

FOTOGRAFIA

NR 3 (21) MARZEC 1955

POLITECHNIKA POZNAŃSKA
Katedra Fototechniki
ul. Łukasiewicza 2

590



Sprawa studiów fotograficznych

Okres dziesięciu lat istnienia Polski Ludowej przyniósł nie notowany w dziejach kraju powszechny rozwój oświaty.

W warunkach tych staje się pilną sprawą zorganizowania szkolnictwa na szczeblu wyższym w zakresie fotografii artystycznej. Uznana już została jej przydatność dla różnych celów w dziedzinie propagandy ilustrowanej, wystaw i wydawnictw, dla potrzeb naukowo-dokumentacyjnych i technicznych.

W okresie minionych lat dziesięciu należało przede wszystkim stworzyć podstawy, to znaczy szkolnictwo średnie. I to zostało dokonane. Obecnie młodzież kończąca średnie szkoły fotograficzne włącza się natychmiast do pracy i obok starszych wykonuje różne zadania w granicach swych umiejętności.

Jednakże młodzież ta nie posiada możliwości dalszego kształcenia się na szczeblu wyższym z wyjątkiem studiów fototechnicznych. Istniejąca Katedra Fototechniki przy Politechnice Wrocławskiej zaspokaja potrzeby na tym odcinku. Nie każdy jednak posiada w tym kierunku uzdolnienia i zamiłowanie i dlatego jedynie niկła część absolwentów średnich szkół fotograficznych posiada możliwość dalszego kształcenia się. Młodzież o innych uzdolnieniach oraz zainteresowaniach artystycznych przechodzi z konieczności do pracy w innych dziedzinach, albo próbuje samodzielnie pogłębiać swoją wiedzę i umiejętności, co wszakże nie jest jednoznaczne z nauką ujętą w sposób zorganizowany i metodyczny.

Doświadczenie wykazuje, że fotografią artystyczną zainteresowana jest nie tylko młodzież ze szkół fotograficznych. Wszyscy oni z braku studiów wyższych uzupełniają swoje wiadomości lekturą oraz na kursach

i doszkalananiu w Związku Polskich Artystów Fotografików i Polskim Towarzystwie Fotograficznym, co również nie może zastąpić normalnych studiów.

Należy więc wziąć pod rozwagę sprawę zorganizowania wyższego szkolnictwa fotograficznego. Tylko w ten sposób wyprowadzi się młodzież ze ślepej uliczki, w jakiej znajduje się ona obecnie, wpłynie się na kształtowanie przyszłych twórców i przyczyni do ugruntowania świadomej twórczości w duchu realizmu socjalistycznego.

Problem nie jest nowy. Przed wojną młodzież kształciła się w dwóch ośrodkach prowadzonych przez prof. Jana Bułhaka i prof. Henryka Mikolascha. Kształcili młodzież również prof. Stanisław Sheybal, Jan A. Neuman, Józef Świtkowski i inni. Po wojnie wielokrotnie poruszano tę sprawę w referatach, artykułach i dyskusjach. Zabiegają o nią również zrzeszenia fotograficzne.

Sprawa wyższych studiów fotograficznych zagranicą jest już od dawna zorganizowana. Przez długie lata głównym ośrodkiem była szkoła w Wiedniu. Obecnie istnieje kilkanaście takich ośrodków, o różnym nastawieniu i kierunku w zależności od potrzeb praktycznych i sytuacji artystycznej i technicznej w danym kraju.

W naszych warunkach istnieją trzy możliwości organizacyjne: samodzielna wyższa szkoła lub też wydział albo studium w Akademii Sztuk Plastycznych. Koncepcja druga wymaga organizacyjnej rozbudowy Akademii oraz dostosowania się do jej warunków. Natomiast rozmiary wydziału i jego zakres funkcjonalno-formalny odpowiadają w właściwym stopniu potrzebom nauki o fo-

tografice. Przeciw tworzeniu studium przemawia fakt, że nie mogłoby ono objąć całokształtu zajęć teoretycznych i praktycznych a słuchacze nie mieliby możliwości wyłącznego poświęcenia się fotografice.

Organizacja studiów fotograficznych powinna uwzględniać w zakresie teoretycznym i praktycznym przedmioty zawodowe, związane z zawodem oraz ogólnokształcące. Pociąga to za sobą konieczność utworzenia nowych katedr, pracowni i zakładów, a częściowo udziału w pracach katedr już istniejących. Rozbudowa studiów mogłaby postępować stopniowo.

Praca przebiegać powinna zgodnie z praktyką wyższych uczelni. Obowiązywać powinno 7 godzin zajęć naukowych dziennie, czyli 42 godziny tygodniowo. Nauka powinna trwać 4 lata, przy czym I rok studiów powinien być identyczny lub wspólny z podstawowym, ogólnym programem Akademii Sztuk Plastycznych. Kwestia uprawnień po ukończeniu studiów pozostaje otwartą.

Nauka o fotografice powinna obejmować następujące przedmioty zawodowe:

1) Fotografika — wykłady i ćwiczenia (pracownia fotograficzna). W zakres wykładów wchodzi współczesne zagadnienia metodologiczne fotografii dla celów naukowych, wystawienniczych, wydawniczych, prasowych, propagandowych itd. A więc: portret, martwa natura, reportaż, krajoznawstwo (turystyka, krajobraz) itd. W zakres ćwiczeń wchodzi podstawy praktyczne, jak: fotografowanie, praca w ciemni i w terenie, retusz, obróbka ostateczna, techniki swobodne (np. wtórnik, przetłok, guma, bromolej, Person, Hochheimer, solaryzacja, izohelia itd.) metody reprodukcji, mikrofotografia, makrofotografia, fotografia barwna itd. oraz współpraca z innymi katedrami.

2) Technologia i materiałoznawstwo — wykłady i ćwiczenia (pracownia technologiczna). W zakres wykładów wchodzi zaznajomienie się z zasadami konstrukcji fizycznej sprzętu i znajomość asortymentu materiałów fotograficznych.

W zakres ćwiczeń wchodzi doświadczenia fizyczne i chemiczne oraz eksperymentowanie wyjaśniające praktycznie celowość i możliwości zastosowania sprzętu i materiałów. Współpraca z katedrą fotografiki, fotochemii, fizyki stosowanej. Prace w terenie.

3) Fotochemia — wykłady.

W zakres wykładów wchodzi zagadnienia chemiczne ze szczególnym uwzględnieniem fotografii (np. współczesne teorie chemiczne powstawania obrazu, istoty emulsji, przemian chemofizycznych, działanie odczynników itd.).

4) Fizyka stosowana — wykłady.

W zakres wykładów wchodzi zagadnienia fizyki ze szczególnym uwzględnieniem teorii optyki i mechaniki (np. współczesne teorie o istocie światła, zagadnienia mechaniczno-konstrukcyjne itd.).

Spis treści:

Sprawa studiów fotograficznych — Marian Szulc	2
Dzieje wynalazku trójbarewnej fotografii inż. Draca — Wł. Jewsiewicki	4
Dyskusja o fotografice — L. Sempoliński, Z. Dłubak	5
Oznaczenia czułości i kontrastowości na opakowaniach polskich materiałów światłoczułych — M. Iliński	6
Ciekawa wystawa amatorska — I. Jarosińska	8
Z techniki fotografowania. Efekt Sabatiera — Stanisław Sommer	10
Wystawa Oddziału PTF w Poznaniu — Adam Dubowski	12

na okładce;

OSET

Stanisław Zieliński



NA STOKU ŚWINICKIEGO KOTŁA

Marian Murman

5) Historia fotografii — wykłady.

W zakres wykładów wchodzi fakty historyczne, przegląd zastosowania fotografii, aktualna organizacja fotografii polskiej.

6) Historia sztuk plastycznych — wykłady w zakresie obowiązującym dla Akademii Sztuk Plastycznych i dodatkowo na IV roku studiów podstawy historii kultury artystycznej.

7) Estetyka — wykłady.

W zakres wykładów wchodzi zagadnienia filozofii i psychologii sztuki w myśl założeń marksizmu — leninizmu, ze szczególnym uwzględnieniem cech charakterystycznych dla fotografii.

Przedmioty związane z zawodem.

1) Rysunek — wykłady i ćwiczenia — (podstawowe zagadnienia linearne).

2) Malarstwo — wykłady i ćwiczenia — (podstawowe zagadnienia barw).

3) Literactwo — wykłady i ćwiczenia — kompozycja brył i płaszczyzn (zastosowanie np. w fotomontażu). p 1,2,3, — w zakresie mniejszym niż obowiązujący w ASP.

4) Prawo — wykłady — (zagadnienia prawa autorskiego, przepisy dotyczące fotografowania, przepisy podatkowe itp.).

5) Pedagogika — wykłady — (metody nauczania z programu Studium Pedagogicznego dla przyszłych wykładowców szkół licealnych oraz metody upowszechnienia fotografii).

6) Archiwizacja — wykłady i ćwiczenia — (zagadnienia archiwizacji i konserwacji materiałów fotograficznych, dokumentacja, sprawy biblioteczne i muzealne).

Przedmioty ogólnokształcące (zgodnie z programem ASP):

1) Marksizm — leninizm — wykłady.

2) Ekonomia polityczna — wykłady.

3) Studium wojskowe — wykłady.

Powyższy program (wykaz przedmiotów został podany szkicowo) może ulegać pewnym zmianom szczegółowym w zależności od ogólnych instrukcji szkoleniowych. Charakteryzuje się on pewnym nieodzownym stopniem powiązania z programem ASP. To powiązanie nadaje studiom cha-

rakter artystyczny. Realizacja tego powiązania zależna jest od organizacji samych studiów fotograficznych.

Nie miejsce tutaj na szczegółowe omówienie wytycznych programowych poszczególnych przedmiotów. W każdym razie wydaje się, że projekt uwzględnia wszystkie potrzeby studiujących jako też specyfikę fotografii jako dyscypliny powiązanej na równi ze sztuką, wiedzą i techniką. Niewątpliwie w przyszłej praktyce ujawniać się mogą pewne wymagające korektury niedociągnięcia lub niedogodności. Trudno jednak w obecnych warunkach, bez konfrontacji praktycznej, przewidzieć je w należyтым stopniu.

Realizacja wyższych studiów fotograficznych stworzyłaby zarazem roboczy zarysek bazy naukowo-badawczej na odcinku fotografii, której brak tak dotkliwie daje się odczuwać w pracach o charakterze naukowo-badawczym.

Marian Szulc

NARCIARKA
Witold Zubrzycki



Dzieje wynalazku trójbarewnej fotografii inż. Karola Juliusza Draca



Zagadnienie fotografii kolorowej nurtowało umysły wynalazców i artystów-fotografów już od dawna. Pierwsze publikacje o próbach uzyskania kolorowego obrazu fotograficznego sięgają roku 1869 (prace Ducos du Haurona, Crossa). Do roku 1905 najbardziej rozpowszechniony był sposób dokonywania zdjęć kolorowych przy zastosowaniu filtrów barwnych (system Joly, braci Lumière i inne). Metoda ta nie dawała jednak zadowalających rezultatów i poszukiwania w dziedzinie kolorowej fotografii trwały w dalszym ciągu.

W świecie fotografii w latach 1905—06 rewelacją stał się wynalazek trójbarewnej fotografii przy jednej ekspozycji bez użycia filtrów; wynalazcą był Polak, inż. K. J. Drac.

Karol Juliusz Drac urodził się w Warszawie dnia 28 stycznia 1875 r. Początkowo kształcił się w Warszawie, lecz już jako uczeń klasy VIII został w 1892 r. aresztowany przez władze carskie za udział w ruchu niepodległościowym i skazany na 8 miesięcy więzienia. Karę tę odbył w Cytadeli Warszawskiej. W 1893 roku Drac zmuszony był opuścić stolicę, gdzie już nie miał prawa uzyskania świadectwa dojrzałości. Gimnazjum ukończył w Parnawie (Estonia), otrzymując tzw. patent dojrzałości, po czym wstąpił do Instytutu Technologicznego w Petersburgu, zdobywając w 1902 r. dyplom inżyniera.

Fotografią kolorową Drac interesował się już w gimnazjum, sam też był fotografem amatorem. Podczas studiów w Instytucie przystąpił do badań nad fotografią kolorową, dokonując tam pierwszych prób. Porzucił stosowaną dotychczas metodę filtrów kolorowych i rozpoczął badania nad analizą spektralną, biorąc za podstawę teorię widzenia Young'a o trzech barwach zasadniczych i dopełniających się.

Ażeby pokonać wszystkie trudności wynikające ze stosowania filtrów, Drac przeniósł zagadnienie fotografii kolorowej z dziedziny chemii do dziedziny optyki. Szczegółowe obliczenia optyczne doprowadziły do ułożenia systemu, zgodnie z którym można było otrzymać następujące zjawiska:

a) rozkład światła, składającego się z promieni o rozmaitych barwach, na promienie jednobarwne i jednorodne,

b) połączenie poszczególnych grup owych jednorodnych promieni za pomocą syntetyzującego układu pryzmatów i soczewek w 3 grupy promieni mieszanych, oddzielonych od siebie i wzajemnie dopełniających się do barwy wchodzącego w układ światła.

Dla zastosowania w praktyce tego systemu optycznego celem uzyskania fotografii kolorowej, należało przy pomocy odpowiednich środków dokonać podziału promieni światła białego na 3 promienie kolorowe, odpowiadające czerwono-pomarańczowej, żółto-zielonej i niebiesko-fioletowej części widma. Następnie za pomocą odpowiednich obiektywów skierować te promienie światła na 3 poszczególne panchromatyczne klisze, aby otrzymać 3 częściowe obrazy dopełniające się wzajemnie. Taki system rozszczepienia widma za pomocą pryzmatów i soczewek musiał pozwolić na dostosowanie składu i siły każdego odcinka promieni do czułości kliszy, ażeby otrzymać jednakowy czas ekspozycji dla wszystkich 3-ch negatywów.

W 1904 roku Karol Drac ukończył teoretyczne opracowanie projektu kamery fotograficznej, odpowiadającej systemowi optycznemu i celem zrealizowania wynalazku udał się do Jeny do zakładów Zeissa. Tam jednak uznano projekt takiej kamery za niewykonalny i Drac musiał poświęcić pełnych sześć miesięcy na dokonanie dodatkowych obliczeń optycznych dla udowodnienia słuszności swego projektu. Ten nowy wysiłek wynalazcy zmusił wreszcie fachowców zeissowskich do poddania rewizji swego pierwotnego stanowiska i potwierdzenia możliwości budowy aparatu wg układu optycznego Draca. Pomimo pewnej pomocy technicznej, którą Drac uzyskał w Jenie, do zawarcia umowy z Zakładami Zeissa nie doszło.

Po powrocie do Warszawy Karol Drac zbudował w 1905 roku kamerę do fotografii trójbarewnej na podstawie własnego układu optycznego. Aparat ten otrzymał nazwę „chromografa”.

Celem zorientowania się w dość skomplikowanej budowie chromografu Draca, zamieszczamy krótki opis patentowy kamery (patrz rysunek):

B₁ — oznacza diafragmę; a — oznacza jedną część przedniego obiektywu, b — drugą, c — (c₁, c₂) są to pierwsze części tylnych obiektywów, których drugie połowy zostają umieszczone w d (d₁, d₂), A, B, C i D (ewent. D₁ i D₂) są to pryzmaty Wernicke'a, Sp — oznacza płaszczyznę, w której otrzymane widmo zostaje podzielone na 3 części za pomocą zwierciadeł m m' i n n'. Wreszcie w P, P₁ i P₂ znajdują się odpowiednie klisze.

Dla wyeliminowania promieni ultrafioletowych Drac zastosował w swojej kamercy specjalny filtr. Pierwsze próby zostały dokonane w Warszawie. Za pomocą chromografu Drac uzyskiwał przy jednakowej

i równoczesnej ekspozycji równej 1/15 sek. (przy pełnym świetle słonecznym) trzy kolorowe negatywy obrazów. Pozytyw otrzymany z potrójnego negatywu i umieszczony w chromografie pozwalał na rzutowanie kolorowego obrazu na ekran bez stosowania farb. Podobna kamera fotograficzna mogła także syntezować kolorowy obraz z 3-ch poszczególnych jednokolorowych pozytywów.

W końcu 1905 r. Karol Drac wyjechał do Londynu, gdzie w styczniu 1906 r. zademonstrował swój wynalazek w Szkole Fotograficznej przy Politechnice. W czasie demonstracji dokonał szeregu zdjęć kolorowych przedmiotów, kwiatów i portretów ludzi, pokazując także odbitki fotograficzne. Fachowe czasopisma angielskie (The British Journal of Photography, Vol. LIII-No 2384 z dn. 12.1.1906 r. i No 2387 z dn. 2.2.1906 r., The Optician and Photographic Trades Review, Vol. XXXI-No 787 z dn. 27.4.1906 r. i inne) podały szczegółowe opisy nowego wynalazku wraz ze szkicami technicznymi. Wyrażały pochlebną opinię o kamercie stwierdzając, że nie ma żadnej wątpliwości co do wielkiej pomysłowości i praktycznego charakteru systemu, będącego bezsprzecznie dużym krokiem naprzód w fotografii trójkolorowej. W sprawozdaniu z pokazu zaznaczono, że Drac posługiwał się jedynie modelem doświadczalnym aparatu, uzyskując pierwszorzędne odbicia obrazów oryginalnych.

Po pełnym sukcesie pobycie w Londynie Karol Drac powrócił do kraju i w dniu 18 kwietnia 1906 r. na specjalnym posiedzeniu Warszawskiego Towarzystwa Fotograficznego zapoznał zebranych fachowców ze swoim wynalazkiem, demonstrując barwne obrazy na ekranie.

W pracę nad wynalazkiem i w urządzenie pracowni doświadczalnej Drac włożył cały swój majątek. W chwili, gdy wynalazek zdał egzamin w skali laboratoryjnej, młody inżynier był już zupełnie zrujnowany materialnie i obciążony długami, musiał walczyć z biedą i niedostatkiem. Na dalsze badania naukowe nad fotografią barwną w oparciu o systemy optyczne zabrakło mu funduszy. W dniu 26 kwietnia 1906 roku inż. Karol Juliusz Drac zmarł tragicznie w Warszawie we własnym mieszkaniu przy ul. Mariensztadt 21/23 na skutek zatrucia gazem.

Czasopisma stołeczne fachowe i codzienne zamieściły szereg nekrologów o zmarłym podkreślając zalety duchowe i prawdość charakteru rojującego wielkie nadzieje polskiego wynalazcy i badacza z dziedziny optyki (inne prace Draca dotyczące zagadnień optycznych nie zostały zakończone).

Jakie były dalsze losy wynalazku?

Jeszcze w 1903 r. (20 marca) inż. Drac zgłosił swój wynalazek w postaci systemu optycznego trójbarewnej fotografii bez filtrów do urzędu patentowego na terenie Rosji i otrzymał świadectwo ochronne za nr 2095. Po jego śmierci — pod koniec 1906 r. — bracia Jan Kanty i Józef Dracowie zgłosili kamercę „chromoskop” do patentu na terenie Szwecji, Norwegii, Belgii, Austrii i Niemiec, lecz wobec nieuiszczenia odpowiednich opłat terminy wkrótce wygasły i opatentowanie wynalazku nie nastąpiło. Jedynie niemieckie biuro patentowe ogłosiło w marcu 1907 r. wynalazek K. J. Draca.

Licencję na produkcję i eksploatację chromografu wraz z modelem aparatu spadkobiercy zmarłego sprzedali w dniu 23.4.1907 r. za pośrednictwem inż. A. Wierzbickiego przedstawicielowi twa „Russkoje Obszczestwo Elektryczeskich Dorog i Elektryczeskogo Oświeśczenia” w Petersburgu, — Mikołajowi Bayley'owi, obywatelowi brytyjskiemu. Lecz wobec krętaństwa pośredników lub też Bayley'a, rodzina K. J. Draca pomimo procesu sądowego nie otrzymała odszkodowania za odstąpienie prawa do licencji na kamerę.

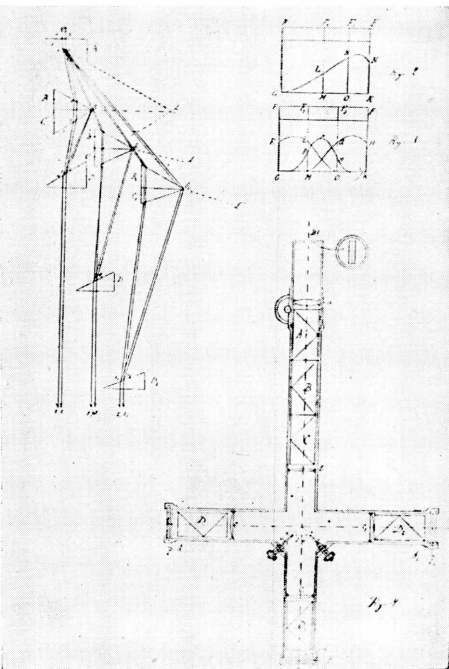
Po chromografie zaginął wszelki ślad.

Oto krótki szkic historyczny o zapomnianym wynalazcy, jednym z wielu Polaków, którzy w istotny i twórczy sposób przyczynili się do powstania i rozwoju kinematografii.

Wynalazek trójbarewnej fotografii inż. Karola Draca, aczkolwiek nie znalazł praktycznego zastosowania handlowego ze względu na zbyt skomplikowaną i kosztowną budowę kamery i jeszcze niedostateczną wiedzę o barwnikach w owym czasie, to jednak z uwagi na nowatorskie i słuszne pod względem naukowym rozwiązanie systemu optycznego dla fotografii kolorowej — był wielkim osiągnięciem na drodze do filmu kolorowego.

Prace inż. K. J. Draca powinny być zapisane trwałymi zgłoskami do kart historii polskiej fotografii, jako jeszcze jeden dowód naszego dorobku naukowego obok prac Prószyńskiego, Szczepanika i innych *).

Wł. Jęwsiewicki



Patentowy szkic techniczny wynalazku trójbarewnej fotografii systemem optycznym K. J. Draca rys. 4 — szkic kamery „chromograf”.

*) Z teki materiałów do historii filmu w Polsce.

List

Leonarda Sempolińskiego

SZANOWNY PANIE REDAKTORZE,

W związku z artykułem Z. Dłubaka „O właściwym kierunku w dyskusji” („Fotografia” nr 1/19), w którym to artykule autor na podstawie mojej wypowiedzi z września ub. r. („Fotografia” nr 9/15) doszedł do wniosku, iż moje uwagi związane z zagadnieniem krytyki są między innymi rzekomym wezwaniem do społecznego rozumienia wartości sztuki, uprzejmie proszę o zamieszczenie niniejszego listu, gdyż jak zapewne Pan przyzna, zarzut społecznego rozumowania nie jest zarzutem błahym.

Formułując swoje uwagi o roli i znaczeniu krytyki, bynajmniej nie negowałem potrzeby krytyki postulatycznej, lecz podkreślając jej trudne zadania, wyraziłem jedynie pewne wątpliwości co do zbyt dużego przeceniania przez twórców nie zawsze słusznych życzeń i żądań wysuwanych pod ich adresem. Chodziło mi w tym przypadku o podkreślenie niebezpieczeństwa usiłowania komenderowania twórcą w imię rzekomo obowiązujących kanonów — przez bardzo często niepowołane osoby. Kanony te określiłem, jak mi się wydaje, słusznie — „pseudokanonami”.

A że takie pseudokanonami istniały, mamy dowód, że np. do r. 1948 usiłowano nam wmawiać, iż jedyną drogą „prawdziwego” postępu sztuki — jest abstrakcja. Następnie od r. 1949 te wskazania coś gwałtownie zaczęły tracić na wartości. Słuszne zagadnienie metody relizmu socjalistycznego, niezbyt jeszcze wówczas właściwie rozumiane — jeszcze mniej właściwie bywało komentowane.

Od tej chwili wielu krytyków usiłowało, często zresztą w zupełnej dobrej wierze, naświatlać po swojemu to zagadnienie, formułując je w mniej lub więcej dowolnych przepisach. Gorzej, że tym razem wobec „oficjalności” tej metody, było rzeczą dość kłopotliwą krytyczne ustosunkowanie się twórcy do tych lub innych zaleceń. Tego rodzaju stan, musiał w konsekwencji doprowadzić do komenderowania, sprzyjał również znakomicie tworzeniu recept i schematów.

U nas, w fotografii, typowym tego przykładem był, obecnie już historyczny „Robotnik z łopata”, będący jakoby ideałem realizmu socjalistycznego.

Na szczęście, jak wiadomo, mamy ten okres już za sobą, lecz nie należy zapominać, że do tego by nie doszło, gdyby twórca zamiast ślepego wykonywania przeróżnych recept i kalendarzowych jadłospisów poświęcił więcej uwagi temu, co się koło niego dzieje z jego zresztą udziałem i oparł swą działalność na wnikliwej obserwacji życia i człowieka — w nowym układzie społecznym.

I to właśnie miałem na celu przestrzegając twórcę przed zbyt dużym przecenianiem przeróżnych chwilowych zaleceń.

Podziwiam przeto niezwykle talent dyskusyjny Z. Dłubaka, który zastępując „pseudokanon” — kanonami, a „niepowołane osoby” — powołanymi, słusznie dowodzi, że wówczas „sytuacja zmienia się całkowicie”. Oczywiście, że tak. Tylko że ten sposób prowadzenia dyskusji nie wydaje się właściwy, gdyż postępując drogą dowolnej zamiany moich określeń, może łatwo doprowadzić w dalszej interpretacji do postawienia mi zarzutu negowania w ogóle potrzeby stawiania postulatów i wytycznych, tak ważnych dla rozwoju naszej twórczości.

Dalej, Z. Dłubak przechodząc do zagadnień roli krytyki w ocenie dzieła mówi, że krytykowi „nie wolno mówić wyłącznie o tym, czy mu się podoba i co czuje”. „Obowiązuje go jeszcze myślenie”. Zupełnie słusznie. Tylko, że to „myślenie” czasami niezbyt szczerze, nie zawsze doprowadzało krytyka do postawienia słusznych wniosków. Bywały także przypadki wypowiedzi niezbyt przemysłanych i apodyktycznych, które w dużym stopniu przyczyniły się do ustalenia schematu. Niejednym zdezorientowany i onieśmielony wyrocznią krytyka — twórca — tracił do siebie zaufanie, a w obawie potknięć lub oparzeń, prowadzony nie rzadko za rączkę, tworzył „pod krytykę” — co w rezultacie musiało spowodować zjawisko lakiernictwa.

Takie i inne przyczyny wytworzyły w końcu niezdrową atmosferę, niezbyt sprzyjającą właściwie pojętej roli twórczości a zagadnienia te są tematem

wielu obrad, dyskusji i zapełniają szpalty czasopism szeregiem wypowiedzi ludzi, którym dobro i rozwój naszej twórczości naprawdę leży na sercu.

Oczywiście, w ferworze dyskusji słyszy się czasem nawet i odmienne zdania, jeśli chodzi o wynalezienie lekarstwa i metodę leczenia, lecz jeśli te rady i diagnozy są wypowiedziane w szczerym zamiarze poprawy zdrowia pacjenta, nie posądza się jakoś zbyt lekkożylnie przeciwnika o aspołeczność w rozumowaniu.

Zabierając głos w dyskusji sądziłem, że wyżej poruszone zagadnienia są już tak powszechnie znane, że nie ma potrzeby ponownie szczegółowo ich omawiać. Ograniczyłem się przeto do kilku spostrzeżeń, zwracając uwagę jedynie na te zjawiska, które moim zdaniem w pewnym stopniu przyczyniły się do wytworzenia istniejącej do niedawna sytuacji.

Tymczasem moja wypowiedź spotkała się z wręcz opaczny zrozumeniem przez Z. Dłubaka, który metodą zawilich dociekań, gubiąc po drodze rzeczywistą myśl przewodnią mojego artykułu, doszedł do rewelacyjnego wniosku, że moja wypowiedź „jest negacją historycznego i dialektycznego rozumowa-

nia zjawisk sztuki, jest negacją wyznaczania kierunku rozwoju sztuki, jednocześnie jest wezwaniem do puszczania się z prądem nieokreślonego bliżej „czuje” i „podoba mi się”. Dalej Z. Dłubak ostrzegawczo nie sądzi, „żeby trzeba było jeszcze dalej śledzić bieg takiego rozumowania i podążać za nim w ślepe zaułki aspołecznego, kontemplacyjnego rozumienia wartości sztuki”.

Otóż mam pewne wątpliwości czy tego rodzaju określenie i wyciągnięcie dość daleko idących wniosków z moich uwag jest trafne i słuszne, pozostawiam przeto tę sprawę czytelnikom do dalszej dyskusji.

Zastanawia mnie tylko cudzysłów przy słowie „czuje” i „podoba mi się”. Jak z tego bowiem wynika, autor zalicza do zjawisk szkodliwych istnienie pewnych, dość zresztą skomplikowanych procesów twórczych. Wydaje mi się, że na podstawie wniosków i stwierdzeń Z. Dłubaka trudno będzie mówić o potrzebie twórczości opartej na własnych, indywidualnych spostrzeżeniach i przeżyciach, wynikających z głębokiego przemyślenia wielu problemów, szczerzej wypowiedzi artysty itp. zagadnieniach — jeśli wszelkie osobiste „wczuwanie się” prowadzi rzekomo z reguły na manowce społecznego rozumienia wartości sztuki.

A zatem, twórca ma tworzyć na podstawach należyście przetrawionych przez odpowiednie osoby, wyżyć się własnej postawy i własnej indywidualności twórczej.

Myślę, że sztuka oparta na takich zaleceniach będzie wówczas „sztuką” w cudzysłowie, sztuką z drugiej ręki. A chyba nie o to chodzi.

Załączam wyrazy poważania
Sempoliński

Odpowiedź

Zbigniewa Dłubaka

Przykro mi, że kontynuując dyskusję o fotografii, L. Sempoliński zamiast rzeczowego artykułu, który mógłby wyjaśnić nieporozumienie wynikłe wokół sprawy krytyki postulatycznej, przysłał list do redakcji skierowany nie tylko przeciw moim argumentom, ale niejako przeciw mojemu sposobowi prowadzenia dyskusji i jednocześnie imputujący mi opinie jakich nigdy nie wypowiedziałem. Dyskusja na chwilę staje się zbyt osobista, ale muszę niestety wyjaśnić niektóre kwestie poruszone w tym liście, szczególnie, że z jego tonu wynika, iż L. Sempoliński poczuł się dotknięty moim artykułem z numeru styczniowego.

Całkowicie zgadzam się z autorem listu, że istniało dotychczas zjawisko „administrowania” sztuką, zjawisko „komenderowania twórcą w imię rzekomo obowiązujących kanonów” nazywanych przez autora „pseudokanonami”. Wydaje mi się jednak, że naukowa ocena sytuacji w sztuce i wyciąganie z niej wniosków, nawet najśmielszych, nakreślających sztuce perspektywy rozwojowe nie mają nic wspólnego z „receptami i kalendarzowymi jadłospisami”, ślepo stosowanymi przez twórcę. Dlatego też, choć, skądinąd słusznie, przy krytyce moich postulatów odnośnie roli krytyki nie na miejscu było „przestrzeganie przed zbyt dużym przecenianiem przeróżnych chwilowych zaleceń”.

W związku z powyższym wydaje mi się również nieuzasadniony sceptycyzm autora w stosunku do konieczności myślenia, które moim zdaniem obowiązują krytyka, choć rzeczywiście i niestety może nawet najczęściej zdarzają się „przypadki wypowiedzi niezbyt przemysłanych i apodyktycznych”. Fakty te nie zwalniają nikogo od obowiązku myślenia — nawet krytyka.

L. Sempoliński pisze ironicznie o moim „niezwykłym talencie dyskusyjnym” i zarzuca mi „dowolną zamianę jego określeń”.

Nie bardzo rozumiem o co chodzi, ale ponieważ zarzut ten mógłby wywołać wrażenie zafałszowania przeze mnie jakiejś cytaty z artykułu L. Sempolińskiego, pozwolę sobie przytoczyć te zdania mojego artykułu, o które chodzi: „Już same określenia „pseudokanon” i „niepowołane osoby”, zawarte w cytowanym wyżej zdaniu wystarczyłyby do obalenia tezy bronionej przez autora artykułu. Zastąpmy pseudokanon — kanonami, a niepowołane osoby — powołanymi i sytuacja może się zmienić całkowicie”. Nie widzę tu żadnej „dowolnej zamiany” określeń L. Sempolińskiego.

Łączenie prób stworzenia naukowej teorii sztuki i krytyki z administrowaniem i komenderowaniem sztuką, łączenie krytyków z administracją resortu kultury i sztuki — polega na pomieszaniu pojęć. Pomawianie mnie o zarzucanie L. Sempolińskiemu „społecznego rozumowania” — polega na całkowitym niezrozumieniu mojej dyskusji z poglądami autora listu. Przytoczone w liście moje zdania są niepełne. Np. nie twierdziłem, że wypowiedź L. Sempolińskiego jest negacją historycznego i dialektycznego rozumienia sztuki. Zarzucam L. Sempolińskiemu obronę minimalizmu w krytyce i wykazuję, że stanowisko to w konsekwencji niesie za sobą negację historycznego i dialektycznego rozumienia sztuki. Jako końcową konsekwencję wynikającą zeń wskazuję na społeczne, kontemplacyjne rozumienie sztuki. Inaczej mówiąc na szukanie istoty sztuki wyłącznie w przeżyciu estetycznym i odmawianie jej wartości poznawczych.

Wyprowadzenie tych dalekich konsekwencji ze stanowiska autora listu uczynione zostało przeze mnie dla obrony mojej tezy o krytyce. Określenie „społeczne, kontemplacyjne rozumienie sztuki” w żadnym razie, jak to jasno wynika z tekstu, nie odnosiło się do osoby L. Sempolińskiego. Byłem pewny, że moje ostrzeżenie w formie wyciągnięcia krańcowych konsekwencji z rozumowania dyskutanta będą dlań nowością i że jakoś się do nich ustosunkuje. W żadnym razie nie przewidziałem, że go tym urażę choćby w najmniejszym stopniu.

L. Sempoliński pomawia mnie o występowanie przeciw „twórczości opartej na własnych, indywidualnych spostrzeżeniach i przeżyciach”, przeciw „szczerzej wypowiedzi artysty”. Wniosek ten wyciąga z mojego przeciwstawienia się wysuwaniu na naczelne miejsce w krytyce owego „czuje” i „podoba mi się”. Poza tym trzeba przypomnieć, że o ile dla twórcy praca oparta na wrażeniu może być metodą, o tyle w wypadku krytyka-naukowca jest to stanowczo za mało. Sądzę, że mój artykuł w nr 1/19 „Fotografii” nie mógł nasunąć żadnych wątpliwości na ten temat.

Na koniec muszę stwierdzić, że nie jest prawdą jakoby doszukał się w artykule L. Sempolińskiego „wezwań do społecznego rozumienia wartości sztuki”. Artykuł ten wniósł natomiast do dyskusji szereg cennych myśli.

Zdania swego o tym artykule, mimo dyskusji z pewnymi sformułowaniami autora, nie zmieniłem.

Zbigniew Dłubak

Oznaczenia czułości i kontrastowości na opakowaniach polskich materiałów światłoczułych

Materiały światłoczułe negatywowe, produkowane w Polsce po roku 1945, nie posiadały dotychczas liczbowych oznaczeń czułości opierających się na znormalizowanych metodach sensytmetrycznych. Stare opakowania błon zwojowych Warszawskich Zakładów Fotochemicznych (nazywane popularnie „pudełkami do lepu na muchy”), oznaczone były co prawda symbolem $\frac{17^\circ}{10}$ sugerującym nabywcom, że czułość tych błon wynosi $\frac{17^\circ}{10}$ DIN, jednak zarówno forma podania oznaczenia, jak i sposób badania czułości błon nie były zgodne z niemiecką normą DIN 4512 i nie gwarantowały wymaganej przez tę normę dokładności oznaczenia. Praktyka wykazywała, że czułość błon zwojowych Warszawskich Zakładów Fotochemicznych wahała się w szerokich granicach i według przybliżonego opracowania wynosiła od $\frac{12^\circ}{10}$ DIN do $\frac{18^\circ}{10}$ DIN.

Po ulepszeniu emulsji i zmianie opakowania, nowe błony zwojowe i małoobrazkowe „Fotopan” nie posiadają liczbowego oznaczenia czułości na zewnętrznym opakowaniu. Na dołączonej do każdej rolki instrukcji znajduje się objaśnienie: „błony FOTOPAN należy naświetlać tak, jak wysokoczułe, drobnoziarniste wyroby innych wytwórni z oznaczeniem czułości 26°Sch : $\frac{16^\circ}{10}$ DIN”. Objasnienia te nie posiadają w dalszym ciągu podstawy w badaniach sensytmetrycznych i mogą być uważane jedynie za wskazówkę orientacyjną, a nie za liczbowe określenie czułości w stopniach Scheinera lub w stopniach DIN.

Płyty fotograficzne produkowane przez Bydgoskie Zakłady Fotochemiczne nie posiadają do chwili obecnej liczbowych oznaczeń czułości, wobec czego ustalenie prawidłowego naświetlenia zdjęć musi opierać się wyłącznie na doświadczeniu fotografa.

O wiele lepiej przedstawia się sprawa znakowania kontrastowości papierów fotograficznych produkcji krajowej. Wprowadzone w 1946 roku liczbowe oznaczenia kontrastowości, np. 34° , 42° , 50° itd. przyjęły się szybko i zastąpiły dawne, niedokładne oznaczenia słowne, np. „twardy”, „normalny”, „specjalny” itd. Do niedawna opierały się one na wewnętrznej normie zakładowej Bydgoskich Zakładów Fotochemicznych, ustalających w sposób niezbyt dokładny warunki sensytmetrycznego badania papierów fotograficznych. Mimo swych wad, norma ta stanowiła znaczny postęp w dziedzinie sensytmetrii i jako jedna z pierwszych w świecie uporządkowała sprawę oznaczeń kontrastowości papierów.

Mimo licznych prób konsumentów materiałów negatywnych, oznaczenia czułości na opakowaniach błon i płyt nie zostały dotychczas wprowadzone z kilku powodów. Pierwszym z nich było zdezaktualizowanie się starych oznaczeń czułości w stopniach Hurtera i Drieffielda oraz Scheinera, opartych na przestarzałych systemach sensytmetrii, nie dostosowanych do własności nowoczesnych materiałów negatywnych. Jak wykazało doświadczenie, błędy popełniane w badaniu czułości materiałów negatywnych metodą Scheinera mogą dochodzić w niekorzystnych warunkach do 12°Sch , zaś oryginalna skala Scheinera, obejmująca zaledwie 20 stopni, została dawno przekroczona przez wysokoczułe materiały panchromatyczne. Próby zaradzenia temu przez przeprowadzanie badań sensytmetrycznych innymi metodami i przeliczanie otrzymanych wyników na stopnie Scheinera doprowadziły przed

20 laty w Niemczech do tzw. „inflacji scheinerowej”, objawiającej się niewiarygodnie wysokimi, niezgodnymi z praktyką oznaczeniami czułości i do zupełnego zdyskredytowania stopni Scheinera.

Angielski system Hurtera i Drieffielda, powstały z górą 70 lat temu, nie był nigdy popularny w naszym kraju. Został on w ostatnich latach ostatecznie wycofany w krajach, w których utrzymywał się najdłużej, tj. w Anglii, Stanach Zjednoczonych i Związku Radzieckim.

Jednym z najbardziej znanych systemów sensytmetrii i sposobów oznaczania czułości materiałów negatywnych jest system niemiecki, ustalony normą państwową DIN 4512 w roku 1934. Rozpowszechnił się on w Polsce wraz z wyrobami fabryk niemieckich, a głównie fabryki Agfa. System DIN jest doskonalszy od systemów poprzednio wymienionych, lecz i on posiada szereg wad, z których najważniejszą jest niezgodny z praktyką fotograficzną sposób wywoływania próbek materiału, przeznaczonych do badania czułości. Jest to tak zwane „wywoływanie optymalne” tj. tak długie, aby otrzymać czułość możliwie jak największą, przy użyciu energicznego wywoływacza metolowo-hydrochinonowego z potażem. Szczególnie dużą rozbieżność z praktyką dawał system DIN przy badaniu błon małoobrazkowych, które na ogół wywoływane są w wywoływaczach drobnoziarnistych, obniżających czułość od 1,5 do 3 razy. Wady systemu DIN znalazły wyraz w pracach naukowych Agfy, zmierzających do jego ulepszenia. Tłumaczą one rezerwę, którą zachował polski przemysł fotochemiczny w stosunku do oznaczeń czułości w stopniach DIN.

W latach 1943—1950 ukazało się kilka nowych norm badania sensytmetrycznego materiałów negatywnych, jak np. norma amerykańska ASA Z 38.2.1. i wzorowana na niej norma angielska BS 1384 : 1947 oraz norma radziecka GOST 2817-46, znówelizowana w roku 1950 jako GOST 2817-50. Normy te, oparte na pracach badawczych autorów amerykańskich i radzieckich, zalecają stosowanie najbardziej postępowych i na ogół podobnych metod badania materiałów światłoczułych oraz różnią się jedynie w sprawach mniejszej wagi. Tym nie mniej, formalne różnice w oznaczeniu czułości według systemów ASA i GOST powodują, że zewnętrzna forma oznaczeń i ich liczbowe wartości są w obu systemach różne.

W poszukiwaniu najlepszego systemu oznaczania czułości materiałów negatywnych należało oprzeć się na jednej z dwóch wymienionych norm. Wybór padł na system GOST, który został zasadniczo zaadoptowany, jako podstawa do opracowania polskiego systemu sensytmetrii materiałów negatywnych. Odmienne warunki obróbki chemicznej materiałów światłoczułych w Polsce i w Związku Radzieckim, konieczność rozszerzenia asortymentu materiałów badanych w porównaniu z normą GOST oraz zastosowania dostępnych dla nas elementów aparatury sensytmetrycznej spowodowały, że polska metoda oznaczania czułości materiałów negatywnych nie jest identyczna z metodą GOST i nie zawsze daje zgodne z nią wyniki liczbowe.

Opracowaniem polskich norm sensytmetrycznych zajęła się w roku 1951 Komisja Fotograficzna Polskiego Komitetu Normalizacyjnego, złożona z przedstawicieli świata nauki i przemysłu fotograficznego. Opracowany przez nią projekt normalizacji badań sensytmetrycznych materiałów negatywnych został wydany w roku 1953 w postaci dwóch norm resortowych Centralnego Urzędu Kinematografii: RN-53/CUK-P. 0002 (Filmy kinematograficzne. Metoda badania sensytmetrycznego) i RN-53/CUK-P. 0003 (Płyty i błony do użytku ogólnego. Metody badania sensytmetrycznego). Oprócz tych dwóch norm została wydana norma ustalająca sposób oznaczania kontrastowości i czułości papierów fotograficznych: RN-53/CUK-P. 0007 (Papier fotograficzny. Metoda badania sensytmetrycznego i znakowanie).

Nowe normy sensytmetryczne posiadają już moc obowiązującą w ramach resortu CUK. Obowiązują one zatem polskie zakłady fotochemiczne i na ich podstawie będą wprowadzone nowe oznaczenia czułości i kontrastowości materiałów światłoczułych. Okoliczność ta niewątpliwie zainteresuje szerokie koła fotografujących i wymagać będzie przejścia przez okres przyzwyczajania się do nowych oznaczeń, podobnie jak to miało miejsce podczas wprowadzania oznaczeń według normy DIN 4512. Obecnie przeprowadzane są przygotowania, w czasie których liczne materiały światłoczułe polskie i zagraniczne poddawane są badaniom czułości i kontrastowości przez kilka laboratoriów badawczych. Porównanie otrzymanych wyników pozwoli na ustalenie nowych oznaczeń z możliwie największą pewnością i dokładnością. Liczby podane niżej w tablicach nr 1, 2 i 3 stanowią niemal całkowicie pewne wyniki tych badań, jednak w niektórych przypadkach możliwe są małe zmiany.

Cechą charakterystyczną oznaczeń czułości materiałów negatywnych według nowych norm CUK jest forma ich podania, np.:

$$S_{5000} = 64 \text{ CUK } (\gamma = 0,8)$$

lub:

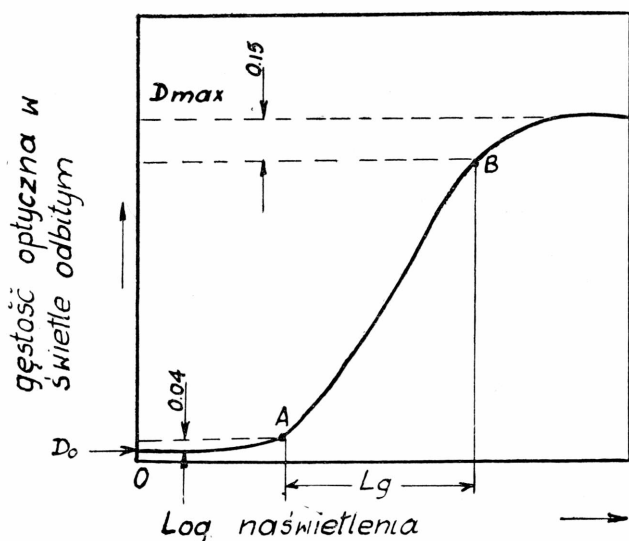
$$S_{2850} = 44 \text{ CUK } (\gamma = 0,7)$$

W oznaczeniach tych litera S jest symbolem czułości. Liczby 5000 lub 2850, umieszczone nieco poniżej litery S, wyrażają odcień światła, do którego odnosi się oznaczenie czułości (są to w przybliżeniu tzw. „temperatury barwy światła”). S_{5000} oznacza czułość na średnie południowe światło słoneczne przy bezchmurnym niebie, a S_{2850} — czułość na światło żarówki o mocy 100 — 300 watów. Liczby 64 lub 44, podane w powyższych przykładach (bez symboli stopni: °), charakteryzują czułość materiału w skali arytmetycznej, tj. są do niej wprost proporcjonalne.

Jest to skala różna od skali stopni czułości Scheinera lub DIN, w której wzrost stopni w skali arytmetycznej odpowiada wzrostowi czułości w skali geometrycznej.

Przyrost ułamka DIN o $\frac{3}{10}$ odpowiada podwojeniu liczby CUK. Skala liczb czułości CUK nie jest dowolna, lecz składa się z liczb ściśle określonych normą (p. tablica nr 1), uszeregowanych w porządku jak: 1 : 1,4 : 2 : 2,8 : 4 etc. tj. każda następna liczba jest w przybliżeniu $\sqrt{2}$ razy większa od poprzedniej. Wskutek tego przesunięcie o 3 miejsca w skali stopni DIN lub Sch odpowiada przesunięciu o 2 miejsca w skali liczb CUK. Skala liczb CUK jest lepiej dostosowana do powszechnie przyjętej skali przysłon obiektywów fotograficznych.

Symbol CUK, umieszczony po liczbie czułości, jest skrótem Centralnego Urzędu Kinematografii. Wyrażenie w nawiasach, np. $(\gamma = 0,8)$, określa współczynnik kontrastowości (gamma), czyli stopień wywołania materiału, przy którym oznaczono czułość. Nie jest on dowolny, lecz został zalecony w normie, odpowiednio do typu badanego materiału. Zalecone współczynniki kontrastowości dobrane są w miarę możliwości jak najściślej do średnich wartości gamma, uzyskiwanych w obróbce praktycznej tego samego materiału. Związek oznaczeń czułości z kontrastowością materiału jest najbardziej charakterystyczną cechą systemu sensytmetrycznego CUK i GOST.





NA TATRZAŃSKIEJ GRANI

Edward Falkowski

Tablica 1.

Przykłady materiałów negatywowych	Liczbowe oznaczenia czułości			
	S ₅₀₀₀ CUK	DIN ^o 10 × 10	Sch ^o (użytko- we)	ASA (Speed number)
Błony zwojowe Isopan ISS	500	26	36	250
	350	24—25	34—35	160—200
	250	23	33	125
	175	21—22	31—32	80—100
	125	20	30	64
Błony zwojowe Isopan F	88	18—19	28—29	40—50
	64	17	28	32
Błony zwojowe Fotopan	44	15—16	25—26	20—25
Płyty Ultrapan	32	14	24	16
Płyty Omega	22	12—13	22—23	10—12
	16	11	21	8
	11	9—10	19—20	5—6

Szczegółowy opis sposobu wyznaczenia czułości według norm CUK przekracza ramy niniejszego informacyjnego artykułu. Można go znaleźć w oryginalnych normach CUK. Dla orientacji czytelników podane będzie przybliżone, tabelaryczne zestawienie oznaczeń czułości materiałów negatywowych według najbardziej znanych systemów sensytmetrycznych.

Charakterystyczną różnicę między systemami DIN i CUK stanowią oznaczenia czułości błon zwojowych i małoobrazkowych o tej samej nazwie handlowej. I tak np. błony Isopan F zwojowe i małoobrazkowe posiadają jednakowe oznaczenia czułości $\frac{17^o}{10}$ DIN, podczas gdy w systemie CUK błona zwojowa Isopan F posiada czułość S₅₀₀₀ = 64 CUK (γ = 0,8), zaś błona małoobrazkowa o tej samej nazwie posiada czułość S₅₀₀₀ = 44 CUK (γ = 0,7). Różnica ta tłumaczy się zastosowaniem jednakowego systemu wywołania obu błon w metodzie DIN oraz różnych systemów wywoływania w metodzie CUK, dostosowanych do odmiennych warunków obróbki chemicznej błon zwojowych i małoobrazkowych.

Norma RN-53/CUK-P. 0007 wprowadziła również liczbowe oznaczenia kontrastowości papierów fotograficznych, zgodne z dotychczasowymi oznaczeniami Bydgoskich

Zakładów Fotochemicznych. Jako miarę kontrastowości papieru przyjęto w niej „użyteczną skalę naświetlenia papieru” (L_g na rysunku), pomnożoną przez liczbę 40. Ta sama norma wprowadza również liczbowe oznaczenia czułości papieru fotograficznego. Liczba czułości papieru S_p równa się odwrotności naświetlenia w punkcie B (rys.), mierzonej w 1/lx.sek., pomnożonej przez liczbę 10000. Tablica 2 obejmuje zestawienie oznaczeń kontrastowości papieru fotograficznego, a tablica 3 — orientacyjne wielkości oznaczeń czułości papierów.

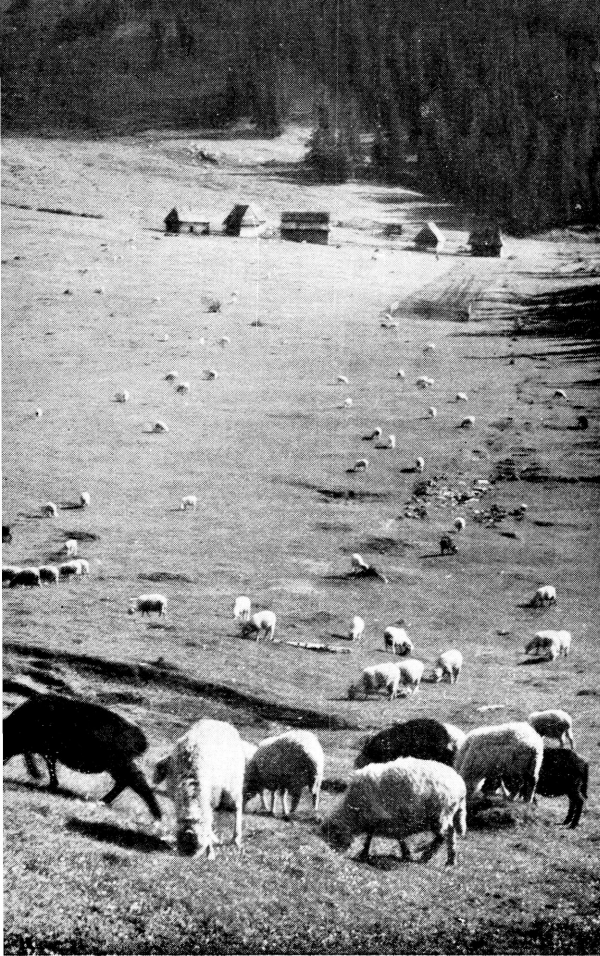
M. Iliński

Tablica 2

Oznaczenia kontrastowości	
Słowne	Liczbowe
Ultra twardy	18°
Bardzo twardy	26°
Twardy	34°
Normalny	42°
Specjalny	50°
Miękki	58°
Bardzo miękki	66°

Tablica 3

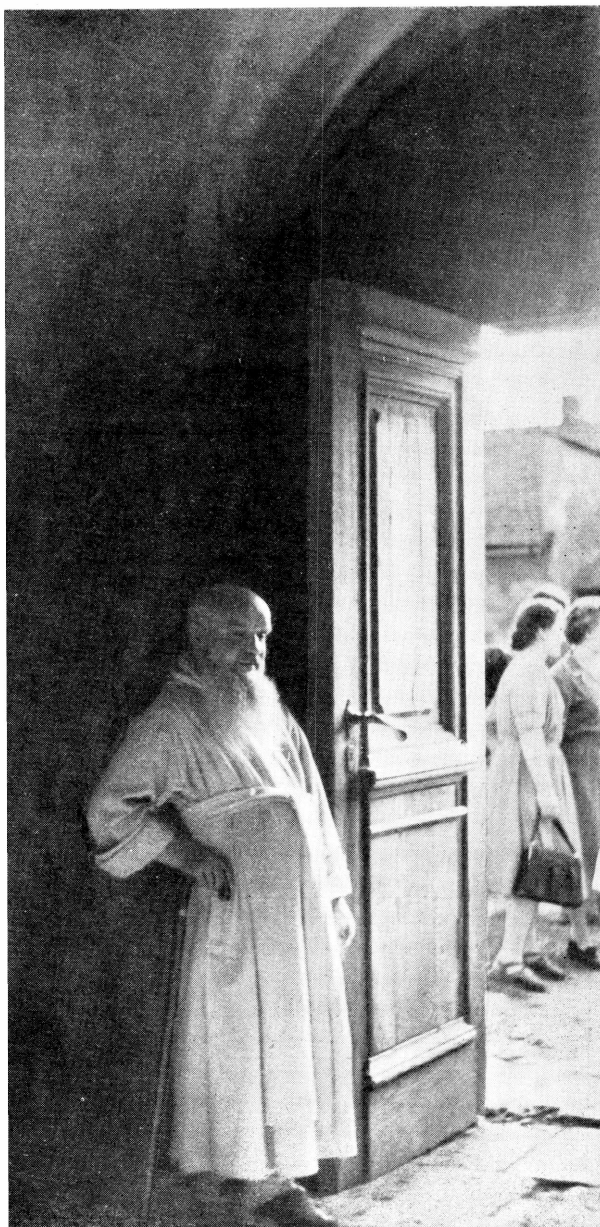
Typ i nazwa papieru	Oznaczenie czułości
Wysokoczuły papier dokumentowy (Brom D)	2 048
Wysokoczuły papier do powiększeń (Brom)	512—1024
Niskoczuły papier do kopiowania stykowego (Chlor B, Chlor)	8—16
Niskoczuły papier dokumentowy (Chlor D)	2—4



Ciekawa wystawa amatorska

BRAT FURTIAN

E. Tatarczyński



W Krakowie u wylotu jednej długiej ulicy stoi duży gmach, w którym niedawno miało miejsce niespodziewane wydarzenie. Odbiła się tam mianowicie ciekawa, niezwykła wystawa fotograficzna zorganizowana przez Koło Fotograficzne przy Centralnym Biurze Aparatury Chemicznej i Urzędzie Chłodniczych. Na wystawie eksponowane były wszystkie nadesłane prace, ponieważ nie było jury przeprowadzającego selekcję. Inicjatorzy wystawy zdecydowali na zebraniu organizacyjnym, że autorzy poniosą publicznie odpowiedzialność za jej jakość. Przedstawia prace przez siebie wybrane. Jedynym warunkiem było wykluczenie zdjęć „rodzinnych”. Może dlatego około 90% fotogramów miało za temat pejzaż podkrakowski i góry. O wystawionych pracach można powiedzieć: ujęcia ciekawe, kompozycje poprawne, technicznie większość zadowalająca, niektóre bardzo dobre. Są fotogramy, na których wyraźnie widać indywidualność ich autora. Np. zdjęcia Henryka Kollata zaciekawiają formą. Na jego obrazie „Owce na hali” widać plamy czarnych i białych owiec na tle jednostajnej ciemnej zieleni hali. Jest to fotogram, który mógłby znaleźć się na dorocznej wystawie fotografii artystycznej. Prac na tym poziomie jest więcej. „Pejzaż podkrakowski” Adama Sochanika również może śmiało pretendować do tego wyróżnienia. Zdjęcia A. Sochanika są pełne nastroju. Z prac o charakterze reportażowym wyróżniły się dwie. Jedną z nich „Portret dziecka” Tadeusza Masłowskiego jest najlepszym zdjęciem wystawy. Świadczy o pełnej dojrzałości artystycznej autora. Druga to „Brat furtian” E. Tatarczyńskiego — praca bardzo anegdotyczna — przedstawiająca głęboki kontrast zamkniętego, kontemplacyjnego świata mnichów oraz pełnego życia i drobnych, codziennych spraw świata zewnętrznego.

Z wielu fotogramów widać, że autorzy nie potrafili przeprowadzić umiejętnie analizy fotografowanego obiektu. Coś widzą, co każe im nacisnąć spust migawki. Niestety, obiektyw spłatał niedoświadczonemu fotografowi figla: oddał

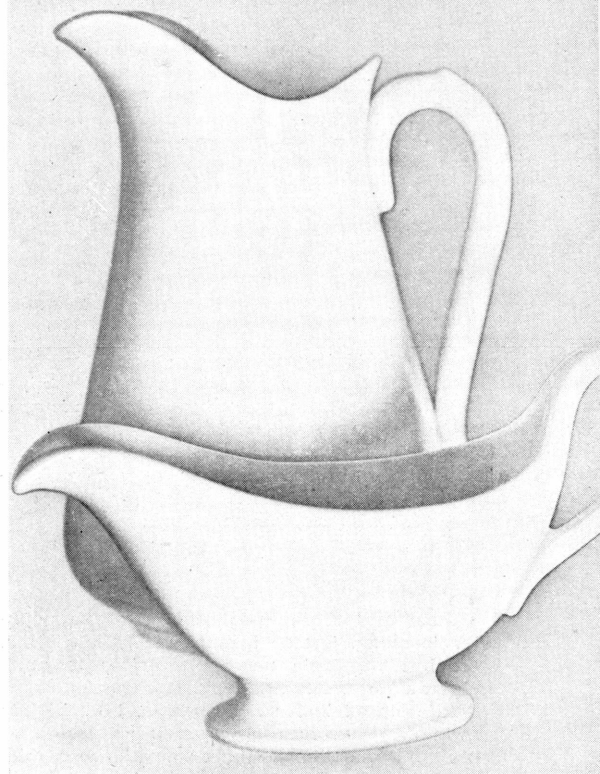
wiennie wszystko, co fotografujący widział, lecz na co nie zwrócił uwagi. Np. na wystawie znajdował się fotogram przedstawiający fragment palmiarni: na tle jasnej palmy ciemna rzeźba, dookoła zbyt wiele kwiatów i roślin. Autor nie potrafił wybrać motywu głównego. Praca ta nie jest też wolna od błędów powstających przy obróbce pozytywu, np. zbyt mocne wysłanianie za ciemnej zieleni i wadliwe nastawienie na ostrość. Ogólnym, najpoważniejszym błędem wystawionych fotogramów jest złe stosowana głębia ostrości.

Wiele jest fotogramów, które świadczą o dużym oswojeniu się z kamerą i o umiejętności pracy w trudnych technicznych warunkach. Np. zdjęcia w górach robione pod słońce, dobrze oddające przestrzeń gór i mające dużo „powietrza”. Wyrobione cienie i bogactwo półtonów w światłach dowodzi umiejętności pracy laboratoryjnej. Są to przeważnie prace „weteranów”, którzy wystawiają swe fotogramy już po raz drugi czy trzeci.

Największą zaletą wystawy jest odwaga jej twórców. Nie chcieli oni przeprowadzać selekcji prac, ponieważ chcą się uczyć. Świadomość młodości fotograficznej nie speszzyła ich. Pragnęli poddać się krytyce i w złym i w dobrym. Wiedzieli, że aby uniknąć błędów — trzeba je poznać. Ocena publiczna prac dla autora, który dopiero zaznajamia się z kamerą — to na pewno bardzo bolesna operacja. Operacja równie bolesna jak pożyteczna. Autorzy pilnie przysłuchiwali się wypowiedziom zwiedzających. Organizatorzy wystawy zwrócili się o ocenę prac i o wzięcie udziału w typowaniu nagród i wyróżnień do Miejscowego Oddziału PTF. Zaproszono też na zwiedzenie wystawy redakcję „Fotografii”. To, co zrobili organizatorzy wystawy było bardzo pożyteczne dla wystawców i dało dużo do myślenia zwiedzającym. Ci młodzi wystawcy uczyli się fotografii przede wszystkim na wystawach fotograficznych, na których niestety przeważnie nie ogląda się nic nowego zarówno od strony przedstawionych zagadnień jak i ujęcia tematu. Drugim źródłem nauki były tak trudne do zdobycia i nieliczne wydawnictwa fotograficzne. Amatorzy z krakowskiego Koła Fotograficznego starali się naśladować cenionych i znanych twórców tej miary co Bulhak, Rosner czy Wański, którzy swoimi pracami stworzyli piękny okres fotografii polskiej, okres, który przysporzył sławy naszej fotografice, ale który już jest zamknięty. Nowe warunki bowiem wysuwają nowe postulaty i nowe potrzeby.

Przedstawiciele krakowskiego Oddziału PTF wytypowali najlepsze zdjęcia do nagród, niestety nie wszakże było to, że nie wyróżnione zostały prace może kompozycyjnie i technicznie słabsze, ale wnoszące nowe spojrzenie. Wystawcy pokazali coś nowego, zrobili eksperyment sądząc, że tędy prowadzi droga do uczciwej, czystej fotografii — i mieli rację. Postawili pierwszy krok w celu przełamania grubego muru „przesądów”. Bo przesądem jest tworzenie kompozycji malarskich metodą fotograficzną. Trzeba zdać sobie sprawę, że w nowej fotografii nie jest rzeczą najważniejszą kompozycję, wyważenie i ton obrazu. W nowej fotografii chodzi o zawarcie ładunku emocjonalnego przez świadomego twórcę — fotografa. Wyjaśnienie istoty fotografii i kierowanie twórczością w myśl tych zasad powinno być naczelnym zadaniem ZPAF i PTF. I wtedy młodzi zapaleńcy z Koła Fotograficznego przy CBAiUCh w Krakowie nie będą marnowali czasu i energii na szukanie po omacku. Dostaną oni i wielu wielu innych nowe wzory, którymi nie będą nawet najładniejsze „grzeczne” obrazki, lecz idee oparte na prawdzie i postępie.

Irena Jarosińska



Efekt Sabatiera

Niektóre tematy, opracowane zwykłym sposobem fotograficznym nie dają zadowalających rezultatów. Czarna sylwetka samotnie stojącego drzewa na białym tle nieba, portret robiony pod światło, czy inne tematy o silnych kontrastach potraktowane sylwetowo — często ciekawe w konturach rażą monotonią i tępych płaszczyznami bieli czy czerni.

Niejedno takie zdjęcie może być przeobrażone na bardziej ciekawe, a czasami nawet zupełnie rewelacyjne, o ile zastosuje się metodę częściowego odwrócenia walorów. Sposób ten, tzw. efekt Sabatiera polega na zaczerwienieniu na motywie miejsc nienaświetlonych.

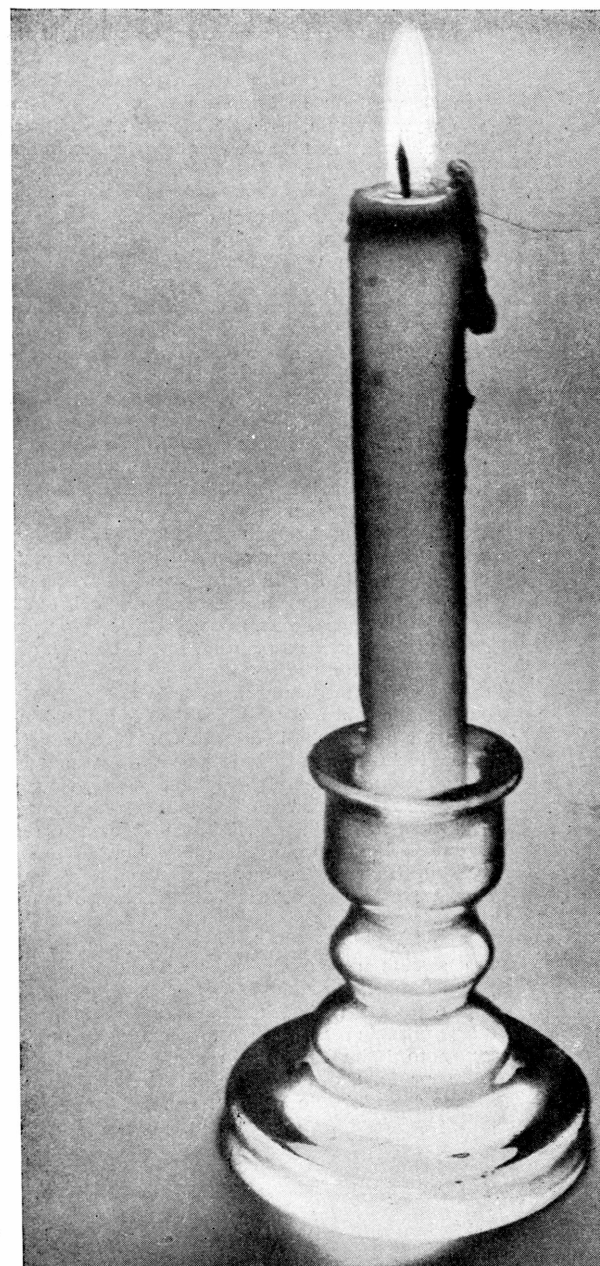
Zdawałoby się, że jeśli zaczerwienimy miejsca nienaświetlone, to w rezultacie otrzymamy jednakowo zaczerwioną powierzchnię, i że nie pozostanie na niej żaden szczegół. Po utrwaleniu negatywu przekonamy się jednak, że na właściwie opracowanym negatywie otrzymaliśmy fotografowany przedmiot oprowadzony cienką białą kreską, a płaszczyzny półtonowe częściowo odwrócone zostały z negatywu w pozytywny. Oczywiście trudno tu dać wskazówki co do fotografowania przedmiotu i oświetlenia poza wymienionymi wyżej. Zależy to całkowicie od zamiaru autora i dopiero przy przeprowadzaniu różnych prób można mniej więcej orientować się co nadaje się do tego rodzaju obróbki negatywowej. Sama metoda wygląda w następujący sposób:

Z negatywu robimy na błonie graficznej

lub innej mało czulej pozytyw, z którego z kolei wykonamy negatyw wtórny przeznaczony do właściwej obróbki. Negatyw ten, naświetlony normalnie, wkładamy do kuwety napelnionej wywoływaczem wolno pracującym; trzeba uważać, by płyn był zupełnie czysty, bez żadnych pływających cząsteczek emulsji lub brudu. Obserwujemy pokazywanie się obrazu i w czasie wynoszącym 2/3 okresu potrzebnego do całkowitego zakończenia wywoływania zapalamy nad kuwetą zwykłą lampę. Należy bardzo uważać, by żadne niepożądane cienie od uchwytych do klisz, szczypiec, brzegu kuwety itp. nie padały w czasie naświetlania negatywu. Czas powtórnego naświetlania może być ustalony tylko drogą eksperymentów, gdyż ton całego negatywu jak i sam temat oraz rodzaj materiału, siła użytego światła odgrywają dużą rolę. W każdym razie musi to być czas stosunkowo bardzo krótki (np. na oriochromatycznych krajowych błonach graficznych, przy żarówce 60 wat i odległości 1 m doświetlenie trwa 2—5 sek). Dalej wywołujemy nasz negatyw; partie, które zostały doświetlone, zczernieją. Po utrwaleniu, wypłukaniu i wysuszeniu mamy negatyw, który normalnie powiększamy.

Jeśli zdjęcie okaże się nieudane ze względu na niewłaściwą obróbkę — możemy cały proces powtórzyć korygując czas pierwszego wywołania czy naświetlania i doświetlania wtórnego negatywu.

Stanisław Zieliński



Guma

Od redakcji.

W bieżącym numerze rozpoczynamy druk serii artykułów poświęconych poszczególnym technikom chromianowym, tzw. technikom szlachetnym. Ogólne zagadnienia, związane z tymi technikami omawiane były w artykułach Janiny Mierzeckiej (nr 7/13) oraz Stanisława Sommera (nr nr 4/10 i 10/16, „Fotografii”).

Gumowa technika pozytywowa zwana popularnie gumą, jest co prawda nie najłatwiejszą, ale bez wątpienia najpopularniejszą techniką chromianową. Rozkwit technik chromianowych datuje się od końca XIX stulecia. Po I Wojnie Światowej zaznacza się spadek zainteresowania tymi technikami. Guma stosunkowo szybko wyparła początkowo najbardziej popularną technikę pigmentową, uprawianą przede wszystkim w krajach anglosaskich. Po I Wojnie Światowej w miejsce gumy zjawia się bromolej i przetłok bromolejowy, aż wreszcie około roku 1925 dominującą rolę w technikach pozytywowych zaczynają odgrywać materiały światłoczułe z chlorkiem i bromkiem srebra — tzw. popularnie brom. To, że w ostatnich 30 latach guma straciła wielu swoich zwolenników nie oznacza bynajmniej, że te techniki, które ją wyparły mają większe walory jako środek wypowiedzi artystycznej. Wręcz przeciwnie — guma do tej pory stanowi najbardziej doskonałą technikę pozytywową.

Dlaczego uważam technikę gumową za najbardziej doskonałą technikę pozytywową? Składają się na to następujące przyczyny: 1) Żadna z technik pozytywowych nie daje takich możliwości indywidualnej interpretacji, indywidualnego podejścia do tematu jak guma ze względu zarówno na specyficzny sposób wywoływania, a ściślej biorąc „wydobycia” obrazu, jak i na to, że guma jest techniką tonoroździelczą (w każdym razie guma wielowarstwowa).

Poniżej będzie to szerzej omówione.

2) Obrazy wykonane w gumie otrzymuje się przeważnie na wysokogatunkowych papierach (akwalewowych, czerpanych i innych) przy czym farba tworząca obraz znajduje się nie w głębi warstwy żelatynowej jak w bromie, lecz na powierzchni obrazu. Sprzyja to otrzymaniu fotogramów uderzających swoją piękną i ciekawą fakturą w przeciwieństwie np. do bromów, których niewątpliwą słabą stroną jest to, że obraz zbudowany z srebra metalicznego nuży niekiedy monotonością powierzchni, której możliwości urozmaicenia są raczej ograniczone.

3) Dzięki temu, że farba znajduje się na powierzchni obrazu rozpiętość pomiędzy najgłębszą czernią i bielą fotogramu jest w gumie większa niż w innych technikach. (W bromie srebro tworzące obraz zawieszone jest w warstwie żelatyny rozpraszającej i odbijającej promienie świetlne).

4) W technice gumowej istnieje możliwość otrzymania obrazu praktycznie biorąc w dowolnych kolorach i odcieniach. Oczywiście, że w technice bromowej można otrzymać za pomocą tonowania lub specjalnego wywoływania obrazy kolorowe, ale trudno jest z góry przewidzieć, w jakim odcieniu fotogram się wytonuje lub wywoła. Poza tym obrazy tonowane (poza barwieniem za pomocą kąpieli z siarką i selenem) odznaczają się bardzo małą trwałością.

Mógłbyśmy zadać pytanie dlaczego guma, pomimo swoich niewątpliwych zalet, została wyparta przez inne techniki? Jedną z najważniejszych przyczyn jest znaczna pracochłonność otrzymywania obrazu gumowego. Otrzymanie gumy to kilka dni pracy: samodzielne uczulanie papieru oraz długie, niekiedy kilkugodzinne naświetlanie obrazu, wymagające poza tym powiększonego negatywu.



* *

K. Składanek

Są to oczywiście duże utrudnienia, ale po wiedzmy sobie otwarcie, że nawet poświęcenie tygodnia czasu na otrzymanie fotogramu mającego być dziełem sztuki (a to jest przecież celem fotografii artystycznej) to stosunkowo niewiele — i tak fotografia zostanie „najszybszą” ze wszystkich dziedzin sztuki. Skomplikowana w porównaniu z bromem metoda otrzymania obrazu, konieczność posiadania dużego smaku i wyczucia artystycznego sprawiają, że guma nie jest techniką dla początkujących fotoamatorów. Dopiero bezbłędne opanowanie bromowej techniki pozytywowej jest rękojmią, że przy przejściu do gumy będzie można liczyć na powodzenie. Praca jest trudna — niepowodzenia częste, ale ostateczny efekt na pewno zrównoważy początkowe trudności. Podstawą jest cierpliwość, staranność w pracy oraz świadomość, jak ma wyglądać ostateczny obraz.

ROZTOPIY

Tadeusz Wański



Trzeba przy okazji wspomnieć, że gumę można nazwać „polską” techniką chromianową. Nie dlatego, że Polska jest ojczyzną gumy, ale z tego powodu, że do czołowych gumistów świata zaliczali się również Polacy. Wystarczy wspomnieć nazwiska Dederków, Neumanna, Mikolascha, Składanka, Wańskiego i Mierzeckiej. Szereg artystów pozostało wiernych i dzisiaj technice gumowej; należy przy tym zwrócić uwagę na to, że na ostatniej Ogólnopolskiej Wystawie Fotografii Amatorskiej w Warszawie pokazano szereg prac wykonanych przez amatorów właśnie w gumie.

Przejdźmy teraz do samego procesu otrzymywania obrazu gumowego zaznaczając od razu, że niniejszy artykuł ze względu na ograniczoną objętość może dać tylko ogólne wytyczne i wskazówki. Dla tych, którzy poważnie chcą się zainteresować techniką gumową powinny być one wystarczające. W gumie najważniejszą rzeczą jest praca. Wyniki przyjdą z nabyciem dostatecznej wprawy i doświadczenia.

Nim przejdę do opisu sposobu wykonania fotogramu gumowego, podam w krótkim zarysie podstawy chemiczne otrzymywania obrazu.

Substancją światłoczułą stanowi mieszanina gumy arabskiej z dwuchromianem potasu. Pod wpływem działania światła produkty rozkładu dwuchromianu potasowego (względnie sodowego lub amonowego) garbują żelatynę, to znaczy zmniejszają rozpuszczalność w wodzie. Jeśli do mieszaniny dwuchromianu i gumy arabskiej doda się farby kryjącej, to pozostanie ona na powierzchni papieru w tym mniejszej ilości, im więcej światła padło na to miejsce. Wywołanie obrazu polega więc na usunięciu za pomocą wody farby wraz z gumą arabską i dwuchromianem z tych miejsc, na które światło nie padło.*

Metoda gumowa sprowadza się do następujących czynności:

1. Przygotowanie papieru.
2. Naczulenie papieru połączone z nałożeniem farby.
3. Naświetlenie.
4. Wywołanie obrazu.

Do techniki gumowej nadaje się każdy dobry papier rysunkowy lub akwarelowy. Powinien on posiadać pewną istotną cechę — nie może zmieniać wymiarów po namoczeniu i wysuszeniu. Większość spotykanych na rynku papierów akwarelowych i rysunkowych odpowiada temu warunkowi. Papier przed nałożeniem warstwy światłoczułej powinien być odpowiednio spreparowany. Czynność tę nazywamy klejowaniem papieru. Przeniknięcie farby utrudnia w dużym stopniu wywołanie obrazu i często jest przyczyną tworzenia się nieczy-

*) Szersze omówienie chemicznej strony otrzymywania obrazów na materiałach chromianowych znajduje czytelnik w artykule S. Sommera w numerze 10/16 „Fotografii”.

stych, zabrudzonych światel. Do klejowania służy roztwór wodny żelatyny, którą po nasyceniu papieru garbuje się formaliną, względnie stosuje się roztwór żelatyny już zgarbowany za pomocą alunu. Roztwór żelatyny powinien być 3%, a formaliny 5%. Papier przeznaczony do klejowania rozpina się na rysownicy lub na desce odpowiednich rozmiarów i za pomocą szerokiego pędzla smaruje się ogrzanym (do około 70°C) roztworem żelatyny. Papier należy posmarować 4-krotnie — 2 razy wzdłuż i 2 razy wszerz. Po wyschnięciu garbuje się żelatynę roztworem formaliny lub alunu za pomocą pędzla lub gąbki. Nasycanie roztworem żelatyny i garbowanie jej może być przeprowadzone w jednej operacji. Do tego celu należy stosować kąpiel o następującym składzie:

żelatyny	5, g
alunu chromowego	0,5 g
wody	do 100 cm ³

Sposób ten jest prostszy, wymaga jednak po przeklejowaniu dodatkowego płukania wodą. Płukanie wodą ma na celu usunięcie soli chromu, mogących ujemnie oddziaływać na nakładane później na papier barwniki.

Przeklejowany papier jest trwały i może być długo przechowywany.

Następną czynnością jest naczulanie papieru, które można przeprowadzić dwoma sposobami: albo za pomocą osobnych kąpeli (jedna z dwuchromianem, druga z roztworem gumy arabskiej i barwnika), względnie też używając kąpeli zawierającej wszystkie trzy składniki. Ostatni sposób jest łatwiejszy i częściej stosowany.

W metodzie I sporządza się następujące roztwory:

A) Dwuchromianu potasu	35 g
(względnie dwuchromianu amonu)	30 g
Węgla potasu bezw.	2 g
Wody destylowanej	250 cm ³
B) Gumi arabskiej w kawałkach	100 g
Wody	250 cm ³
Kwasu salicylowego	1 g

Roztwór ten sporządza się w ten sposób, że do butelki z szeroką szyjką wysypuje się gumę arabską oraz dolewa się wodę ogrzaną do 50°C. Po dodaniu kwasu salicylowego pozostawia się do rozpuszczenia. Po całkowitym rozpuszczeniu się gumy arabskiej przesącza się ogrzaną do około 40° roztwór przez płótno w celu usunięcia ewentualnych zanieczyszczeń i dodaje się farby mineralnej w ilości od 1 g do 4 g na 15 cm³ roztworu B (gumi). Farba powinna być dokładnie sproszkowana i przesiana przez muslin. Ilość farby zależy od charakteru obrazu jaki chcemy otrzymać — im farby jest mniej, tym fotogram jest bardziej delikatny. Stosować można również farby akwarelowe bądź też tempery. Najczęściej stosowane to:

1. Czerń lampowa lub słoniowa.
2. Caput mortuum — czerwony fiolet.
3. Ugier palony — żółty brąz.
4. Sjena naturalna — brąz.
5. Błękit pruski.

Oczywiście, że można również stosować i mieszaniny farb, np. chcąc otrzymać czerń ciepłą dodaje się nieco farby czerwonej, a czerń o odcieniu zimnym uzyskuje się przez dodanie farby niebieskiej.

W metodzie z osobnym nakładaniem roztworów przeklejowany papier smaruje się tamponem waty namoczonej w kąpeli A (dwuchromianowej) i suszy w miejscu suchym i ciemnym. Spreparowany w ten sposób papier można przechowywać kilka dni. Następnie nakłada się za pomocą szerokiego pędzla mieszaninę gumy arabskiej i farby tak długo aż otrzyma się równą powierzchnię o wilgotnym połysku. Warstwa światłoczuła powinna mieć taką grubość,



Hugo Erfurth

aby po nałożeniu jej na zadrukowany papier można było jeszcze odczytać druk.

W metodzie II papier uczula się mieszaniną 3 roztworów wziętych w stosunku 10 cm³ roztworu A, 15 cm³ roztworu B i 1—4 g farby. Uczulony papier jest trwały w ciągu najwyżej trzech dni.

Uczulony papier kopiuje się stykowo pod negatywem, najlepiej w słońcu, przy czym czas naświetlania należy ustalić za pomocą prób. Należy przy tym pamiętać, że najczulsze są papiery niebieskie i zielone, a najmniej czule — papiery czerwone. Ponieważ trudno jest przy jednorazowym kopiowaniu otrzymać obraz o dostatecznej sile i odpowiednim wyrobieniu szczegółów w światłach i cieniach, konieczne jest wielokrotne kopiowanie obrazu polegające na tym, że wywołany i wysuszony obraz pokrywa się znowu warstwą światłoczułą i operację naświetlenia i wywoływania powtarza się tak długo, aż osiągnie się pożądaný rezultat. Z tego też względu konieczne jest zrobienie na marginesie negatywu i papieru odpowiednich znaczków umożliwiających dokładne pokrycie się negatywu i papieru przy powtórnych kopiowaniu. Zrozumieli stąd się również warunek, aby papier przeznaczony do tej techniki nie zmieniał wymiarów po wysuszeniu.

Wywoływanie obrazu polega na usunięciu przez rozpuszczenie w wodzie gumy wraz z barwnikiem. Wywoływanie można prowadzić w świetle elektrycznym lub w niezbyt silnym świetle dziennym. Naświetlony papier wkłada się do miski z zimną wodą obrazem ku dołowi. Wodę zmienia się tak często, aż przestanie ona zabarwiać się na żółto od rozpuszczonych soli chromowych. Przy prawidłowym naświetleniu obraz ukaże się po mniej więcej 15—20 minutach. Dalsze wywoływanie (klarowanie) obrazu polega na energiczniejszym usuwaniu pozostałego barwnika silniejszym strumieniem wody. Fotogram umieszcza się obrazem ku górze na desce i polewa wodą z kranu, najlepiej przez sitko umieszczone na końcu rurki kauczukowej. Trzeci etap wywoływania to wydobywanie szczegółów i podkreślenie pewnych elementów obrazu za pomocą mokrego pędzla przy ciągłym polewaniu fotogramu wodą. W tym etapie pracy fotograf ma duże możliwości podkreślenia lub zatuszowania pewnych partii obrazu.

O tym, w jak wielkim stopniu technika gumowa pozwala na indywidualną interpretację obrazu można się przekonać z załączonych zdjęć, które, aczkolwiek wykonane tą samą

Berssenbrugge



Wystawa Oddziału PTF w Poznaniu

W Poznaniu Oddział Wojewódzki PTF urządził w grudniu 1954 roku wystawę fotograficzną pt. „Pierwszy rok pracy artystycznej”. Wystawa ta cieszyła się ogromnym powodzeniem. Liczba zwiedzających w dniu powszednie wynosiła 300–400 osób, a w niedzielę i święta z reguły przekraczała 2 tysiące. Sukces wystawy był całkowicie zasłużony. Wystawione fotografie stanowiące wynik rocznej,

zespolowej pracy, zaplanowanej przez kierownictwo Sekcji Artystycznej i zaakceptowanej przez ogół jej członków odznaczają się wysokim poziomem artystycznym. 93 wystawione prace zostały rozmieszczone według zaplanowanych 10 tematów: drzewo, droga polna, portret, jesień, teatr i widowiska, martwa natura i faktura (fotografia użytkowa), zima, architektura, wiosna i dzieci.

Należy podkreślić z uznaniem, iż kierownictwo Sekcji Artystycznej po dokonaniu wyboru tematów zorganizowało 34 zebrania poświęcone omawianiu obrazów mistrzów fotografii oraz krytyce obrazów wykonanych na wymienione wyżej tematy. Zebrania te stały się pewnego rodzaju kursem dokształcającym dla młodych członków Sekcji. Jednocześnie na zebraniach tych dokonywano wyboru najlepszych prac na wystawę, kładąc nacisk na własne i oryginalne podejście do tematu oraz indywidualny sposób realizacji. Selekcja była bardzo surowa i tylko niewielka część wykonanych przez członków Sekcji prac została zakwalifikowana na wystawę. Poniżej zamieszczamy nadesłaną z Poznania recenzję omawianej wystawy.

M. S.

Wystawa obejmuje 93 fotografie wykonane przez osiemnastu członków Sekcji w ciągu roku od chwili, kiedy Sekcja po reorganizacji i dokooptowaniu nowych osób spośród członków PTF w Poznaniu rozpoczęła planową i zespółową pracę nad podniesieniem poziomu artystycznego i technicznego twórczości swych członków.

Na zebraniach Sekcji odbywających się co dwa tygodnie, wybierano z prac przedstawianych w formacie 13×18 najlepsze i decydowano, które z nich nadawać się będą do powiększenia. Z liczby kilkuset prac wybrano sto kilkadziesiąt i z wykonanych stu czterdziestu kilku fotografii postanowiono po dłuższej dyskusji wystawić dziewięćdziesiąt trzy obrazy. Powinno być znacznie więcej, ale nie wszystkie tematy zostały z rozmaitych uzasadnionych przyczyn wykonane przez wszystkich członków Sekcji. Nie wszyscy zdołali sprostać wymaganiom i niektórzy z nich mogli wystawić zaledwie po kilka obrazów.

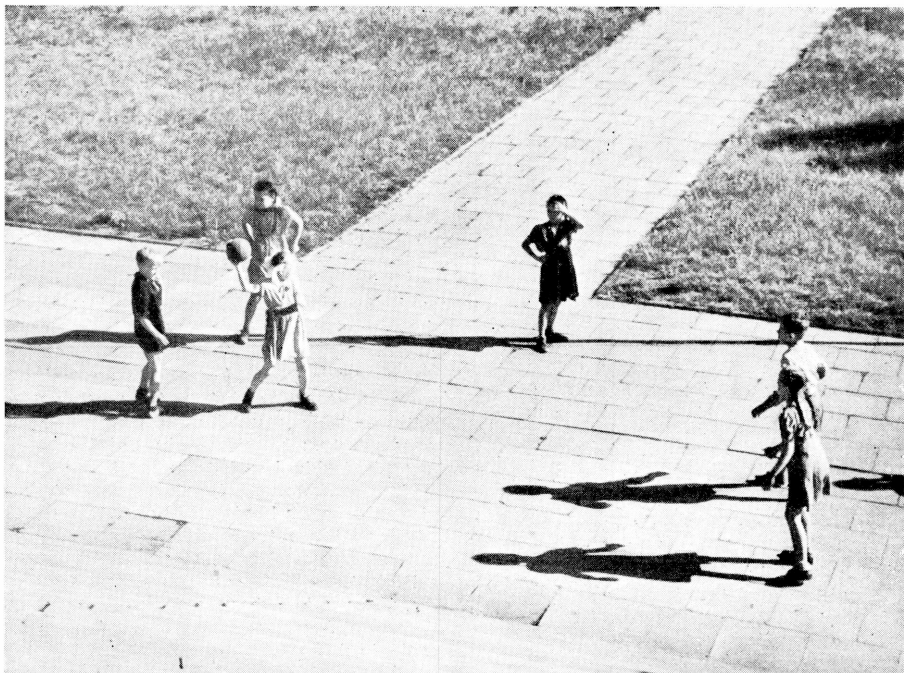
Z dziesięciu ustalonych tematów najwięcej prac zgromadziły „Jesień” — 12 prac 12 autorów, „Architektura” oraz „Martwa natura i faktura” po 14 prac 10 autorów. Z tematu „Zima” dopuszczono 12 prac 9 autorów, „Portret” — 10 fotografii 9 autorów, „Drzewo” — 8 prac 7 autorów. Z tematów „Dzieci” oraz „Teatr i widowiska” znalazło się na wystawie po 7 prac. Najmniejszą ilość prac dopuszczono na tematy: „Polna droga” — 5 prac 5 autorów i „Wiosna” — 4 prace 4 autorów.

Wśród wystawionych prac na plan pierwszy wybijają się obrazy nowych członków Sekcji: Grażyny Wyszomirskiej i Bronisława Schlabsa oraz ze starszych, doświadczonych fotografatorów — Ryszarda Schramma.

Z 17 prac Grażyny Wyszomirskiej (jedynej, która wykonała fotografie na wszystkie tematy) o bardzo wysokim poziomie technicznym i artystycznym — wyróżniają się doskonałe portrety artystów opery i baletu oraz małej dziewczyn-

DZIECI

Bronisław Schlabs



techniką, różnią się pomiędzy sobą w zdumiewający sposób. Wystarczy porównać klasyczny i czysto „fotograficzny” portret Erfurtha z niewiele przypominającą fotografią gumą Składanka.

W wypadku prześwietlenia, gdy obraz nie daje się dostatecznie wyjaśnić, pomaga podwyższenie temperatury wody do 30–40°, względnie dodanie do niej nieznacznej ilości węgla sodu lub potasu (1%). Wielokrotne kopiowanie obrazu ma na celu nie tylko nadanie odpowiedniej mocy, ale również podkreślenie, skonstruowanie pewnych partii fotogramu. Przez odpowiedni dobór kąpieli można skonstruować partie cieni lub światła, albo też rozegrać obraz w półtonach. W ostatecznym wyniku otrzymuje się efekt zbliżony do efektów osiągniętych w technikach tonorozdzielczych z tym, że istnieje większa możliwość przesuwania skali tonalnej obrazu ze względu na większą rozpiętość pomiędzy czernią i bielą, niż w technikach bromowych.

Podczas wielokrotnego kopiowania obrazu należy nakładać mieszaninę światłoczułą metodą

drugą, a więc po zmieszaniu wszystkich roztworów.

Poniżej podajemy proporcje poszczególnych kąpieli wydobywających jedynie pewne partie obrazu:

I. Kąpiel dla wydobywania światła.

Gumy arabskiej (roztwór B) 3 cm³
Dwuchromianu (roztwór A) 7 cm³

Farby należy dodać tyle, aby po pokryciu zadrukowanego papieru zabarwieniu uległ jedynie papier.

II. Kąpiel dla wydobywania cieni.

Gumy arabskiej (roztwór B) 6 cm³
Dwuchromianu (roztwór A) 4 cm³

Farby należy dodać tyle, aby zadrukowany tekst dawał się jedynie z trudnością odczytać.

III. Kąpiel dla wydobywania półtonów.

Gumy arabskiej (roztwór B) 5 cm³
Dwuchromianu (roztwór A) 5 cm³

Kolejność kopiowania jest dowolna z tym, że do poszczególnych roztworów można stosować różne farby, co pozwala na otrzymanie cieni o innym np. zabarwieniu niż światła.

Dużą trudność sprawia w technice gumowej usunięcie zielonkawego zabarwienia wywołanego obecnością resztek nie wypłukanych soli chromowych. Zabarwienie to, szczególnie widoczne w jasnych partiach obrazu, da się usunąć w kąpieli o składzie:

wody 1000 cm³
kwasu siarkowego stęż. 5 cm³

Kąpiel tę należy jednak stosować ostrożnie, ponieważ niektóre farby rozkładają się pod wpływem kwasu siarkowego.

Obrazy wykonane w technice gumowej nie powinny być mniejsze niż 18×24 cm. Konieczne jest z tego powodu użycie powiększonego negatywu. Doskonale nadaje się do tego celu negatyw powiększony na zwykłym papierze fotograficznym, który w celu zwiększenia przejrzystości przesyca się mieszaniną terpentyny i oleju rycynowego.

W następnym numerze „Fotografii” omówimy najczęstsze błędy procesu gumowego.

Stanisław Sommer

ki wiejskiej, ciekawy kompozycyjnie fragment widowni Teatru Wielkiego w Poznaniu, drzewo w szacie zimowej, pełna wyrazu droga polna z brzoškami uginającymi się pod uderzeniami wichru, zamek w Pieskowej Skale, a przede wszystkim świetne obrazy na temat „Martwa natura i faktura”. Obrazy na ten ostatni temat (stare księgi, garnki polewane) stawiają ich autorkę w rzędzie najlepszych fotografików polskich.

Ciekawym ujęciem odznaczają się wszystkie obrazy Bronisława Schlabsa — (11 na 9 tematów) — jednego z najbardziej czynnych fotoamatorów poznańskich. Doskonale pod względem zarówno technicznym jak i artystycznym obraz na temat „Jesień”, przedstawiający stado gęsi na rżysku, znakomicie oddawia nastroj chmurnej, deszczowej jesieni. Perspektywę staromiejskiego zaułka wrocławskiego przekonywująco pokazuje nam fotogram z działu „Architektura”. Wymieniając najlepsze prace pokazane na wystawie nie można nie wspomnieć o jego „Drodze polnej”, ożywionej sztafążem ludzkim, trafnie podkreślającej nastroj nadciągającej burzy. Fakturę, a nawet kolor, dobrze oddaje fotogram „Pomidory”, a „Stary dąb” wskazuje, że w fotografii ojczystej Schlabs będzie miał dużo jeszcze do powiedzenia.

Ryszard Schramm, znany taternik i fotoamator poznański, wykonał 8 zdjęć na 7 tematów. Wprawdzie przedmiotem jego zdjęć są zwykle góry lub turystyka wysokogórska, ale na tej wystawie zadokumentował, że potrafi zdobywać laury także i w innych dziedzinach. Zdjęcia jego na tematy „Portret” i „Dzieci” należą do rzędu najlepszych.

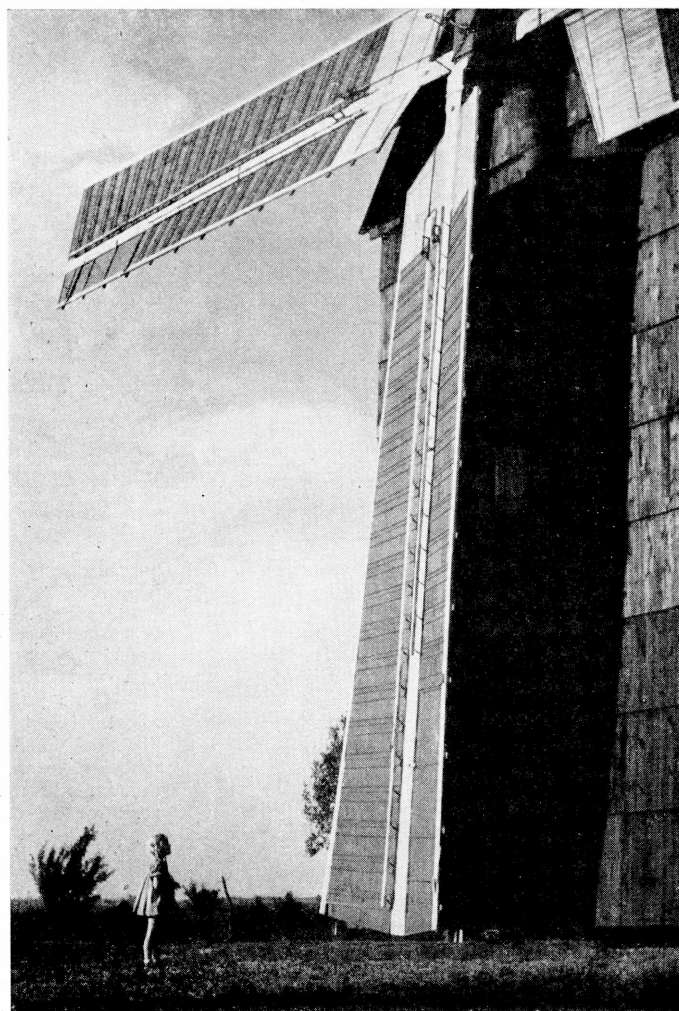
Spośród prac innych autorów uwagę zwiedzających przyciągają obrazy Zbigniewa Wyszońskiego: nastrojowy obraz „Drzewo”, doskonale skomponowana „Droga polna” i ciekawy fotogram na temat „Architektura” — będący przedmiotem ożywionej dyskusji na zebraniach Sekcji i Towarzystwa.

Wysoki poziom techniczny i artystyczny reprezentują prace Bronisława Lachowicza: świetne wtórники — jedyne na wystawie — z tematów „Zima” i „Portret” oraz obraz z działu „Faktura”: centralnie i symetrycznie skomponowana „Głowa Fauna” dobrze oddaje charakter zabytkowej płaskorzeźby i jej fakturę.

Ze zdjęć Bernarda Kosickiego wymienić należy doskonale „Drzewo” i „Jesień” — fotogram

WIATRAK

Roman Młynkiewicz



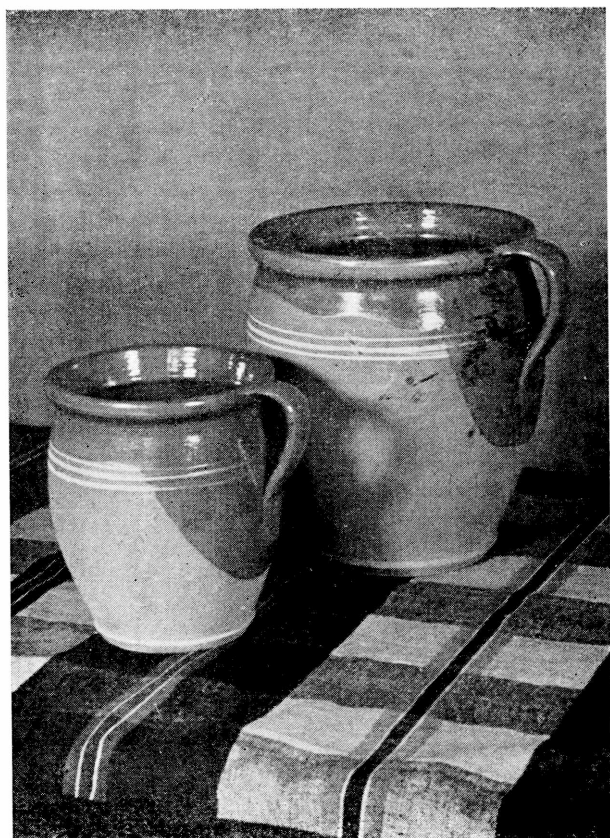
przedstawiający mglisty dzień jesienny na Starym Rynku w Poznaniu oraz jeden z najlepszych obrazów wystawy: „Scena baletowa” z „Jeziora Łabędziego”.

Kilka dobrych obrazów dała Ewelina Zielińska.

Temat „Martwa natura i faktura” znalazł dobrych odtwórców w osobach: Andrzeja Huberta, Danuty Kędzierskiej i Agnieszki Maćkowiak. Temat „Architektura” dobrze ujęli Franciszek Frąckowiak i Karol Schubert. Praca Schuberta „Stare Miasto” należy do ciekawszych i odznacza się oryginalnym ujęciem tematu. Do najlepszych obrazów wystawy w dziale „Architektura” należy zaliczyć fotogram Romana Młynkiewicza „Wiatrak”. Z prac niżej podpisanego wystawiono dwa obrazy na tematy „Jesień” i „Faktura” (fragment arrasu).

Liczna frekwencja osób zwiedzających wystawę i uczestniczących w trzech kolejnych zebraniach Towarzystwa, poświęconych krytyce obrazów, dowiodły, że wystawa prac Sekcji była imprezą ciekawą. Organizatorom i uczestnikom jej wydaje się, że wystawa ich prac spełniła swe zadanie: pokazała w jak rozmaity sposób można podchodzić do tego samego tematu i ile ciekawych rozwiązań można znaleźć przy jego opracowywaniu. Planowa zaś i prawdziwie zespołowa praca w Sekcji, czynna pomoc w organizacji wystawy stworzyły z członków Sekcji zgrany i dobrze pracujący, a przede wszystkim rozumiejący się wzajemnie kolektyw. Udana wystawa zachęciła wszystkich do dalszej pracy. Należy mieć nadzieję, że Sekcja Artystyczna Poznańskiego Oddziału PTF znajdzie naśladowców.

Adam Dubowski



MARTWA NATURA

Grażyna Wyszońska



DRUTY
Ryszard Dryll

Gawędy o kompozycji

Mówiliśmy dotychczas o wielu zagadnieniach związanych z układem elementów obrazu. Gawędy nasze dotyczyły tego **jak** fotografujemy w zależności od tego co fotografujemy. **Co** oznaczało temat fotografowany, **jak** formę obrazu.

Zdawałoby się pozornie, że w kompozycji malarzkiej i fotograficznej kierujemy się tymi samymi zasadami. Mniemanie takie byłoby błędne, gdyż dla malarza malowany przedmiot jest w zasadzie pomocą drugorzędą. Jest on jak gdyby przypomnieniem kształtów, z których składa się jego obraz. Wiemy, że wielu malarzy tworzy swoje dzieła nie korzystając z modeli, to znaczy tworzy z pamięci. Inaczej ma się sprawa z pracą fotografa. Fotograf nie ma możliwości stworzenia obrazu z pamięci. Musi mieć przed sobą przedmiot, którego obraz tworzy.

Podczas gdy malarz może malować poszczególne fragmenty swojego obrazu posiłkując się

wzorami — modelami kolejno, jeśli z jakiegokolwiek powodu nie może zebrać wszystkich w jednym miejscu i w jednym czasie, fotograf **musi** w momencie zdjęcia mieć przed aparatem wszystkie składniki przyszłego obrazu. Malarz na podstawie szkiców, czy własnej pamięci może **komponować obraz** w czasie malowania, może tworzyć współukłady, które w rzeczywistości nigdy nie istniały, fotograf natomiast nie ma tej możliwości, gdyż odtwarzać może jedynie układy **rzeczywiste**.

Stąd wniosek, że **malarz komponuje obraz, natomiast fotograf musi komponować układ przedmiotów**. Określenie wycinka (kadru) jest jedynie drobnym ułamkiem pracy kompozycyjnej, dokonany bezpośrednio na obrazie.

Dlatego musimy zastanowić się, jakie plastyczne elementy przedmiotów fotografujemy i jaka może być ich współzależność.

Rozróżniamy cztery elementy kompozycyjne przedmiotu, względnie obrazu — co jest jednoznaczne, gdyż układ kompozycyjny przedmiotu staje się układem kompozycyjnym obrazu. Są to: **linia**, **plama** (powierzchnia), **barwa** i **treść**.

Pojęcie linii kompozycyjnej nie pokrywa się z pojęciem linii geometrycznej (twór jednowymiarowy). W kompozycji rozróżniamy trzy rodzaje linii: linia dzieląca dwie płaszczyzny, linia będąca wąską wydłużoną płaszczyzną i linia wyobrażona, łącząca poszczególne elementy obrazu.

Pojęcie linii, dzielącej powierzchnię jest proste i zrozumiałe. Linia taką jest granica pomiędzy tłem i np. twarzą przy jej ustawieniu profilem. Każdy obraz musi posiadać większą lub mniejszą ilość takich linii granicznych, je-

żeli przedstawia jakikolwiek dostrzegalny kształt.

Jako linię będziemy również traktować także przedmioty, jak gałąź, szyna kolejowa, wydłużona smuga obłoku, czy pręt metalowy. Oczywiście nie można dokładnie określić granicy pomiędzy taką linią, a plamą kompozycyjną.

O liniach wyobrażonych mówiliśmy już w gawędach niejednokrotnie. Są to linie nie wykreślone na obrazie, noszące ogólną nazwę łączących (patrz „Gawędy” w numerze grudniowym 1954 i styczniowym 1955).

Kompozycje, noszące miano liniowych oparte są najczęściej na drugim (płaszczyznowym) typie linii kompozycyjnych.

Plama lub płaszczyzna w kompozycji plastycznej jest bodajże najważniejszym jej elementem. Przedmioty, których obrazy oglądamy na naszym zdjęciu, tworzą zazwyczaj plamy konkretnych kształtów. Te większe i mniejsze plamy układamy w całość obrazu, zachowując ich celową z punktu widzenia kompozycji współzależność.

Pamiętajmy, że na naszym obrazie nie ma ani jednego miejsca, na którym nie byłoby plamy, dlatego komponując go winniśmy zwracać uwagę na wszystkie szczegóły, zarówno na plamy przedstawiające temat obrazu, jak i na pozostałe, czyli stanowiące tło, na którym znajduje się ten temat. Rozróżniamy więc plamy **pozytywne**, zasadnicze i **negatywne**, dopełniające. Zdarza się bowiem, że plama negatywna ma równie konkretny kształt, jak i pozytywna. Przykładem tego może być żart rysunkowy, który widzimy poniżej: jest to rysunek przedstawiający dwie twarze zbliżające się do pocałunku. Jeśli jednak przyjrzymy się rysunkowi uważnie, z łatwością zobaczymy, że plama biała, wypełniająca pole pomiędzy twarzami, a więc negatywna, ma kształt kielicha. Pojęcie barwy kompozycyjnej również różni się od potocznego pojęcia barwy, określa bowiem nie tylko kolor, np. czerwony, niebieski czy szary, ale mówi o jego nasyceniu i jasności. Z tego punktu widzenia „czarno-biały” fotogram również posiada barwy — od białej poprzez całą gamę szarych, aż do czarnej. Potocznie mówimy o skali tonalnej obrazu. Tematowi temu poświęcimy zresztą następną „gawędę”.

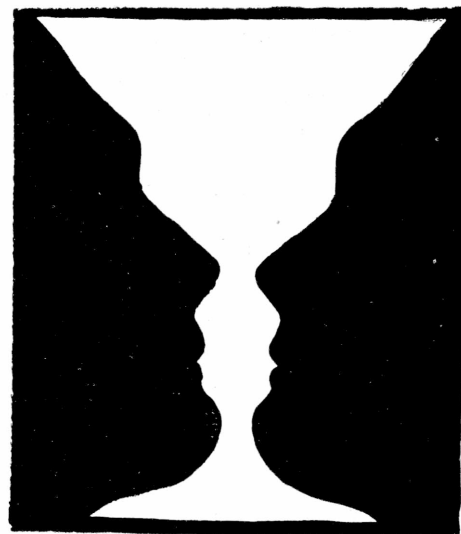
*
* * *

Artysta wybiera taki czy inny układ kompozycyjny, aby zwrócić uwagę oglądającego na temat obrazu. Lecz wielkość, kontrast i położenie plamy na obrazie nie przesądza jeszcze kierunku oglądania obrazu (patrz „Gawędy” w numerze 12 „Fotografii” z 1954 r.).

Obok jej cech formalnych, kształtowych, plama posiada jeszcze cechy emocjonalne, tzn. że przedmiot wyrażony przez mniejszą plamę



PORANEK ZIMOWY
Józef Jakubowski





ACH JAK PRZYJEMNIE!

J. Marczuk

Ocena nadesłanych zdjęć

Jednym z tematów, najchętniej wybieranych przez amatorów do fotografowania, jest dziecko. Niejednokrotnie kupujemy aparat fotograficzny po to, by mieć dużo fotografii swoich pociech, aby stworzyć serię zdjęć od pierwszych dni ich życia. Jakże wdzięcznym tematem dla fotografii jest dziecko! Ile w takich zdjęciach jest uroku i szczerości, gdyż młodzi obywatele najczęściej nie przybierają przed obiektywem sztucznych minek, jak ich starsi przyjaciele.

* * *

Dziecięcy portrecik, nadesłany nam przez kolegę **W. Wiśniewskiego z Wrocławia**, jest zdjęciem poprawnym technicznie. Zaletą jego jest dobrze uchwycony moment i naturalny wyraz twarzy dziecka. Patrząc na nie, zdajemy sobie sprawę z tego, że ciastko jest naprawdę smaczne.



W. Wiśniewski

* * *

NAJLEPSZA ZABAWA



Z. Baranowski

ne. Niedociągnięciem kompozycyjnym jest pozostawienie zbyt dużo pola nad główką z prawej strony. Radzimy zdjęcie obciąć, mimo iż obcięty będzie również warkoczek. Lepiej zostawić więcej tła przed twarzą dziecka niż poza nią.

Miły obrazek pt. „Najlepsza zabawa” kol. **Z. Baranowskiego z Warszawy** skomponowany jest bez zarzutu. Wybrany temat przedstawia wdzięczny obrazek. Ze zdjęcia widzimy, że autor zupełnie dobrze daje sobie radę z oświetleniem żarowym. Zwracamy specjalną uwagę na oświetlenie włosów, które mimo górnego światła posiadają wszystkie szczegóły, co sto sunkowo rzadko udaje się fotoamatorom. Ruch dziecka jest naturalny. Strona techniczna bez zarzutu.

Kol. **J. Marczuk z Bytomia** nadesłał zdjęcie pt. „Ach jak przyjemnie!” Moment zdjęcia uchwycony jest dobrze. Wyraz buzi jest naturalny, uśmiech dziecka szczery. Oświetlenie poprawne. Naszym zdaniem rozprasza uwagę niespokojne tło. Śmiało można zrobić wycinek, usuwając dół i boki zdjęcia.

Zdjęcie kol. **B. Bromboszcza z Mikołowa**, w przeciwieństwie do poprzednich jest „surowym” portretem, gdyż nie jest związane z jakąkolwiek konkretną „akcją”, co nas zresztą nie dziwi, model bowiem jest w tym wieku, że aktywność jego jest znikoma. Do zdjęcia musiała go przytrzymać mamusia, której dłonie widzimy u dołu zdjęcia. Moglibyśmy pozbyć się tych rąk, obcinając zdjęcie u dołu i po bokach z tym, że z lewej strony należy pozostawić nieco więcej tła, niż z prawej. Moment zdjęcia wybrany był pomyślnie, gdyż „wyraz twarzy” modelu jest „pełen szlachetnej zadumy”.

W.

może być dla oglądającego bardziej interesujący od przedmiotu wyrażonego przez większą plamę, niezależnie od takiego czy innego jej umieszczenia na polu obrazu.

Należy zatem obok strony plastycznej, formalnej, baczną uwagę zwracać na treść obrazu. Dopiero wówczas, gdy treść tematyczna i forma współgrają ze sobą na obrazie, kompozycja jego jest prawidłowa.

* * *

Wnioski, jakie nasuwa „Gawęda” są następujące:

1. fotograf komponuje nie obraz, lecz fotografowany układ przedmiotów;
2. linia, plama, barwa i treść są elementami kompozycji;
3. treść obrazu dominuje nad jego formą.

Witold Dederko

* * *

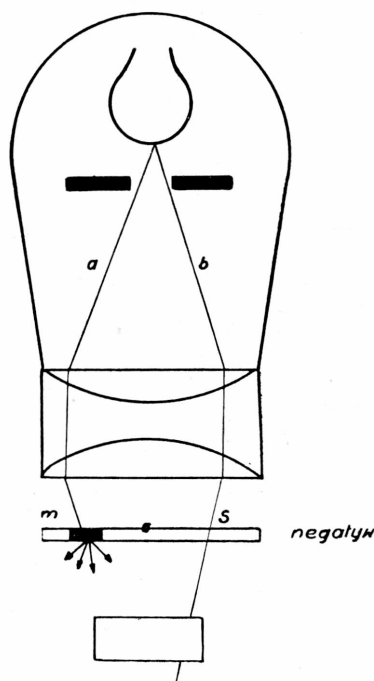
B. Bromboszcz



Jeden z naszych czytelników prosi o wyjaśnienie, co to jest „transformator kontrastów” oraz o podanie zasady jego działania.

Transformatorem kontrastów nazywamy urządzenie, pozwalające na uzyskanie, po zamontowaniu go do powiększalnika, z **jednego** negatywu pozytywów o różnej gradacji. Innymi słowy, transformator kontrastów umożliwia otrzymanie pozytywów o **jednakowej** gradacji z negatywów o gradacjach różnych. Jak jest jego zastosowanie praktyczne? Po prostu — transformator kontrastów zastępuje nam... asortyment papierów. Zamiast zmieniać papier na inny, o gradacji dostosowanej do kontrastowości negatywu, posługujemy się transformatorem kontrastów. Rzecz prosta, że za pomocą tego urządzenia nie możemy zmieniać powierzchni papieru z błyszczącej np. na matową. Możemy jedynie użyć papieru np. normalnego wtedy, gdy bez transformatora musielibyśmy użyć papieru twardego lub miękkiego. Transformator kontrastów jest to urządzenie, pozwalające na oświetlenie negatywu światłem mniej lub bardziej rozproszonym. Składa się on z korpusu, pozwalającego na umieszczenie w powiększalniku odpowiednich przysłon. W najprostszym przypadku posługujemy się dwiema przysłonami. Jedną przysłonę stanowi blaszana płytka z wyciętym pośrodku otworem, drugą — płaska szybka szklana ze zmatowanym w środku krążkiem. Naturalnie, można zaopatrzyć się w kilka płytek metalowych, różniących się wielkością otworu oraz w kilka płytek szklanych o różnej wielkości matowego krążka. Wymiary urządzenia muszą być obliczone indywidualnie dla każdego typu powiększalnika w zależności od średnicy i ogniskowej kondensora, położenia żarówki itp. Transformator kontrastów umieszcza się w powiększalniku pomiędzy źródłem światła a kondensorem. Transformator kontrastów można zastosować jedynie w powiększalnikach kondensorowych. Pracuje on jednak dobrze w powiększalnikach o dwóch kondensatorach.

rys. 1



Zanim przystąpimy do wyjaśnienia zasady działania transformatora kontrastów, musimy wspomnieć o roli kondensora w powiększalniku. Przypominamy, że zagadnienie to było bardziej szczegółowo omówione w artykule inż. M. Ilińskiego „Układ optyczny powiększalnika”, zamieszczonym w nr 3 „Fotografii” z 1953 r. W tym miejscu wspomnimy tylko, że kondensator zarówno jak i stosowana w innych powiększalnikach mleczna szyba są przede wszystkim urządzeniami, których celem jest równomierne oświetlenie negatywu. Różnica pomiędzy obu systemami polega na tym, że przy użyciu kondensora otrzymamy pozytyw bardziej kontrastowy, niż otrzymany za pomocą powiększalnika bezkondensorowego. Przyczyną różnicy jest tak zwany „efekt Calliera”.

Jasnym jest, że w przypadku powiększalnika kondensorowego negatyw jest oświetlony światłem nierozproszonym, skierowanym, natomiast użycie mlecznej szyby daje w wyniku oświetlenie negatywu światłem rozproszonym. Dla wyjaśnienia różnicy działania światła rozproszonego i nierozproszonego musimy omówić zachowanie się promienia świetlnego przy przejściu przez negatyw. Negatyw oglądany okiem nieuzbrojonym ma wygląd powierzchni, której poszczególne miejsca różnią się stopniem zaczernienia. Jeśli jednak będziemy oglądać ten sam negatyw przez mikroskop, zauważymy, że płaszczyzny, które oglądane gołym okiem wydawały się zupełnie jednolite i „gładkie”, w rzeczywistości składają się z gęsto obok siebie ułożonych nieregularnych punktów. Punkty te, to właśnie ziarna srebra, z których zbudowany jest obraz fotograficzny. Ziarenka te mają budowę bezkształtną, możemy przyjąć, że ich wymiary wynoszą około 0,001 do 0,002 mm. Im bliżej siebie leżą te ziarenka, jedno nad drugim, im mniejsze są pomiędzy nimi odległości, „dziurki”, tym dane miejsce negatywu jest ciemniejsze, mocniej kryte — tym mniej przepuszcza światła. Promień świetlny, padając na zaczerniony negatyw, może akurat trafić na „dziurkę” pomiędzy

ziarnami srebra — wówczas przechodzi przez negatyw bez przeszkód, aby po przejściu przez obiektyw spowodować naświetlenie pozytywu. Sprawa wygląda inaczej, gdy promień na swej drodze natrafi ziarenko srebrne. Jeśli trafi je dostatecznie celnie, zostanie pochłonięty, zatrzymany, czyli nie dotrze do pozytywu, gdzie po wywołaniu pozostanie skutek tego jasne miejsce. Jeśli jednak trafi ziarno srebra niezbyt celnie, to odbije się od niego, rozproszy, i w rezultacie do pozytywu dotrze mocno osłabiony. Wynikiem będzie naturalnie słabsze stosunkowo zaczernienie. A przecież im bardziej gęste miejsce negatywu, im więcej jest w tym miejscu ziarenek srebra, tym więcej promieni ulegnie takiemu osłabieniu. Otrzymamy więc pozytyw bardziej kontrastowy, niż wynikałoby to ze stopnia kontrastowości negatywu. Właśnie to zjawisko nazywamy efektem Calliera. W tym miejscu można by słusznie zapytać, dlaczego zjawisko Calliera występuje tylko przy powiększalnikach kondensorowych. Otóż przez zastąpienie kondensora mleczną szybą, światło padające na negatyw jest rozproszone, promienie dochodzą do negatywu jednakowo ze wszystkich kierunków, a więc już nie mogą zostać rozproszone. Po prostu nie można rozproszyć ich, gdyż są całkowicie rozproszone. Efekt Calliera więc nie wystąpi. Z powyższych rozważań jasno wynika, że efekt Calliera jest zjawiskiem niepożądanym: zwiększa kontrastowość negatywu tym bardziej, im bardziej jest on kontrastowy. A chodzi nam przecież o coś wręcz przeciwnego: w takim przypadku staramy się zmniejszyć kontrast. Jednakże efekt Calliera odpowiednio wyzyskany może powodować skutek wręcz przeciwny. Przecież zasada transformatora kontrastów polega na wyzyskaniu tego efektu. Spójrzmy na rysunki. Na rys. 1 przedstawiony jest schematycznie przebieg promieni przy założonej przysłonie zwiększającej kontrast, to znaczy płycie metalowej z otworem pośrodku. Mamy tu do czynienia z prawie punktowym źródłem światła. Promień światła a po przejściu przez kondensator pada na mocno kryte miejsce negatywu m, gdzie wskutek zjawiska Calliera ulega osłabieniu, skutkiem czego otrzymujemy nieproporcjonalnie jasną plamę na pozytywie w miejscu, odpowiadającemu m. Odwrotnie, promień b trafia na słabo kryte miejsce negatywu s, przez które przechodzi bez większych przeszkód, aby spowodować silne zaczernienie odpowiedniego miejsca pozytywu. W rezultacie otrzymujemy bardzo kontrastowy pozytyw.

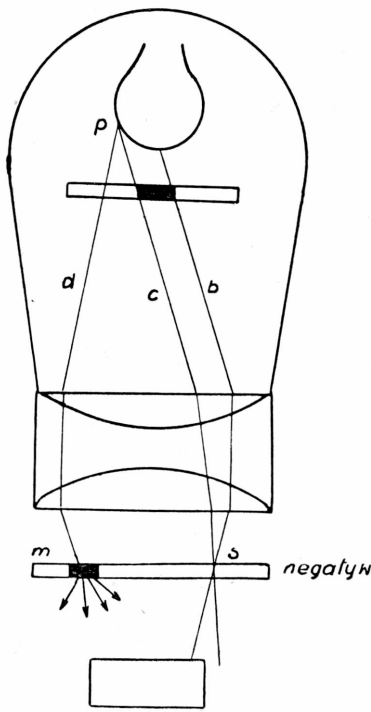
Zanalizujmy z kolei sytuację, powstałą w wyniku umieszczenia w transformatorze kontrastów szybki ze zmatowanym krążkiem pośrodku (rys. 2). Matowy krążek spowoduje osłabienie najbardziej „ostrych” promieni, wychodzących ze środka żarówki. Im większy matowy krążek, tym mniej punktowe, a bardziej rozproszone będzie światło. Promień a, powodujący, jak powiedzieliśmy wyżej, duże kontrasty, został tu silnie osłabiony. Ale w tym przypadku do negatywu docierają również promienie, pochodzące z innych punktów żarówki, na przykład p. Są one albo rozpraszane przez negatyw (jak promień d), albo ich kierunek jest taki, że nie trafiają one w obiektyw (jak promień c) i nie biorą udziału w tworzeniu obrazu. A więc wynikiem użycia tej przysłony będzie osłabienie promieni, przechodzących przez słabo kryte miejsca negatywu, co w konsekwencji spowoduje osłabienie kontrastów.

Słuszne jest więc paradoksalne na pozór twierdzenie, podane na wstępie tego artykułu, że transformator kontrastów zastępuje asortyment papierów o różnych gradacjach. Na zakończenie zwracamy uwagę, że użycie transformatora kontrastów osłabia intensywność światła w powiększalniku, należy więc dla każdej przysłony ustalić odpowiednio dłuższy czas naświetlania.

P.S. Nowy powiększalnik krajowy „Krokus” jest właśnie powiększalnikiem kondensorowym. Może wytwórnia postarałaby się uzupełnić jego wyposażenie transformatorem kontrastów? Pozwoliłoby to na uniknięcie: 1) fotoamatorom — bezskutecznego poszukiwania papieru o potrzebnej gradacji, 2) dystrybucji — konieczności tłumaczenia się z ciągłego braku tych papierów na rynku.

W. T.

rys. 2





CZYTELNICY PISZĄ

Otrzymałmy kilka listów na temat sprzedaży przez sklepy detaliczne aparatów fotograficznych bez futerałów i podstawowych urządzeń uzupełniających.

Ob. Mieczysław Jawor z Polanicy m. in. pisze: „Czy import cennych aparatów bez futerałów i dodatków jest objawem oszczędnej gospodarki sprzętem fotograficznym? Ja rozumiem inaczej. Kupiwszy moją Praktinę za 5.000 zł wyrzekając się przez długi okres czasu szeregu bardzo potrzebnych przedmiotów codziennego użytku miałem zaufanie do osób decydujących o imporcie. Obecnie uważam, że pierwszym i najpoważniejszym błędem było pominięcie przy imporcie futerałów, bo przecież aparat bez futerału używać nie można, jeśli się go nie chce szybko wykończyć. Nie pocieszy mnie oświadczenie kierownika „Fotooptyki”, że takie futerały są sprowadzone, bo on nawet ma zawiadomienie i cenę — nie pocieszysz mnie, bo ja tego futerału dostać nie mogę. Drugim błędem jest brak do aparatów takich dodatków jak filtry, obiektywy wymienne itd. Te dodatki powinny być stałym uzupełnieniem aparatów wysokiej klasy, ponieważ niezbędne są w wielu wypadkach do uzyskania dobrego zdjęcia. Jeśli nasi specjaliści importowi wychodzili z założenia, że na te wszystkie rzeczy potrzebne są dewizy, których nie ma u nas za dużo i dlatego dodatków nie sprowadzili, to chyba racji nie mieli, bo to wygląda tak jak dobrze uszyty garnitur bez guzików. Stać na garnitur, niech stać będzie i na guziki”.

Ob. Maciej Adamski z Łodzi, który zakupił bez futerału aparat Super Dollina II zadaje pytanie: „Cóż mają robić posiadacze nowych aparatów? Nosić je w kieszeni i skracać przez to ich żywot? Odpowiedź zapewne, że nie. Pozostaje zatem czekać cierpliwie aż Biuro Zbytu Artykułów Fotograficznych raczy o tym pomyśleć. Można by ewent. korzystać z usług prywatnych sklepów i przepłacając dokupić jakiś futerał”.

Ob. Zygmunt Bolechowski z Przemysła zakupił lustrzankę bez futerału i próbował zamocować futerał prywatnie. „Byłem u rymarza jednego i drugiego w Przemyslu, lecz ci twierdzą, że nie umieją wygnatać skór, zwykła torba ze skóry kosztowałaby 500 zł. Wypada więc nosić aparat w ręce, porysować obiektyw i po miesiącu wyrzucić aparat na smolec”. Uwagi naszych czytelników są całkowicie słuszne. Aparaty muszą być bezwzględnie sprzedawane zawsze łącznie z futerałami. Aparaty wysokiej klasy powinny być importowane wraz z oryginalnymi futerałami. Aparaty średniej klasy i tańsze modele, sprowadzane masowo mogą być zaopatrzone w futerały krajowe. Zarówno w jednym jak i w drugim wypadku można tak skoordynować import aparatów z importem lub produkcją futerałów, by konsument mógł zakupić jednocześnie aparat z futerałem. Aparat bez futerału jest towarem niekompletnym i nie powinien znaleźć się w sprzedaży. Obecny stan rzeczy można określić jako lekceważenie konsumentów. Jakkolwiek ostatnio poprawiło się zaopatrzenie rynku w filtry barwne i soczewki Duto, należałoby jednak poważnie zastanowić się nad koniecznością importu łącznie z aparatami wysokiej klasy różnych urządzeń dodatkowych jak obiektywy wymienne, urządzenia do reprodukcji, oryginalne osłony przeciwsłoneczne itp. Import aparatów wysokiej klasy przestaje być celowy, jeśli na skutek braku urządzeń dodatkowych ograniczone jest zastosowanie tych aparatów.

Od kilku czytelników otrzymałmy ogłoszenie z „Życia Warszawy” treści następującej: „Instytucja państwowa posiada przeterminowane, nie nadające się już do celów fotograficznych rezerwy artykułów fotochemicznych (płyty, błony, papiery). Bliższe informacje...” Stały czytelnik z Poznania pisze, że „ogłoszenie to doprowadziło nas fotografów-amatorów do białej gorączki”. Nie dziwimy się temu

oburzeniu. Fakt dopuszczenia do zepsucia większej ilości artykułów fotochemicznych jest doprawdy karygodny.

Ob. P. Faliński z Warszawy pisze m. in.: „Dla czegoś deficytowe Bromy tnie się na dzikie formaty 20×20 cm i 45×45 cm. Przecież przy ciecieniu w ciemni marnuje się dużo papieru. Poza tym 100 sztuk papieru 45×45 cm kosztuje około 500 zł co przekracza możliwości finansowe amatora”.

Sprawa „dzikich” formatów jest bardzo istotna i wywołuje wiele niezadowolonych u konsumentów. Możliwe, że właśnie takie formaty są zapotrzebowywane przez niektóre instytucje do specjalnych celów. Nie widzimy jednak uzasadnienia dla sprzedaży takich papierów w sklepach detalicznych, które mają przecież zaopatrzyć konsumentów indywidualnych, a nie instytucje.

Ob. Józef Sokołowski z Wrocławia zwraca uwagę na niestaranie wykończenie szpilek filmów zwojowych Fotopan 6×9 cm oraz na nierówne podklejanie filmu do papieru ochronnego, przez co powstaje nieraz kilkucentymetrowe przesunięcie w stosunku do numeracji. Stwierdził to czytelnik przy filmach emulsji Nr 2540712.

Ob. Wojciech Z. ze Stalinoogrodu pisze o trudnościach pracowni spółdzielczych w zaopa-

Placówki handlowe sprzedają filmy fotograficzne, ale nie przyjmują do wykonania robót amatorskich. Placówki usługowe wykonując fotograficzne roboty amatorskie nie sprzedają filmów.

Tak więc, aby oddać film do wywołania i zakupić nową rolę amator musi udać się zarówno do placówki handlowej jak i do usługowej. Ale to nie wszystko.

Placówki handlowe sprzedające filmy nie zajmują się takimi podstawowymi czynnościami jak ładowanie filmu małoobrazkowego do kasety lub przewinięcie filmu zwojowego ze szpulki drewnianej na metalową albo z metalowej na drewnianą, co jest konieczne, jeśli w danym momencie nie ma w sprzedaży obu rodzajów rolek. Co więcej, w sklepach z artykułami fotograficznymi brak ciemni, w której amator mógłby te czynności sam wykonać.

Placówki usługowe posiadające ciemnie bardzo niechętnie zajmują się ładowaniem kasetek i przewijaniem filmów lub też wręcz odmawiają wykonania tych czynności. Nie dziwi to nas bynajmniej. Ładowanie filmów małoobrazkowych jest dość trudne, zwłaszcza przy kasetkach specjalnych, np. Leiki, Roboty itd. Pracochłonne i niełatwe jest przewinięcie filmu 6×9 cm bez pozostawienia palców na filmie i bez „garbu”, który tworzy się podczas przewijania przy umocowaniu filmu do taśmy papierowej. Cennik robót nie przewiduje ładowania i przewijania filmów i dlatego z zasady usługi te są bezpłatne. Trudno więc żądać od pracowników placówek usługowych, aby pracowali tylko z uprzejmości i to kosztem swej normalnej pracy zawodowej, jaką w tym czasie musieliby przerwać.

Tak więc amatorzy, którzy nie posiadają własnej ciemni w domu, a którzy zakupują filmy małoobrazkowe bez kasetek lub filmy 6×9 cm na niewielkich rolkach, mają wiele trudności i kłopotów oraz tracą wiele czasu. A wiemy, że filmy małoobrazkowe sprzedawane są prawie wyłącznie bez kasetek, że często niestety brak w sprzedaży jednocześnie obu rodzajów rolek 6×9 cm i że przeważająca ilość amatorów nie posiada własnej ciemni. Zresztą amatorzy mający własną ciemnię w domu napotykać te same trudności w czasie pobytu na wczasach lub na wyjeździe.

Tak więc poruszamy trudności o charakterze powszechnym, trudności, które niewątpliwie można i należy usunąć. Jak tego dokonać?

Logicznym wnioskiem jest zlokalizowanie w jednym punkcie zarówno sprzedaży, jak i przyjmowania ro-

trzeniu w wywoływacze drobnoziarniste do tanków. Wobec braku wywoływaczy w większych opakowaniach, stosowano znajdujące się w sprzedaży wywoływacze w opakowaniu amatorskim. Wywoływacze te jednak, jak się okazało, psują się w ciągu kilku dni po rozpuszczeniu. Uwagi te, mamy nadzieję, będą bodźcem dla zakładów przemysłowych wyrabiających artykuły fotochemiczne do surowszej niż dotąd kontroli jakości towarów.

Bardzo wiele listów dostajemy na temat złego zaopatrzenia rynku w artykuły fotograficzne, a zwłaszcza w papiery większych formatów. Z humorem pisze o tym **ob. Roman Michnowski**, proponując aby sklepy z artykułami fotograficznymi prowadziły sprzedaż losów i urządzały co miesiąc ciągnięcia z główną wygraną — paczką zawierającą 25 arkuszy papieru bromowego 24×30 cm. Ob. Michnowski proponuje ponadto, o ile sytuacja się nie poprawi, aby zaniechać fotografowania i zająć się dla odprężenia nerwów wędkarstwem.

Otrzymałmy pismo Centralnego Zarządu Handlu Artykułami Fotograficznymi i Precyzyjno-Optycznymi wyjaśniające poruszany wielokrotnie na łamach „Fotografii” brak żarówek błyskowych. Centralny Zarząd stwierdza, że dokłada obecnie starań, aby niedobór zlikwidować przez uzyskanie większych dostaw z importu. Widząc już obecnie pewną poprawę na tym odcinku mamy nadzieję, że starania Centralnego Zarządu będą uwieńczone pełnym powodzeniem i że do lamp błyskowych zamiast świeczek, jak to proponował w numerze listopadowym Hiacynt Kompurek, będziemy mogli odtąd stosować zwykłe żarówki błyskowe.

bót amatorskich oraz przewijania i ładowania filmów.

Nie sądzimy, aby spółdzielcze punkty usługowe, przyjmujące do wykonania roboty amatorskie, nie mogły równocześnie sprzedawać swym klientom filmów fotograficznych. Sprzedaż ta nie wymagałaby dodatkowych ełatów, ponieważ dotyczyłaby jedynie bardzo wąskiego asortymentu, składającego się tylko z paru pozycji. Można by ewentualnie pomyśleć o tym, by placówki te sprzedawały filmy wyłącznie z talonem na ich wywołanie a to dlatego, aby ograniczyć sprzedaż filmów tylko dla stałych klientów danego punktu usługowego, co uchroniłoby przed zbytnią rozbudową działu sprzedaży na niekorzyść pracy usługowej.

Byłoby to nieco podobne do sprzedaży przez spółdzielcze konfekcyjne placówki usługowe materiałów włókienniczych przy zamawianiu przez klientów odzieży na miarę.

Z drugiej strony wydaje się wskazanym i celowym, by sklepy z artykułami fotograficznymi oraz oddzielne stoiska PDT zajęły się poza sprzedażą również przyjmowaniem robót amatorskich, które byłyby wykonywane przez fotograficzne pracownice państwowe lub spółdzielcze. I tu nasuwa się analogia z przyjmowaniem przez placówkę handlu spożywczego takich robót usługowych jak szycie koszul na miarę. Aby rozwiązać trudności ładowania kasetek i przewijania filmów, konieczne jest urządzenie w sklepach z artykułami fotograficznymi małych podręcznych ciemni fotograficznych, z których mogłyby bezpłatnie korzystać amatorzy. Ciemnie takie wyposażone w pulpit i żarówkę ciemnozieloną zajmowałyby nie więcej niż jeden metr kwadratowy powierzchni, a więc mieściłyby się nawet w najmniejszych sklepach.

W punktach usługowych obecna niechęć do przewijania i ładowania znikłaby niewątpliwie, jeśliby ustalone zostały oficjalne opłaty za te czynności. Każdy amator chętnie zapłaci drobną kwotę za wykonaną pracę zamiast dotychczasowej bezpłatnej „laski”. Tym samym zmniejszą się niezliczone wpisy do książek skarg i zażaleń w punktach usługowych przez niezadowolonych klientów.

Takie są nasze dezideraty.

Do Ministerstwa Handlu Wewnętrznego i Centralnego Związku Spółdzielni Pracy zwracamy się z prośbą, by dezideraty te wprowadzające zostały jeszcze w bieżącym sezonie letnim.

St. Ch.



KSIĄŻKI

A. N. Wiedienow. *FOTOSJOMKA PLENOCZNOJ KAMIEROJ*. Moskwa 1954

Książka Wiedienowa przeznaczona jest dla początkujących fotoamatorów. Ze względu na małą objętość (174 str.), autor zmuszony był dokonać dość radykalnej selekcji w wyborze materiału. W pierwszej chwili robi to wrażenie nieco zaskakujące. Polski czytelnik przyzwyczaił się bowiem, że obowiązkiem autora piszącego podręcznik fotograficzny jest poświęcenie co najmniej jednej czwartej objętości książki zawitym rozważaniom o istocie światła, soczewkach i ich wadach itp. Tego działu w książce Wiedienowa nie ma.

W pierwszym rozdziale autor zapoznaje czytelnika z aparatem fotograficznym, omawiając popularne kamery radzieckie: Moskwa, Ljubitiel, Komsomolec, Fed, Zorkij, Kijew. Rozdział drugi omawia radzieckie materiały negatywowe. W następnych rozdziałach omówiono technikę wykonywania zdjęcia (ograniczoną w tym miejscu do tzw. „pstrykania”) oraz obróbkę negatywu i pozytywu. Dopiero po zapoznaniu czytelnika z tym elementarzem autor przystępuje do omawiania zagadnień kompozycji. Taki układ materiału wydaje się zupełnie usprawiedliwiony i celowy. Fotoamator, mający pierwszy raz w ręku aparat, chce „za wszelką cenę” zrobić zdjęcie, chce koniecznie zobaczyć, że „coś wyszło”. W takim przypadku ostrość i migawka są dostatecznie wielkimi problemami, aby wszelkie dalsze czynniki, jak rodzaj oświetlenia, kompozycja obrazu itp. stanowiły tylko niepotrzebny i utrudniający dokonanie zdjęcia balast. Należy jednak podkreślić, że taki układ książki nie stanowi zachęty do „bezmyślnego pstrykania”, lecz jest po prostu wynikiem logicznego stopniowania trudności.

Ostatni rozdział zawiera wiadomości czysto techniczne: tablice naświetleń, tablicę zastosowania filtrów i dział recepturowy. Na podkreślenie zasługuje dobór ilustracji, w prosty sposób objaśniających zasady obchodzenia się z aparatem oraz takie zagadnienia jak: głębia ostrości, kąt widzenia aparatu

itp. Ilustracje te są wyjątkowo pomysłowe i przejrzyste. Równie dobrze dobrane są fotografie ilustrujące zagadnienia techniki zdjęć oraz stronę artystyczną. Książka zyskałaby przez uzupełnienie jej ilustracjami pokazującymi błędy negatywu i pozytywu. W sumie, książeczka jest bardzo interesująca i pożyteczna. Ze względu na wybór i sposób ujęcia materiału może być wzorem dla wielu naszych autorów.

Wuta

N. G. Kolli *FOTOSJOMKA w SIELSKOM CHOZIAJSTWIE*. Gosudarstwiennoje Izdatielstwo „Iskusstwo” — Moskwa 1954 r.

Niewielka ta broszurka odznacza się bardzo oryginalnym ujęciem. Zagadnienia techniczne są w niej poruszane pobieżnie, natomiast główna uwaga skierowana jest na zasady kompozycji.

Książeczka nie ma pretensji do rozwiązywania zagadnień artystycznych. Jest to właściwie podręcznik fotografowania dla fotokorespondenta terenowego, którego zadaniem jest pokazanie życia wsi socjalistycznej. Na szeregu doskonale dobranych zdjęć autor pokazuje, jak należy fotografować, aby temat główny zdjęcia był podkreślony i jego treść zupełnie zrozumiała.

Książeczkę tę można polecić wszystkim fotoamatorom jak również fotoreporterom.

Dr A. Filipowicz i mgr A. Kujdowicz. *MIKROSKOPIA I MIKROFOTOGRAFIA*. Wyd. II Państw. Wyd. Rolnicze i Leśne, Warszawa 1954.

Doskonała ta książka, przeznaczona dla pracowników naukowych i technicznych oraz dla młodzieży akademickiej, posługującej się mikroskopem jest napisana jasno i przystępnie. Strona fotograficzna ujęta jest z punktu widzenia praktycznego, z pominięciem strony teoretycznej procesów fotograficznych. Zagadnienia optyczne rozwinięte są szeroko, choć popularnie w części dotyczącej mikroskopu. Szkoda, że nakład książki jest tak mały (1000 egz.), gdyż jak wiemy pierwszy nakład rozszedł się bardzo szybko.

W. D.

Andrzej Voelnaqel

Uwagi o zegarach ciemniowych „INCO”

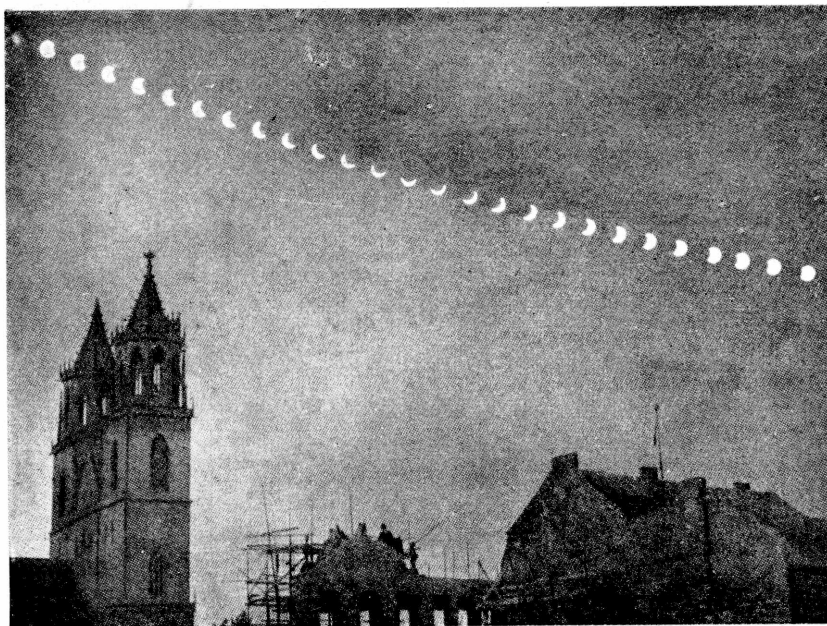
Elektryczne zegary ciemniowe „Inco” sprzedawane w sklepach „Foto-Optyki” zawierają pewien szczegół konstrukcyjny, który każe wątpić o biegłości ich konstruktora w obchodzeniu się z instalacjami elektrycznymi w ogóle. Chodzi mianowicie o to, że zegary te posiadają na swej obudowie dwa gniazda wtyczkowe i ani jednej wtyczki. Sposób użycia załączony do zegara objaśnia nawet, że „wybór gniazd do włączania przewodów odbiornika i zasilającego jest dowolny” — ale odkądże to używa się przewodów zasilających zaopatrzonych we wtyczki na obu końcach? A taki właśnie przewód jest niezbędny dla zasilania owego zegara.

Nie dość, że wymaga to kupienia dodatkowej wtyczki i przerobienia normalnego przewodu na dwuwtyczkowy dziwoląg, ale ponadto: 1) przewodu takiego nie można po tej przeróbce używać do żadnych innych celów poza włączaniem opisanego zegara, a więc nie nadaje się do zasilania suszarki czy innych urządzeń elektrycznych, 2) przewód taki jest niebezpieczny w zastosowaniu, bo jeśli zapomniemy go natychmiast po użyciu wyłączyć z gniazda wtyczkowego sieci, to odsłonięte końcówki zwisającego przewodu grożą w każdej chwili zwarcie instalacji, jeżeli przypadkowo zetkną się z jakimś metalowym przedmiotem. Stanowią one także niebezpieczeństwo porażenia prądem ludzi czy zwierząt, zwłaszcza przy zetknięciu z wilgotną skórą.

Wydaje się, że najskromniejszą „pokutą” za powyższy błąd konstrukcyjny byłoby wyprodukowanie przez „Inco” odpowiedniej ilości reduktorów z wtyczkami po obu stronach, które pozwoliłyby na stosowanie normalnych przewodów do zasilania zegarów ciemniowych.

CIĘKAWY ZDJĘCIE ZACMIENIA SŁONCA

w dniu 30 czerwca 1954 r.



„Die Fotografie” z września 1954 r. podaje ciekawe zdjęcie wraz z artykułem W. Biscan’a, dotyczącym zaćmienia słońca w dn. 30 czerwca 1954 r. obserwowanego w Magdeburgu. Zdjęcie to jest fotomontażem, złożonym z fotografii nieba oraz zdjęcia fragmentu miasta, dokonanego z tego samego stanowiska. Zdjęcie nieba wykonane zostało kamerą małoobrazkową, obiektywem 5 cm, z filtrem „czarnym” (kawalkieni prześwietlonej błony pozytywowej), przepuszczającym prawie wyłącznie promienie podczerwone. Naświetlenie 1/50 sek. przy przysłonie 1:11. Film Isopan F. Zdjęcia dokonywano dokładnie co 5 minut. Główną trudnością było wykonanie 27 zdjęć bez poruszania aparatu. W tym celu otworzono obiektyw na czas („T”), przed obiektywem natomiast umieszczono migawkę, umocowaną na innym statywie, niż aparat; w ten sposób można było uniknąć drgnień aparatu w czasie zdjęć oraz konieczności przesuwania filmu po każdym zdjęciu.



KRONIKA

Związek Polskich Artystów Fotografików opracował sprawozdanie ze swej działalności za r. 1954. Oto kilka danych, charakteryzujących jego pracę:

ZPAF w dn. 1.1.1955 liczył 260 członków, w tym 177 członków rzeczywistych i 83 członków kandydatów. W r. 1954 zorganizowano 23 wystawy fotografiki eksponowane w różnych miastach, w sumie 51 razy: III Ogólnopolska Wystawa Fotografiki w miastach: Wrocław, Elbląg i Toruń.
IV Ogólnopolska Wystawa Fotografiki w miastach: Warszawa, Łódź i Sopot.
I Wystawa Okręgowa Delegatury Stalinogrodzkiej w miastach Tychy i Cieszyń oraz w świetlicach kopalni Stalinogród, Gottwald.
I Wystawa Okręgowa Delegatury Poznańskiej w Poznaniu.
I Wystawa Okręgowa Delegatury Łódzkiej w Łodzi.
I Wystawa Okręgowa Delegatury Gdańskiej w Sopocie.
II Wystawa Okręgowa Delegatury Wrocławskiej we Wrocławiu.
II Wystawa Okręgowa Delegatury Stalinogrodzkiej w Stalinogrodzie.
II Wystawa Okręgowa Delegatury Krakowskiej w Nowej Hucie.
Wystawa „Młodzież Polski Ludowej” w Kielcach, Siedlcach, Wrocławiu, Nowej Hucie i Zamościu.
Wystawa Indywidualna W. Puchalskiego w Bydgoszczy, Stalowej Woli, Ciechocinku, Płocku, Inowrocławiu.
Wystawa Indywidualna J. Mierzeckiej, T. Wańskiego i H. Lisowskiego w Warszawie.
Wystawa Indywidualna T. Wańskiego w Poznaniu.
Wystawa Indywidualna Kolowcy i Rosnera w Raciborzu i Opolu.
Wystawa Indywidualna J. Myszkowskiego (realizowana przez PTF w Poznaniu).
Wystawa Indywidualna H. Lisowskiego w Domu Wczasów FWP.
Wystawa Objazdowa świetlicowa w Młodzieżowym Domu Kultury i w Hotelu Robotniczym w Warszawie.
Wystawa członków Delegatury Wrocławskiej w Oddziale PTF w Dzierżonowie.
Wystawa o tematyce dolnośląskiej we Wrocławiu.
Ruchoma wystawa świetlicowa Delegatury Okręgowej w Łodzi eksponowana w 4 punktach.
Wystawa Okręgowa Delegatury Bydgoskiej w powiatowych Domach Kultury w Brodnicy, Chełmie, Chojnicach, Mogilnie, Lipnie, Inowrocławiu, Żninie, Nakle, Tucholi i Świeciu.
Udział Delegatury Poznańskiej w wystawie zorganizowanej z okazji uroczystej Sesji WRN w sprawie kultury w Poznaniu.

W tym czasie prowadzono prace przygotowawcze do następujących wystaw:

V Ogólnopolska Wystawa Fotografiki
Wystawa Indywidualna A. Smietańskiego
" " " M. Dederki
" " " E. Hartwiga
" " " M. Wrocławskiego

Udział członków ZPAF w wystawach zagranicą przedstawiał się następująco:

VI Międzynarodowa Wystawa Fotografiki Artystycznej w Danii (udział 28 polskich fotografików).
Międzynarodowa Wystawa Fotografiki Artystycznej na Bermudach (wysłano 22 fotografie).
Wystawa przesłana w r. 1953 do ZSRR, eksponowana jako objazdowa w ośrodkach studenckich, w r. ub. czynna była w Sofii z okazji Święta 22 Lipca, a następnie ponownie przesłana do ZSRR.
Wystawa fotografiki polskiej na uniwersytecie murzyńskim w Harward oraz w szeregu innych miejscowości USA.

Wystawa fotografiki polskiej w Tiranie (80 prac)
Wystawa fotografiki polskiej w Rumunii
Wystawa fotografiki polskiej w Chinach Ludowych
Wystawa fotografiki polskiej w krajach skandynawskich (150 prac).

10 zestawów prac fotografików polskich wysłano przez MSZ do NRD i Austrii.
ZPAF przeprowadził wstępne rozmowy z Ministerstwem Kultury i Sztuki w sprawie projektowanej Międzynarodowej Wystawy Fotografiki w Warszawie.

ZPAF był współorganizatorem 3 konkursów fotograficznych („Turystyka dla mas”, „Wieś współczesna w fotografii” i konkurs raidu „Przyjaźni” organizowany przez Delegaturę Okręgową w Krakowie).

W r. 1954 kontynuowano w Warszawie II Wyższy Kurs Fotografiki ZPAF z programem:

- 1) Ogólne podstawy filozofii marksistowskiej
- 2) Historia sztuki
- 3) Estetyka
- 4) Technika i technologia fotografii.

Kurs obejmował 108 godz. wykładów przy liczbie słuchaczy ca 100 osób. Podobne kursy prowadzone były w Delegaturze Okręgowej ZPAF we Wrocławiu i Stalinogrodzie.

Wieczorów dyskusyjnych odbyło się 70, w tym w Warszawie 18, we Wrocławiu — 21, w Krakowie — 13, w Łodzi — 14, w Poznaniu — 4. Poza tym zorganizowano 6 wieczorów autorskich z pokazem prac, 4 wieczory Komisji Artystycznej ZPAF oraz 3 wieczory na inne tematy.

Biblioteka ZPAF posiada obecnie 1660 pozycji. W roku sprawozdawczym zapoczątkowano akcję wypożyczania obiegiem materiałów bibliotecznych do poszczególnych Delegatur ZPAF.

W styczniu rb. czynne były następujące wystawy:

- 1) Organizowane przez Okręgowe Oddziały PTF
- IV Wystawa Amatorskiej Fotografiki Artystycznej w Częstochowie.
- I Wystawa Amatorskiej Fotografiki Artystycznej w Rzeszowie.

1 Wystawa Amatorskiej Fotografiki Artystycznej w Gnieźnie.

2) Organizowane przez PTTK

Wystawa dla uczczenia dziesięciolecia wyzwolenia, zorganizowana przez Zarząd Oddziału Warszawskiego.
Wystawa Fotografiki Amatorskiej w Cieplicach.

Na konkursie Państwowych Wydawnictw Rolniczych i Leśnych nagrodzeni zostali Fr. Frąckowiak z Poznania, R. Piechowski z Józefowa k/Warszawy i A. Mottl z Warszawy.

Na konkursie fotograficznym zorganizowanym wśród pracowników naukowych i studentów Poznania przyznano następujące nagrody:

W grupie dla zaawansowanych: J. Pochroń (student Wieczorowej Szkoły Inżynierskiej).

W grupie dla początkujących: S. Kabała (WSI) i A. Wierzbicki (prac. naukowy W. S. Roln.).

Nagrody specjalne: B. Dróżdż (pracownik naukowy AM.), T. Tyczyński (AM.), S. Aleksandrowicz (UP).

Wyróżnienia: A. Baczyński (SI), H. Blimela (WSI), J. Kroszel (WSE), T. Wójcicka (WSR) oraz J. Rajkowski (pracownik nauk. UP.).

Przy Gliwickim Oddziale PTTK powstała sekcja fotografii amatorskiej.

Czy wiecie, że...

Już w roku 1866 Polak Dutkiewicz zdobył na Wystawie Fotograficznej w Paryżu złoty medal.

Pierwsze próby fotografowania księżyca pochodzą z roku 1838 (Arago). Pierwsze udane zdjęcie wykonał Draper w styczniu 1840 r.



Odpowiedzi redakcji

Ob. E. Laub, Stalinogród. W sprawie Stalinogrodzkiego Oddziału PTF zwróciliśmy się do Zarządu Głównego PTF w Warszawie. Jak nas poinformowano w Centr. Zarz. Handlu Art. Fotogr. i Precyz. Opt. w Łodzi — w 1955 r. zostaną sprowadzone do Polski i częściowo rozprowadzone w wolnej sprzedaży materiały do zdjęć w barwach naturalnych, a więc: materiały negatywowe, odwracalne, papiery, niezbędne chemikalia oraz filtry korekcyjne.

Ob. P. Toliński, Warszawa. Słuszne uwagi o przeterminowaniu materiałów fotograficznych i o „dzikich” formatach papierów wykorzystamy. Nie podzielimy Waszego zdania na temat niewłaściwego wykorzystania materiałów fotograficznych do fotogazetek. Można oczywiście wykonywać gazetki ścienne i pocztówki metodą drukarską, ale przecież przy pomocy fotografii uzyskuje się znacznie lepsze wyniki. Prosimy o osobiste zgłoszenie się do Redakcji celem ewentualnego nawiązania bliższej współpracy.

Ob. C. B., Brzeg n/Odrą. Światłomierze fotoelektryczne można zakupić obecnie tylko w sklepach komi-sowych. Filmy o wysokiej czułości i papiery bromowe są w sprzedaży w sklepach z art. fotograficznymi w niedostatecznych ilościach i dlatego trudno je dostać. Korekсы produkcji krajowej mają ukazać się w sprzedaży w pierwszej połowie bieżącego roku. Pierścienie redukcyjne będące obecnie w sprzedaży pasują doskonale do obiektywów Biotar. Jeśli zakupiony przez Was zespół pierścieni jest niedobry, należy zgłosić reklamację w sklepie, w którym został zakupiony.

Prosimy o podawanie w listach pełnego imienia i nazwiska oraz adresu. W wypadku zastrzeżenia dane te nie będą ujawnione przy odpowiedzi.

ULICA
Stefan Arczyński





TATERNICY

Stefan Arczyński

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. 722/c Podpisano do druku dn. 8.3.1955 r. B-6-193