

FOTOGRAFIA

NR 5 (23) MAJ 1955

POLITECHNIKA ŁÓDZKA

Katedra Fototechniki

ul. Łukasiewicza 2

590



O swoistości fotograficznych środków formalnych

Rozpoczęcie na łamach „Fotografii” dyskusji nad zasadniczymi zagadnieniami teorii fotografii jest faktem doniosłym dla dalszego rozwoju tej gałęzi sztuki. Wulgaryzowanie kryteriów realizmu socjalistycznego narobiło tyle szkody w dziedzinie twórczości fotograficznej, iż najwyższy już czas przystąpić do ukształtowania bardziej precyzyjnych narzędzi wartościowania. Niestety, dyskusja natychmiast po rozpoczęciu uwikłała się w nieporozumienia, które zatrzymały ją w miejscu.

Oczywistym nieporozumieniem jest wypowiedź L. Piaseckiego (nr. 12 z 1954 r.) polemizująca z teorią czystej fotografii. Gdyby teoria ta rzeczywiście sprowadzała się — jak to usiłuje przedstawić Piasecki — do postulatu fotograficznej ortodoksyjności narzędzi, nie można by jej w ogóle traktować serio. W rzeczywistości Piasecki znęcając się nad tą teorią, pastwi się nad jej infantylnym wynaturzeniem istniejącym tylko w jego wyobraźni. Wypowiedź ta jest typowym przykładem wyprawowania dyskusji na manowce. Wynikiem nieporozumienia jest również przykre zastrzeżenie dyskusji pomiędzy L. Sempolińskim i Z. Dłubakiem, wyrażające się w wymianie listów otwartych (nr. 3 z 1955 r.). Dlatego też dla wyprowadzenia dyskusji z ślepej uliczki, w którą zabrnęła, wydaje się rzeczą konieczną sprecyzować dokładnie jej przedmiot oraz sformułować prowizoryczne na razie odpowiedzi na najważniejsze pytania z tym przedmiotem związane. Wydaje się, że przedmiotem dyskusji jest:

1. Zagadnienie zadań teorii i krytyki fotograficznej
2. Zagadnienie swoistości fotografii
3. Ustalenie kryterium realizmu w fotografice.

Pierwsze dwa problemy zostały dotychczas omówione dość obszernie, trzeci natomiast zaledwie zarysowany.

1. Określenie zadań teorii i krytyki fotograficznej doprowadziło w dyskusji do nieporozumień dwójakiej natury: jedno z nich polegało na przypisywaniu odmiennej treści

pojęciu krytyki fotograficznej przez poszczególnych dyskutantów. Jedni nadawali temu pojęciu zakres szeroki, pokrywający się niemal z zakresem pojęcia teorii fotografii, inni zaś używali go w węższym, właściwym znaczeniu. Dla uniknięcia dalszych nieporozumień należy więc w sposób od dawna obowiązujący w estetyce odróżnić wyraźnie teorię fotografii obejmującą naukę o zagadnieniach twórczości, przeżyć estetycznych, cech specyficznych i funkcji dzieł fotograficznych oraz o kryteriach ich wartościowania — od krytyki we właściwym tego słowa znaczeniu, zajmującej się analizą i oceną poszczególnych dzieł fotografii na podstawie kryteriów utworzonych przez teorię.

Drugie nieporozumienie dotyczyło kierunku dyskusji. Skoncentrowała się ona dokoła pytania, czy krytyka powinna być postulatywna. Z punktu widzenia estetyki marksistowskiej postulatywność krytyki nie ulega wątpliwości i w obecnej dyskusji główni antagoniści (Dłubak i Sempoliński) doszli ostatecznie również do tego samego wniosku.

Wydaje się, że ten spór o postulatywność jest wynikiem pewnego urazu wywołanego nadużywaniem przez krytykę wulgaryzatorskich postulatów w pierwszych pięciu latach walki o realizm socjalistyczny. Jedynym godnym uwagi owocem tej dyskusji jest konkluzja, że nie można wprowadzić zlikwidować ani ograniczać postulatywności krytyki, należy jednak wyraźnie stwierdzić, że jej postulaty tylko wówczas wpływają dodatnio na rozwój twórczości, jeśli są propozycjami do dyskusji, natomiast wpływają hamująco a nawet niszcząco, jeśli poparte są oficjalną egzekutywą.

Wspomniany spór zahamował prawidłowy tok dyskusji o zadaniach teorii i krytyki, gdyż przesłonił najważniejsze ich zadanie, a mianowicie przerzucenie trwałych mostów pomiędzy ogólnymi założeniami estetyki marksistowskiej a twórczością fotograficzną. Dotychczas mamy zamiast mostów prowizoryczne kładki sklecone w kilku ar-

tykułach publikowanych w „Świecie fotografii” a zwłaszcza w artykułach radzieckiego fotografa Jurija Jekielczyka i w artykule E. Szmidtgała „Materialistyczne kryteria w fotografice” oraz w referatach na ogólnopolskich zjazdach fotografików. Mocno chwiejne i dziurawe są te kładki i dlatego trudno się dziwić, że tylu fotografików na nich się potyka. Dlatego dalszy ciąg dyskusji powinien objąć nie tyle zagadnienia krytyki, ile raczej teorii fotografii a zwłaszcza marksistowskiego określenia realizmu, formalizmu i naturalizmu.

Przed przystąpieniem do tego należy jednak zająć się specyfiką fotografii, to zaś prowadzi nas do drugiej grupy zagadnień poruszanych w dyskusji.

2. Na wstępie spotykamy się znowu z nieporozumieniem, tym razem w postaci uwag J. Sunderlanda w nr. 11 z 1954 r. Sunderland twierdzi: „Nie ma żadnych podstaw do twierdzenia, że w dziele sztuki cechy specyficzne (rodzajowe) są ważniejsze, bardziej wartościowe od cech wspólnych z innymi rodzajami sztuki, tj. od cech gatunkowych np. wszelkiej sztuki plastycznej albo nawet wszelkiej sztuki w ogóle... Przypuszczenie, że należy dbać tylko o kryteria specyficzne dla sztuki fotograficznej zakłada, że te inne kryteria, ogólne, wynikają z kryteriów specyficznych, tak że istnienie jednych niezawodnie sprawia istnienie w dziele innych, że cechy ogólno-artystyczne znajdują się w dziele same, automatycznie, niezależnie od woli twórcy i wpływu krytyka... Wydaje się, że kryteriów oceny dzieł sztuki należy szukać nie w cechach wywodzących się z systematyki, historii itp. poszczególnych gałęzi sztuki, lecz w celu, w zadaniach jakie dana sztuka ma do spełnienia...” przy czym Sunderland wymienia tu przykładowo użyteczność społeczną, wartość wychowawczą, mnożenie radości itp.

Twierdzenia te zdają się dowodzić, że Sunderland nie dostrzega dostatecznie jasno celu obecnej dyskusji. Większość jego zarzutów przeciw specyfice odparł przekonująco Dłubak w swej odpowiedzi w nr. 1 z 1955 r. i do jego wywodów czytelnika odsyłam. Natomiast Dłubak nie zwrócił dostatecznej uwagi na sam rdzeń nieporozumienia. Polega on na tym, że jeśli w obecnej dyskusji tyle się mówi o specyfice fotografii, to nie po to, by tę specyfikę uczynić podstawowym kryterium oceny dzieł fotograficznych. Tym podstawowym kryterium jest bowiem realizm tych dzieł, czyli odbijanie przez nie prawidłowo typowych cech rzeczywistości a zwłaszcza człowieka w jego różnorodnych powiązaniach z przyrodą i innymi ludźmi. Jeśli więc obecna dyskusja nie ma być sztuką dla sztuki, musi doprowadzić do możliwie ścisłego określenia kryterium realizmu dzieła fotografii i to nie realizmu abstrakcyjnego lub pozahistorycznego (który w rzeczywistości nie istnieje), lecz tej jego postaci, która jest wyrazem obecnej fazy dialektycznego rozwoju stosunków społeczno-ekonomicznych w Polsce, tj. realizmu socjalistycznego. To ścisłe określenie jest niemożliwe, jeśli się nie zbada swoistych właściwości odbijania rzeczywistości przez fotogramy, a więc jeśli się nie określi specyfiki fotografii jako odrębnej gałęzi plastycznych sztuk przedstawiających. Z tego więc punktu widzenia należy oceniać wszelkie dalsze rozważania na temat specyfiki twórczości i dzieł fotograficznych.

Spis treści:

Dyskusja o fotografice. O swoistości fotograficznych środków formalnych — Alfred Ligocki	2
Doświadczenia z lampą elektronową — Tadeusz Cyprian	4
Dziesięciolecie Technikum Fototechnicznego w Warszawie — Maria Stpi- czyńska	6
Wady materiałów fotograficznych — Mikołaj Iliński	8
Konkurs „Fotografia Ojczysta” — Witold Dederko	10
Konkurs fotograficzny Biura Projektów Huty im. Lenina	12

na okładce:

ZDOBYCZ CHŁOPSKA

M.S.

Fotografika należy do tej rodziny sztuk plastycznych, w której na płaszczyźnie odzwierciedla się przedmioty i osoby w ich przestrzennym uporządkowaniu, w której więc osiąga się na niej iluzję trójwymiarowości. Pod tym względem fotografika nie różni się od malarstwa, grafiki i płaskorzeźby. Cechą właściwą tylko fotografice jest natomiast okoliczność, że część kształtowania plastycznego i to właśnie tę część, która stwarza iluzję trójwymiarowości wykonuje aparat fotograficzny. Właściwość ta, szczególnie w początkowym okresie rozwoju fotografii skłaniała wielu teoretyków sztuki do wyłączenia fotografii z dziedziny sztuki. Dziś na ogół nikt już takich teorii nie wygłasza, niemniej ta częściowa mechanizacja procesu odtwarzania na płaszczyźnie wyglądu przedmiotów w ich przestrzennych stosunkach powoduje trudności przy określeniu, w których fazach tego procesu ujawnia się twórcza ingerencja artysty. Większość teoretyków uważa, że dzieje się to głównie lub nawet wyłącznie w momencie wyboru fotografowanego przedmiotu i jego ujęcia. Ossowski w książce „U podstaw estetyki” (Spółdz. Wydawn. Czytelnik 1949 r. str. 244) pisze: „Twórcza rola fotografa (jeżeli pominiemy tzw. — zresztą bardzo ważne dla ostatecznego efektu — „artystyczne wykończenie”) polega na wyborze widoku, światła, punktu oddalenia, rozległości ram. W nieefektywnym zgoła otoczeniu można komponować piękne całości nie przekształcając w niczym rzeczywistości, a tylko wybierając i izolując pewne jej fragmenty. Ale jeżeli uznamy fotografa za twórcę wartości estetycznych krajobrazu na zdjęciu (twórcę piękna przedmiotu przedstawianego), to wypadnie chyba uznać dzieło sztuki w krajobrazie oglądanym przez ramkę wyciętą z tektury i odpowiednio ustawioną, to ten, kto „naturalny” krajobraz zamyka w ramkę, wykonywa najważniejszą część pracy artystycznej fotografa”.

Podobnie określa twórczość fotografika Jekielczyk („Świat fotografii” nr. 26/52 str. 4): „Na umiejętności spostrzeżenia ideowo politycznego znaczenia tego lub innego zjawiska albo wydarzenia rzeczywistości, znalezienia mu odpowiedniej artystycznej formy (oświetlenie, układ przed obiektywem, charakterystyczny nastrój), która by doprowadziła jego istotę do świadomości widza, polega sztuka artysty fotografa”.

Inni znów przesuwają punkt ciężkości na opracowanie fotogramu, traktowanego jako surowy materiał do artystycznego przetworzenia. Szmidtgal w wspomnianym artykule („Świat fotografii” nr. 28/52 str. 10) pisze: „W zakresie techniki optycznej fotografik stosunkowo niewiele może zrobić dla swojego obrazu. Rola jego ogranicza się praktycznie do dobrania odpowiedniego punktu widzenia, oświetlenia i rozkładu ostrości między poszczególne plany obrazu... Technika światłocieniowa swoją specyfiką może więcej oddziaływać na efekt dzieła niż optyczna — skrepowana prawami fizyki”. Wydaje się, że obie te fazy odgrywają równorzędną rolę w procesie artystycznego przetwarzania rzeczywistości przez fotografika. Aby jednak bliżej sprecyzować na czym polega jego ingerencja twórcza w pierwszej fazie, trzeba sobie uprzytomnić odmienność sytuacji malarza i fotografika przy budowie obrazu.

Malarz wcielając w obraz swą koncepcję twórczą zaczyna od pustej płaszczyzny. Wszystkie środki mające na celu odtworzenie na niej kształtów i przestrzennego powiązania malowanych przedmiotów stwarza sam pracą własnych rąk. Każde pociągnięcie kreski, czy położenie plamy jest integralną częścią procesu twórczego. Dlatego też już przez sposób pociągania kresek, czy kładzenia plam dokonuje on plastycznej interpretacji odtwarzanego zjawiska. Nawet gdy intencją jego jest jak najwierniejsze odwzorowanie wyglądu tego zjawiska, i nawet przy mistrzowskim opanowaniu środków warsztatu realistycznego, jak modelunek światłocieniowy, znajomość anatomii, stosowanie perspektywy linearnej, po-

wietrznej i kolorystycznej — nigdy to odwzorowanie nie osiągnie dokumentalnej precyzji. Struktura barwno-plastyczna odtwarzanych przedmiotów przez sam przebieg procesu odtwarzania ulegnie zawsze mniejszemu lub większemu przekształceniu i w możliwości tego właśnie przekształcania leży istota indywidualnej interpretacji plastycznej przedmiotu.

Fotografik znajduje się w sytuacji wręcz przeciwnej. To co dla malarza stosującego środki warsztatu realistycznego jest punktem dojścia, tj. wierne odtworzenie wyglądu i przestrzennych powiązań przedmiotów — daje fotografikowi aparat z niedościgną precyzją i protokolarną dokładnością. Fotografia jest tu plastycznym protokołem przedmiotu zdjęcia. Ingerencja twórcza fotografika w tej fazie polega więc przede wszystkim na wyzwoleniu się z więzów protokolarności. Nie wyzwala go od tego sam tylko wybór przedmiotu zdjęcia. Gdyby tak było, to miałby rację Ossowski identyfikując twórczość fotografika z postawieniem przed przedmiotem zdjęcia ramki wyciętej z tektury. Istota twórczości polega tu na stworzeniu dla działania aparatu takich warunków, by już w mechanicznie wytworzonym plastycznym protokole ujawniła się twórcza koncepcja artysty i jego indywidualna interpretacja fotografowanego przedmiotu.

Przy ustawieniu aparatu przed jakimś wycinkiem krajobrazu w ten sposób, że punkt widzenia będzie się pokrywać z „normalnym” ludzkim punktem widzenia, i przy nastawieniu ostrości w taki sposób, że plany zarysują się na matówce podobnie jak w oku widza patrzącego na ten wycinek bezpośrednio, otrzymamy obraz wiernie rysujący wszelkie skróty perspektywiczne oraz modelunek światłocieniowy i stosunki walorowe składników obrazu. Jeśli fotografik na tym poprzestanie, jedynym aktem twórczym w tej fazie będzie wybór wycinka, natomiast twórcza interpretacja plastyczna zostanie przesunięta do dalszej fazy tj. do opracowania fotogramu. Otóż takie postępowanie będzie objawem minimalizmu twórczego i nie wykorzystania specyfiki fotografii. Tak jak malarz przy twórczej interpretacji malowanego zjawiska modyfikuje kontury, formę i kolor poszczególnych przedmiotów i ich stosunki przestrzenne, odbiegając w większym lub mniejszym stopniu od ich „normalnej” struktury barwno-plastycznej, tak fotografik może dokonać tego przez modyfikację stosunków perspektywicznych i walorowych. Pierwszej dokonuje przede wszystkim za pomocą zmiany ustawienia kamery w stosunku do przedmiotu i odpowiedniego doboru ogniskowej, przez co uzyskuje pewne przerysowania i deformacje perspektywiczne, drugi zaś za pomocą odpowiedniego zastosowania przyrządów optycznych i regulowania czasu naświetlenia, przez co osiągnąć może plastyczne zaakcentowanie i „wydobycie” pewnych fragmentów obrazu niezależnie od stosunków walorowych widzianych okiem w przedmiocie zdjęcia. Fotografik może więc rysować perspektywą linearną i modelować ostrością i doбором walorów czerni i tu leży jedna z podstawowych cech specyfiki fotograficznych środków formalnych. Możliwości interpretacji plastycznej są tu równie bogate, jak przy stosowaniu deformacji przez malarstwo; realizm nie może z nich zrezygnować.

O bardzo praktycznym znaczeniu takich pozornie abstrakcyjnych rozważań świadczy fakt, że wskutek braku należytego wyjaśnienia powyższej sprawy, kamieniem probierczym realizmu w fotografice było dotąd frontalne ujęcie z „normalnym” punktem widzenia i porządkiem walorowym, a wszelkie odchylenia uważane były za formalizm. Jest to zjawisko analogiczne z indentyfikowaniem w malarstwie realizmu z warsztatem realistycznym i wywołało w twórczości fotografików podobnie fatalne, jak w malarstwie, skutki. Drugą fazą, w której szczególnie dobitnie ujawnia się twórcza ingerencja fotografika jest opracowanie fotogramu. Faza ta jest niezbędna dla nada-

nia fotogramowi cech dzieła sztuki i konieczności jej nie neguje nawet — jak to wydaje się Piaseckiemu — teoria czystej fotografii. Teoria ta przesuwa jedynie akcenty, uważając pierwszą fazę procesu za najważniejszą część twórczości, której środki warsztatowe stosowane przy opracowaniu fotogramu powinny się ściśle podporządkować.

Opracowanie artystyczne fotogramu polega przede wszystkim na ostatecznym uporządkowaniu stosunków linearno-plastycznych, walorowych i kolorystycznych w fotogramie i tutaj problemy, które rozwiązuje fotografik są są bardzo podobne do problemów malarstwa i grafiki. Dlatego też, podczas gdy w pierwszej fazie głównym niebezpieczeństwem z jakim walczył była mechaniczna dokumentalność, tutaj jest nim zatarcie granic dzielących fotografię od malarstwa i grafiki.

Dlaczego jednak uważamy to zatarcie granicy za niebezpieczeństwo? Czyżby chodziło tu tylko, jak mówi Sunderland o „szukanie kryteriów oceny w cechach wywodzących się z systematyki, historii itp. poszczególnych gałęzi sztuki?” Oczywiście chodzi tu o coś zupełnie innego. Fotografik naśladowujący malarstwie czy grafice środki kształtowania obrazu z miejsca staje na pozycji przegranej skazującej go na epigonizm. Z istoty techniki fotograficznej wynika bowiem, że nie dysponuje on tak bogatym zasobem środków interpretacji malarstwie i grafice jak malarz i grafik. Upodabnia się on wtedy do motocyklisty, który goni przechodnia na piechotę pchając przed sobą motocykl, zamiast na niego wsiąść. Niebezpieczeństwo przekroczenia wspomnianych granic ujawnia się najdobitniej w swoistym odtwarzaniu gry światłocieniowej przez zmniejszanie rysunku i eliminację szczegółów. Jest to najbardziej prymitywna forma wyzwalania się z mechanicznej dokumentalności fotografii. Należy przyznać całkowicie rację Dłubakowi i Sempolińskiemu, którzy uznają ten zespół środków na obecnym etapie rozwoju fotografii za martwy, antyrealistyczny szablon. Trudno natomiast zgodzić się z Dłubakiem, że stosowanie go jest nieuniknionym następstwem wysuwania na pierwszy plan gry światłocieniowej, wystarczy tu bowiem za kontrargument twórczość Figueroy typowo światłocieniowa nie rozpylająca się jednak w nastrojowych mgiełkach, lecz odznaczająca się rzeźbiarsko plastyczną formą.

Niebezpieczeństwo to grozi również przy stosowaniu tzw. technik swobodnych. Zwolennicy teorii czystej fotografii oraz teoretycy pierwszego etapu walki o realizm socjalistyczny ustosunkowali się do tych technik zdecydowanie negatywnie. Dłubak uważa nawet ich powstanie i rozwój za zjawisko przejściowe wywołane przez trudności tonalnej budowy obrazu za pomocą dawnych prymitywnych materiałów negatywnych i pozytywnych oraz przez całkowitą zależność ówczesnej estetyki fotografii od estetyki malarstwa i grafiki. Jakkolwiek przedstawiały się historyczne przyczyny powstania tych technik, rezygnowanie z nich byłoby niesłychanym zubożeniem warsztatu fotografika.

Rezygnowanie z wspaniałych efektów fakturowych i tonalnych osiągniętych np. przez gumę lub izohelię tylko dlatego, że pierwsza może imitować akwafortę a druga upodobnić fotogram do reprodukcji plakatu jest takim samym nonsensem, jakim byłoby zrezygnowanie w górnictwie z środków wybuchowych tylko dlatego, że nieostrożny górnik może przy manipulowaniu nimi stracić życie. Należy tylko dbać o to, by techniki te podkreślały i wzbogacały specyfikę fotograficznych środków plastycznego kształtowania a nie wchodziły na manowce imitatorskich sztuczek.

Zanalizowanie swoistości środków formalnych fotografii pozwala nam obecnie przystąpić do zasadniczego zadania dyskusji, tj. zakreslenia granic dla pojęć realizmu, naturalizmu i formalizmu. Obszerność i waga tematu wymaga jednak poruszenia go w osobnym artykule.

Alfred Ligocki

Doświadczenia z lampą elektronową

Lampa błyskowa i lampa elektronowa zyskują sobie coraz większą popularność; za granicą nie są one bynajmniej rzadkością i choćby w Niemieckiej Republice Demokratycznej istnieje już cały szereg fabryk wyrabiających coraz tańsze i coraz poręczniejsze lampy elektronowe, a NRD nie jest w tym bynajmniej odosobniona.

Można w dodatku zaobserwować coraz większą popularność lamp elektronowych. Wypierają one lampy błyskowe, które aczkolwiek nieporównanie tańsze w zakupie, są stosunkowo bardzo kosztowne w eksploatacji i opłacają się jedynie tam, gdzie zdjęcia przy ich użyciu są raczej wyjątkowym wydarzeniem.

Lampy elektronowe budowane są jak wiadomo na akumulator, na suche baterie i na sieć; niektóre typy pozwalają na użycie zarówno akumulatora lub suchej baterii, jak i sieci, ale typy te są nieco kosztowniejsze od standardowych. Lampy na akumulator z kolei są stopniowo wypierane przez lampy na baterie, gdyż te ostatnie są wygodniejsze w użyciu, znacznie lżejsze i nie wymagają regularnego ładowania prądem z sieci, bez czego nie może obejść się akumulator.

Tak więc ostatnio lampy elektronowe na akumulator stosowane są na ogół głównie przez agencje fotograficzne, dysponujące dostateczną ilością personelu do obsługi, trans-

portem i używające tych lamp stale do wielkiej ilości zdjęć codziennie; lampy na suche baterie używane są przez fotografów prasowych, którzy stale są w ruchu i nie mogą dźwigać ciężkiego sprzętu; posługują się nimi również amatorzy.

Wreszcie coraz częściej ukazują się stosunkowo tanie i nieskomplikowane lampy elektronowe wyłącznie na prąd z sieci, co wprawdzie uzależnia fotografa od kontaktu sieciowego i nie pozwala na dokonywanie zdjęć tam, gdzie nie ma kontaktu do włączania lampy, ale za to stanowi sprzęt najmniej skomplikowany, najlżejszy i najtańszy.

Udało mi się otrzymać taką lampę elektronową na sieć 220 volt i w oparciu o Kine Exakta Varex, wyposażoną w synchronizację migawki rozpocząłem doświadczenia, co prawda jeszcze bynajmniej nie zakończone, ale w każdym razie na tyle zaawansowane, że warto nimi podzielić się z czytelnikami.

Synchronizacja. Jak wspomniałem, lampa zsynchronizowana jest z Kine Exakta Varex, a więc aparatem wyposażonym w migawkę szczelinową nie pozwalającą na stosowanie dowolnych szybkości, lecz tylko takich, przy których szczelina migawki jest równa całej szerokości filmu. Szczelina tego aparatu odkrywa całą płaszczyznę filmu jednocześnie przy szybkościach nie przekraczających 1/50 sek. (w in-

nych aparatach włączając w to Leikę — maksymalna szybkość otwierająca jednocześnie całą płaszczyznę filmu wynosi 1/30 sek.).

Tak więc w czasie naświetlania decyduje okres trwania błysku, nie zaś okres przez jaki otwarta jest migawka. Przy zdjęciach przy świetle sztucznym (i to niezbyt silnym) jest to bez znaczenia, bowiem błysk lampy elektronowej trwa od 1/600 do 1/3000 sek (w normalnych typach lamp); moja mała lampa daje wedle informacji fabryki błysk trwający około 1/1000 sek.

Ale przy świetle dziennym (jak wiadomo lampa elektronowa służy również do rozjaśniania cieni nawet przy zdjęciach w pełnym słońcu i jest wówczas bardzo pożyteczna) sprawa przedstawia się gorzej, bo czas naświetlania 1/50 sek. często może być zbyt długi, jeśli nasz obiekt jest w ruchu, a poza tym wymaga stosowania małej przysłony, jeśli nie chcemy zdjęcia prześwietlić. To znowu stawia pod znakiem zapytania działanie błysku i dlatego do tego rodzaju celów służy raczej duży typ lampy elektronowej, zasilanej z akumulatora, bo tylko wtedy błysk jest dostatecznie silny, by móc działać obok światła dziennego.

W ogóle kombinacja światła dziennego (lub bardzo silnego sztucznego) z błyskiem elektronówką jest rzeczą trudną nie tylko technicznie (utrafienie czasu naświetlenia, synchronizacja błysku, nie poruszenie zdjęcia), lecz i tonalnie, bo zbalansowanie działania obu rodzajów światła wymaga ogromnej rutyny.

Wszystkie te kłopoty prowadzą do wniosku, że lampa elektronowa oddaje najlepsze usługi przy synchronizacji z migawką centralną, która nie daje ograniczeń wynikających z naświetlania negatywu „paskami” czyli stopniowo przez migawkę szczelinową. Synchronizacja z Compurem jest nie tylko znacznie mniej skomplikowana, ale i wyniki jej są w praktyce lepsze; można synchronizować każdą szybkość Compura i operować bardzo krótkimi czasami naświetlania (na ile tylko dany model Compura pozwala, a więc do 1/500 sek. przy mniejszych Compurach nowego typu). To rozwiązuje problem kombinowanego światła niemal zupełnie, o ile idzie o stronę techniczną; pozostaje oczywiście strona tonalna, bodaj nie mniej trudna niż przy migawce szczelinowej. Oczywiście wszystkie te kłopoty odpadają tam, gdzie lampa elektronowa jest głównym i praktycznie jedynym źródłem światła, które wchodzi w rachubę, a więc przy zdjęciach w normalnym pokojowym oświetleniu, gdzie naświetlenie przez 1/50 sek nie dałoby na filmie nawet śladu obrazu.

Nastawianie na ostro. Sprawa nastawiania na ostro nie przedstawia żadnych kłopotów przy aparatach wyposażonych w dalmierz lub przy lustrzankach dwuobiektywowych, natomiast mocno komplikuje się przy lustrzankach jednoobiektywowych z pryzmatem pentagonalnym lub bez niego. Idzie mianowicie o to, że jeżeli robimy zdjęcie z bliska, musimy stosunkowo znacznie przysłonić obiektyw, żeby nie otrzy-

Zdjęcia przy lampie elektronowej; Izopan F, odl. 2 m, 1:5, 6, jasne ściany. Co 10 sekund zdjęcie — właściwszy teren pracy lampą elektronową to zdjęcia seryjne (zdjęcia autora)



mać zbyt obfitego naświetlenia. Ale wtedy na matówce lustrzanki lub we wzorniku pentagonu niemal nic nie widzimy i musimy najpierw szeroko otworzyć obiektyw, nastawić na ostro i dopiero potem przysłonić w miarę potrzeby i naświetlić. Nie sprawia to trudności przy obiektach nieruchomych, ale przy zdjęciach w ruchu (a do tych przecież lampa elektronowa jest szczególnie predestynowana) procedura ta zawodzi, bo zdjęcie nieraz jest nieostre mimo stosunkowo małej przysłony (zdjęcia z bliska, gdzie małe odchylenia w nastawieniu na ostro silnie się zaznaczają).

Można by powiedzieć, że kłopoty te nie są związane z lampą elektronową, bo mamy to samo przy wszystkich zdjęciach jednoobiektywową lustrzanką, ale tak jest tylko na pierwszy rzut oka. Bo normalnie pracując lustrzanką przysławiamy zależnie od panujących w danej chwili warunków świetlnych, a więc nie na tyle, byśmy nic nie widzieli na matówce. Tymczasem jeśli używamy lampy elektronowej w normalnych warunkach, a więc przy sztucznym — stosunkowo słabym świetle, musimy przysłaniać dostosowując przysłonę nie do tych warunków, ale do intensywności błysku, a więc znacznie więcej, tak że w praktyce w ogóle nic nie widzimy na matówce lub we wzorniku pentagonu.

Dlatego najlepiej jest pracować bądź aparatem z dalmierzem, bo tu nie jesteśmy zależni od przysłony obiektywu, bądź lustrzanką dwuobiektywową, bo tu również nastawiamy na ostro nie za pomocą obiektywu służącego do zdjęcia.

Miałem i mam poważne trudności z Kine Exaktą właśnie z tego powodu, że jest to lustrzanka jednoobiektywowa. Ostatnio zaczynają ukazywać się na rynku aparaty z przysłoną automatycznie zamykającą się na uprzednio ustawiony otwór w chwili naciśnięcia spustu migawki; urządzenie to nie jest skomplikowane i należy przypuszczać, że z czasem stanie się powszechne. Na razie jednak urządzenie blokujące przysłonę na uprzednio ustawionym otworze, stosowane w nowych obiektywach (między innymi w Biotarze wbudowanym w Kine Exaktę Varex) rozwiązuje problem tylko połowicznie, bo wprowadzie pozwala na zamknięcie przysłony do uprzednio ustawionej wielkości bez patrzenia na skalę, a więc jednym ruchem ręki bez odejmowania aparatu od oka, niemniej jednak wymaga tego ruchu przed naciśnięciem spustu migawki.

Film. Lampa elektronowa daje światło o niemal takiej samej intensywności jak światło słoneczne w letnie południe, a skład spektralny jej światła jest również zbliżony do słonecznego w południe. Na skutek tego stosowanie filmów o spotęgowanej czułości na czerwień, tak pożytecznych przy świetle elektrycznym bogatym w te promienie, nie daje szczególnych korzyści przy lampie elektronowej, gdyż światło jej jest stosunkowo uboższe w te promienie; dominuje w nim błękit i pokrewne.

Dlatego filmy o najwyższej czułości przystosowane do światła sztucznego nie pozwalają na tak wydatne skrócenie czasu naświetlenia, jakby to wynikało z porównania ich czułości przy świetle sztucznym.

Naświetlenie. Zależy ono przy lampach elektronowych od siły błysku (która jest przy danej lampie stała), odległości lampy od fotografowanego obiektu oraz od wielkości przysłony i czułości użytego filmu.

Przyjmując, że stała jest również i czułość filmu, pozostaje regulacja naświetlenia przez zmianę wielkości przysłony i zmianę odległości lampy od obiektu. Wielkości te są od siebie ściśle zależne i albo na samej lampie albo w przepisie użycia dokładnie określone. Tak więc przy mojej lampie elektronowej, która jest typem małym (Pressmann PMJ 30, 30 Joules, czynnik 90, wyrób firmy Glanvill Engineers Southend on Sea, Anglia) dane te podane są w sposób następujący:

Odległość od obiektu:	1 m 50 cm	3 m	4 m 50 cm
Film 22 DIN przysłona:	1 : 16	1 : 8	1 : 5,6
Film 17 DIN przysłona:	1 : 8	1 : 3,5	1 : 2,8

Jak widać, tabelka naświetleń jest tu bardzo prosta, choć dokładność jej, wystarczająca w praktyce, nie może być oczywiście zbyt wielka. Tak więc tabelka ta nie uwzględnia jasności obiektu (biało lub czarno ubrana postać), ogólnej jasności pokoju ani jasności tła, a rzeczy te grają dość dużą rolę i mogą przedłużyć lub skrócić czas naświetlania dwukrotnie.

Jeżeli nasz obiekt znajduje się o 150 cm od lampy, wszystko co jest poza nim bardzo szybko tonie w mroku, a to tym bardziej, im znajduje się dalej od obiektu. Przy zdjęciach o większej głębi obiektu należy liczyć się z szybkim spadkiem oświetlenia dalszych części obrazu; jeżeli weźmiemy to pod uwagę i dostosujemy naświetlenie do dalszych obiektów, bliższe bardzo łatwo wyjdą prześwietlone, o zablokowanych światłach.

Zauważyłem, że lampa elektronowa na sieć elektryczną jest bardzo wrażliwa na wahania napięcia sieci, tak powszechne zwłaszcza w zimie w godzinach wieczornych. Jeżeli spadek ten jest dość znaczny, nieraz zawodzi działanie wskaźnika neonowego sygnalizującego naładowanie kondensatora, a i błysk wydaje się jakby słabszy. Nie jestem fachowcem od elektryczności i nie wiem czy zjawisko to związane jest ze spadkiem napięcia sieci, ale zauważyłem je właśnie w tych warunkach.

Oczywiście, to wszystko dotyczy zdjęć w miernej oświetlonych wnętrzach, nie zaś zdjęć przy kombinowanym świetle lampy elektronowej i innego rodzaju światła (dienne, reflektory itd.). Dlatego nie omawiam tu znanego zjawiska niedomagań lamp elektronowych przy bardzo krótkich czasach naświetlania, gdzie zawodzi zasada odwrotnej proporcjonal-

ności czasu naświetlenia i intensywności światła. Liczba ta przestaje być przy bardzo krótkich naświetleniach (np. 1/10.000 część sekundy) liczbą stałą, co powoduje kłopoty przy wielkich lampach elektronowych o bardzo krótkim czasie błysku.

Efekt artystyczny. Trzeba powiedzieć, że lampa elektronowa nie jest na ogół narzędziem artysty-fotografa. Przy portretach użyteczność jej jest znacznie mniejsza niż użyteczność najprymitywniejszych choćby reflektorów ze zwykłymi żarówkami, bo przede wszystkim nie można kontrolować rodzaju oświetlenia modelu w chwili błysku, następnie zaś błysk idzie niemal z tego samego kierunku co aparat (to można co prawda zmienić przez umieszczenie lampy na osobnym statywie i przedłużeniu kabla synchronizacyjnego, ale jest to już komplikacja) i jest bardzo ostry i krótki, co „zamraża” rysy osoby fotografowanej.

Natomiast można używać lampy elektronowej z powodzeniem do wszelkich zdjęć ruchomych, między innymi do zdjęć dzieci przy zabawie, jak i w ogóle portretów dziecięcych, gdzie używanie reflektorów płoszy i męczy dzieci wystawione na ostre światło. Szereg zdjęć przy pomocy błysku elektronówki nie denerwuje dzieci i daje szansę dobrych zdjęć bez pozowania.

Niemniej nadaje się lampa elektronowa do zdjęć o dużej głębi obiektu (np. zebrania, konferencje itd.), gdzie trzeba przysłonę regulować albo tak, by dostatecznie naświetlić głębię, albo też by wystarczyła jedynie dla pierwszego planu. Trudno jest w tych warunkach uzyskać harmonijnie naświetlone zdjęcie i tylko staranne, miękkie wywołanie może być tu pomocne.

Znakomite usługi oddaje natomiast wszędzie tam, gdzie nie możemy długo naświetlać, gdzie nie mamy ze sobą reflektorów i silnych żarówek, gdzie warunki pracy są trudne, ale za wszelką cenę chcemy mieć zdjęcie, choćby mniej udane z artystycznego punktu widzenia. Wszelkie prace typu naukowego i technicznego są niezmiernie ułatwione przez użycie elektronówki, która pozwala na stosowanie nie tylko krótkiego czasu naświetlania, chwytającego nawet szybki ruch, ale i stosunkowo małej przysłony, zwłaszcza przy zdjęciach z bliska. Obszerna dziedzina używania elektronówki jako światła kombinowanego z dziennym lub innym jest zbyt szeroka, by można ją tu omawiać; zresztą nie mam w tym kierunku doświadczenia osobistego. Wiem tylko z literatury, że w tym przypadku użycie tej lampy daje dużo korzyści w postaci jasnych twarzy osób fotografowanych w pełnym słońcu padającym z góry, lub nawet zza pleców osób fotografowanych; jest to jednak dziedzina reportażu, nie zaś portretowej fotografii artystycznej. Krótki czas używania tej lampy nie pozwolił mi jeszcze na duży zasób doświadczenia, ale już to które zebrałem, może być ciekawe.

Tadeusz Cyprian



Wady materiałów fotograficznych

Materiały fotograficzne tj. błony, płyty, papiery i chemikalia fotograficzne wykazują często wady odbijające się na jakości obrazu fotograficznego, lub powodujące całkowite jego zniszczenie. Powstawanie tych wad przypisywane jest na ogół błędom produkcyjnym. Nie są od nich wolne wyroby najbardziej znanych, światowych fabryk materiałów fotograficznych, należy jednak przyznać, że zdarzają się one stosunkowo rzadko dzięki najwyższej ostrożności stosowanej w pracy tych fabryk i znacznemu procentowi brakowanej produkcji, wykazującej w ostatecznym badaniu choćby najmniejsze błędy. Straty wskutek odrzucania wadliwego materiału dochodzą w niektórych asortymentach do 35%.

W materiałach fotograficznych produkcji polskiej wady zdarzają się częściej, co należy przypisać wielu czynnikom występującym w warunkach pracy naszych zakładów fotochemicznych, np. nieregularnym dostawom i złej jakości głównych surowców (żelatyny, azotanu srebra i in.), niedostatecznej automatyzacji procesów produkcyjnych, brakowi wykwalifikowanego personelu technicznego, złej jakości materiałów używanych do opakowania wyrobów etc. Za wady te odpowiadają producenci materiałów fotograficznych, tj. Bydgoskie

i Warszawskie Zakłady Fotochemiczne, przyjmując uzasadnione reklamacje w okresie gwarancyjnym, umieszczonym na opakowaniach i zamieniając wadliwy materiał na bezbłędny. Okres ten w większości przypadków wynosi od 1 do 2 lat od daty wyprodukowania materiału. Dalej posunięte pretensje odbiorców, np. żądanie zwrotu strat poniesionych wskutek wadliwości materiału, nie mogą być uznane przez Zakłady.

Jako wady produkcyjne obciążające wytwórców, mogą być uznane tylko takie błędy, które powstają w warunkach zużycia materiału zalecanych przez wytwórcę. I tak np. nie może być uznane za wadę produkcyjną zadymianie lub żółknięcie papieru fotograficznego wywołanego 5 minut w temperaturze 27°, lub utrwalanego w starym wyczerpanym utrwalaczu o odczynie zasadowym. Każdy materiał fotograficzny posiada określoną tolerancję odchylenia od normalnych warunków obróbki, której przekroczenie prowadzi do wadliwych rezultatów. Powstałe wskutek tego błędy obciążają użytkownika materiału, a nie producenta.

Odróżnienie błędów produkcyjnych od błędów obróbki jest czasem dość trudne i wymaga dużej praktyki. Najpewniejszym sposobem jest

przeprowadzenie próbnej obróbki kwestionowanego materiału w warunkach ściśle zgodnych z instrukcją użycia, z zastosowaniem świeżych, zupełnie pewnych chemikaliów. Poniższe spostrzeżenia, zebrane w długoletniej praktyce, mają na celu ułatwienie odróżnienia wad obróbki od wad produkcyjnych i wyjaśnienie przyczyn powstawania tych ostatnich. Na różnych rodzajach materiałów fotograficznych występują różne rodzaje wad produkcyjnych, wymagające oddzielnego omówienia. W dalszym ciągu zajmujemy się przede wszystkim wadami produkcyjnymi błon fotograficznych.

Wady błon fotograficznych

Najczęściej spotyka się nierówną czułość, kontrastowość i ziarnistość błon oznaczanych tą samą nazwą fabryczną, lecz o różnych numerach emulsji. Stwierdzenie różnic czułości w warunkach amatorskich nie jest łatwe. Zarówno tabele naświetleń, jak i światłomierze, za pomocą których amatorzy oznaczają prawidłowy czas naświetlenia zdjęć, nie są przyrządami precyzyjnymi i dają wskazania obarczone błędami sięgającymi do $\pm 100\%$, a nawet więcej, zwłaszcza przy oznaczaniu czasu naświetlenia obiektów o dużych różnicach kontrastu między światłami i cieniami. Przyczyną dużych wahań w naświetlaniu są także często błędy w działaniu migawki.

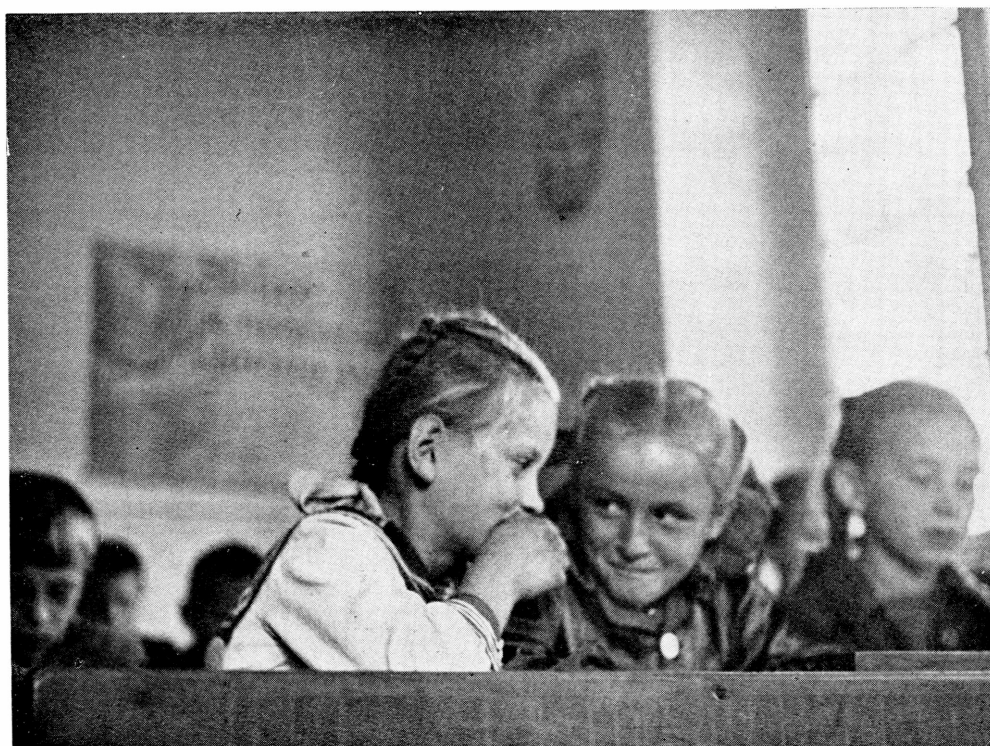
Kontrastowość obrazu uzyskiwana w warunkach pracy amatorów waha się również w szerokich granicach, zależnie od temperatury i stopnia zużycia oraz poruszania wywoływacza. Z tych powodów wykrycie nierównej czułości i kontrastowości materiału bez pomiarów sensytemetrycznych jest pewne tylko w szczególnie jaskrawych przypadkach. Jednym z lepszych sposobów, możliwych do zastosowania w praktyce amatorskiej, jest wykonanie z kilkoma różnymi czasami naświetlenia zdjęć na dwóch materiałach: kwestionowanym i wzorcowym, wywołanie w jednakowych warunkach oraz porównanie wyników. Jako materiał wzorcowy należy użyć błonę o możliwie stałych własnościach i o dużej trwałości (np. Isopan F), odcinaną z tej samej rolki lub z tego samego ładunku, a w ostateczności — o tym samym numerze emulsji. Należy pamiętać, że nawet tak starannie wybrany wzorec nie posiada stałych własności i podczas przechowywania ulega zmianom.

Jeszcze trudniej jest stwierdzić wahanie się ziarnistości materiału, która w bardzo dużym stopniu zależy od składu wywoływacza i czasu wywoływania. Prawidłowa ocena ziarnistości możliwa jest tylko pod warunkiem wywołania wszystkich porównywanych materiałów do jednakowej kontrastowości (tj. do jednakowej wartości gamma), co w warunkach amatorskich jest trudne do przeprowadzenia i sprawdzenia. Łatwiejsze do oceny jest nadmierne zadymianie materiału wywoływanego zgodnie ze wskazówkami producenta, należy jednak pamiętać o tym, że wzrost zadymienia może być również spowodowany nieodpowiednim, aktywnym oświetleniem pracowni. Z tego powodu sprawdzanie zadymienia wysokoczułych materiałów panchromatycznych należy przeprowadzać w zupełnej ciemności.

Opisane wyżej wady produkcyjne błon fotograficznych pochodzą z niewłaściwego przygoto-

W SZKOLE

Irena Jarosińska



służy im grono profesorskie zetempowców. Rzeczywiście „to idzie młodość”...

Przechodzimy do ciemni. Jest to długi korytarz mający po obu stronach małe kabiny przystosowane do obróbki materiałów fotograficznych z wanienkami na wywoływacze i bieżącą wodą. Te małe pokoiki w ciemnoczerwonym oświetleniu i łączący je długi wąski korytarz sprawiają wrażenie trochę niesamowite. Kiedy oczy przyzwyczaiły się do ciemności zobaczyłam na samym końcu korytarza grupkę uczniów. Co to? Podchodzę. To uczniowie stoją przed okienkiem sklepiu szkolnego, w którym kupują potrzebne im dodatkowo wywoływacze, papiery, klisze itd.

W klasie III-iej trafiamy na lekcję teorii. Nau czyciel, kier. Wydziału inż. Eugeniusz Brzeziński, przerywa wykład i uprzejmie udziela mi informacji co do zakresu szkolenia zawodowego na Wydziale Technologii Materiałów Fotograficznych. Uczniowie z tego Wydziału zapoznają się w Technikum teoretycznie i praktycznie:

- 1) z podstawowymi surowcami używanymi w przemyśle fotochemicznym (żelatyna fotograficzna, celulozoid, azotan srebra i inne);
- 2) z tajnikami procesu technologicznego przy wyrobie różnych rodzajów emulsji fotograficznej;
- 3) z wylewem emulsji światłoczułej na podłoże przezroczyste (klisze fotograficzne, błony cięte i filmy) i podłoże nieprzezroczyste (papiery fotograficzne);
- 4) z suszeniem wylanej emulsji, dalszym jej konfekcjonowaniem tj. krajaniami na formaty, sortowaniem taśmy filmowej;
- 5) z kontrolą międzyoperacyjną w czasie produkcji oraz końcową gotowych materiałów fotograficznych;
- 6) z budową i zasadą działania oraz obsługą urządzeń, maszyn i aparatury pomiarowo-kontrolnej mających zastosowanie w przemyśle fotochemicznym.

Informacji odnośnie szkolenia zawodowego na Wydziale Technologii Obróbki Filmów udziela nam wyczerpująco zapytany o to kierownik tego wydziału inż. Mieczysław Zakrzewski. Szkolenie na tym Wydziale oparte jest przede wszystkim na przekazywaniu młodzieży wiado-

mości teoretycznych, ugruntowanych praktyką wakacyjną z zakresu:

1. znajomości własności chemicznych i sensy-
tometrycznych taśmy filmowej czarno-białej i barwnej,
2. znajomości obsługi sprzętu i aparatury sen-
sytometrycznej,
3. sporządzania roztworów używanych przy
obróbce filmów czarno-białych i barwnych
oraz przeprowadzania analiz tych roztwo-
rów,
4. obróbki taśmy filmowej obrazu i dźwięku,
taśmy czarno-białej i barwnej, a w szcze-
gólności:
a) wywoływania,
b) kopiowania,
c) ustawiania światła i filtrów do kopiowa-
nia,
d) sporządzania dubnegatywów,
5. przeprowadzania kontroli wstępnej, między-
operacyjnej i ostatecznej w procesie ob-
róbki,
6. montażu negatywów i pozytywów,
7. konserwacji i eksploatacji kopii filmowych,
8. znajomości norm PN i resortowych dotyczą-
cych obróbki filmów,
9. obsługi i konserwacji maszyn i urządzeń
używanych w procesie obróbki i eksploa-
tacji filmów.

Poza tym uczniowie zapoznają się:

- a) z organizacją pracy,
- b) planowaniem i normowaniem technicznym,
- c) rolą przemysłu fotochemicznego i filmowe-
go w gospodarce narodowej,
- d) z najnowszymi osiągnięciami postępu tech-
nicznego z tej dziedziny w Związku Radziec-
kim i innych krajach.

Program fotochemii fotograficznej obejmuje wiadomości z promieniowania, fotomaterii, pro-
cesu, fotolizy chlorowcopochodnych, soli sre-
bra i innych związków światłoczułych, teorii
powstawania obrazu utajonego i fotograficzne-
go, przebiegu reakcji chemicznych występują-
cych przy powstawaniu obrazu fotograficzne-
go czarno-białego i barwnego.
Powyższe zagadnienia ugruntowane są wiado-
mościami z sensytmetrii.

A teraz parę słów o pracowniach do przed-
miotów zawodowych oraz niektórych trudnoś-
ciach szkoły.

Z uwagi na zmianę kierunku szkolenia w Tech-
nikum po przejściu go przez Centralny Urząd
Kinematografii, wynika kwestia utworzenia
obok istniejącej pracowni fotograficznej —
pracowni fotochemicznej i pracowni obróbki
filmu. Pomieszczeń do tego celu w gmachu
szkoły jest dostateczna ilość, wymagają one
jednak pewnej adaptacji. Dużą trudnością jest
brak gazu w gmachu i zdobycie odpowiedniej
ilości urządzeń i aparatury pomiarowo-kon-
trolnej, niezbędnej do realizacji programu.

Pierwszy atak skierowano na utworzenie pra-
cowni fotochemicznej — małego laboratorium
do wyrobu emulsji i laboratorium sensytmete-
trycznego.

Zagadnienie utworzenia pracowni obróbki fil-
mu na terenie szkoły jest zagadnieniem bardzo
palącym. Kierownictwo szkoły i młodzież
z niecierpliwością oczekują rozwiązania tego
problemu przez odpowiednie komórki CUK,
które dotychczas nie zajęły jeszcze zdecydo-
wanego stanowiska w tej tak ważnej dla szko-
ły sprawie. Ponieważ Technikum znajduje się
ciągle w stanie rozwoju, dlatego życzeniem
kierownictwa szkoły jest, aby jedyne tego ro-
dzaju w Polsce Technikum pozostało nadal
„oczkiem w głowie” CUK.

Dużą także bolączką zarówno dla młodzieży,
jak i dla wykładowców Technikum, jest brak
podręczników i skryptów do takich przedmio-
tów jak fotochemia fotograficzna, sensytm-
etria, technologia obróbki filmów i technolo-
gia materiałów fotograficznych. Sytuację ra-
tuje dobra obsada pedagogiczna. Wszyscy nau-
czyciele przedmiotów zawodowych to fachow-
cy mający dobre przygotowanie zawodowe,
zdobyte pod kierunkiem profesorów Witolda
Romera i Mikołaja Ilińskiego i ugruntowane
klikuletnią praktyką w zakładach produkcyj-
nych.

Technikum Fototechniczne w Warszawie jest
uczelnią pionierską, której należy życzyć dal-
szych sukcesów w nauce i pracy.

Maria Stpiciżyńska

MAZURSKI PEJZAŻ
Maciej Kwiek



Wady materiałów fotograficznych

Materiały fotograficzne tj. błony, płyty, papiery i chemikalia fotograficzne wykazują często wady odbijające się na jakości obrazu fotograficznego, lub powodujące całkowite jego zniszczenie. Powstawanie tych wad przypisywane jest na ogół błędom produkcyjnym. Nie są od nich wolne wyroby najbardziej znanych, światowych fabryk materiałów fotograficznych, należy jednak przyznać, że zdarzają się one stosunkowo rzadko dzięki najwyższej ostrożności stosowanej w pracy tych fabryk i znacznemu procentowi brakowanej produkcji, wykazującej w ostatecznym badaniu choćby najmniejsze błędy. Straty wskutek odrzucania wadliwego materiału dochodzą w niektórych asortymentach do 35%.

W materiałach fotograficznych produkcji polskiej wady zdarzają się częściej, co należy przypisać wielu czynnikom występującym w warunkach pracy naszych zakładów fotochemicznych, np. nieregularnym dostawom i złej jakości głównych surowców (żelatyny, azotanu srebra i in.), niedostatecznej automatyzacji procesów produkcyjnych, brakowi wykwalifikowanego personelu technicznego, złej jakości materiałów używanych do opakowania wyrobów etc. Za wady te odpowiadają producenci materiałów fotograficznych, tj. Bydgoskie

i Warszawskie Zakłady Fotochemiczne, przyjmując uzasadnione reklamacje w okresie gwarancyjnym, umieszczonym na opakowaniach i zamieniając wadliwy materiał na bezbłędny. Okres ten w większości przypadków wynosi od 1 do 2 lat od daty wyprodukowania materiału. Dalej posunięte pretensje odbiorców, np. żądanie zwrotu strat poniesionych wskutek wadliwości materiału, nie mogą być uznane przez Zakłady.

Jako wady produkcyjne obciążające wytwórców, mogą być uznane tylko takie błędy, które powstają w warunkach zużycia materiału zalecanych przez wytwórcę. I tak np. nie może być uznane za wadę produkcyjną zadymianie lub żółknięcie papieru fotograficznego wywołanego 5 minut w temperaturze 27°, lub utrwalanego w starym wyczerpanym utrwalaczu o odczynie zasadowym. Każdy materiał fotograficzny posiada określoną tolerancję odchylenia od normalnych warunków obróbki, której przekroczenie prowadzi do wadliwych rezultatów. Powstałe wskutek tego błędy obciążają użytkownika materiału, a nie producenta.

Odróżnienie błędów produkcyjnych od błędów obróbki jest czasem dość trudne i wymaga dużej praktyki. Najpewniejszym sposobem jest

przeprowadzenie próbnej obróbki kwestionowanego materiału w warunkach ściśle zgodnych z instrukcją użycia, z zastosowaniem świeżych, zupełnie pewnych chemikaliów. Poniższe spostrzeżenia, zebrane w długoletniej praktyce, mają na celu ułatwienie odróżnienia wad obróbki od wad produkcyjnych i wyjaśnienie przyczyn powstawania tych ostatnich. Na różnych rodzajach materiałów fotograficznych występują różne rodzaje wad produkcyjnych, wymagające oddzielnego omówienia. W dalszym ciągu zajmiemy się przede wszystkim wadami produkcyjnymi błon fotograficznych.

Wady błon fotograficznych

Najczęściej spotyka się nierówną czułość, kontrastowość i ziarnistość błon oznaczanych tą samą nazwą fabryczną, lecz o różnych numerach emulsji. Stwierdzenie różnic czułości w warunkach amatorskich nie jest łatwe. Zarówno tabele naświetleń, jak i światłomierze, za pomocą których amatorzy oznaczają prawidłowy czas naświetlenia zdjęć, nie są przyrządami precyzyjnymi i dają wskazania obciążone błędami sięgającymi do $\pm 100\%$, a nawet więcej, zwłaszcza przy oznaczaniu czasu naświetlenia obiektów o dużych różnicach kontrastu między światłami i cieniami. Przyczyną dużych wahań w naświetlaniu są także często błędy w działaniu migawki.

Kontrastowość obrazu uzyskiwana w warunkach pracy amatorów waha się również w szerokich granicach, zależnie od temperatury i stopnia zużycia oraz poruszania wywołacza. Z tych powodów wykrycie nierównej czułości i kontrastowości materiału bez pomiarów sensytemetrycznych jest pewne tylko w szczególnych przypadkach. Jednym z lepszych sposobów, możliwych do zastosowania w praktyce amatorskiej, jest wykonanie z kilkoma różnymi czasami naświetlenia zdjęć na dwóch materiałach: kwestionowanym i wzorcowym, wywołanie w jednakowych warunkach oraz porównanie wyników. Jako materiał wzorcowy należy użyć błonę o możliwie stałych własnościach i o dużej trwałości (np. Isopan F), odcinaną z tej samej rolki lub z tego samego ładunku, a w ostateczności — o tym samym numerze emulsji. Należy pamiętać, że nawet tak starannie wybrany wzorec nie posiada stałych własności i podczas przechowywania ulega zmianom.

Jeszcze trudniej jest stwierdzić wanie się ziarnistości materiału, która w bardzo dużym stopniu zależy od składu wywołacza i czasu wywołania. Prawidłowa ocena ziarnistości możliwa jest tylko pod warunkiem wywołania wszystkich porównywanych materiałów do jednakowej kontrastowości (tj. do jednakowej wartości gamma), co w warunkach amatorskich jest trudne do przeprowadzenia i sprawdzenia. Łatwiejsze do oceny jest nadmierne zadymianie materiału wywołanego zgodnie ze wskazówkami producenta, należy jednak pamiętać o tym, że wzrost zadymienia może być również spowodowany nieodpowiednim, aktywnym oświetleniem pracowni. Z tego powodu sprawdzanie zadymienia wysokoczułych materiałów panchromatycznych należy przeprowadzać w zupełnej ciemności.

Opisane wyżej wady produkcyjne błon fotograficznych pochodzą z niewłaściwego przygoto-

W SZKOLE

Irena Jarosińska



wania emulsji, albo z błędów procesu suszenia i sortowania gotowych materiałów w procesie produkcyjnym. Przyczyną ich może być również przechowywanie gotowych wyrobów w składach o zbyt wysokiej temperaturze i wilgotności, albo działanie szkodliwych par i gazów, np. gazu świetlnego, amoniaku, siarkowodoru, ozonu, żywicy, schnącej farby olejnej itp. W tym przypadku winę ponosi nie zakład produkcyjny, lecz dystrybutor materiału. W celu sprawdzenia, czy ewentualne wady powstały podczas produkcji, czy też wskutek nieodpowiedniego przechowywania i niewłaściwej obróbki materiału, zakłady fotochemiczne posiadają archiwa, w których przechowują w prawidłowych warunkach próbki wszystkich wyprodukowanych przez siebie partii materiałów fotograficznych. Co kilka miesięcy próbki te poddawane są badaniu, którego wyniki świadczą o postępie starzenia się materiału i o słuszości, lub niesłuszości nadsyłanych reklamacji. Wspomniane okresowe badania służą także, jako materiał statystyczny, do ustalania terminu gwarancyjnego, czyli najpóźniejszej daty wywołania, stemplowanej na zewnętrznym opakowaniu materiału.

Poza opisanymi odchyleniami własności fotochemicznych emulsji światłoczułej, istnieje również szereg wad mechanicznych, spowodowanych błędami podłoża lub oblewu, np.:

Odstawianie emulsji od podłoża w postaci błony, najczęściej po wyschnięciu negatywu, lub po dłuższym jego przechowywaniu, a czasem także w czasie obróbki chemicznej. Przyczyną tej wady jest zła jakość tzw. preparacji folii podłożowej, tj. cienkiej warstewki łączącej w sposób trwały podłoże z emulsją. Jest to oczywiście wada produkcyjna, zdarza się jednak również odstawianie wysuszonej emulsji wskutek nadmiernego jej zgarbowania formaliną i przechowywania negatywu w zbyt suchym miejscu. Ten ostatni przypadek należy uważać jako błąd obróbki chemicznej, popełniony przez użytkownika materiału.

Marszczenie się i częściowe zrywanie emulsji po brzegach błony oraz powstawanie drobnego, regularnego „grainu” na całej powierzchni obrazu jest na ogół skutkiem obróbki chemicznej w zbyt ciepłych roztworach oraz różnych temperatur roztworów i wody płuczkowej. Wada ta występuje najczęściej w czasie upałów. Zapobiega jej stosowanie utrwalacza garbującego, lub oddzielnej kąpieli garbującej przed ostatecznym płukaniem.

Częściowy brak emulsji na błonie (miejsca nie oblane) jest niewątpliwie wadą produkcyjną, zdarzającą się na szczęście bardzo rzadko. Zdarcia i zadrapania emulsji są natomiast najczęściej wynikiem nieostrożnej obróbki materiału przez użytkownika, chociaż zdarza się, że powstają one również w czasie produkcji. Wykrycie źródła tej wady jest trudne i zawodne.

Przezroczyste lub półprzezroczyste, wydłużone plamy z rozwijającym się ogonem, kopiuje się jako plamy ciemne na pozytywie (komety), są błędem produkcyjnym, powstającym najczęściej z powodu zawartości śladów tłuszczu w żelatynie lub na powierzchni podłoża.

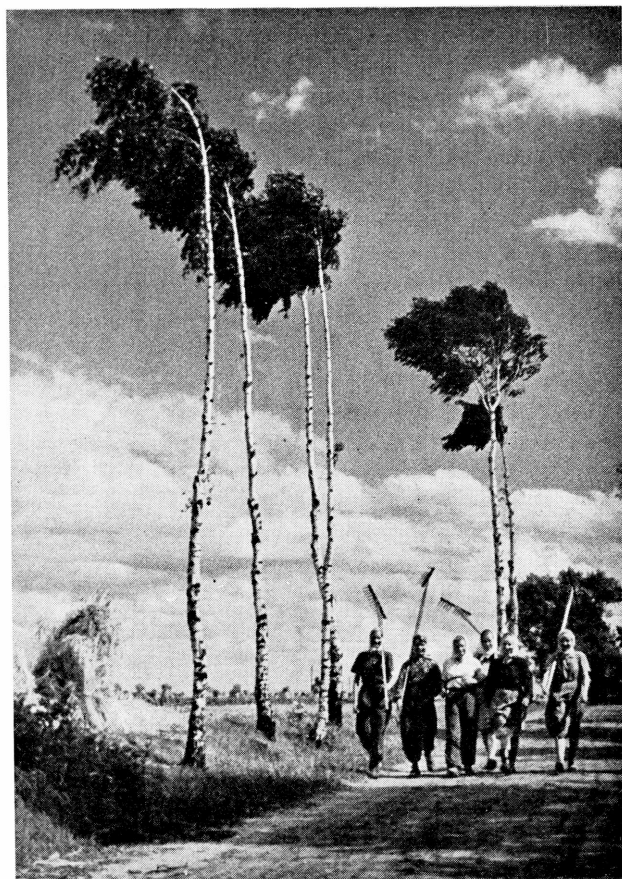
Przeroczone lub słabo zaczerńnione okrągłe plamki o rozciągniętych konturach, czasem z ciemnym punktem w środku, powstają wskutek zanieczyszczenia folii podłożowej lub powietrza w suszarni błon odrobinami tlenku żelazowego (rdzy), unoszącej się w powietrzu w postaci pyłu.

Podobne plamki przezroczyste, o średnicy do 1 mm i o ostrych konturach, posiadające przy obserwacji w świetle odbitym kształt miniatury kraterów wulkanów, pochodzą z zawartości pęcherzyków powietrza w emulsji w chwili oblewu. Oba rodzaje białych plamek stanowią wadę produkcyjną. Zdarzają się jednak plamki przezroczyste lub słabo zaczerńnione, okrągłe lub o nie regularnych kształtach, z ostrym konturem, które powstają wskutek przywarcia pęcherzyków powietrza do powierzchni emulsji podczas wywołania. Są to oczywiście skutki błędów obróbki materiału. Wprawdzie trudno odróżnić z łatwością wszystkie wymienione rodzaje plamek.

Ślady kurzu na emulsji są najczęściej skutkiem suszenia gotowych negatywów w zakurzonej atmosferze, zwłaszcza przy wentylatorze. Zdarzają się jednak, dość rzadko, ślady kurzu

POWRÓT Z POLA

Bronisław Stapiński



pochodzące z niedostatecznie czystego powietrza przy suszeniu materiału fotograficznego w fabryce. Odróżnienie tych dwóch wad nie jest łatwe.

Załamania folii otoczone rozjaśnieniem obrazu negatywowego oraz małe wypukłości cienie oblane emulsją i dlatego jaśniejsze od tła, są typowymi wadami produkcyjnymi folii podłożowej i co za tym idzie — oblewu.

Plamy jaśniejsze od tła, o nieregularnych kształtach, przypominające ameby, pochodzą z wpływu warstwy przeciwdblaskowej na emulsję, jeśli rola została zwiniona w stanie nie dość wysuszonym. Smugi jaśniejsze, ciągnące się nieraz po kilka metrów, powstają wskutek nierównomierności temperatury emulsji w korytku maszyny oblewniczej. Smugi ciemniejsze, w postaci podłużnych pasów lub warstw przypominających rozkład maku w makowcu są wynikiem osadzania się (sedymentacji) części bromku srebra w emulsji i niedostatecznego jej mieszania w urządzeniach cblewniczych. Zgrubienia emulsji i zacieki w postaci zaschłych kropli powstają w niesklimatyzowanych suszarniach produkcyjnych w czasie dużych upałów, lub w razie zmniejszonego przepływu powietrza. Są to wszystko typowe wady produkcyjne.

Szczególnie niebezpieczne i szkodliwe są ślady wylądowań elektrycznych na folii podłożowej, powstające przy suszeniu materiału powietrzem o zbyt małej wilgotności względnej. Posiadają one postać ciemnych, rozgałęzionych „jodełek”, „piorunów” lub czarnych punktów ułożonych regularnie w szeregu rzędów. Wadę tę spotyka się na błonach małoobrazkowych, nie posiadających podlew żelatynowego na odwrotnej stronie podłoża. Ślady wylądowań elektrycznych powstają na ogół w fabryce fotochemicznej, jednak zdarzają się wypadki elektryzacji podczas przewijania taśmy, ładowania i rozładowywania kasetek itp. u użytkownika materiału, jeśli powietrze jest bardzo suche.

Niekiedy na wywołanych błonach pojawia się zarys siatki złożonej z ukośnych, pofalowanych, jaśniejszych linii, lub z ciemniejszych od tła rombów o długości boku do 1 mm. Ślady te kopiuje się na pozytywie i czynią go niezdatnym do użytku. Przyczyną powstawania siatki jest nadtopienie warstwy emulsji przez nalew (ochronną warstwę żelatynową) w gorącej porze roku, przyczyną powstawa-

nia ciemnej struktury siatkowej jest szkodliwe oddziaływanie papieru ochronnego błon zwojowych na emulsję. Obie wady są typu produkcyjnego.

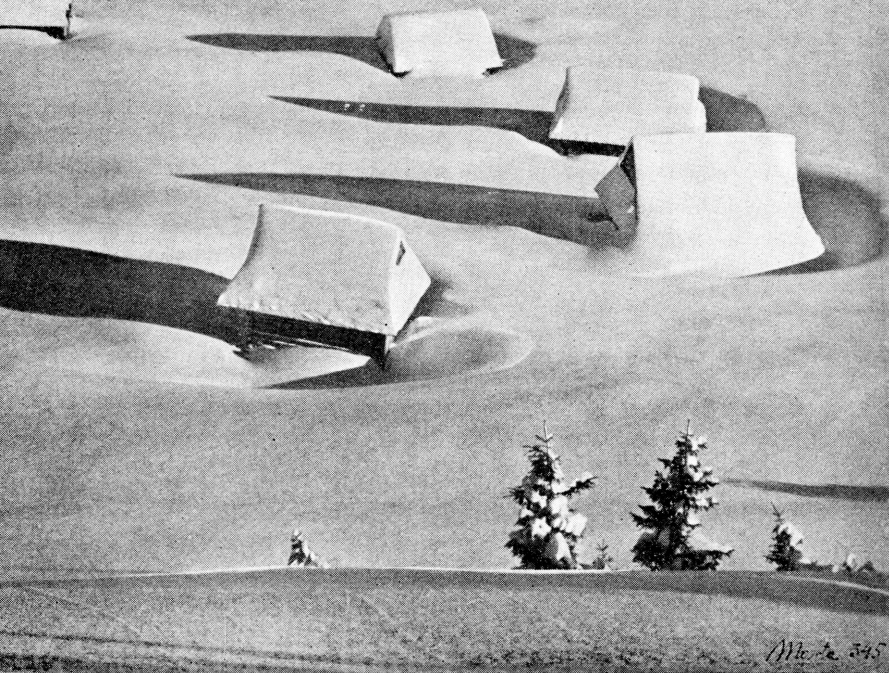
Na błonach płaskich pojawiają się czasem ślady zaświecenia w postaci zarysów cieni arkuszy, ułożonych nierówno jeden na drugim i poddanych zbyt długiemu działaniu światła ochronnego. Wada ta może wystąpić zarówno u producenta, jak i u odbiorcy materiału. Sprawdzenie pochodzenia wady powinno się odbywać przez wywołanie w zupełnej ciemności kilku nie naświetlonych arkuszy. Zaświecenia brzegów błon zwojowych w postaci czarnych marginesów o zmiennej szerokości spowodowane są niedopasowaniem szerokości papieru ochronnego do wymiaru szpulki, lub wyschnięciem i skurczeniem się tego papieru. Najczęściej wada ta powstaje u konsumenta materiału wskutek ładowania i wylądowania kamery przy zbyt silnym świetle dziennym, np. w słońcu.

Błony Fotopan, produkowane przed kilku laty, posiadały szczególnie przykrą wadę produkcyjną, polegającą na nieodbarwianiu się zielonego podlew przeciwdblaskowego podczas obróbki chemicznej. Wykonane na nich negatywy pozostawały silnie zabarwione na zielono. Błąd ten powstał wskutek użycia nieodpowiedniego barwnika zielonego. Obecnie produkowane błony są wolne od tej wady, jednak czasem zabarwiają się lekko na zielono po długim płukaniu w wodzie. W tym przypadku pomaga usunąć zabarwienie słaba kąpiel z amoniaku lub z roztworu siarczynu sodu zakwaszonego kwasem octowym. Po kąpielach tych należy negatyw krótko płukać wodą przegotowaną i zaraz wysuszyć.

Główną bolączką dzisiejszych błon zwojowych, a zwłaszcza małoobrazkowych polskich są niedokładnie przyklejone pasy błony zwojowej do papieru ochronnego, wskutek czego traci się czasem jedno zdjęcie, niestarczające wykonane szpulki, a zwłaszcza kasety małoobrazkowe, które uniemożliwiają niekiedy załadowanie kamery lub jej normalne funkcjonowanie. Aczkolwiek bezpośrednio odpowiedzialne są za to Warszawskie Zakłady Fotochemiczne, to jednak głównym winowajcą niestarannego wykonania szpułek i kas jest przemysł produkujący wspomniane części opakowania.

M. Iliński

(Dokończenie nastąpi)



SZAŁASY NA HALI

Marian Ślepecki

Wielką zasługą Jana Bułhaka jest to, że pierwszy w Polsce sprecyzował zagadnienie **fotografii ojczystej**. Było to w okresie międzywojennym.

Pierwszym Polakiem, który poważnie potraktował fotografię etnograficzną i krajoznawczą był Karol Beyer. Działalność jego przypada na lata pięćdziesiąte zeszłego stulecia.

Pozornie zdawałoby się, że fotografia ojczysta w rozumieniu Bułhaka to właśnie fotografia krajoznawcza i etnograficzna, a zatem Bułhak niczego nowego nie odkrył.

Otóż mniemanie takie jest błędne. Fotografia ojczysta i fotografia krajoznawczo-etnograficzna są pojęciami pokrywającymi się tylko częściowo. Pierwsza obejmuje również **tematykę etnograficzną i krajoznawczą**, lecz zasięg jej jest o wiele szerszy.

Fotografia ojczysta winna pokazywać **wszystko**, co charakteryzuje naszą ojczyznę, a nie tylko krajobraz, zabytki architektoniczne, czy typy ludowe.

Niestety, wielu fotografów tego dotychczas nie zrozumiało i dlatego w tematyce konkursu fotograficznego pt. „Fotografia Ojczysta” przeważają zdjęcia krajoznawcze.

Mimo niewyrównanego poziomu, konkurs możemy uważać za imprezę udaną, tym bardziej, że wśród uczestników spotykamy sporo zupełnie nowych nazwisk.

Poniżej podajemy zestawienie tematów prac nagrodzonych i wyróżnionych:

Architektura dawna	22
(w tym ruiny — 11)	
Krajobraz górski (bez turystyki)	15
Krajobraz nizinny	11
Turystyka (głównie górską)	7
Woda	7
Typy ludowe	6
Architektura nowoczesna	2
Praca ludzka	2
Sport (w tym jeden portret)	2
Las	1
Dzieci	1
Reprodukcje dzieł sztuki	1

Zestawienie to dużo nam mówi o stosunku do fotografii ojczystej fotoamatorów i... członków sądu konkursowego.

Fotografowie nasi lubują się w krajobrazie, szczególnie górskim (jesteśmy słusznie dumni z naszych gór), w dawnej architekturze i... w dość tanim romantyzmie ruin.

Dzieje się tak skutkiem pewnej łatwości przy fotografowaniu ruin. Ruiny są z punktu widzenia plastycznego malownicze, z punktu widzenia treściowego posiadają duży ładunek literacko-emocjonalny.

Konkurs „Fotografia Ojczysta”

Nie chciałbym być źle zrozumiany. Bynajmniej nie pragnę umniejszać „wolności tematycznej” artysty. Chciałbym tylko zwrócić uwagę, że wachlarz zainteresowań należy zwiększać nawet wówczas, gdy nowy temat stawia przed artystą nowe trudności estetyczno-warsztatowe.

*

Wynik konkursu zawsze jest zależny od autorów i od sądu konkursowego. Zrozumiałe, że nagrody Komitetu dla Spraw Turystyki lub FWP będą przyznane za innego rodzaju prace, niż nagrody Min. Kultury i Sztuki, czy Zarz. Gł. PTF. Każdy z sędziów stawia przed fotogramem inne warunki. Dlatego też możemy podzielić prace nagrodzone na te, w których przeważa element plastyczny i te, w których dominuje element tematyczny. Oczywiście, że zarówno jedne jak i drugie muszą zawierać oba elementy.

Omówmy więc niektóre prace nagrodzone i wyróżnione.

I Nagrodę Min. Kultury i Sztuki zdobył **Jan Siudowski z Kielc** za pracę „Na Radostowej”. Kompozycja obrazu jest prosta, prawie surowa. Mimo to tonalna atmosfera stwarza nastrój słoneczny tak prawdziwy i przekonujący, że obraz od razu przykuwa wzrok patrzącego.

II Nagrodę Min. Kultury i Sztuki zdobył **Maciej Kwiec z Gdańska** za pracę „Mazurski Pejzaż”. Autor odtworzył najprostszymi środkami (kilka drzew i obłoki) nastrój krajobrazu nizinnego.

Mgr Karol Szubert z Poznania otrzymał III nagrodę Min. Kultury i Sztuki za pracę pt. „W kamieniołomach”.

I Nagroda Zarządu Gł. PTF przypadła **inż. Marianowi Ślepeckiemu z Warszawy** za trzy prace, z których na specjalną uwagę zasługuje „Żółta Turnia we mgle” oraz „Szałas na hali”. Każda z nich oddaje inny nastrój śnieżnych gór, jednak w obu wyniki osiągnięto prostą kompozycją i świetną tonalnością.

II Nagrodę Zarządu Gł. PTF otrzymał **Józef Pochroń z Poznania** za pracę pt. „Barania Góra”.

Cztery prace **Czesława Bańkiewicza z Częstochowy** zdobyły III nagrodę Zarządu Gł. PTF. Wśród nich wyróżnia się „Skalisty krajobraz”.

ŻÓŁTA TURNIA WE MGLE

Marian Ślepecki





MOTYW Z OPOCZNA

Edward Przybyłowicz

Jerzy Menc z Częstochowy uzyskał nagrodę Komitetu dla Spraw Turystyki za 6 prac. Są to zdjęcia krajoznawcze. Cykl ten charakteryzuje dość duży wachlarz tematyczny, dokumentalność ujęcia i poprawna kompozycja. Nagroda FWP przypadła Włodzimierzowi Gustowskiemu z Warszawy za dwie prace o tematyce turystycznej.

Trzy nagrody Wydawnictwa „Sport i Turystyka” otrzymali: Grażyna Wyszomirska z Poznania za trzy prace, z których na uwagę zasługuje świetny portret pt. „Sep”, Leszek Dziezic z Krakowa (1 praca) i Jan Siudowski za 6 prac, wśród których „Ruiny zamku w Olsztynie”.



NA RADOSTOWEJ

Jan Siudowski

MEWY

Włodzimierz Pielichowski



nie”, „Ruiny zamku w Ogródzieńcu” i „Ruiny zamku w Bobolicach” przedstawiają dużą wartość artystyczną.

Wyróżnieni zostali nast. uczestnicy konkursu: Lech Gąszewski z Warszawy, Fr. Gładysz z Suchedniowa, Franciszek Grabowski z Krakowa, Karol Kasper z Łodzi, inż. Roman Kitzner z Warszawy, Alina Labes-Gąszewska z Warszawy, Stefan Ladachowski z Warszawy, Aleksander Leszczyński z Warszawy, inż. Franciszek Oskar z Cieszyna, Włodzimierz Pielichowski z Krakowa, Edward Przybyłowicz z Łodzi, Bronisław Schlabs z Poznania, Józef Skąpski z Warszawy, Maksymilian Smeja ze Szczecina, Jerzy Szymonowicz z Gliwic i Wiktor Wolf z Częstochowy.

Wśród prac wyróżnionych na uwagę zasługują: świetne pod względem dokumentalnym „Renesansowe kamieniczki Kazimierza Dolnego”, J. Szymonowicza, „Krajobraz Sowich Gór I” B. Schlabsa, „Motyw z Opoczna” E. Przybyłowicza, „Mewy” W. Pielichowskiego i „Dolnośląski pejzaż” Aliny Labes-Gąszewskiej.

Barwne prace nadesłali inż. F. Oskar i K. Kasper. Mimo że barwy zdjęć są jaskrawe i nie-naturalne, osiągnięcia techniczne autorów pozwalają przypuszczać, że z czasem próby te dadzą poprawny wynik.

Ze wszystkich prac barwnych najlepszą pod względem kompozycyjnym (pomysł) i technicznym (barwa) jest „Lipcowe południe na MDM-ie” K. Kaspera.

Witold Dederko



WODA

M. Gładysiek



NA PASTWISKU

K. Andrysiak

Konkurs fotograficzny

Biura Projektów Huty im. Lenina

Kółko Fotograficzne przy Radzie Zakładowej Biura Projektów Huty im. Lenina zorganizowało dla pracowników Biura konkurs i wystawę fotografii amatorskiej. Na konkurs nadesłano przeszło 100 prac o różnorodnej tematyce.

Sąd konkursowy w składzie: dyrektor Biura inż. H. Bazylewicz, kierownik Zakładu Fotografiki Naukowej Politechniki Krakowskiej inż. Zb. Pałasiński i znany fotografik-pejzażysta Stanisław Mucha — przyznał pierwszą nagrodę **Mieczysławowi Gładyskowi** za zdjęcie pt. „Woda”, przedstawiające grę światła na delikatnej siatce fal płynącej rzeki. Drugą nagrodę za dwa zdjęcia łącznie oraz zaszczytne wyróżnienie za wysoki poziom techniczny nadesłanej serii fotogramów uzyskał **Bagdan Piechówka**. Trzecią nagrodę otrzymał **Jan Jarosz** za zdjęcie „Motocykle”. Jesienna scena na pastwisku przyniosła czwartą nagrodę **Kazimierzowi Andrysiakowi**, który otrzymał również wyróżnienie za uroczy portrecik dziewczynki przy świetle świecy. Dalsze wy-



MOTOCYKLE

J. Jarosz

różnienia uzyskali: Gładyszek za uchwycony „na gorąco” obrazek z przedszkola, Roman Wesołowski za trzy prace oraz Leszek Machnica za miłutką „Małgosię”.

Ze zdjęć nienagrodzonych należy wymienić bardzo wartościową pracę Konrada Dembowskiego o tematyce morskiej, krajobrazy Bronisławy Skoczniówny, serię dziecięcą Wandy Szczepańskiej, Tatry w śniegu Żukowskiego, obrazy fotograficzne Malinowskiego, Hermana, Cisłowskiego i Jachny.

Prace konkursowe zostały poddane nie tylko ocenie jury, składającego się z fachowców. Przypuszczając, że ocena fachowa może różnić się od gustów publiczności, organizatorzy konkursu urządzili głosowanie zwiedzających w celu wyboru zdjęcia, które najbardziej się podoba. Wyniki tego eksperymentu były bardzo ciekawe. Głosowanie uczyniło wystawę bardziej atrakcyjną i wzbudziło duże zainteresowanie.

W głosowaniu bezapelacyjnie zwyciężył Wesołowski. Jego „Park” uzyskał 25% wszystkich głosów. Na drugim miejscu znalazła się wyróżniona przez jury dziewczynka przy świecy Andrysika, natomiast nagrodzona przez sąd konkursowy „Woda” Gładyska dopiero na trzecim.

Wynik głosowania publiczności wykazał, że urządzenie tego rodzaju eliminacji jest wskazane i słuszne, konkurs bowiem miał na celu propagowanie tej pięknej sztuki wśród szerokiej rzeszy. Następny konkurs wiosenny, który Kółko Fotograficzne Biura Projektów Huty im. Lenina zaprojektowało na maj, także przewiduje ocenę fotogramów przez publiczność w drodze głosowania.

J. J.



PARK

R. Wesołowski

IGRASZKI Z OGNIEM

K. Andrysik



Z zagranicy

Charkowska Fabryka Budowy Maszyn rozpoczęła seryjną produkcję przenośnych powiększalników fotograficznych. Są to powiększalniki przeznaczone dla turystów. Całość bardzo lekka lecz solidnie wykonana, mieści się w niewielkim stosunkowo pudełku, które turysta może z łatwością zmieścić w plecaku.

Powiększalniki te pozwalają uzyskiwać ośmiokrotne powiększenia z formatu 24 x 36 mm. W roku 1955 produkcja ich osiągnie 25.000 sztuk.

* * *

W Niemieckiej Republice Demokratycznej papiery w formatach większych (po-

czynając od 9 x 12 cm były i są nadal dostarczane w opakowaniach amatorskich po 10 lub 20 arkuszy. Papiery 6,5 x 9,5 cm były natomiast dostarczane w opakowaniu po 100 sztuk.

Jak donosi nasz bratni miesięcznik „Die Fotografie”, czyniąc zadość życzeniom licznych amatorów, rozpoczęto obecnie konfekcjonowanie papierów 6,5 x 9,5 cm

również w opakowaniu amatorskim po 20 arkusików.

Również na życzenie czytelników „Die Fotografie” rozpoczęto produkcję papierów stykowych 6,5 x 6,5 cm w opakowaniu po 100 i 20 arkusików. Papiery te przeznaczone są dla posiadaczy kamer 6 x 6 cm.

S. Ch.



GRZYBY

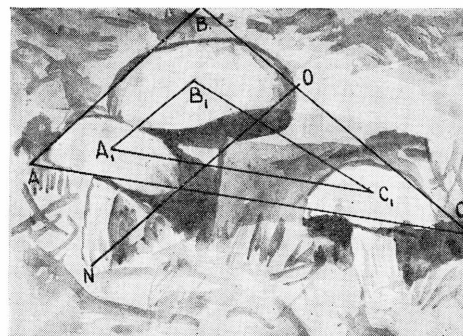
Marek Ernest

Operując odpowiednio sposobami, o których mówiliśmy w poprzednich „Gawędach”, możemy stworzyć wielką ilość systemów kompozycyjnych. O niektórych należy wspomnieć.

Bardzo często stosowany jest układ kompozycyjny „w polu figury geometrycznej”. Figurą tą może być trójkąt, czworokąt, koło, elipsa i inne.

Przeanalizujmy zdjęcie Marka Ernesta pt. „Grzyby”. Jeśli środki kapeluszy grzybów połączymy liniami prostymi, otrzymamy trójkąt $A_1B_1C_1$. Będzie to układ powstały przy pomocy najprostszych linii łączących. Gdy natomiast na obrazie zbudujemy trójkąt ABC , ograniczający omawiane plamy, nie będziemy już mieli do czynienia z liniami wiążącymi. Temat główny obrazu będzie leżał w polu tego trójkąta. Nie znaczy to bynajmniej, że na obrazie takim nie może być typowych linii łączących (np. NO). Linie te mogą wybiegać poza pole figury geometrycznej, zamykającej temat główny.

Może również zająć taki wypadek, że wewnątrz figury geometrycznej znajdują się przedmioty mniej ważne tematycznie, względnie odpowiedniki tematu głównego. Nie zmienia to istoty układu plastycznego obrazu. Należy jednak zwrócić uwagę, że takie rozpraszanie tematów w polu figury geometrycznej jest trudne i może doprowadzić do nieczytelności obrazu.



Gawędy o kompozycji

Kompozycja w polu figury geometrycznej, oczywiście poprawnie przeprowadzona, jest wielkim ułatwieniem dla artysty, gdyż skupiając najważniejsze elementy obrazu prowadzi do układu zwartego.

Pola figur geometrycznych, służące nam jako podstawa układu geometrycznego, mogą być ograniczone liniami prostymi, względnie krzywymi. Z prostych — stosujemy trójkąty i czworokąty. Pięciokąt foremny, jako figura pokrywająca w dużym przybliżeniu koło, może być traktowana jako koło. Mogą być stosowane trójkąty równoramienne, równoboczne, rzadziej równoramienne prostokątne, wreszcie wszelkie trójkąty nieforemne.

Należy zwrócić uwagę, że kompozycja w polu trójkąta, którego najdłuższy bok jest $2\frac{1}{2}$ raza większy od najkrótszego, traci swoją czytelność plastyczną, to znaczy że w takim układzie z trudem możemy dostrzec kształt pola, zawierającego temat główny.

Z pól, ograniczonych liniami krzywymi, stosujemy koła i elipsy. Przykładem takiej kompozycji może być zdjęcie Wiktora Pawłowskiego. Temat główny leży tu w polu elipsy, stanowiącym dla niego jak gdyby „ramę”, podkreślającą „obraz w obrazie”. Proste AB i AC wiążą wyraźnie elipsę z pozostałą częścią kompozycji.

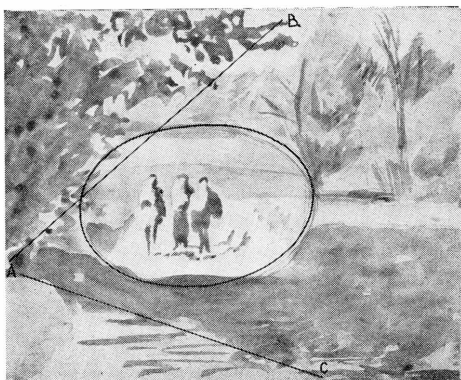
Pola figur geometrycznych nie powinny w zasadzie być umieszczane w ramce obrazu centralnie ani symetrycznie, to znaczy należy unikać umieszczania figur w środku obrazu; można ich wymiary układać nierównoległe do boków ramki obrazu, szczególnie do jego podstawy.

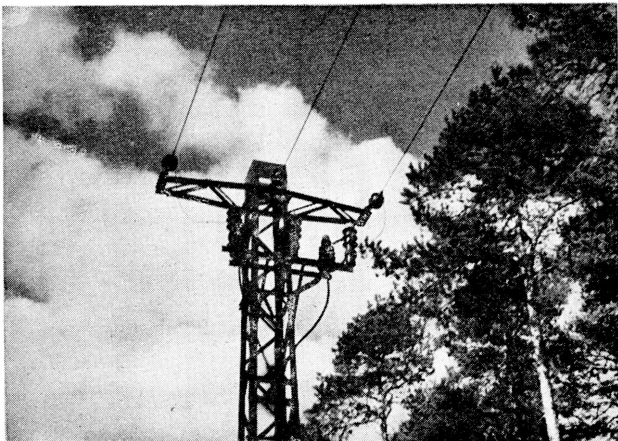
Wnioski jakie możemy wyciągnąć z dzisiejszej „Gawędy”:

- 1) kompozycja w polu figury geometrycznej ułatwia stworzenie czytelnego obrazu;
- 2) przy stosowaniu układów w polu figury geometrycznej należy wiązać je z resztą pola obrazu.

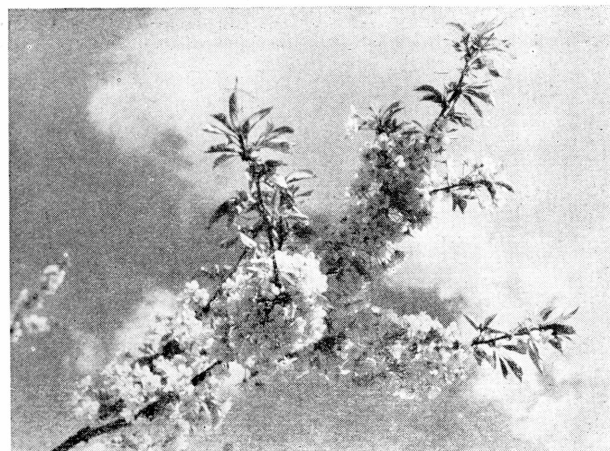
Witold Dederko.

Wiktor Pawłowski





I. S.



Wacław Stasiak

Ocena nadesłanych zdjęć

Dotychczas w naszej „Ocenie” omawialiśmy różne tematy, które były najczęściej na zdjęciu przedstawiane w całości. Były to portrety, krajobrazy, architektura. W każdym przypadku dążeniem fotografujących było pokazanie konkretnej całości lub dużej jej części.

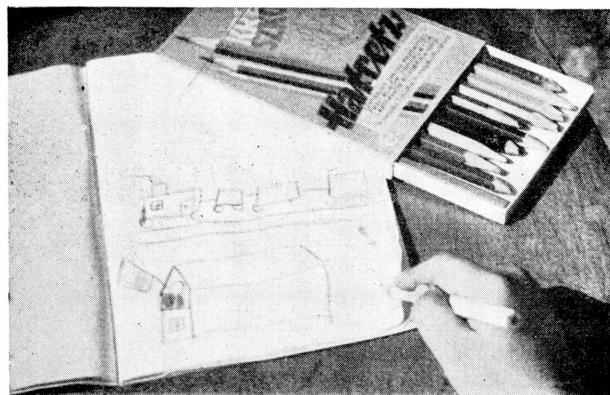
Dziś omówimy zdjęcia, pozornie bardzo różniące się między sobą, przedstawiające stosunkowo niewielki wycinek całości.

Wykonując takie zdjęcia, musimy wybrać albo najciekawszy plastycznie czy treściowo fragment przedmiotu, albo oryginalne jego ujęcie.

Zdjęcie kol. **J. S. z Jaworzyny Śląskiej** nie jest krajobrazem, lecz fragmentem krajobrazowym. Tematem głównym jest tu bezsprzecznie słup wysokiego napięcia. Jednakże widoczne z prawej strony drzewa wiążą temat główny z otoczeniem. Plastyczne obłoki dobrze urozmaicają powierzchnię nieba. Zdjęcie to jest przykładem kompozycji przekątniowej. Aby uniknąć wrażenia układu centralnego, radzimy zdjęcie obciążyć z lewej strony i nieco u dołu.

Ujęcie fragmentaryczne cechuje również zdjęcie kol. **W. Stasiaka z Łodzi**. Układ kompozycyjny podobny do poprzedniego — przekątniowy. Drugą przekątną tworzy granica obłoku. Obie te linie przecinają się prawie w środku obrazu, co jednak nie razi, gdyż różna jest ciężkość obłoku i gałązki, stanowiącej temat główny.

Zdjęcie kol. **J. Graneckiego z Krakowa** pt. „W słonecznym piecu” przedstawia dwa szeregi garnków, które jako linie zbieżne tworzą punkt węzłowy w górnym, prawym rogu zdjęcia. Kompozycja jest prosta i bardzo „czytelna”. Nie ma tu ani jednego elementu gmatwającego. Oświetlenie jest wybitnie plastyczne.



5-letni IRUŚ MARZY

Erwin Mecha

Zdjęcie kol. **E. Mechy z Chorzowa** pt. „5-letni Iruś marzy” skomponowane jest w polu trójkątą, zamykającego otwartą część pudełka z ołówkiem, dłoń rysującą i tę część zeszytu, na której znajduje się rysunek. Całość ma tendencję układu przekątniowego od górnego lewego rogu — do dolnego prawego. Jest to oczywiście również ujęcie fragmentaryczne, mimo to temat jest całkowicie czytelny.

Zupełnie inne ujęcie cechuje zdjęcie kol. **R. Michnowskiego z Warszawy** pt. „Papierosy”. Można je nazwać „żartem fotograficznym”, polegającym na oryginalnym ujęciu znanego tematu. Na zdjęciu widzimy papierosy, które przy powiększeniu stanowią pewnego rodzaju zagadkę. Kompozycja zdjęcia jest bardzo prosta, typu deseniowego.

Zdjęcie kol. **J. Nizowskiej z Chrzanowa** jest zasadniczo krajobrazem. Jednakże prostota tematu daje nam wrażenie zdjęcia typu fragmentarycznego. Tematem głównym jest tu odbłask słońca w wodzie. Krzak z lewej strony stanowi motyw pierwszoplanowy. Poza tym na zdjęciu nie ma dosłownie nic więcej. Jednakże zestawienie tonalne światła i zamglonej przestrzeni stwarza dobry nastrój. Kompozycja zdjęcia byłaby lepsza, gdyby z prawej strony było nieco więcej pola.

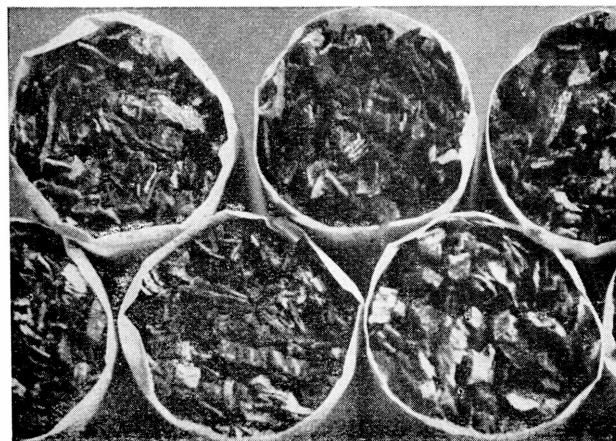


Janina Nizowska

W.

PAPIEROSY

Roman Michnowski

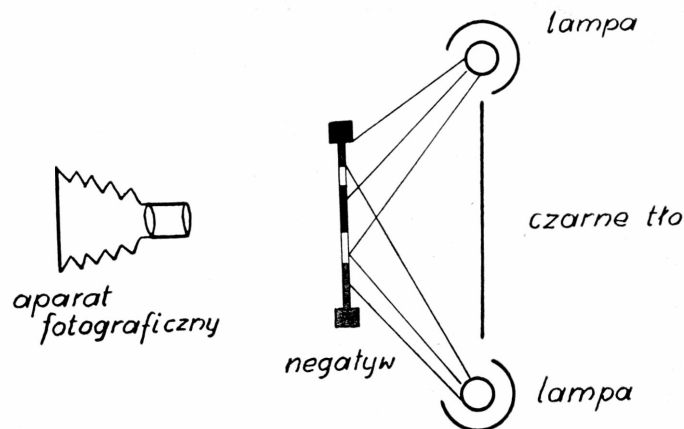


W SŁONECZNYM PIECU

Józef Granecki



Skrzynka techniczna



Wzmacnianie optyczne

Ob. J. K. z Wrocławia zapytuje, jak wzmocnić niedoświetlony, bardzo słabo kryty (bardzo przejrzysty) negatyw. Prosi przy tym o podanie sposobu postępowania powodującego jak najmniejszy wzrost ziarna, gdyż z negatywu pragnie uzyskać powiększenie w formacie 30 x 40 cm.

Zanim przystąpimy do omówienia właściwego tematu, należy wyjaśnić pewne nieporozumienie. Otóż Ob. J. K. myli się uważając, że wzmocnienie może poprawić negatyw niedoświetlony. Zastanówmy się bowiem, co to znaczy „negatyw niedoświetlony”. Jest to negatyw, na który padło (na całość lub na pewne jego części) zbyt mało światła, aby mogło ono spowodować zmiany chemiczne emulsji, powodujące powstanie silniejszego lub słabszego zaczerwienienia podczas procesu wywoływania — a więc obraz nie może być wywołany, bo go po prostu nie ma. Rzecz prosta, że niedoświetlony negatyw może mieć zarysowane te części fotografowanego obiektu, które były jasnej oświetlone — lecz brak na nim ciemniejszych partii — jak mówimy, brak szczegółów w cieniach. Wracając do sprawy wzmacniania negatywu, z rozważań powyższych wyciągnęmy prosty wniosek: jeśli obrazu na negatywie nie ma, to nie można go wzmocnić. Za pomocą wzmocnienia możemy zwiększyć jedynie i tak nadmierną kontrastowość negatywu.

Inaczej przedstawia się zagadnienie w przypadku negatywu niedowołanego. Tu obraz istnieje, lecz wskutek zbyt krótkiego wywoływania (lub innej przyczyny, jak zużyty lub zbyt zimny wywołujący) jest zbyt słaby.

Najpopularniejszym sposobem wzmacniania jest wzmacnianie chemiczne. Jego wadą jest towarzyszące mu zawsze zwiększenie ziarna (stosunkowo najmniejsze przy zastosowaniu wzmacniacza chromianowego). Ponadto w wyniku niektórych sposobów wzmacniania chemicznego otrzymuje się negatyw nietrwały; wreszcie wszystkie sposoby chemicznego wzmacniania są dla negatywów niebezpieczne ze względu na konieczną precyzję obróbki i często powodują zniszczenie wzmacnianego negatywu.

Trudności tych można uniknąć, stosując optyczne metody wzmacniania negatywów. Oto ich zalety: nie są „niebezpieczne” dla wzmacnianego negatywu i **zupełnie nie zwiększają ziarna**. Znamy kilka sposobów wzmacniania optycznego; oto niektóre z nich:

1) Kopiujemy (lub lepiej powiększamy przy użyciu powiększalnika **kondensorowego**) negatyw na płycie diapozytywowej o bardzo stromej gradacji i diapozytyw wywołujemy w wywołującym kontrastowym, np. o składzie następującym:

roztwór A:	woda	1000 ml
	hydrochinon	10 g
	bromek potasowy	2 g
roztwór B:	woda	1000 ml
	wodorotlenek potasowy	20 g

Oba roztwory mieszamy bezpośrednio przed użyciem w stosunku 1:1 i wywołujemy 1,5

do 3 minut. Tak otrzymany diapozytyw kopiujemy na papierze ultratwardym.

2) Negatyw kładziemy na białym papierze (emulsja musi ściśle przylegać do papieru), oświetlamy za pomocą lamp, ustawionych z obu stron negatywu (kąt padania światła trzeba ustalić drogą prób), fotografujemy na płycie bardzo twardej i wywołujemy jak w sposobie pierwszym.

3) Podobnym w zasadzie do powyższego, lecz o wiele bardziej skomplikowanym jest sposób wyzyskujący zjawisko fluorescencji. Negatyw przyciskamy emulsją nie do papieru, lecz do powierzchni fluoryzującej, np. gładkiej bibuły wysyconej wazeliną, oświetlamy za pomocą lampy kwarcowej z „czarnym” filtrem lub lampy Wooda i fotografujemy na płycie ultratwardej. Ta metoda daje dobre wyniki dla negatywów o gęstości optycznej poniżej 0,5.

W wyniku tych zabiegów otrzymujemy wzmocniony obraz w postaci pozytywu. Jest to bez znaczenia przy niektórych pracach technicznych i naukowych. Jeśli natomiast chcemy otrzymać negatyw, musimy dokonać jeszcze jednego kopiowania. Jednak dla praktyki fotoamatorskiej najwygodniejsze będą chyba następujące metody wzmacniania optycznego:

4) Przeznaczony do wzmocnienia negatyw umieszczamy w ramce powiększalnika i powiększamy na płycie lub lepiej błonie diapozytywowej. Następnie, nie zmieniając ustawienia powiększalnika, wykonujemy drugie powiększenie na takim samym materiale diapozytywowym. Teraz jednak diapozytyw umieszczamy pod maskownicą **emulsją do dołu**, przez co otrzymujemy obraz, w stosunku do diapozytywu otrzymanego uprzednio, odwrócony stronami. Naturalnie z płyty tej przed naświetleniem usuwamy podlew przeciwodblaskowy. Po normalnej obróbce składamy emulsją do siebie tak, aby kontury obrazu ściśle się pokrywały i normalnie kopiujemy otrzymując w wyniku wzmocniony negatyw. Rzecz prosta, że za pomocą odpowiedniego naświetlenia („na światła” lub „na cienie”) i wywołania możemy regulować w dość szerokich granicach własności wzmocnionego końcowego negatywu.

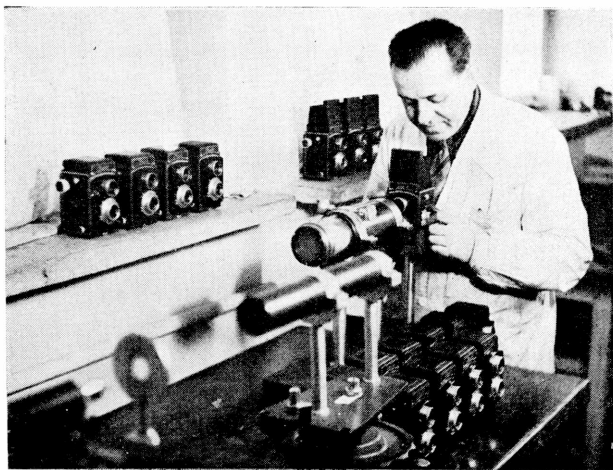
5) Sposób ten nadaje się do negatywów o nadzwyczaj słabym kryciu. Jest on oparty na podobnej zasadzie, jak metoda ciemnego pola w technice mikroskopowej.

Przeznaczony do wzmocnienia negatyw umieszczamy w odpowiedniej ramce na czarnym tle (patrz rysunek) i fotografujemy w świetle przechodzącym. Źródła światła ustawiamy w ten sposób, aby na matówce kamery widzieć zamiast obrazu negatywowego pozytyw. Rzecz prosta, że wzmocniony negatyw musi być nadzwyczaj czysty i pozbawiony szkodliwych uszkodzeń można wyeliminować przez naklejenie negatywu za pomocą balsamu kanadyjskiego na czystą płytę szklaną (emulsją do płyty). Przy pewnej wprawie sposób ten może dać zupełnie zadowalające rezultaty jak widać na zamieszczonych obok fotogramach.





fol. Jerzy Baranowski



SPRAWDZANIE APARATU

START

W niedługim czasie, może już w chwili ukazania się tego numeru „Fotografii”, pierwszy polski aparat fotograficzny „Start” znajdzie się w sprzedaży. O „Starcie» pisaliśmy już w numerze 3/9 naszego pisma. W tym miejscu przypominamy niektóre jego cechy interesujące czytelników:

„Start” jest lustrzanką dwuobiektywową na film 6×9 cm, na którym można wykonać 12 zdjęć 6×6 cm. Wyposażony jest w obiektyw Euktar o sile światła 1:4 i ogniskowej 75 mm. Migawka centralna o czasach od 1/10 do 1/200 sekundy oraz z nastawieniem na „B”. Migawka dla wszystkich nastawianych czasów jest zsynchronizowana z żarówkami błyskowymi. Przesuw filmu nie jest sprzężony z naciąganiem migawki.



CZYTELNICY PISZA

Czytelnik podpisujący się J. S. skarży się, że w wielu sklepach sprzedawane są papiery fotograficzne z nadrukiem „drugi gatunek” po cenie papierów pierwszego gatunku.

Wyjaśniamy, że przed tego rodzaju praktykami nieuczciwych sprzedawców chroni nas dekret z dnia 4 marca 1953 r. „O ochronie interesów nabywców w obrocie towarowym”. Cytujemy tekst § 2 art. 2 tego dekretu: „Kto w przedsiębiorstwie handlu detalicznego oszukuje nabywcę sprzedając towar gatunku niższego po cenie towaru gatunku wyższego, albo zatajając przed nabywcą obowiązującą cenę pobiera za towar cenę wyższą od obowiązującej, podlega karze więzienia do lat pięciu lub karze aresztu”. Tak więc, jeśli spotykamy tego rodzaju nadużycie ze strony sprzedawcy, nie tylko możemy, lecz mamy również moralny obowiązek zameldowania o tym fakcie kierownictwu przedsiębiorstwa, któremu sklep podlega, względnie organom powołanym do ścigania przestępstw, a mianowicie: Milicji Obywatelskiej lub władzom prokuratorskim.

* * *

W ostatnich tygodniach otrzymaliśmy wiele listów od naszych czytelników poruszających sprawę złej jakości artykułów fotograficznych, a zwłaszcza fotochemicznych. Listy te są prze-

pojeone słusznym oburzeniem i zdenerwowaniem, jakie towarzyszy zawsze przy zetknięciu się z brakoróbstwem.

Prawie wszyscy nasi korespondenci, jak to wynika z ich listów, nie uczynili nic aby dochodzić swych słusznym praw, to jest zwrotu zapłaconych pieniędzy lub wymiany wadliwego towaru.

Jest to nieszusne. Należy składać reklamacje. Należy żądać towarów pełnowartościowych. Obowiązuje dekret z dnia 4 marca 1953 r. o wzmoczeniu walki z produkcją złej jakości. Dekret ten jednak nie chroni konsumentów automatycznie. Tylko aktywna postawa konsumentów może doprowadzić do wycofywania ze sklepów detalicznych towarów wadliwych, a załogi fabryk pobudzić do lepszej pracy. Należy przypuszczać, że jednym z zasadniczych powodów bierniej postawy konsumentów wobec przejawów brakoróbstwa jest nieznanomość przepisów dotyczących techniki składania reklamacji i dlatego podamy w skrócie obowiązujące w tej mierze przepisy.

Reklamację składa się w sklepie, gdzie został kupiony wadliwy towar.

Reklamacje jakościowe mogą dotyczyć jedynie wad ukrytych to jest takich wad, których nabywca nie mógł stwierdzić w czasie nabycia towaru. A więc wadą ukrytą jest np. zła jakość papieru fotograficznego, o której przekonać się można dopiero po wywołaniu pierwszego arkusika. Nie będzie natomiast wadą ukrytą, jeśli zakupimy aparat fotograficzny z nieczynną migawką, ponieważ kupując aparat powinniśmy w sklepie sprawdzić czy migawka funkcjonuje.

Nie podlegają przyjęciu przez sklepy reklamacje co do wady powstałej po wydaniu towaru na skutek nieumiejętnego obchodzenia się z zakupionym towarem, złym przechowywaniem itd.

Reklamacje jakościowe mogą być:

- bezroszczeniowe, a więc nie związane z roszczeniami materialnymi, a polegające jedynie na zwróceniu uwagi na istniejące wady. Reklamacji takich dokonywuje się w postaci wpisów do książek życzeń i zażeń znajdujących się we wszystkich sklepach detalicznych;
- roszczeniowe, kiedy nabywca domaga się odszkodowania za nabyty zły gatunkowo towar.

Reklamacje roszczeniowe można składać w terminie czterech dni od daty wykrycia wady, nie później jednak niż w ciągu sześciu tygodni od zakupu.

Nabywca żądać może wymiany zakwestionowanego towaru na towar tego samego gatunku lecz pełnowartościowy, lub też zwrotu zapłaconej sumy.

Zgłoszenie reklamacyjne wypełnia kierownik placówki detalicznej lub sprzedawca na podstawie danych nabywcy. Zgłoszenie podpisuje następnie reklamujący.

Reklamacje powinny być załatwiane z miejsca przez sklep. W wypadkach wątpliwości, kierownik sklepu przyjmuje towar wadliwy w depozyt celem przesłania dostawcy reklamacji do rozstrzygnięcia.

Termin załatwienia reklamacji przez sklep nie może przekraczać czterdziestu dni od daty złożenia. Jeśli w tym czasie sklep nie otrzymał decyzji dostawcy, jest on obowiązany uznać reklamację za słuszną.

W przypadku uznania reklamacji, sklep zwraca zapłaconą sumę bądź też wymienia towar na towar tego samego gatunku i w tej samej ilości, wolny od wad, o ile towar znajduje się w tym okresie w sprzedaży.

W razie odrzucenia reklamacji sklep powinien podać reklamującemu motyw jej odrzucenia.

S. Ch.

Do naszej redakcji wpłynęło ostatnio wiele listów, w których czytelnicy uskarżają się na to, iż napotykają trudności w zaprenumerowaniu naszego miesięcznika, szczególnie na wsi. Toteż z prawdziwą przyjemnością zamieszczamy poniżej list naszego czytelnika ob. J. Sikory ze wsi Harbutowice pow. cieszyński, z którego wynika, że „Fotografia” dociera czasem na wieś i to w stanie nieuszkodzonym, za co dziękujemy listonoszowi i PPK „Ruch”.

Harbin 21. II. 1950 r.

Strawna Redakgo. Fotografi!

Napisano moja: do kora; sinu Jozu; wiek 28 lat; dawno
do smyethy, czechow, do niego, majster. Stan gubiny
czasy. Mijsne zunicowania - wiek (do kora nie hasantawice to
pau Czeszy).
Fotografia interesujis sie co i kora igaci. Fotografija, drake.
Wlasy, fotografii, kora, nigdy, jz jednak nie ukladu mi
sie kora. Zaden listow i prenumeraty nie chciw puzyc.
Wlasygo roku „mistrum” at listow i prenumeraty, rentu
do Portlitch. Ten o dawno - prenumeraty puzyc (o prenumeraty)
leer dopisow ma T. kw. 1955. Czechow nigz ciopisawic.
Mimo, jz jednak caka, stawa i - nie. T. fotografii „wobec tego
zwat puzem. Puzu stawa puzyc i kora na fotografe sinu
wzajem, puziechy.

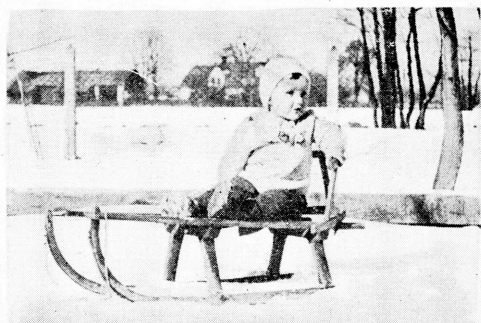
Alle!!!
Gewisse Bücher hütet er sehr. auf dem Tisch & so.



na sancoi.
-Bontu-
tato foyne
apant. Gati
ny, c. k.

- Skoro pociąg nie czekał, to się nie jedzie.

Ja jestem z ramienia w Konika, listy
Córka rośnie:



-Tatus! distortion payment!

Isle lui stă în brațele și zădărnice în complicitate:



- Mam co' ala pana ! -



- Soglyko! - Kto pismany, lybchey pyu listu no neni?! -

Bz. ca. osyrisae coreana

- Dorsal fin sig...
more slender
pointing.
Bogusia tymarchum
swainsonii
latiuscula "parvula"



Tak trafia "Fotografia" na wio. Inaczej jestem od
"deski do deski" i jestem zachwycony. Jestem nowym
wio do Was - mia pisac. Tak jest. Do Hermann
pragnę zobaczyć osobiscie, by poznać ludzi i o ich
sieg na to zgodzicie) kłóty takie. "Fajna" i in. Transjace
pisma nadaję. Był go o brosiu pytao o ok 50 zł
do oceny. Wskazując na to, że nie mam czasu na fotografowanie
obrotów jako marne wyraża, że to nie. Wzrost
przy wzroście się
czuje więcej.

Bandic wige meny:

- negative being negative
projected over a picture
which is good enough just
crying than dried seen



Podochilus capensis prout;
 2 specimens. *Hikora*

P. 5. Programam za formu listopisne knjige
kavarnu i rukopisnu.



KSIAŹKI

M. Iliński **TECHNOLOGIA PRZEMYSŁU FOTOGRAFICZNEGO** Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa, 1955.

Wydana przez Filmową Agencję Wydawniczą książka prof. inż. M. Ilińskiego stanowi bardzo cenną pozycję w polskim piśmiennictwie fachowym. Jest więc godne podkreślenia, że stawiający swe pierwsze kroki polski przemysł fotograficzny otrzymuje poważną pomoc w pracy nad podniesieniem jakości swej produkcji.

Książka stanowi rozwinięcie wykładów autora wygłoszonych w Szkole Inżynierskiej w Szczecinie oraz na Politechnice Warszawskiej w latach 1950—1952. Jest to pierwsza pozycja z serii publikacji z dziedziny przemysłu fotograficznego. Przeznaczona jest w zasadzie dla osób pracujących zawodowo w przemyśle fotograficznym, studentów z odpowiednich kierunków wyższych uczelni, uczniów techników fotograficznych. Przeczytanie jej przyda się jednak z pewnością każdemu interesującemu się naprawdę fotografią i pragnącemu pogłębić swe wiadomości o produkcji materiałów, którymi posługuje się w codziennej praktyce fotograficznej.

W rozdziale pierwszym autor szeroko omawia towaroznawstwo materiałów fotograficznych ze szczególnym uwzględnieniem materiałów produkowanych w Polsce. Podaje również zasady znakowania wyrobów Filmu Polskiego. W dalszych rozdziałach omówiono zasady wyrobu warstw światłoczułych oraz surowców pomocniczych, wyrób płyt, błon i papierów fotograficznych, regenerację odpadków i wyrobów dozowanych chemikaliów fotograficznych. Na szczególne podkreślenie zasługuje bogaty dział recepturowy, zawierający szereg „kuchennych” przepisów wyrobu emulsji różnych typów i przeznaczenia. Recepty podane zostały w postaci bardzo pomysłowych i przejrzystych schematów graficznych.

Specjalny rozdział omawiający błędy wyrobu materiałów światłoczułych umożliwi fotoamatorom bardziej krytyczny stosunek do pracy, zlikwiduje bezmyślne kwitowanie własnych błędów opinią o złej pracy wytwórni. Jedynym niedociągnięciem książki jest brak szerszego podkładu teoretycznego omawianych zagadnień. W wielu wypadkach autor powołuje się na odpowiednie normy, nie wnikając w istotę poruszanych kwestii. W szerszym zakresie należałoby może uwzględnić fizykochemiczną, chemiczną i konstrukcyjną stronę omawianych zagadnień (np. fizykochemia procesu dojrzewania, obliczenia suszarni, chemia barwników uczulających). Piszący te słowa zdaje sobie jednak sprawę, że zarzuty powyższe są właściwie żądaniem „wszystkoizmu”, spowodowanym zupełnym brakiem monografii z dziedziny pokrewnych, jak chemia fotograficzna, sensytometria itp.

W. Tuszkó

Jan Mierzanowski **PORADNIK FOTOGRAFA WOJSKOWEGO**. Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa 1954 r. Str. 184.

Książka Mierzanowskiego wyraźnie określająca w tytule odbiorcę, jest ogólnym podręcznikiem dla początkującego fotoamatora uwzględniającym w bardzo niewielkim stopniu specyfikę pracy fotografa wojskowego. Dodajmy do tego, że książka jest źle napisana zarówno pod względem językowym, jak i rzeczowym.

Autor na stu kilkudziesięciu stronach omówił kolejno historię fotografii, podstawy fotografii (rozumiejąc pod tym opis sprzętu zdjęciowego i ciemniowego oraz proces negatywowy i pozytywowy) a także podał szereg wskazówek dotyczących techniki zdjęciowej. Każdy z tych rozdziałów roi się od błędów. Trudno byłoby je tu przytaczać, gdyż zajęłoby to zbyt wiele miejsca, a są one tak rażące, że rzucają się w oczy nawet słabo orientującemu się w fotografii czytelnikowi. Ta wielka ilość błędnych

i nieścisłych informacji zdumiewa tym bardziej, gdy ogląda się liczne, zamieszczone w książce dobre i ciekawe ilustracje, stojące w jaskrawej dysproporcji z poziomem książki. Ale nie tylko błędy omawianej książki są jej stroną ujemną. Przed rokiem ukazało się tłumaczenie podręcznika M. Bunimowicza „Fotografia praktyczna”. W pierwszym wydaniu liczne błędy tłumaczenia bardzo obniżyły jej wartość. Usunięcie tych błędów w II wydaniu sprawiło, że książka Bunimowicza stała się cenną pozycją literatury fotograficznej. Niestety, w książce Mierzanowskiego jest to niemożliwe. Nawet po usunięciu błędów pozostałaby ona podręcznikiem przestarzałym. Autor bowiem nie uwzględnił szeregu bardzo poważnych osiągnięć przemysłu fotograficznego zarówno z dziedziny budowy aparatów fotograficznych, jak i sprzętu fotograficznego oraz postępów na polu fotografii kolorowej i usprawnień procesu czarno-białego. Kilku zdaniami kwituje autor np. lampy elektroniczne czy nowoczesne kamery z pryzmatem pentagonalnym. Razi prymitywnym ujęciem rozdział o kompozycji, a wskazówki dotyczące np. fotografii portretowej mógłby chyba wykrzysnąć przed laty jakiś zawodowy fotograf uliczny — dzisiaj są one nie do przyjęcia. Czy fotograf wojskowy będzie miał korzyść z tej książki? Obawiam się, że — niewielką. Mam wrażenie, że w podręczniku dla fotografa wojskowego należało uwzględnić takie elementy, jak fotografię w podczerwieni (we mgłę), fotografię dalekosiężną (teleobiektywy), technikę szybkiego wywoływania negatywów i otrzymywania odbitek itp. Tego wszystkiego nie ma, natomiast są wskazówki w rodzaju: „Worek do ładowania kasety z powodzeniem można zastąpić jesionką” (str. 152). Po przeczytaniu książki nasuwa się nieodparcie uwaga, że umiejętność robienia dobrych zdjęć nie jest bynajmniej jednoznaczna z umiejętnością pisania książek o fotografii.

Stanisław Sommer

Czy wiecie, że...

W roku bieżącym mija:

140 lat od chwili, gdy Nicefor Niépce otrzymał pierwsze obrazki drogą fotograficzną na płytkach miedzianych.
120 lat od chwili otrzymania przez J. M. Daguerre'a pierwszego dagoretetu.
115 lat od opracowania przez Griekowę metody fotografii na miedzi i platynie, skonstruowania przez Petzvala pierwszego obiektywu portretowego i opracowania przez Foxa Talbota metody kalotypii.
110 lat od otwarcia przez Karola Beyera pierwszego stałego zakładu fotograficznego w Warszawie.
100 lat od skonstruowania pierwszego fotograficznego aparatu składanego.
75 lat od zbudowania pierwszej migawki szelinowej przez Polaka — Anczyca. W tym czasie po raz pierwszy zastosowano hydrochinon jako składnik wywoływacza.
65 lat od opracowania przez Hurthera i Drieffelda podstaw sensytometrii oraz od wypuszczenia na rynek błon zwojowych (Eastman).
60 lat od wydania miesięcznika fotograficznego „Światło”.
50 lat od obliczenia doskonałego anastygmatu „Tessar”.
30 lat od ukazania się w handlu kamery „Leica”.

A. Z.

OGŁOSZENIE.

Zaległe egzemplarze miesięcznika „Fotografia” są do nabycia w sklepach „Ruchu” w Warszawie przy ul. Puławskiej 108 i Wiejskiej 14. Zamówienia spoza Warszawy przyjmuje biuro wysyłkowe „Ruchu” ul. Puławska 108.



KRONIKA

W I kwartale rb. czynne były następujące wystawy fotograficzne:

Wystawa „Kobieta w Polsce Ludowej” w Lublinie II Wojewódzka Wystawa Fotografii Amatorskiej w Rzeszowie (Wystawiono 80 prac. Wystawę zwiedziło około 1200 osób).

Wystawa „Ziemia Jasielska w Dziesięciolecie Polski Ludowej” w Jasle.

„Wieś dolnośląska w fotografii” we Wrocławiu.

„Nasz dorobek” w Częstochowskim Młodzieżowym Domu Kultury.

W Szczecinku Sekcja Fotograficzna przy Zarz. Oddz. PTTK zorganizowała w ramach 10-lecia wyzwolenia Szczecinka wystawę pt. „Piękno Ziemi Szczecińskiej”. Sekcja Fotograficzna przy Wrocławskim PZB Nr 1 zorganizowała wystawę prac swych członków.

Na Walnym Zebraniu Oddziału PTF w Krakowie wybrano nowy Zarząd: prezes — mgr J. Frąckiewicz, wiceprezes — mgr T. Petryna, członkowie Zarządu — E. Fasiński, M. Jarzmik, W. Kietliński, S. Mułówna, A. Miratynski, W. Pieliowski.

Prezesem Toruńskiego Oddziału PTF został po raz piąty wybrany Stanisław Kubacki.

W Kielcach powstał Oddział PTF.

Oddział Powiatowy PTF w Zarach Śl. uruchomił pracownię dla swych członków.

W Jasle zorganizowano przy Powiatowym Domu Kultury Kółko Fotograficzne, liczące 16 członków.

W lutym rb. uruchomiono szereg kursów dla fotoamatorów:

Dla początkujących — w Gliwicach (PTF).

Trzymiesięczny dla zaawansowanych w Radomiu (PTF).

Dla początkujących w Warszawie (PTTK).

Dla zaawansowanych w Cieplicach (PTTK).

Dla początkujących w Domu Kultury Fabryki „Rokita” w Brzegu Dolnym (PTF Wrocław).

Dla zaawansowanych — w Oddz. Woj. we Wrocławiu (PTF).

Dla początkujących — Stalowa Wola (PTF).

Dla początkujących — w Zakładowym Domu Kultury Zw. Zaw. Metalowców przy Hucie Stalowa Wola, zorganizowany przez PTF.

Ciekawą imprezą jest pierwszy w kraju kurs fotografii kolorowej, zorganizowany dla pracowników spółdzielni fotograficznych w całym kraju przez Zakład Doskonalenia Rzemiosła w Łodzi.

Dla uczczenia V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów o Pokój i Przyjaźń redakcja organu SFMD „Młodzież świata” ogłosiła szereg konkursów międzynarodowych na twórczość artystyczną, m. in. na fotografię artystyczną czarno-białą i kolorową.

W marcu został rozstrzygnięty zorganizowany przez Woj. Oddział PTF we Wrocławiu konkurs pod hasłem „Pierwszy krok w fotografii artystycznej”. Nagrody przyznano: St. Miklaszewskiemu i T. Olszewskiemu. Wyróżniono prace E. Langnera, F. Pawęskiego i R. Sawickiego.

W CDT w Warszawie uruchomiono w marcu br. poradnię dla fotoamatorów.

W lutym rb. PZO wypuściły na rynek filtry fotograficzne polskiej produkcji.

Fotograficy wrocławscy zapowiadają wydanie albumu o tematyce dolnośląskiej.

BOX



Irena Jarosińska