

Fototechnika

FOTOGRAFIA

NR 9 (27) WRZESIEŃ 1955

POLITECHNIKA WROCŁAWSKA
Katedra Fototechniki
ul. Łukasiewicza 2 590



O realizmie socjalistycznym w fotografice

Alfred Ligocki

1. Uwagi o socjalistycznej treści

Określiwszy pokrótce w dotychczasowych rozważaniach specyfikę fotograficznych środków formalnych¹⁾ możemy przystąpić do głównego zadania obecnej dyskusji, a mianowicie do naszkicowania dróg, które mogą fotografię doprowadzić do realizmu socjalistycznego.

Na wstępie celowym będzie określić, choćby najogólniej, pojęcie realizmu w ogóle i realizmu socjalistycznego w szczególności. Ta dawka abstrakcyjnych definicji będzie niezbyt może atrakcyjnym, lecz niezbędnym środkiem zapobiegawczym przeciw ewentualnym nieporozumieniom w toku dalszej analizy.

Realizm jest to taka postawa twórcza, która przyjmując istnienie niezależnej od naszej świadomości i poznawalnej przez nas rzeczywistości obiektywnej, zmierza do rozumowego odnalezienia i odzwierciedlenia w dziele sztuki jej cech istotnych. Ponieważ rzeczywistość ta jest materią znajdującą się w nieustannym ruchu rozwojowym, te cechy istotne nie są czymś stałym i niezmiennym, lecz są rodzajem wektorów wskazujących kierunek tego ruchu. Takie zjawiska, które ten kierunek rozwoju wskazują, nazywamy zjawiskami dla niego typowymi. Ponieważ zasadniczym przedmiotem odbijanym przez sztukę jest człowiek w całokształcie swych stosunków z innymi ludźmi i światem zewnętrznym — realizm w sztuce zmierza do odzwierciedlenia w swych dziełach, jak to określił Engels, „typowego człowieka w typowych warunkach”. Na różnych etapach dialektycznego rozwoju stosunków społeczno-ekonomicznych ludzkości i związanej z nim nadbudowy, realizm przybierał różne historyczne postacie, jak np. realizm renesansowy, mieszczański realizm krytyczny itp.

Formą historyczną realizmu wynikającą z obecnego układu stosunków społeczno-ekonomicznych jest realizm socjalistyczny.

Podstawowym jego postulatem jest „prawdziwe, historycznie konkretne przedstawianie rzeczywistości w jej rozwoju rewolucyjnym, umiejętność dostrzegania w załączkach i kielkach nowych tych elementów, do których należy przyszłość. Prawdziwość i historyczna konkretność artystycznego odzwierciedlenia rzeczywistości winny się łączyć z zadaniem ideowego przeobrażania mas pracujących, ich wychowania w duchu socjalizmu”²⁾.

Dzieło realizmu socjalistycznego powinno zatem odzwierciedlać te wszystkie przemiany, które socjalizm wywołuje w otaczającym nas świecie, a zwłaszcza w psychice ludzi i stosunkach między ludźmi oraz pokazywać dalszy jego kierunek rozwojowy, a więc posiadać treść socjalistyczną. Ponieważ treści poznawcze, które niesie z sobą socjalizm są odkrywcze i nowe, forma tych dzieł powinna być również odkrywcza i nowatorska. Socjalizm jest dziedzicem wszystkich postępowych osiągnięć kultury poszczególnych narodów, artyści przeto w swej twórczości powinni nawiązywać do dziedzictwa kulturalnego swych narodów, a zatem forma ich dzieł powinna być narodowa.

Te stenograficznie nakreślone podstawowe postulaty realizmu socjalistycznego brzmią jasno, zrozumiale i wydają się czymś oczywistym. Niestety, ta prostota i jasność odnoszą się tylko do ich najogólniejszego sformułowania. Natomiast zastosowanie ich w konkretnym procesie twórczym poszczególnych gatunków sztuki, a więc w fotografice, łączy się z niesłychanymi trudnościami.

Daleki jestem od przypisywania sobie zdolności poprawnego rozwiązania tego zagadnienia; uwagi moje zmierzają jedynie do tego, by przez wykazanie błędów w dotychczasowych próbach rozwiązania nakreślić hipotetyczne drogi dalszych poszukiwań. Jestem zresztą przekonany, że ostatecznie słowo będzie tu należało nie do krytyków, lecz do twórców, i że dopiero war-

tościowe dzieła fotografii odpowiadające w pełni postulatowi realizmu socjalistycznego wskażą właściwą drogę lub przynajmniej jedną z takich dróg od teorii do praktyki. Dlatego też dobrze będzie, jeśli krytyka zastosuje tu prastarą zasadę medycyny: *primum non nocere*.

Próbą teoretycznego określenia drogi od postulatów realizmu socjalistycznego do praktycznej twórczości, która odegrała bardzo poważną i niestety raczej niefortunną rolę w praktyce pierwszego pięciolecia rozwoju realistycznej fotografii są rozważania estetyka radzieckiego Jurija Jekielczyka ogłoszone w roku 1952 w „Świecie fotografii”. Przypomnijmy sobie jego wywody:

„Osobliwość fotografii jako sztuki, jako sposobu przedstawienia rzeczywistości określa zdolność jej do najbardziej prawdziwego a często i dokumentalnego przedstawiania ludzi i przedmiotów, zdarzeń i zjawisk współczesnej rzeczywistości. Posiadając zdolność utrwalania zdarzeń w chwili ich dokonywania się, fotografia jako sztuka odtwórcza nabiera na skutek tego specjalnych zalet, które nie są właściwe żadnej ze sztuk plastycznych.

Na umiejętności spostrzegania 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”³⁾. „Artysta powinien dostrzec i oddzielić w prawdziwym życiu zjawiska najbardziej wyraziste i typowe, wysoka forma artystyczna uwolni je od pierwiastków przeszkadzających dostrzeganiu, wyodrębni z nich to co najbardziej istotne, stwarzając tym samym artystyczne uogólnienie w granicach jego konkretności i dokumentalności. Siła sztuki fotograficznej i zasadnicza odrębność jej od innych sztuk plastycznych polega właśnie na jej zdolności do dokumentalnego przedstawienia realnej rzeczywistości w jej najbardziej typowych przejawach”⁴⁾.

Trudno doprawdy w tak stosunkowo krótkim wywodzie zmieścić większą ilość błędów. Przeczytajmy sobie ten tekst jeszcze raz uważnie i po kolei.

Dlaczego osobliwością fotografii jest „zdolność do najbardziej prawdziwego przedstawiania ludzi i przedmiotów, zdarzeń i zjawisk współczesnej rzeczywistości?” W czym fotografia przewyższa tu np. malarstwo?

Pogląd taki możliwy jest przy założeniu, przyjmującym za cechę prawdy w dziele plastyki, przedstawiającej jak najwierniejsze odtworzenie wyglądu jego przedmiotu. Jest to oczywiście fałsz. Starożytny most w Arles tyłokrotnie malowany przez Van Gogha jest prawdziwszy na tych obrazach, mimo znacznych odchylen, w wiernym przedstawieniu wyglądu, niż na fotografii. Fotografia najzdolniejszego nawet aktora ucharakteryzowanego na króla Batorego z obrazu Matejki będzie zawsze mniej prawdziwa od postaci namalowanej przez mistrza.

Gdyby miernikiem prawdy obrazu była wierność zarejestrowania wyglądu przedstawianych postaci lub przedmiotów, to szczytem realizmu byłaby fotografia kolo-

Spis treści:

O realizmie socjalistycznym w fotografice — Alfred Ligocki	2
VII Ogólnopolska Wystawa Amatorskiej Fotografiki Artystycznej	4
Nowe aparaty fotograficzne na rynku krajowym — Stanisław Mierzejewski, Janusz Jitowiec	6
Fotografowanie kwiatów — Tadeusz Cyprian	8
Fotografia na usługach filatelisty — Andrzej Lemański	10
Międzynarodowe spotkanie fotoamatorów	12
Racjonalna gospodarka wywoływaczami — Stanisław Sommer	14
Z techniki fotografowania. Czarne tło — Stanisław Zieliński	15

na okładce:

NA BUDOWIE

Edmund Zdanowski

rowa, którą na razie trudno jeszcze zaliczyć do sztuki, a bardziej jeszcze kolorowy obraz w fotoplastikonie, który do sztuki już na pewno nie należy. Po wtóre, aparat fotograficzny przy zapewnieniu odpowiednich warunków zdjęcia, jak ustawienie kamery, czas naświetlania itp. będzie zawsze wiernie odtwarzał wygląd fotografowanego przedmiotu, a zatem przy przyjęciu wspomnianego założenia będzie go zawsze odtwarzał najprawdziwiej, co jest oczywiście nonsensem.

Idźmy więc dalej. Metoda szukania i odzwierciedlania zjawisk typowych proponowana przez Jekielczyka wskazuje, że przez odzwierciedlenie typowości przez dzieło fotografii rozumie on plastyczną rejestrację zdarzeń typowych. Kto by w to wątpił niech przeczyta następujący ustęp jego rozważań i skojarzy go z przytoczoną już uwagą, że szczególną zaletą fotografii jest zdolność do utrwalania zdarzeń w chwili ich powstawania:

„Fotografia nie ogranicza się do zimnej, nierealnej rejestracji tego lub innego zjawiska rzeczywistości. Wybór tematu i chwil zdjęcia same przez się stają się momentami”⁵⁾.

Stanowisko to prowadzi do dwóch błędów, które wyrządziły naszej plastyce, a zwłaszcza fotografice, wiele niepowetowanych szkód, a mianowicie do stworzenia hierarchii tematów i do pomieszania pojęcia tematu z pojęciem treści dzieła.

Jeśli drogą do odzwierciedlenia typowości jest samo tylko plastyczne utrwalenie zdarzeń, to o typowości tej rozstrzygać będzie okoliczność, czy zdarzenie jest typowe dla rozwoju socjalizmu, czy nie, a więc decydować będzie tematyka dzieła. Z natury rzeczy powstanie wówczas hierarchia tematów, na której szczycie będzie się znajdować tematyka związana z walką klasową proletariatu, różne zdarzenia charakterystyczne dla ustroju socjalistycznego, a na dole znajdują się tematy, w których zdarzeń w ogóle nie ma, jak pejzaże, martwe natury i akty, portrety zaś będą mogły pretendować do realizmu socjalistycznego tylko wówczas, gdy przedstawiać będą bojowników o socjalizm, przodowników pracy, a przynajmniej robotników lub chłopów. Te wnioski brzmią dziś dość zabawnie, ale jeszcze nie tak dawno postulaty takie stawiano twórcom zupełnie na serio.

Te fałszywe wnioski i postulaty wypływają z błędu znacznie głębszego, a mianowicie z pomieszania pojęcia tematu z pojęciem treści. Z wyводу Jekielczyka wynika, że o tym, czy treść dzieła fotografii jest socjalistyczna, decyduje związek tematu z socjalizmem. Błąd ten pokutował w pierwszym pięcioleciu walki o realizm socjalistyczny we wszystkich dziedzinach naszej sztuki, a najwięcej chyba szkód wyrządził w plastyce. Temat dzieł sztuki to nic innego niż określenie, jaki fragment rzeczywistości zostaje odzwierciedlony w dziele sztuki. Treść jego natomiast to całokształt przeżyć, a więc cały zespół wrażeń, wyobrażeń, wzruszeń, procesów myślowych itp. doznawanych przez odbiorcę przy kontakcie z tym dziełem, który to zespół w pewien sposób określa stosunek tego odbiorcy do rzeczywistości, albo go od niej odrywa, albo też, jak w realizmie, pozwala mu głębiej wniknąć w prawa nią rządzące. Jasnym jest, że bogactwo i wartości poznawcze treści nie zależą od samych tylko zmysłowo spostrzeganych właściwości przedmiotu dzieła, a więc w fotografice od jego wyglądu, lecz od sposobu w jaki ten przedmiot odbił się w świadomości artysty, jaki wywołał w niej zespół wrażeń, wzruszeń i uogólnień poznawczych i jak artysta wyraził go za pomocą środków formalnych. O treści dzieła sztuki decyduje zatem nie to co się odbija w świadomości artysty, lecz to, jak się odbija i jak artysta następstwa tego odbicia utrwalił w tworzywie swego dzieła.

Gdybyśmy za Jekielczykiem przyjęli, że o socjalistycznej treści dzieła fotografii decyduje samo utrwalenie wyglądu zda-

BRUKARZE

Henryk Lisowski



zeń związanych z socjalizmem, popełnilibyśmy następujące błędy:

Po pierwsze: musielibyśmy przyjąć, że samo wzrokowe postrzeganie takiego zdarzenia może wywoływać głębokie przeżycia i wiodące do socjalizmu uogólnienia poznawcze. Oczywiście, zdarzają się przypadki, że sam widok jakiegoś przedmiotu wywołuje głębokie wzruszenie. Jeśli ktoś po dwudziestu latach ogląda drzewo, na którym w młodości wyrył inicjały swojej ukochanej, to sam widok tego drzewa może go wzruszyć, ale tylko jego. Dla wszystkich innych będzie to zwykłe drzewo w dodatku oszpecone i nie wywoła głębszych przeżyć. Gdybyśmy jednak możliwość tę przyjęli za zasadę, to o oddziaływaniu dzieła sztuki, a więc również o jego zdolności ideowego przeobrażenia decydowałyby nie treści dzieła, ale treści psychiki odbiorcy. Sztuka wówczas byłaby niepotrzebna, a wszelkie rodzaje plastyki przedstawiającej, a więc również fotografii, zastąpiłaby znakomicie kronika filmowa.

Po drugie: stanowisko Jekielczyka ogranicza do minimum rolę samej twórczości fotografa. Po to, by dostrzec charakterystyczne dla socjalizmu zdarzenia i utrwalić je plastycznie na zdjęciu, wystarczą umiejętności dobrego fotoreportera.

Jeśli zatem porzucając te błędne drogi uznamy, że o wartości poznawczej i bogactwie treści dzieła sztuki decyduje nie jego przedmiot określony przez temat, lecz bogactwo i wartość poznawcza przeżyć artysty związanych z tym przedmiotem, łatwo zauważymy, że zagadnienie tematu stanie się wówczas sprawą drugoplanową. Każde zjawisko rzeczywistości, a nie tylko zdarzenia charakterystyczne dla walki o socjalizm czy dla jego budowy, można przeżywać socjalistycznie, to jest uogólniać w sposób odzwierciedlający istotne kierunki rozwoju socjalizmu.

Przyznając, że nie można mieszać pojęć tematu i treści i że temat nie decyduje o bogactwie i wartości treści nie możemy jednak wpadać w drugą ostateczność i odma-
wiać tematowi jakiegokolwiek wpływu na

treść. Spotykamy tu dwa warianty: przy tematach charakterystycznych dla walki o socjalizm i dla jego budowy, niewątpliwie łatwiej niż gdzie indziej napotkać można zagadnienia ideologiczne. Zaletę tę neutralizuje jednak nie mniejsza łatwość do poddania się pokusie biernego zarejestrowania tych zagadnień bez próby ich twórczej, a zwłaszcza poznawczej interpretacji, co, jak wiadomo, rodzi schematyzm i deklaratoryność. Przy pozostałej zaś tematyce łatwo tych zagadnień w ogóle nie dostrzegać i wpaść na manowce estetyzmu lub formalizmu.

Ostatecznie czynnikiem decydującym o ideowej, socjalistycznej wartości treści dzieła sztuki jest psychika artysty. Jeśli zna on zasady materializmu dialektycznego i historycznego, jeśli myśli i czuje socjalistycznie i jeśli budowa socjalizmu jest jego najgłębszym przeżyciem i potrzebą — wtedy dopiero powstaje realna możliwość nadania dziełu socjalistycznej treści. Droga więc do niej wiedzie przez ideologiczne wyszkolenie i ideowe przeobrażenie artysty, a nie przez wybór tematu.

Błędy Jekielczyka, który posłużył nam w tych rozważaniach i posłuży również w dalszych jako reprezentant wulgaryzatorskiej teorii fotografii z pierwszego etapu walki o realizm socjalistyczny, nie ograniczają się do tych, które dotąd omówiliśmy. Droga przez niego wskazana wiedzie nie do realizmu, lecz do naturalizmu. Poza tym błędem jest przyjęcie za szczególną zaletę fotografii tego, co jest największą przeszkodą do realistycznego odbijania przez nią rzeczywistości, a mianowicie jej dokumentalności. Błędem wreszcie jest niedialektyczny stosunek do zagadnień formy. O tych zagadnieniach jednak pomówimy w następnych artykułach.

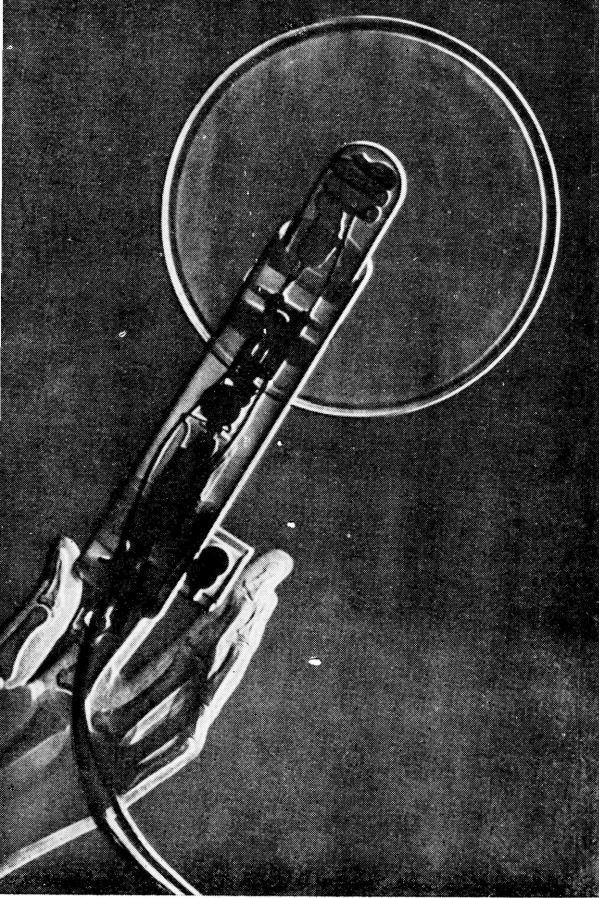
1 „Fotografia” zes. 5/55 str. 2—3.

2 „Krótki słownik filozoficzny” pod redakcją M. Rzentala i P. Judina „Książka i Wiedza” rok 1955, str. 574.

3 „Świat fotografii” zes. 26/52 str. 4.

4 „Świat fotografii” zes. 27/52 str. 4 i 5.

5 „Świat fotografii” zes. 27/52 str. 4.



BLYSK

Henryk Nowak

VII

OGÓLNOPOLSKA WYSTAWA AMATORSKIEJ FOTOGRAFIKI ARTYSTYCZNEJ

Na wystawie, która otwarta była w Warszawie w Klubie Międzynarodowej Książki i Prasy — znajdowało się 130 prac 62 autorów, fotoamatorów z całej Polski. Udział poszczególnych środowisk fotograficznych przedstawiał się następująco: Warszawa — 20 autorów, 32 prace, Gdańsk — 12

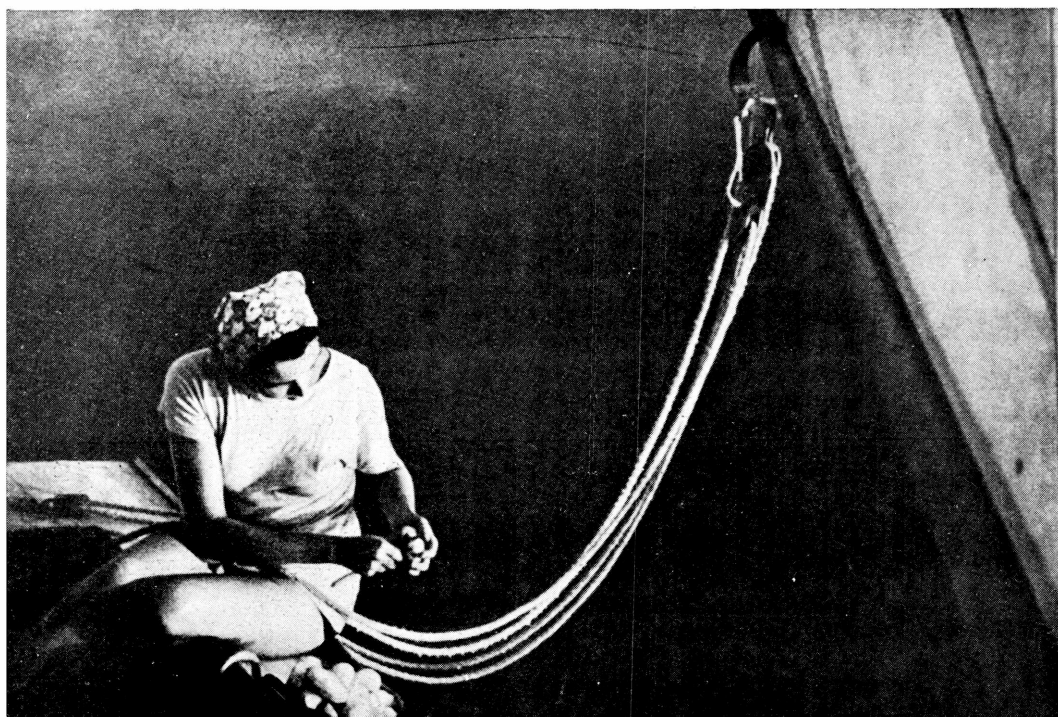
autorów, 33 prace, Gliwice — 9 autorów, 19 prac, Kraków — 6 autorów, 22 prace, Białogród — 3 autorów, 3 prace, Zakopane — 3 autorów, 3 prace, Poznań — 2 autorów, 4 prace, Stalinogród — 2 autorów, 3 prace oraz po 1 autorze: Łódź — 4 prace, Częstochowa — 2 prace, Rzeszów — 2 pra-

ce, Bydgoszcz — 1 praca i Siemianowice — 1 praca.

Tematyka Wystawy była urozmaicona. Przeważał, jak zwykle, krajobraz — 53 prace, zwierzęta — 14 prac, architektura — 14, dzieci — 11, portret — 10. Recenzję z wystawy zamieścimy w następnym numerze.

PRZED KOLACJĄ

Wojciech Plewiński





JESIEŃ W PIENINACH

Bertold Frey



WYŚCIG TRWA

Jerzy Lewczyński



PO WODĘ

Wacław Nowak

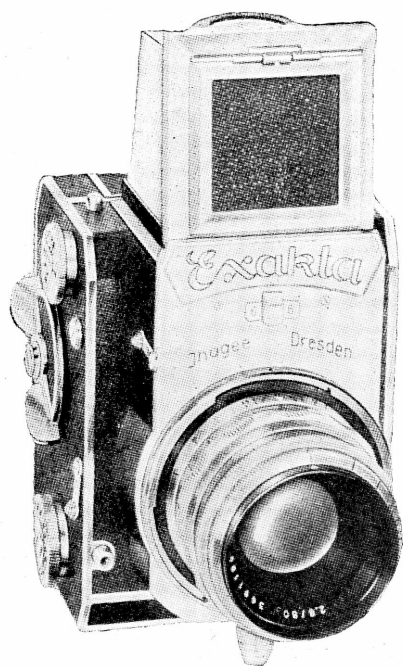
Nowe aparaty fotograficzne na rynku krajowym

(dokończenie)

Stanisław Mierzejewski

Janusz Jirowiec

EXAKTA 6 x 6



Exakta 6x6 jest podobnie jak Exakta-Varex lustrzanką jednoobiektywową. Od dawniej Exakty 6x6, wypuszczonej na krótko przed wojną, różni się ona poważnie zarówno kształtem jak i budową.

Aparat ten daje się rozłożyć na kilka zasadniczych zespołów. Korpus aparatu, wykonany jako odlew pod ciśnieniem z lekkiego stopu, ma wbudowaną migawkę szczelinową, podobnego typu jak Exakta małoobrazkowa oraz mechanizm dla posuwu filmu z licznikiem. Gałki do nastawiania czasów ekspozycji umieszczone są w bocznej ścianie korpusu, podobnie jak i skrzydełkowa pokrętka służąca do naciągu migawki i przesuwu filmu. Migawka posiada nastawiane czasy ekspozycji od 1/2 sek. do 1/1000 sek. oraz ma wbudowany samowyzwalacz dla nastawianych czasów ekspozycji od 6 sek. do 1/1000 sek.

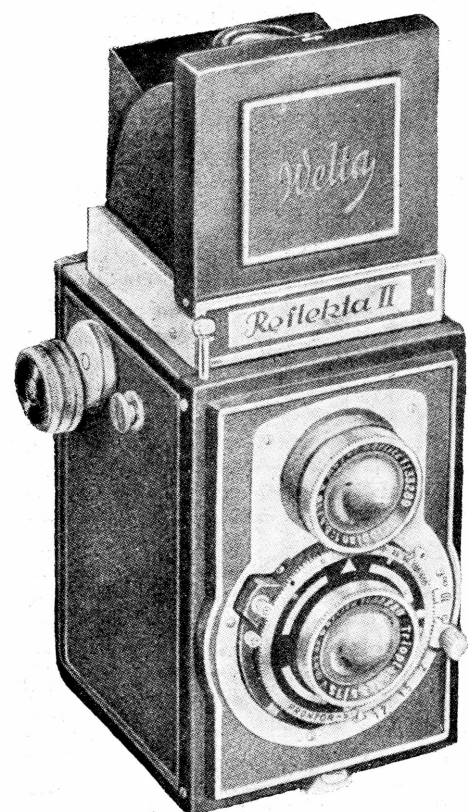
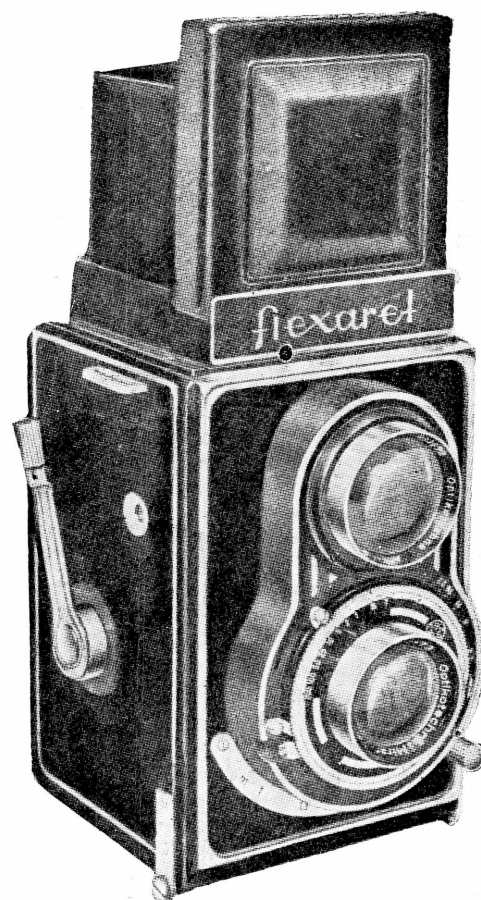
Dla zakładania filmu tylna ścianka daje się całkowicie odejmować i stanowi od razu kasety, w której umieszczone są obie szpule, tj. rozwijająca i nawijająca. Kasetę tą zasadniczo została pomyślana dla umożliwienia wymiany częściowo naświetlonego filmu na inny o innej czułości wzgl. na film kolorowy. Niestety, w obecnym wykonaniu brak jakiegokolwiek zasuwki zakrywającej film uniemożliwia taką wymianę. Firma podaje jedynie, że są w przygotowaniu specjalne kasety, które mają tę wadę usunąć.

Na bocznej ścianie korpusu znajduje się również licznik zdjęć. Aparat posiada specjalne urządzenie czujnikowe, które wskazuje rzeczywisty początek filmu, następne zdjęcia wykonywane są tylko po przekręceniu skrzydełkowej pokrętki. Po wykonaniu 12 zdjęć migawka zostaje samoczynnie zablokowana dla uniknięcia pomyłek.

Matówka wykonana jest podobnie jak w Exakcie-Varex, tzn. jest to soczewka o zmatowanej dolnej płaskiej powierzchni. Matówka wraz z całą składaną osłoną daje się wyjmować i wg danych firmy produkującej ma zostać wkrótce opracowany wzienik z pryzmatem pięciościennym dachowym. Sama matówka-lupa jest również wymienna i może być zastąpiona przez lupę nie zmatowaną, wzgl. przez matówkę z przezroczystym krążkiem dla zdjęć specjalnych; można również zastosować matówkę z dalmierzem ogniskowym dla ułatwienia nastawiania ostrości obrazu.

Dla uniknięcia obcinania obrazu na matówce przy stosowaniu obiektywów wymienionych o długich ogniskowych, wzgl. przy stosowaniu pierścieni pośrednich dla zdjęć z bliska, otwór wejściowy dla zamocowania obiektywu ma specjalnie dużą średnicę. Poza tym zostało zastosowane dodatkowe lustro przedłużające właściwe ruchome lustro w jego położeniu roboczym przy nastawianiu ostrości obrazu.

Obiektywy są umocowane w korpusie przy pomocy oprawy bagnetowej.



Jako standartowy przewidziany jest obiektyw o otworze względnym 1:2,8/80 mm, poza tym przewiduje się opracowanie szeregu obiektywów zarówno o ogniskowych dłuższych, jak też i krótszych od normalnej. Migawka aparatu posiada urządzenie synchronizujące dla lamp błyskowych, przy czym przewidziano tylko jedno gniazdko wtykowe dla wszystkich typów lamp, a więc zarówno typu „Vacublitz”, jak też i dla elektronowych. Wyprzedzenie, wzgl. opóźnienie zapłonu lampy w stosunku do otwarcia migawki może być nastawione od zera aż do wartości odpowiadających wszystkim spotykanym lampom błyskowym w sposób ciągły przy pomocy tarczki wskaźnikowej umieszczonej na lewej bocznej ścianie aparatu (patrzac od tyłu).

Na bocznej ścianie aparatu została zamocowana tabliczka dla dokonywania notatek o rodzaju założonego filmu itp.

REFLEKTA II

Reflekta II jest lustrzanką dwuobiektywową na format zdjęć 6x6 cm. Korpus aparatu wykonany jest z blachy stalowej. Tylna ścianka otwierana na zawiasach. Układ optyczny aparatu składa się z dwóch jednakowych obiektywów — celowniczego i zdjęciowego. Aparaty produkowane są z różnymi obiektywami jak: Meyer Trioplan, Ledwig-Meritar, Pololyt, wszystkie o otworze względnym 1:3,5 ogniskowej 75 mm. Obiektyw zdjęciowy wbudowany jest w migawkę centralną. Stosowane bywają różne typy migawek jak: Velax, Cludor, Pronator. Migawki posiadają urządzenie synchronizujące dla lamp błyskowych. Oba obiektywy zamocowane są na wspólnej płycie, która daje się dla nastawiania ostrości wysuwać przy pomocy oprawy gwintowej. Dźwignia dla nastawiania ostrości znajduje się pod obiektywem zdjęciowym.

Kontrola ilości dokonanych zdjęć odbywa się przez obserwowanie numerów wydrukowanych na papierze ochronnym filmu przez czerwone okienko na tylnej ścianie aparatu. Aparat posiada zabezpieczenie przed dokonaniem podwójnego naświetlenia tej samej klatki filmu, gdyż guzik spustowy migawki daje się przycisnąć dopiero po przekręceniu gałki przesuwu filmu. Zabezpieczenia natomiast przed opuszczeniem nienaświetlonej klatki nie ma.

Matówka umieszczona jest w składanej osłonie blaszanej na wierzchu aparatu. W osłonie znajduje się lupka powiększająca środek obrazu na matówce. Dla zdjęć sportowych i innych z wysokości oka można osłonę matówki przekształcić w celownik ramkowy.

Z pozostałych aparatów produkcji NRD, które ukazały się względnie mają ukazać się na naszym rynku, należy wymienić jeszcze Welte, aparat małoobrazkowy, o budowie i działaniu zbliżonym zupełnie do Belteki oraz Erconę, nie skomplikowany aparat mieszkowy na format 6x9 cm. wzgl. 6x6 cm. z obiektywem Novonar 1:4,5 i migawką Junior do 1/100 sek. wzgl. Tempor-0 do 1/250 sek.

Teraz omówimy jeszcze pokrótce czechosłowacki aparat.

FLEXARET III

Jest to również dwuobiektywowa lustrzanka. Posiada ona obiektyw zdjęciowy Mirar 1:3,5/80 mm, celowniczy 1:3/80 mm, migawkę Prontor o czasach nastawianych od 1 do 1/300 sek. z samowyzwalaczem. Sposób nastawiania ostrości taki sam jak w Reflektie.

Flexaret nie posiada zabezpieczenia przed podwójnym naświetleniem, natomiast ma licznik zdjęć, a także zamiast gałki do przesuwu filmu ma on korbkę na bocznej ścianie. Korbka ta napędza szpulę nawijając film oraz licznik ilości zdjęć. Korbka jest blokowana po przesunięciu filmu o długość jednej klatki i samoczynnie powraca w swoje położenie pierwotne. Ponieważ jednak spust migawki nie jest zupełnie związany z mechanizmem przesuwu filmu, przeto istnieje zawsze możliwość zarówno opuszczenia nie naświetlonej klatki, jak też i podwójnego naświetlenia.

Pod względem wykonania Flexaret różni się od Reflekty tym, że korpus jego wykonany jest jako odlew ciśnieniowy, podobnie jak i przednia osłona obudowy obiektywów. Również osłona matówki składa się w inny sposób. Tylna ścianka otwierana jest również na zawiasach, tylko że umieszczone są one nie na górze aparatu jak w Reflektie, lecz na dole.

START

Na zakończenie jeszcze kilka słów o naszym pierwszym krajowym aparacie

„Start”. Jego konstrukcja była już niejednokrotnie opisywana, tak że ograniczymy się tylko do podania najważniejszych danych technicznych. Jest to również lustrzanka dwuobiektywowa 6x6 cm. Posiada ona obiektyw zdjęciowy Euktar 1:4/75 mm, celowniczy 1:3,5/75 mm. Czołówka aparatu z obiektywami wysuwana na prowadnicach przy pomocy gałki umieszczonej na bocznej ścianie korpusu.

Korpus wykonano jako odlew ciśnieniowy. Tylna ścianka całkowicie się odejmuje.

Kontrola ilości dokonanych zdjęć — przy pomocy numerów na papierze ochronnym.

Migawka o nastawianych czasach od 1/10 do 1/200 sek z urządzeniem synchronizującym dla lamp błyskowych.

Matówka w składanej osłonie z lupką powiększającą. Osłona daje się przekształcić w ramkowy celownik.

Jak więc z powyższego przeglądu widać, asortyment aparatów fotograficznych jest dość duży i każdy amator może sobie dobrać typ odpowiadający jego gustom i możliwościom finansowym.

Należałoby sobie jedynie jeszcze życzyć, ażeby nastąpiła wyraźniejsza poprawa w dziedzinie zaopatrzenia w filmy, papiery i chemikalia fotograficzne.

PORTRET PRZODOWNIKA PRACY

Edmund Kupiecki i Zbyszko Siemaszko



Fotografowanie kwiatów

Tadeusz Cyprian

Lato i jesień to sezon kwiatów. Zdjęcia kwiatów są jednym z najwdzięczniejszych tematów fotograficznych, tak w barwach naturalnych, jak i w tonacji czarno-białej. Tu ograniczymy się do omówienia zdjęć czarno-białych, bo film kolorowy nie jest jeszcze dostępny dla ogółu amatorów.

Kwiaty można fotografować albo w terenie, tj. na miejscu gdzie rosną, albo w mieszkaniu, w wazonach i to zarówno w świetle dziennym jak i sztucznym. Zdjęcia takie nie zależą od pogody, ani od pory dnia; możemy robić je spokojnie wieczorem, tworząc kompozycje wedle swobodnego uznania i stosując dowolne oświetlenie za pomocą najwyżej dwóch lamp elektrycznych. Wartość artystyczna zdjęć kwiatów zależy wyłącznie od ich doboru, ułożenia i oświetlenia, tak że fotograf dysponuje swobodnie wszystkimi elementami obrazu. Odnosi się to oczywiście do zdjęć kwiatów ciętych w mieszkaniu; zdjęcia w terenie mają już raczej charakter zdjęć przyrodniczych i dlatego zajmujemy się tu pierwszą kategorią.

Dobór odpowiednich kwiatów

Są kwiaty „trudne” i „łatwe” do zdjęcia. Do „trudnych” należą przede wszystkim róże, nie łatwe do oddania na obrazie, bo ich płatki są lekko matowe, zwarte i nieprzejrzyste. Dlatego zdjęcia róż często rozczarowują, dając zbite masy bez zróżnicowania szczegółów.

Kwiaty „łatwe” są takie, które mają subtelny, pierzasty układ płatków i lekki połysk oraz bogactwo kształtów. Narcyzy, irysy, konwalie, lewkonie, rozmaite kwiaty polne stanowią temat łatwy i bardzo wdzięczny. Obok kwiatów bardzo wdzięcznym tematem są bogate w rzeźbę konturu trawy, mniszki lekarskie („męska stałość”), bazie czyli kotki wierzb i inne rośliny tego rodzaju.

W każdym razie im skromniejszy kwiat, tym nierzadko łatwiejszy do fotografowania. Ważną rolę gra tu kolor. Jeżeli używamy dobrych filmów panchro (ewentualnie z filtrem), czerwień nie jest dla nas przeszkodą, jak nie jest nią błękit, ale zwłaszcza te dwa kolory wymagają dobrej znajomości stosowania filtrów, inaczej bowiem możemy oczekiwać niespodzianek tonalnych na gotowym obrazie. Nierzadko dobrze jest używać filtrów kontrastujących, by zróżnicować np. czerwień kwiatu i zielen liści, bo może się zdarzyć, że obie te barwy wyjdą na obrazie w równym nasileniu skali czarno-białej. Najlepiej jest zaczynać od kwiatów białych i żółtych, stopniowo przechodząc do innych barw.

Kompozycja

Początkujący fotograf stale robi jeden i ten sam błąd: jako motyw obiera duży bukiet kwiatów, co oczywiście na zdjęciu daje zupełnie nieefektywną zbitą masę. Urok kwiatu na zdjęciu polega na światłocieniu i linii, czyli oddaniu kształtu kwiatu. Im bardziej urozmaicony kształt tym piękniejszy obraz. Ale aby ten kształt pokazać, trzeba oddać go na obrazie w sylwecie, a więc nie w zbitej masie, w której giną poszczególne kwiaty. Tak więc do zdjęcia nigdy nie bierzemy całego bukietu, lecz kilka kwiatów tak uło-

żonych, by każdy z nich przynajmniej częściowo rysował się na tle. Kwiaty te muszą być tak ułożone, by jeden z nich był „głównym”, a inne podporządkowane, a więc albo nieco niżej, albo nieco dalej od obiektywu (ale odległość nie może być zbyt różna, bo będą kłopoty z ostrością). Kwiat „główny” powinien niemal w całości rysować się na tle dając wyrazistą sylwetę, i to bądź „w profilu” (np. konwalie), bądź „en face” (np. narcyzy); kwiaty „drugorzędne” mogą być ułożone „w bezładzie”, jak mówią nieraz malarze, a więc częściowo w profilu, częściowo z przodu, lub z ukosa, przechylone w większości w jedną stronę, ale z przeciwwagą w drugą.

Od ułożenia kwiatów zależy kompozycja obrazu; jeżeli weźmiemy trzy, cztery czy pięć kwiatów średniej wielkości, możemy nieraz przez godzinę je układać tak, by dały jak najpiękniejszy obraz. Powinny one tworzyć obraz zwarty, ale nie zbity konturami w jedną masę; powinny wykazywać pewną równowagę, wypełniając cały format obrazu, ale nie rozsadzając jego ram.

Ważną jest rzeczą dobór odpowiedniego naczynia na kwiaty. Możemy albo naczynie to włączyć w obraz (wazon), albo też użyć go tylko do podtrzymania kwiatów w odpowiednim położeniu. Jeżeli wazon włączamy w obraz, to zaleca się raczej włączyć go tylko częściowo, bo pokazanie całego wazonu z tkwiącym w nim bukietem złożonym z kilku kwiatów może wytworzyć albo dysproporcję między wazonem a kwiatami, albo robić wrażenie zdjęcia dokumentalnego, albo wreszcie przez wybór bardzo ozdobnego wazonu położyć główny nacisk na nim, zamiast na kwiatkach, co powoduje rozdwojenie motywu.

Dobrze jest pokazać część wazonu, odcinając jego lewą lub prawą część krawędzi obrazu; gorzej jest odciąć jego dolną część, bo wówczas kwiaty wyrastają z czegoś nieokreślonego. Wazon swoją strojnością musi być podporządkowany kwiatom.

Drugim sposobem fotografowania kwiatów jest ukazanie ich bez wazonu; często taka kompozycja jest najbardziej wskazana, bo jest najprostsza i zależy wyłącznie od samych kwiatów.

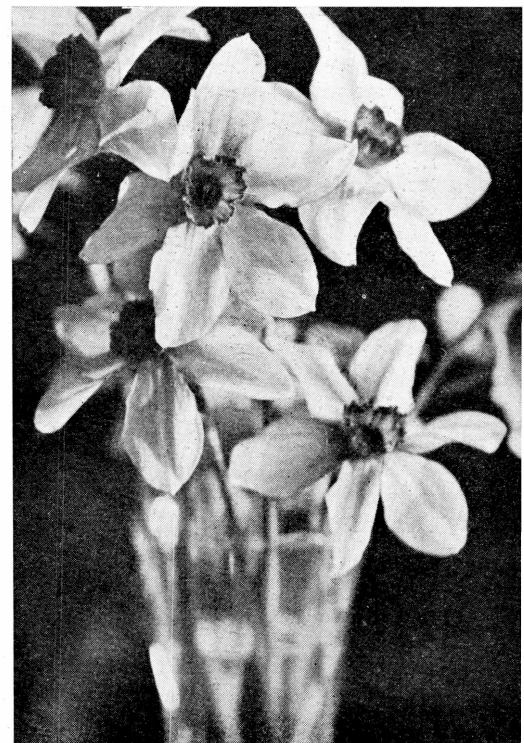
Oświetlenie

Równie ważną rzeczą jak kompozycja jest oświetlenie. Od niego zależy czy kwiaty stanowią będą wdzięczne sylwety na dobrze dobranym tle, czy też staną się jedną bezpostaciową masą lub suchym botanicznym obrazem danego rodzaju kwiatu.

Najlepiej jest operować sztucznym światłem, bo pozwala ono na zupełną swobodę kierunku. Wystarczy jedna żarówka 100 wat w reflektorku typu biurowego oraz druga, tej samej mocy lub nawet słabsza, dla rozjaśniania cieni. Przy pierwszych próbach kierujemy światło główne znad aparatu, o pół metra wyżej i o pół metra w bok od kamery, z odległości około 1 metra od kwiatów, drugie zaś z boku od strony cienistej, z odległości około 2 metrów. W miarę nabierania doświadczenia możemy zmieniać to ustawienie, stosując światło czołowe (stosunkowo rzadko), boczne (dla podkreślenia plastyki), a nawet od tyłu (byłe nie padło



1



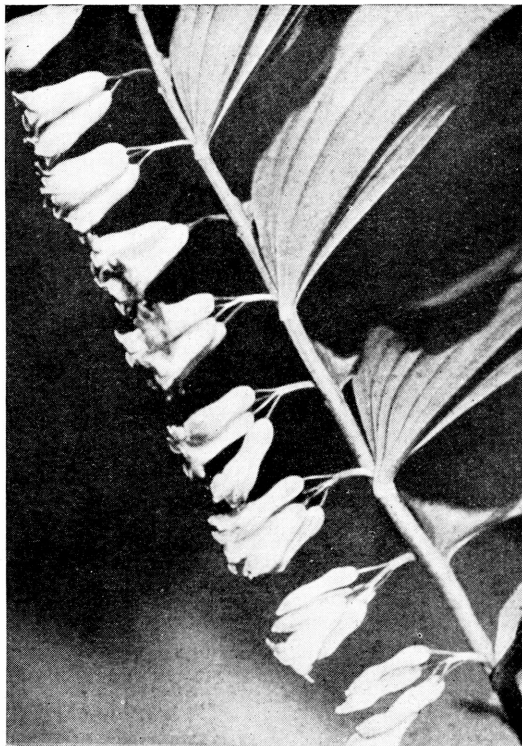
2

w obiektyw i byle kwiaty były podświetlone z przodu słabszym światłem dla zaznaczenia szczegółów).

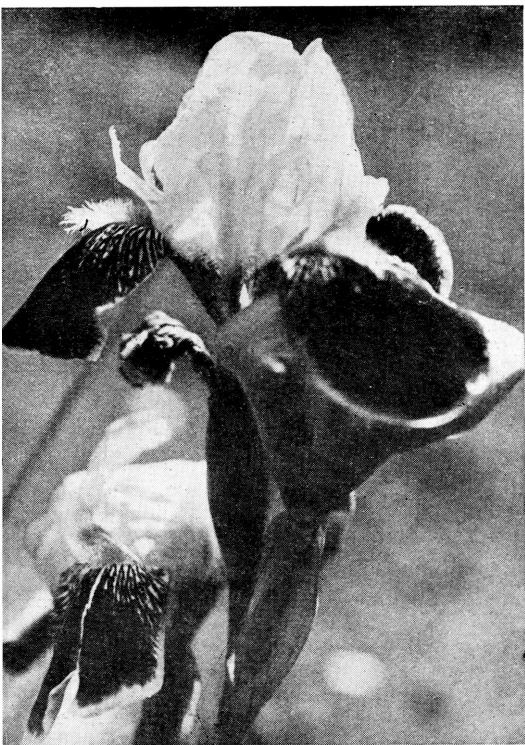
Od rodzaju światła zależy efekt obrazu. Silne boczne światło typu zbliżonego do punktowego daje efekty strukturalne, mniej niezbędne przy kwiatkach światło bardziej frontowe podkreśla rysunek płatków, światło padające od strony obiektu daje prześwieclanie płatków i sylwetowość całego motywu. Przesuwanie w rozmaity sposób światła i obserwowanie rezultatu na matówce jest jedyną i doskonałą szkołą oświetlenia. Jednej tylko zasady należy się trzymać, a mianowicie by prócz głównego światła było drugie (lub biały reflektor z kartonu) rozjaśniające cienie i by oba te światła nie były równe sobie pod względem intensywności; światło uboczne musi być o połowę słabsze (w efekcie, a więc albo samo przez się o połowę słabsze, albo oddalone o podwójną odległość od obiektu).



3



5



4

1. TRAWA
2. NARCYZY
3. MNISZEK LEKARSKI
4. KOSACIEC (IRYS)
5. DZWONKI

zdjęcia:

Tadeusz Cyprjan

Tło obrazu

Przy kwiatach bardzo ważne jest tło. Musi ono być spokojne, ale nie monotonne. Zupełnie biała płaszczyzna nie daje dobrych efektów; potrzebne jest stopniowe jej stonowanie (za pomocą światła) lub rzucenie delikatnego cienia kwiatów. Można dla szczególnych efektów używać tła zupełnie czarnego (np. białe konwalie na czarnym tle), ale trzeba to robić ostrożnie i tylko tam, gdzie chcemy podkreślić olśniewającą biel kwiatów i ich strukturę.

Tło nie powinno być zbyt blisko kwiatów, bo cienie będą silne i nieprzejrzyste. Nie może się fałdować (np. obrus lub prześcieradło) i nie może robić wrażenia sztuczności. Musi ono włączyć się w całość obrazu tak, by nie było niczym więcej niż tłem; dlatego np. wzorzysta makata lub ściana malowana w desenie rzadko tylko tworzy dobrą całość z kwiatami.

Zdjęcia seryjne

Stanowią one specjalny, bardzo wdzięczny temat. Na przykład seria obrazująca rozkwitanie kwiatu, poczynawszy od pąka aż do opadnięcia płatków (może to być od 4 do 10 i więcej obrazów). Zdjęcia takie nie muszą być robione z nieruchomo ustawionego statywu przez szereg dni (choć jest to najbardziej wierne oddanie przebiegu rozwoju kwiatu); można zebrać kilka kwiatów w różnych stadiach rozkwitu i albo na jednym posiedzeniu, albo w dwóch następujących po sobie dniach zrobić pełną serię. Nie jest przecież rzeczą konieczną, by kwiaty były w takiej samej pozycji na poszczególnych obrazkach.

Seria może następować nie tylko „w czasie”. Możemy tworzyć serie obrazujące poszczególne elementy kwiatu; jego całość (cała roślina), potem szczegóły przez stopniowe zbliżanie się z aparatem do kwiatu. Potrzeb-

ny tu będzie podwójny, a nawet i dłuższy wyciąg miecha przy aparacie płytowym, lub pierścienie pośrednie przy aparatach mało-obrazkowych. Seria obejmująca całość od całej rośliny aż po wycinek płatka z jego unerwieniem będzie miała już pewne znaczenie przyrodnicze i może liczyć na bardzo dobre przyjęcie na wystawie specjalnej.

Zdjęcie

Oczywiście, ze statywu i małą przysłoną, by uzyskać ostro szczegóły. Ale nie wszystko na obrazie powinno być ostre, bo wówczas oko nie odróżnia rzeczy głównych od ubocznych. Dalsze części obrazu mogą być lekko nieostre, bowiem podnosi to wrażenie plastyczności rzeczy pierwszoplanowych. Nie mogą być jednak nieostre rzeczy pierwszoplanowe. Zwykle wystarczy przysłona około 1:8 do 1:11, a więc nie wymagająca jeszcze zbyt długiego naświetlania. Jest to ważne o tyle, że kwiat w wazonie wykonuje drobne ruchy w miarę wędnięcia, wpływu ciepłych prądów powietrza idących od lamp i zwijania się listków. Dlatego naświetlanie nie powinno przekraczać kilku lub kilkunastu sekund.

Każdy aparat nadaje się do tych celów, o ile pozwala na zdjęcia z bliska, a więc w co najmniej naturalnej wielkości. Przy dwuobiektywowych lustrzankach należy pamiętać o paralaksie (przy małych odległościach różnica między tym co widzimy na matowce, a tym co wyjdzie na filmie jest już dość znaczna). Z uwagi na konieczność stosowania małych przysłon nie jest potrzebny szczególnie jasny obiektyw. Ważny jest mocny, wolny od wibracji statyw, albo drewniana podstawa, na której stawiamy na stole kamerę. Najmniejsza wibracja w czasie zdjęcia daje nieostrość, a wystarczy, by ktoś chodził po pokoju, w którym stoi statyw z aparatem, by nastąpiła lekka wibracja.

Materiał negatywowy powinien być oczywiście o ile możności panchromatyczny i jeżeli mamy kwiaty niebieskie i czerwone dobrze jest stosować żółty, a nawet pomarańczowy filtr. Zależy to od tego, jakie barwy chcemy oddać jaśniej, jakie zaś ciemniej. Bliższe dane o stosowaniu filtrów zawiera każdy ogólny podręcznik fotografii.

Czas naświetlania oceniamy światłomierzem elektrycznym, o ile go posiadamy, lub tabelą. Tabela rozsądnie używana daje tu wyniki nie gorsze niż najdroższy światłomierz. Naświetlamy wprawdzie na cienie, ale nie zanadto obficie, bo inaczej światła zleją się nam z półtonami.

Wykończenie zdjęcia

Wywoływanie musi być ostrożne, to jest nie dogłębne, by nie wywołać zbyt dużych kontrastów. Kwiat jest tworem bardzo delikatnym w półtonach i wymaga negatywów przejrzystych, w których tylko najsilniejsze światła będą nieprzejrzyste, a tych najsilniejszych światel nie może być zbyt wiele. Dotyczy to zwłaszcza białych kwiatów o lśniących płatkach.

Powiększanie również musi wydobyc najdrobniejsze szczegóły w światłach bez zatracenia ich w cieniach. Wymaga to wzorowego negatywu, a mam wrażenie, że taki wzorowy negatyw naprawdę „sam” się powiększa i że to wszystko co się pisze o trudnej sztuce powiększania, sztuce wydobycia plastyki z dużych bromów itd. powinno być adresowane do negatywu. Jeżeli negatyw jest naprawdę piękny, to zupełne automatyczne powiększenie, jedynie z ewentualnym przysłonięciem tego, co wyjdzie już poza skalę możliwości emulsji negatywu (np. zbyt duży kontrast między blaskiem wazonu a półtonem kwiatów) da nam pierwszorzędne powiększenie.

Fotografowanie kwiatów jest naprawdę bardzo wdzięcznym zajęciem, zastępującym zwłaszcza amatorowi w dużym mieście możliwość fotografowania krajobrazu w dni powszednie lub w deszczową niedzielę.

Fotografia na usługach filatelistyki

Andrzej Lemański



Filatelistyka — zbieranie znaczków pocztowych — jest rozrywką absorbującą zarówno młodzież, jak i starców nawet 90-letnich. Znaczki pocztowe zbierają kobiety i mężczyźni, ludzie różnego wykształcenia i rozmaitych zawodów. Poniższy artykuł nie ma na celu propagowania filatelistyki wśród fotografów, ani fotografii wśród zbieraczy znaczków pocztowych. Obie te namiętności — kto wie, czy u wielu nie najmocniejsze w życiu — wzajemnie sobie nie przeszkadzają i mają ze sobą niewiele wspólnego poza jednym: manią kolekcjonowania. Filatelista zbiera znaczki pocztowe — fotograf, w zależności od talentu i zamiłowania, gromadzi fotografie, amatorskie zdjęcia pamiątkowe, albo dzieła artystyczne. Jest to przecież również kolekcjonerstwo.

Rozwijanie zagadnienia wspólnych cech zbierania znaczków pocztowych i fotografii nie będzie jednak treścią tego artykułu. Postaramy się w nim wykazać, jaką pomoc przedstawia dla filatelistyki fotografia. Filatelistyka jest w oczach tych, którzy znaczków nie zbierają, swego rodzaju manią polegającą na odrywaniu znaczków od kopert i gromadzeniu ich w pudełkach lub wklejaniu do albumu. U większości początkujących filatelistów tak też jest rzeczywiście, ale istnieją także „wyższe stadia” filatelistyki. Zbieranie znaczków zaczyna się stawać zajęciem ujętym w pewne zasady, jest ono coraz bardziej usystematyzowane. Filatelisci ograniczają się niekiedy do zbierania znaczków pewnych rodzajów, np. znaczki jednego kraju lub grupy krajów, znaczki pewnego okresu lub o pewnej, wspólnej tematyce. Obiektem poszukiwań filatelisty stają się znaczki nie

z bieżącej korespondencji, ale znaczki dostępne jedynie drogą kupna w specjalnych sklepach lub w drodze wymiany z innymi zbieraczami. Obiekt zbierania staje się coraz bardziej rzadki i cenny. Dochodzi nawet do tego, że niekiedy przedmiot marzeń filatelisty — rzadki a brakujący mu w zbiorze znaczek — przedstawia wartość bardzo znaczną, sięgającą nawet dziesiątków tysięcy złotych. Zrozumiałe jest, że znaczki o tak wysokiej wartości są często fałszywe. I tu dochodzimy do pierwszego powiązania fotografii z filatelistyką. Fotografia może pomóc i często pomaga przy identyfikowaniu znaczka, stwierdzeniu czy jest on prawdziwy, czy fałszywy. Zastosowanie fotografii w filatelistyce nie ogranicza się jedynie do pomocy przy wykryciu fałszerstwa cennego znaczka. Istnieją zbieracze uprawiający tzw. „filatelistykę naukową”. Pod tą trochę szumną nazwą kryje się zbieranie różnych odmian tego samego znaczka; odmian niekiedy tak subtelnych, że niezrozumiałych przez nie-filatelistów. Drobne subtelności rysunku, ząbkowania czy papieru, nie decydujące często zresztą o wyższej lub niższej wartości znaczka, są zagadnieniem pasjonującym niejednego zbieracza. Drobna różnica rysunku decyduje o zaliczeniu znaczka do wcześniejszego lub późniejszego wydania; jest to dla zbieracza-specjalisty problem pierwszorzędnej wagi. O tym, jak naprawdę głęboką wiedzą jest tego rodzaju wyspecjalizowana filatelistyka niech świadczy fakt, że literatura filatelistyczna zajmująca się wyjaśnianiem tych problemów liczy kilka tysięcy pozycji, przeważnie nawet dość obszernych tomów. Zrozumiałe staje się ko-

rzystanie z usług fotografii w tego rodzaju wyspecjalizowanej filatelistyce — ułatwia ona powiększenie trudno dostrzegalnych szczegółów, zwłaszcza przy zastosowaniu specjalnych metod reprodukcji.



Trzecie zastosowanie fotografii jest czysto dokumentalne. Istnieją znaczki lub całe koperty np. z ciekawym kasownikiem, które są unikatami. Posiadacz unikatów niechętnie pośle go do redakcji pisma fachowego lub



wydawnictwa, które chciałoby umieścić reprodukcję jego znaczka. Zamiast wysyłania cennego oryginału wystarczy posłać fotografię.

Po krótkim omówieniu zastosowania fotografii w filatelistyce przejdziemy do strony technicznej — jak fotografować znaczki? Fotografowanie znaczka nie różni się od reprodukcji, ale ze względu na jego niewielkie rozmiary potrzebne są tu kamery o specjalnych wymogach. Przede wszystkim aparat powinien umożliwić fotografie w rozmiarach co najmniej nie zmniejszonych. Najlepiej nadają się do tego celu kamery o podwójnym lub potrójnym wyciągu miecha, względnie z tak zwanymi tubusami, umożliwiającymi bliskie podejście do fotografowanego oryginału. Poza tym potrzebny jest możliwie duży asortyment filtrów. Filtry te są konieczne, ponieważ wielokrotnie chodzi o podkreślenie jedynie pewnych szczegółów rysunku, np. interesujący jest czerwony nadruk na zielonym znaczku. Fotografując bez użycia filtru możemy otrzymać jednolicie szary zarówno nadruk, jak i tło pod nadrukiem. Zastosowanie jednak zielonego filtru zmienia sytuację. Kolor zielony wydzie na zdjęciu jaśniej niż czerwony (oczywiście, jeśli fotografujemy na materiale uczulonym na barwy). W ostatecznej odbitce ciemny nadruk będzie się dobrze odcinał na tle jasnego znaczka i będzie bardziej czytelny. Chcąc, aby jeden z kolorów znaczka wyszedł na odbitce jaśniej stosujemy filtr o tym samym kolorze. (fot. 1a, i b) Należy dążyć oczywiście do tego, aby reprodukcja była jak najostrejsza. Przy odpowiednim powiększeniu można łatwo wykazać różnicę rysunku znaczka prawdziwe-

go i fałszywego, a nawet różnice w użytym papierze i technice druku. (fot. 2a i b, 3a i b.)

Dalsze cenne usługi oddaje fotografia w półfiolecie. Jest ona wielką pomocą zwłaszcza przy wykrywaniu fałszerstw lub zamaskowań uszkodzeń znaczka. Fałszerz starając się naśladować kolor znaczka oryginalnego, często tak trafnie dobierze farbę, że w świetle widzialnym wydaje się ona identyczną z kolorem oryginału. Dopiero obserwacja w świetle lampy wysyłającej promienie podfioletowe wykaże różnicę. Fotografia w tym przypadku udowodni fałszerstwo. Podobnie ułatwia fotografia w półfiolecie wykrycie maskowania uszkodzeń. Materiał zastosowany do naprawy ma inną barwę w świetle podfioletowym niż oryginał.

Omówienie techniki fotografii w półfiolecie przekracza ramy artykułu. Odsyłamy czytelnika do literatury specjalnej.

Przykładem fotografii dokumentalnej jest reprodukcja znaczka w wyjątkowo pięknym stanie, bardzo rzadkiego i cennego. Fotografia 4 pokazuje powiększoną reprodukcję stempla gwarancyjnego, umieszczonego na odwrocie cenniejszych znaczków. Stempel taki, z nazwiskiem znanego specjalisty, świadczy o autentyczności znaczka. Podobnie jak i cenniejsze znaczki, stemple również bywają fałszowane. I tu powiększona fotografia może oddać duże usługi.

Powyzsze uwagi nie wyczerpują oczywiście wszystkich możliwości zastosowania fotografii w filatelistyce; celem ich było jedynie wskazanie usług, jakie fotografia może oddać zbieraczom znaczków pocztowych.

1a. Nadruk fałszywy. Znaczek wiśniowy, nadruk czarny, materiał negatywowy panchromatyczny, bez filtru.

1b. Nadruk prawdziwy. Znaczek wiśniowy, nadruk czarny, materiał negatywowy panchromatyczny z filtrem pomarańczowym.

2a. Znaczek fałszywy.

2b. Znaczek prawdziwy.

3a. Znaczek fałszywy.

3b. Znaczek prawdziwy.

4. Stempel gwarancyjny umieszczony na odwrocie znaczka.

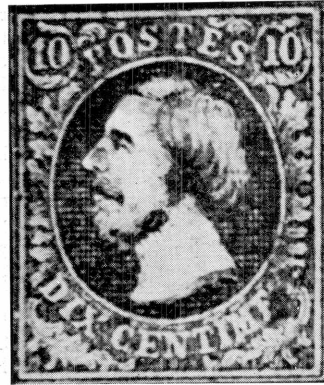
Fot. 1a.



Fot. 1b.



Fot. 2a.



Fot. 2b.



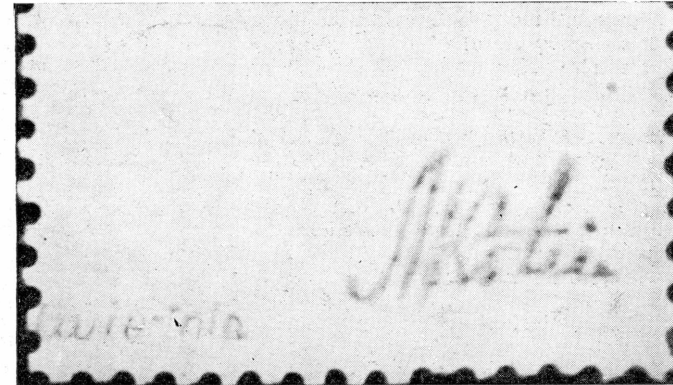
Fot. 3a.



Fot. 3b.



Fot. 4.



Międzynarodowe spotkanie fotoamatorów



Fot. J. Mierzanowski

向波兰的摄影爱好者致敬

許慶喜
劉富解

1955.8.9

Pozdrowienia dla czytelników „Fotografii” — młodych polskich fotoamatorów od chińskiej młodzieży fotografującej
Hiu K'ing-san z Pekinu.

Dnia 8 sierpnia br. w ramach V Festiwalu Młodzieży i Studentów w Warszawie odbyło się w Klubie Międzynarodowej Książki i Prasy spotkanie polskich fotoamatorów z młodymi kolegami zagranicznymi.

Światowy ruch fotograficzny reprezentowali przedstawiciele: Anglii, Burmy, Chińskiej Republiki Ludowej, Republiki Czechosłowackiej, Danii, Francji, Gwadelupy, Indii, Izraela, NRD i NRF, Norwegii, Szwaj-

carii i Włoch. Zebranie zagał delegat NRD, kol. Stuchnik. W imieniu polskich fotoamatorów odpowiedział kol. Sunderland. W dyskusji zabierali głos przedstawiciele: Anglii, Danii, Chin oraz innych krajów. Ze strony polskiej przemawiali: kol. Hartwig w imieniu ZPAF, oraz kol. Stępczyńska w imieniu redakcji „Fotografia”.

Spotkanie z młodymi fotoamatorami upłynęło w serdecznej atmosferze. Przedstawiciele młodzieży różnych narodowości w bezpośrednich rozmowach dzielili się między sobą doświadczeniami z dziedziny fotografii i postanowili utrzymywać stały kontakt w formie bezpośredniej korespondencji i wymiany czasopism fotograficznych.

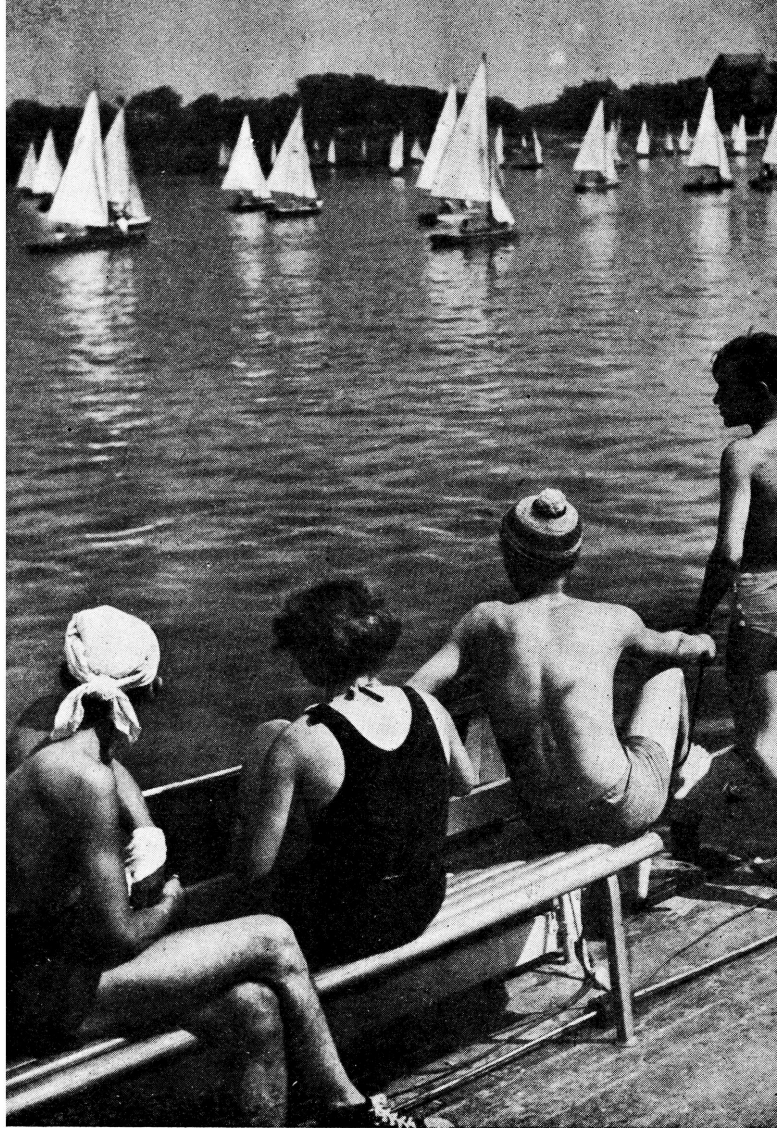
Również redakcja „Fotografii” nawiązała kontakt z szeregiem młodych kolegów z zagranicy, którzy obiecali przysłać swe prace oraz wiadomości dotyczące ruchu fotograficznego.



Fot. J. Mierzanowski

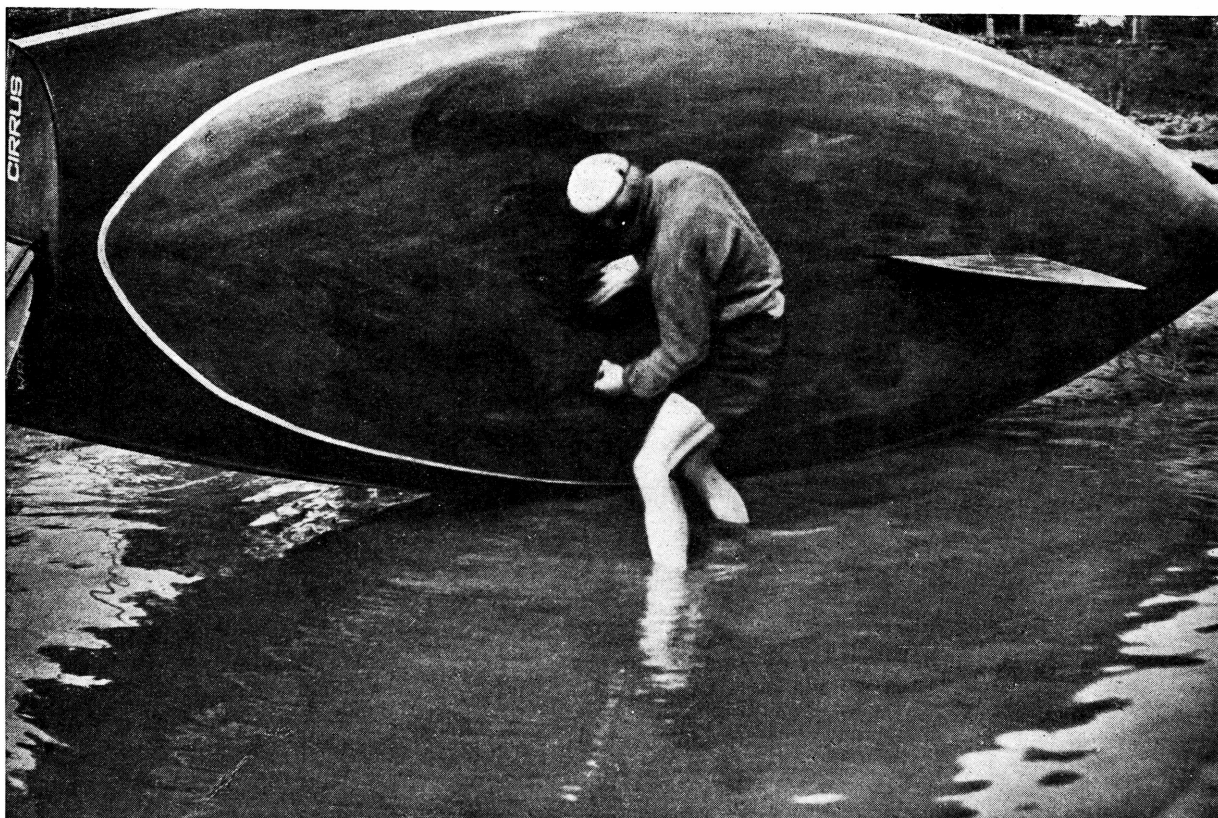
NIEDZIELA NA WIŚLE

Edward Hartwig



W BASENIE

Władysław Prażuch



PO ETAPIE

Edward Hartwig

Racjonalna gospodarka wywoływaczami

Stanisław Sommer

Wywoływanie jest niewątpliwie najtrudniejszym i najważniejszym zabiegiem wśród wszystkich operacji służących do otrzymania obrazu fotograficznego. Skład kąpeli i proporcje poszczególnych składników oraz takie parametry wywoływania jak czas i temperatura decydują o ważnych cechach negatywu, jak jego ziarnistość, kontrastowość i szereg innych, a w przypadku obróbki pozytywu — również i o barwie obrazu. Kąpiel wywołująca jest nadrozsza z wszystkich używanych w procesie negatywowym i pozytywowym, jest przy tym nie trwała — szereg kąpeli nie daje się przechowywać i po użyciu należy je wylać.

Nie znany jest przy tym wywoływacz uniwersalny. Produkowany w Polsce wywoływacz pod nazwą „Wywoływacz uniwersalny” nie jest uniwersalny — jest to nazwa mogąca wprowadzić w błąd odbiorców. Nie jest on uniwersalnym dlatego, że nie nadaje się do obróbki materiałów małoobrazkowych i nie należy go polecać również do obróbki błon zwojowych 6 x 9 cm. W wywoływaczu tym można opracowywać jedynie błony i płyty nie wymagające powiększania oraz papiery; odpowiednie pouczenie powinno być umieszczone na jego opakowaniu.

Jakie wywoływacze są niezbędne w praktyce fotoamatora? Ze względu na to, że prawie wyłącznie używanym materiałem negatywowym są błony małoobrazkowe i zwojowe konieczny jest wywoływacz drobnoziarnisto-wyrównawczy, a w przypadku szczególnych wymagań co do ziarna — ultra drobnoziarnisty. Drugim wywoływaczem niezbędnym jest wywoływacz do papierów najlepiej taki, który umożliwia wpływanie na gradację pozytywu.

Poza tym w pracy zaawansowanego fotoamatora potrzebne są wywoływacze do specjalnych celów, np. do zdjęć niedoświetlonych, wywoływacze pracujące kontrastowo lub specjalnie miętko, wywoływacze pracujące powierzchniowo itp. Do wywoływania pozytywów potrzebne są niekiedy kąpiele, w których obraz wywołuje się w barwie brunatnej — sepia lub nawet czerwonej.

Jak widać, w codziennej praktyce fotoamatora potrzebne są co najmniej dwa wywoływacze, a liczba ich znacznie się powiększa ze wzrostem zainteresowań fotografującego i jego wymagań. Większość kąpeli używana jest jednak sporadycznie. Ze względu na ich ograniczoną trwałość należy sporządzić je bezpośrednio przed użyciem. Jest to kłopotliwe, przede wszystkim ze względu na konieczność dokładnego odważania niekiedy drobnych ilości poszczególnych składników, zwłaszcza reduktorów i bromku potasu. Odważanie chemikaliów jest w ogóle słabym punktem samodzielnego sporządzania wywoływacza. Reduktory i bromek potasu należy odważać bardzo dokładnie — popełnienie błędu w granicach kilkunastu procent może całkowicie zmienić własności kąpeli. Błąd taki może łatwo powstać zważywszy że większość recept podaje ilości kilkugramowe wymienionych składników na litr kąpeli, a wagi używane w pracowniach fotoamatorskich mają dokładność nie przekraczającą jednego grama. Dokładność odważania można zwiększyć odważając większe ilości chemikaliów, np. kilkadziesiąt gramów; jest to jednak niemożliwe do zrealizowania w warunkach fotografa-amatora. Kilkadziesiąt gramów metolu odpowiada kilkunastu litrom wywoływacza — takiej ilości kąpeli fotoamator nie zużyje przed rozłożeniem się roztworu.

Jakie jest wyjście z tej sytuacji? Trwałość najważniejszych składników wywoływacza — reduktorów jest niewielka w roztworach roboczych, zawierających alkalia: węglany (soda i potaż) oraz wodorotlenki (ług sodowy i potasowy). Trwałość reduktorów jest znacznie większa, jeśli znajdują się one w roztworze zawierającym jedynie składnik konserwujący — siarczyn sodowy. Roztwory takie, o stężeniu znacznie wyższym niż spotykane w gotowych do użytku wywoływaczach, dają się długo przechowywać. Ze sporządzonych w ten sposób roztworów zapasowych można sporządzać przez zmieszanie ich w odpowiednich proporcjach szereg wywoływaczy o różnych własnościach. Oczywiście i pozostałe składniki kąpeli wywołujących można przechowywać w postaci roztworów zapasowych.

Metoda sporządzania wywoływaczy z roztworów zapasowych ma dwie zalety. Pierwszą jest możliwość sporządzenia w krótkim czasie różnych wywoływaczy w niewielkich ilościach, przez proste zmieszanie odpowiednich ilości roztworów zapasowych. Drugą zaletą jest odważanie chemikaliów w ilościach większych niż przy sporządzaniu „pojedynczych” kąpeli. Zmniejsza to możliwość popełnienia błędów w odważaniu i związanej z tym przypadkowości kąpeli wywołującej.

Jakie chemikalia należy przechowywać w postaci roztworów zapasowych, aby przy jak najmniejszej ich ilości mieć możliwość sporządzania jak największej ilości kąpeli?

Wśród wywoływaczy najważniejszą rolę odgrywają metol i hydrochinon. W zasadzie wszystkie rodzaje wywoływaczy można sporządzić jedynie przy użyciu metolu i hydrochinonu jako składników redukujących. Pozostałe składniki niezbędne do otrzymania szerokiego i wystarczającego w praktyce asortymentu wywoływaczy to: siarczyn sodowy, węglan sodowy, bromek potasu, wodorotlenek sodowy lub potasowy oraz boraks.

Stężenia poszczególnych roztworów podaje poniższa tabelka:

A. Roztwór metolu	
Siarczynu sodowego bezwodnego	20 g
Metolu	20 g
Wody	do 1 litra
B. Roztwór hydrochinonu	
Siarczynu sodowego bezwodnego	20 g
Hydrochinonu	20 g
Wody	do 1 litra
C. Roztwór siarczynu sodowego	
Siarczynu sodowego bezwodnego	200 g
Wody	do 1 litra
D. Roztwór węglanu sodowego (sody)	
Węglanu sodowego bezwodnego	200 g
Wody	do 1 litra
E. Roztwór bromku potasowego	
Bromku potasowego	100 g
Wody	do 1 litra
F. Roztwór boraksu	
Boraksu	50 g
Wody	do 1 litra
G. Roztwór wodorotlenku sodowego (ługu sodowego)	200 g
(lub wodorotlenku potasowego)	
Wody	do 1 litra

Roztwory A (metolu), B (hydrochinonu), C (siarczynu) oraz E (bromku potasowego) należy przechowywać w butelkach z doszlifowanym korkiem. Roztwory D (węglanu), F (boraksu) i G (wodorotlenku) należy przechowywać w butelkach zamykanych szczelnym korkiem gumowym.

Podczas sporządzania wywoływaczy bierzemy pod uwagę, w jakiej ilości cieczy znajduje się jeden gram poszczególnych składników.

Metol	1 g	w	50 cm ³ roztworu	A
Hydrochinon	1 g	w	50 " "	B
Siarczyn sodowy	1 g	w	5 " "	C
Węglan sodowy	1 g	w	5 cm ³ roztworu	D
Bromek potasowy	1 g	w	10 " "	E
Boraks	1 g	w	20 " "	F
Wodorotlenek sodowy	1 g	w	5 " "	G

Uwaga! Należy pamiętać o tym, że również z metolem i hydrochinonem wprowadza się siarczyn w ilości na jeden gram metolu lub hydrochinonu 1 gram siarczynu.

Poniżej podajemy sposób ustalania ilości poszczególnych składników roztworów zapasowych na przykładzie popularnego wywoływacza drobnoziarnistego D 76.

Wywoływacz ten posiada skład:

Metolu	2 g
Hydrochinonu	5 g
Siarczynu sodowego bezw.	100 g
Boraksu	2 g
Wody	do 1000 cm ³

Chcąc sporządzić wywoływacz D 76 na 1 litr kąpeli z roztworów zapasowych należy wziąć:

Metolu	2 g a więc 100 cm ³ roztworu A
Hydrochinonu	5 g " 100 " " B
Siarczynu	100 g — 7 gramów wprowadzono z metolem i hydrochinonem należy dodać 93 gramy.
	93 g a więc 465 cm ³ roztworu C
Boraksu	2 g " 40 " " F

Łączna objętość użytych roztworów zapasowych wynosi:

$$100 + 100 + 465 + 40 = 705 \text{ cm}^3.$$

Należy dodać wody 1000 — 705 = 295 cm³.

W ten sposób oblicza się objętość roztworów zapasowych przy sporządzaniu innych kąpeli.

A oto przykłady różnych typowych wywoływaczy sporządzonych z kąpeli zapasowych o wyżej podanym składzie.

Wywoływacz	Roztwory zapasowe w cm ³							
	A	B	C	D	E	F	G	wody
Do papierów i błon formatowych . .	75	300	87,5	185	10	—	—	342,5
Do negatywów słabo naświetlonych . .	375	—	112,5	125	10	—	—	377,5
A 17	75	150	377,5	—	5	60	—	332,5
D 23	375	—	462,5	—	—	—	—	162,5

Również i niektóre inne składniki wywoływaczy można przechowywać w postaci roztworów zapasowych, np. kwaśny siarczyn sodowy i pyrosiarczyn sodowy w roztworach 10 lub 20%. Nie można przechowywać w postaci roztworów zapasowych następujących reduktorów: para — i ortofenylenodwuminy, amidolu i pyrokatechiny.

Na zakończenie trzeba zwrócić uwagę, że nie należy sporządzać bardziej stężonych roztworów zapasowych ze względu na niedokładność w odmierzaniu ich małych wówczas objętości.

Czarne tło



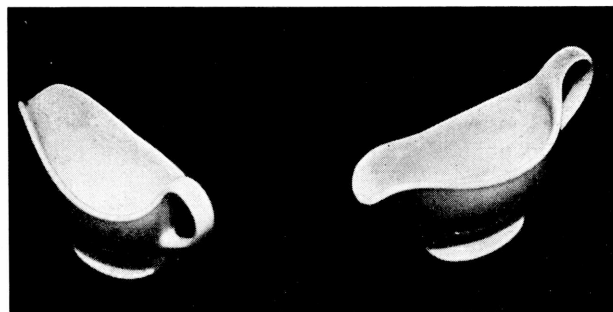
Fotografując czarną powierzchnię, np. matowy czarny materiał, otrzymamy nawet po długim naświetlaniu (np. 10 razy dłuższym od ustalonego na podstawie wskazań światłomierza) negatyw zupełnie przezroczysty.

Umieścimy na czarnym tle karteczkę z białego papieru i zaświetlimy negatyw normalnie. Następnie nie zmieniając negatywu ani położenia aparatu umieścimy kartkę na innym miejscu tła i naświetlimy powtórnie. Powtórzymy całą operację powiedzmy 5 razy (za każdym razem umieszczając karteczkę w innym miejscu).

Po wywołaniu otrzymamy na przezroczystym negatywie pięć czarnych prostokątów. Metodę tę można zastosować do wielokrotnego fotografowania tego samego przedmiotu w różnych ustawieniach, co pokazano na załączonych fotografiach. Jeśli chcemy otrzymać zupełnie czarne tło, musimy przestrzegać następujących warunków:

- 1) Materiał powinien być matowy — najlepszy jest czarny aksamit. Na materiale błyszczącym trudno jest otrzymać głęboką czerń pozytywu.
- 2) Fotografowane przedmioty powinny być co najmniej 4 — 5 razy jaśniejsze od tła (według wskazań światłomierza).
- 3) Należy używać światła rozproszonego, względnie przy użyciu ostrego światła nie kierować go na tło.

Stanisław Zieliński





DANUSIA



HALA KASPROWA

Helena Hartwig

Władysław Prażuch

Pole obrazu jest powierzchnią, na której rozgrywamy jego treść. Nie możemy wyjść poza to pole. Komponując elementy obrazu rozmieszczamy je na polu, musimy zatem rozsądnie gospodarować tą powierzchnią. Jednym z pierwszych zagadnień, z chwilą gdy sporządzamy pozytywy, jest wybór wielkości pola obrazu. **Wielkość pola obrazu jest elementem jego kompozycji**, nie wolno więc lekkomyślnie tej wielkości ustalać. Fotografia dysponuje dosyć dużym wachlarzem wielkości, od wielkości miniaturowych 24x26 mm do wielometrowych.

Wielkości miniaturowe do 3x4 cm rzadko stosowane są jako pozytywy. Są to właściwie rozmiary negatywów. Należy je powiększać, gdyż są tak drobne, że oglądanie ich sprawia duże trudności. Za rozmiary „amatorskie” uważamy od 4 x 4 do 6 x 9. Choć niewielkie, odgrywają w pozytywie pewną rolę jako „wglądówki”, względnie odbitki „kieszonkowe”. Właściwy rozmiar pozytywu fotograficznego zaczyna się od 9 x 12 cm. Jednakże rozmiary do 13 x 18 cm włącznie nadają się jedynie do oglądania „w rękę” lub jako wklejki do albumu. Najmniejszym rozmiarem, który nie ginie powieszony na ścianie, jest 18 x 24. I on jednakże nie przedstawia się pokaźnie, zwłaszcza jeżeli jest powieszony bez podkładki kartonu, np. bezpośrednio oprawiony w ramkę. Rozmiary „wystawowe” to 24 x 30, 30 x 40. Większe stosowane bywają raczej jedynie w charakterze plakatu.

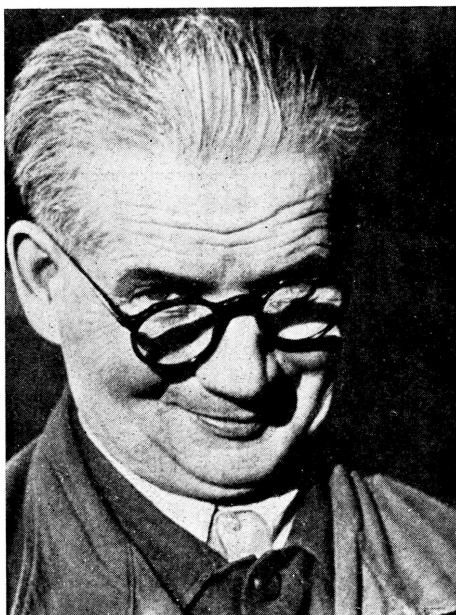
Oprócz wielkości pola, drugim elementem kompozycji jest stosunek jego boków. Przy rozmiarze kwadratowym wynosi on 1:1. Standardowe rozmiary fotograficzne mają różne stosunki boków, od 1:1,2 do 1:1,69 a więc: 1:1,2 — rozm. 50 x 60 cm 1:1,25 — rozm. 24 x 30, 40 x 50 cm 1:1,33 — rozm. 24 x 32 mm, 3 x 4,4, 5 x 6, 9 x 12, 18 x 24 i 30 x 40 cm 1:1,42 — rozm. 6,5 x 9 cm 1:1,46 — 6,5 x 9,5 12 x 16,5 cm 1:1,5 — 24 x 36 mm, 10 x 15 cm 1:1,56 — 9 x 14 cm, 1:1,58 — 6 x 9,5 cm 1:1,6 — 5 x 8 cm, 1:1,62 — 4 x 6,5 cm 1:1,69 — 6,5 x 11 cm (rozmiary 6 x 9,5, 5 x 8, 4 x 6,5, 6,5 x 11 nie używane obecnie rozmiary kodakowskie są najbardziej wydłużone. Również nie spotyka się obecnie bardzo ładnego zresztą rozmiaru 12 x 16,5 tzw. „gabinetowego”).

SPOJRZENIE ZNAD WARSZTATU

Jerzy Sierosławski

Gawędy o kompozycji

Z powyższego zestawienia widzimy, że rozmiary papierów fotograficznych ustalone zostały przypadkowo, że w miarę wzrostu rozmiaru staje się on coraz mniej wydłużony oraz że proporcje negatywów nie odpowiadają proporcjom standardowych rozmiarów papierów, skutkiem czego część arkusza przy powiększaniu musi ulec odrzuceniu. Dla celów artystycznych stosuje się najczęściej proporcje w granicach od 1:4 do 1:6. Oprócz wielkości pola obrazu zasadniczą rolę odgrywa wielkość obrazu sfotografowanego przedmiotu. Może być ona bezwzględ-



na, np. mierzona w centymetrach lub względna w stosunku do wielkości pola obrazu, lub innych elementów obrazu z danym przedmiotem sąsiadujących.

Wielkość bezwzględna przedmiotu związana jest z wielkością pola obrazu. Wpływa na charakter obrazu. Np. wielkość głowy na zdjęciach portretowych nie jest obojętna. Praktyka wykazuje, że głowa ludzka na zdjęciu wygląda naturalnie, gdy jej wielkość jest równa głowie ludzkiej w naturze lub od niej mniejsza. Gdy głowa jest na zdjęciu nieco większa od normalnej robi wrażenie, nieproporcjonalnie dużej w stosunku do reszty ciała, niewidocznego na obrazie. Dopiero gdy powiększymy głowę do 1,6 w stosunku do normalnej (a więc stosunek złotego działu) przykre to wrażenie znika. Dużo większe znaczenie dla kompozycji ma wielkość względna przedmiotu. Pojęcie to dla jego uproszczenia dzielimy na trzy kategorie, a ponieważ wielkość przedmiotów na obrazie zależy od oddalenia od nich aparatu czy obserwatora, wielkość tę określamy właśnie stopniem oddalenia, czyli tzw. „planem”, rozróżniając plany „bliskie”, „średnie” i „dalekie”.

Przedmiot w planie bliskim posiada wielkość większą od połowy odpowiadającego mu wymiaru pola obrazu, np. drzewo znajduje się w planie bliskim, gdy wysokość jego jest większa niż połowa wysokości obrazu.

Plan daleki zawiera przedmioty, których charakterystyczne szczegóły są mało widoczne, np. las na horyzoncie.

Inne plany, zawarte pomiędzy dwoma wyżej opisanymi, nazywamy planami średnimi.

Oczywiście podział ten jest przeprowadzony jedynie dla praktycznego, słowniczego użytku i istotnego znaczenia dla sprawy nie posiada. Mimo to oddalenie, tj. wielkość przedmiotu w polu obrazu posiada wielkie kompozycyjne znaczenie.

Zagadnienie wielkości twarzy w portrecie jest zagadnieniem odrębnym i powrócimy do niego w „Gawędach”.

Z gawędy dzisiejszej wyciągniemy następujące wnioski:

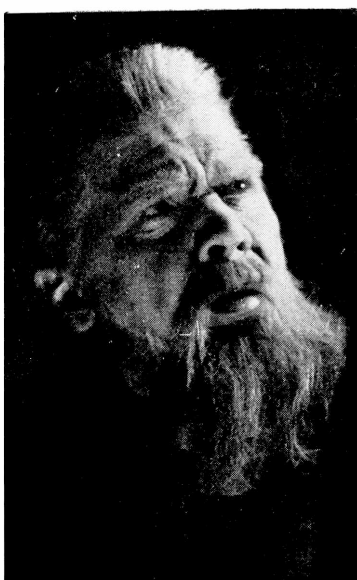
1. Wielkość pola obrazu jest elementem kompozycji, wielkość tę należy dobierać w zależności od tematu i formy jego ujęcia;
2. w pracach artystycznych najczęściej stosujemy stosunek boków obrazu w granicach od 1:1,4 do 1:1,6;
3. bezwzględna wielkość przedmiotu na obrazie wpływa na jego charakter, szczególnie w portrecie;
4. względna wielkość przedmiotu na obrazie wynika m. in. z oddalenia od przedmiotu.

Witold Dederko



WIECZORNY PAPIEROS

Z. Walczak



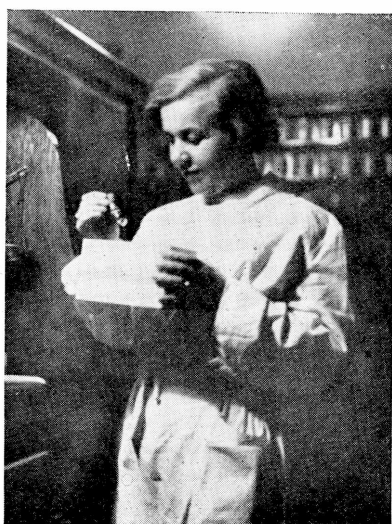
AKTOR AL. ALEKSY

M. Drozdowski



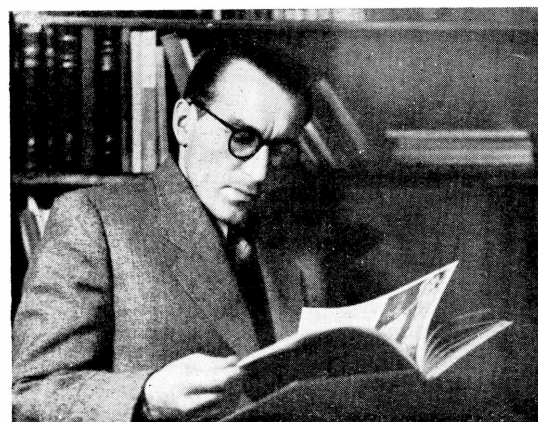
WANDA

T. Grzędziński



NOCNY DYŻUR

A. Łoborzewska



PRZY KSIĄŻCE

J. Nizowska

Ocena nadesłanych zdjęć

Portret jest jedną z trudniejszych dziedzin fotografii. Trudności są tu rozmaitych rodzajów. Pierwsza z nich polega na konieczności syntetycznego ujęcia tematu. Fotograf powinien użyć wszystkich dostępnych mu środków, aby człowiek był głównym tematem zdjęcia, aby uwagi nie rozpraszały niepotrzebne szczegóły dodatkowe. Nie należy tego jednakże rozumieć jako całkowitego usunięcia z obrazu innych jego elementów poza człowiekiem. Elementy te, jeżeli są stonowane, drugoplanowe, mogą stworzyć w obrazie odpowiednią atmosferę, pokazać środowisko człowieka.

Dруга trudność polega na pokazaniu na zdjęciu człowieka, a nie jedynie jego kształtów zewnętrznych. Człowiek to nie tylko jego skóra, ale i to co on myśli i przeżywa.

Portret może być potraktowany w rozmaity sposób, niezależnie od wielkości twarzy na zdjęciu. Możemy zatem wykonywać na gładkim tle portret człowieka, wydobywając na pierwszy plan jedynie jego twarz, możemy również pokazać go w jego otoczeniu, gdy pracuje, odpoczywa czy bawi się. Oświetlenie portretu powinno być proste, nie należy zatem stosować w dużej ilości źródeł oświetlenia, gdyż wtedy twarz traci swój charakter na rzecz plam świetlnych, przypadkowo z nią związanych.

Zawsze przy tym należy pamiętać, że najważniejszym elementem portretu nie jest ani tło, ani oświetlenie, ani nawet twarz człowieka, a właśnie sam człowiek.

Zdjęcie „Przy książce”, wykonane przez kol. J. Nizowską z Chranowa jest przykładem portretu człowieka w jego otoczeniu. Oświetlenie i upozowanie jest poprawne. Tło zdjęcia, aczkolwiek nie jednostajne, prawie wcale nie odwraca uwagi od twarzy. Mimo to wynik byłby lepszy, gdyby grzbiety książek były trochę słabiej oświetlone. Nieco za jasną plamą jest biała stronica książki, jaśniejsza od twarzy.

Typowym amatorskim zdjęciem portretowym jest „Wanda” kol. J. Grzędzińskiego z Warszawy. Ujęcie ogólne jest proste i nie budzi zasadniczych zastrzeżeń poza tym, że twarz jest umieszczona za blisko prawej krawędzi zdjęcia, skutkiem czego portret ma „za mało oddechu”. Wrażenie to jest wynikiem zbyt dużego pola z tyłu głowy. Będ ten często popełniają fotoamatorzy, ponieważ żal im obciąć choć części szczegółów poza głową, np. włosów lub jak w tym wypadku — chustki. Radzimy wycinek. Poważnym niedociągnięciem jest oświetlenie. Lampa była umieszczona za nisko i świeciła prawie prosto w twarz, skutkiem czego uzyskano oświetlenie płaskie. Z tego samego powodu powstały niekorzystne cienie koło nosa i prawego oka.

Kol. A. Łoborzewska z Gliwic nadesłała zdjęcie portretowe człowieka w jego środowisku pt. „Nocny dyżur”. Jest to bezpretensjonalna i szczerza ilustracja życia codziennego.

nego. Upozowanie osoby fotografowanej jest naturalne. Tło zdjęcia trochę niespokojne, szczególnie jego ostre szczegóły z lewej strony zdjęcia. Powiększenie nieco za kontrastowe, skutkiem czego zagubione zostały jego jasne szczegóły.

„Wieczorny papieros” kol. Z. Walczaka z Ostrowa Wlkp. jest oryginalnie ujętym zdjęciem, które już właściwie nie jest portretem, a studium portretowym. Zdjęcie wykonane zostało przy oświetleniu płomieniem świecy parafinowej. Aby model w czasie dość długiego naświetlania nie poruszył się, autor oparł go łokciem o stół. Aby ten ruch usprawiedliwić, polecił modelowi przypalać papieros od świecy. W ten sposób wyzyskano naturalne, prawidłowe oświetlenie modela. Wadą zdjęcia jest za mała jego ostrość i za duża ciemna plama u dołu. Ciekawe są dane techniczne podane przez autora: błona „Fotopan” 6x9 cm. Obiektyw $f = 10,5$ cm. $F:1,5$. Czas naświetlania 10 sek.

Kol. M. Drozdowski z Lublina nadesłał portret teatralny aktora w charakterystyce. Zdjęcie wyobraża aktora Teatru Państwowego im. J. Osterwy w Lublinie — ob. Al. Aleksego. Portretowanie aktorów teatralnych w charakterystyce nie jest łatwym zadaniem, gdyż charakterystyka przeznaczona do oglądania z daleka jest często na zdjęciu rażąco widoczna. Autor w omawianym wypadku nieźle wybrnął z trudności. Wynik ten uzyskał stosując boczne, kontrastowe oświetlenie, gubiące drobne szczegóły oraz wykonując zdjęcie przez nasadkę zmniejszającą z nylonowej pończochy. Do oświetlenia użyto tu 2 reflektorów po 1000 Wat. Blizszy reflektor oświetlił lewy policzek, gdy drugi, dalszy, rozjaśnił cień na prawym policzku. Czas naświetlania 1/25 sek. przy otworze obiektywu 1:2 na materiale krajowym.

W.

Skrzynka techniczna

W krajach anglosaskich — w Anglii i w Stanach Zjednoczonych używany jest system miar i wag odmienny od systemu metrycznego używanego w pozostałych krajach, między innymi w Polsce. Recepty fotograficzne spotykane w czasopiśmie i książkach angielskich i amerykańskich operują innymi jednostkami ciężaru i objętości, różnymi od gramów, kilogramów, litrów i centymetrów sześciennych. Dalszym skomplikowaniem zagadnienia jest to, że jednostki angielskie i amerykańskie, pomimo jednakowych nazw, różnią się, niekiedy znacznie między sobą.

Niezajomość tych różnic oraz ewentualne pomylenie anglosaskich jednostek z metrycznymi o podobnej nazwie (np. grainów z gramami) może być przyczyną poważnych błędów i niepowodzenia w pracy.

Recepty kąpeli fotograficznych w systemie metrycznym podają ilości ciał stałych w gramach lub w kilogramach, a ciał ciekłych, np. wody w cm^3 lub w litrach. Recepty fotograficzne w literaturze anglosaskiej podają ilości ciał stałych przeważnie w funtach, uncjach lub granach, natomiast ciał ciekłych w galonach, uncjach lub minimach.

Zależności pomiędzy poszczególnymi amerykańskimi jednostkami masy (ciężaru) przedstawia się następująco:

1 funt (lb) — pound — 16 uncji (oz) Avoir-
dupois weigt ounces 1 uncja = 437,5 gr-
nów (gr) grains

1 funt = 453,60 gramów
1 uncja = 28,35 „
1 gran = 0,065 grama

Różnica pomiędzy systemem amerykańskich miar ciężaru i angielskim polega na różnej wielkości uncji. Uncja angielska (aptekarska) zawiera 480 granów i odpowiada 31,10 gramów — jest więc większa od amerykańskiej.

Większe różnice pomiędzy jednostkami angielskimi a amerykańskimi występują w systemie miar objętości ciał ciekłych.

Zależności pomiędzy poszczególnymi jednostkami w systemie amerykańskim przedstawia się następująco:

1 galon (gal) — gallon = 128 uncji (oz) —
Fluid measure ounces 1 uncja = 480 mini-
mów (min) — minims

1 galon = 3,785 litra
1 uncja = 29,57 cm^3
1 minim = 0,062 cm^3

Zależności te w systemie angielskim wyglą-
dają następująco:

1 galon = 160 uncji
1 uncja = 480 minimów

1 galon = 4,546 litra
1 uncja = 28,41 cm^3
1 minim = 0,059 cm^3

Należy zwrócić uwagę na to, że uncja może być jednostką zarówno masy jak i objętości, przy czym w obu wypadkach oznaczana jest takim samym symbolem — oz.

W angielskich receptach fotograficznych, np. wywoływaczy i utrwalaczy, objętość roztworu podawana jest zazwyczaj jako równa 20 uncji (20 ozs). Ciężar poszczególnych składników podawany jest w granach (grs) a niekiedy w uncjach (ozs). Chcąc przeliczyć podane wielkości na metryczne można ilości poszczególnych składników pomnożyć przez współczynniki wyżej podane. Wygodniejszy jest jednak następujący sposób:

Jeśli łączna objętość roztworu wynosi 20 uncji, to wówczas dzielimy ciężar poszczególnych składników, jeśli jest on wyrażony w granach przez 10. Otrzymujemy ciężar poszczególnych składników wyrażony w gramach — całkowita objętość roztworu będzie wówczas wynosiła 875 cm^3 . Wyjaśni to najlepiej poniższy przykład:

Metolu	16 grs	1,6 g
Siarczynu sodowego	540 grs	54 g
Hydrochinonu	60 grs	6 g
Węglańu sodowego	700 grs	70 g
Bromku potasowego	10 grs	1 g
Wody do	20 ozs	875 cm^3

W przypadku, gdy łączna objętość podana jest w receptce jako 10,40 lub 80 uncji (ozs) — zdarza to się nader rzadko — należy dzielić grany przez 10 w celu otrzymania gramów przyjąc łączną objętość jako 437, 1750 lub 3500 cm^3 .

W przypadku, gdy masa któregoś ze składników roztworu podana jest w uncjach (najczęściej siarczynu lub węglan sodowy) to należy mnożąc ją przez 480 zamienić na grany.

W receptach amerykańskich łączna objętość roztworu wynosi przeważnie 16 lub 32 uncje.

Postępując podobnie jak z receptami angielskimi dzielimy masę poszczególnych składników przez 10 otrzymując gramy. Łączna objętość roztworu wyniesie dla 16 uncji — 730 cm^3 , a dla 32 — 1460 cm^3 .

W przypadku, gdy łączna objętość podana jest jako 20 uncji to przyjmujemy ją w systemie metrycznym jako 912 cm^3 a nie 875 cm^3 , jak w przypadku przeliczania z recept angielskich. (Uncja amerykańska jest większa niż angielska).

Reasumując przypominamy, że w przypadku korzystania z książek lub czasopism anglosaskich należy zwrócić uwagę, czy ma się do czynienia z wydawnictwem angielskim czy amerykańskim oraz rozróżniać uncje

jako miary ciężaru i uncje jako miary objętości.

S. S.

Ob. **Wojciech Trzopek** z Nowego Sącza nadał interesujący opis sposobu mierzenia czasu naświetlania:

„Zagadnienie dokładnego mierzenia czasu naświetlania przy kopiowaniu czy powiększaniu jest bardzo ważne. Pozytyw niedoświetlony, czy prześwietlony nadaje się prawie zawsze do kosza na papiery. Drogi zegar ciemnicowy możemy zastąpić zwykłym budzikiem z wyraźną wskazówką sekundową.

Jednak najprostszym rozwiązaniem trudności jest zastosowanie wahadła matematycznego, które jak wiadomo z fizyki ma dla małych wychyleń stały okres

$$T = 2\pi \sqrt{\frac{l}{g}}$$

gdzie l — długość wahadła
 g — przyspieszenie ziemskie
 T — okres drgań.

Wahadło takie można zrobić zawieszając mały przedmiot o dość dużym ciężarze właściwym (np. 20 gramową kulkę ołowianą) na nitce o długości około 50 cm. Wahadło zawieszamy na haku w pobliżu powiększalnika czy kopiarki. Przy naświetlaniu liczymy ilość okresów, czyli ilość pełnych drgań wahadła. Wahadło takie doskonale spełnia rolę czasomierza.

Nadmieniam, że pomysł nie jest mój, i że wahadłem takim często posługują się różni amatorowie.

CZYTELNICY PISZA

Dezyderaty czytelników w stosunku do naszego pisma są bardzo różnorodne. Niektóre dotyczące np. kompozycji i oceny zdjęć oraz działu technicznego przytaczaliśmy w poprzednich numerach. Dziś omówimy pokrótce życzenia czytelników odnośnie innych działów. Czytamy w wielu listach np. prośby o zamieszczanie bardziej obszernych wiadomości z zagranicy.

Ob. Presler ze Stalino prosi „... o streszczenia z zagranicznych wydawnictw fachowych nowości technicznych z uwzględnieniem materiałów fotograficznych i chemii fotograficznej. Poza tym ob. Presler proponuje „wprowadzenie kalendarzyka mających się odbyć wystaw z podaniem terminów co najmniej na dwa tygodnie przed otwarciem wystawy”.

Ob. Aleksander Maksymiuk z Lublina oprócz dezyderatu o lepsze informowanie czytelników o nowościach produkcji aparatury i sprzętu fotograficznego wysuwa następującą propozycję: „... Redakcja „Fotografii” winna być w stałym kontakcie z instytucjami wydawniczymi. Służyć im swoją fachową radą... Wydano książkę pt. „Zasady fotografii barwnej”. Pytanie: dla kogo i po co? Gdzie mamy kolorowe filmy i potrzebne chemikalia? A za nim będziemy je mieli książka będzie już na pewno grubo przestarzała, gdyż każdy dzień przynosi nowe osiągnięcia na tym polu. Czy nie lepiej byłoby wydać tłumaczenie poszukiwanej u nas książki J. Dulovits’a „Meine Technik, meine Bilder” lub „Exacta-Kleinbildfotographie”, W. Wursta, czy też „Photographische Optik” H. Hartinga? Niezależnie od powyższego „Fotografia” winna zainicjować opracowanie zbiorowe obszernego podręcznika fotografii, nawet jeśli miał składać się z 2-3 tomów. Do pracy tej należałoby zaprosić kilku naszych specjalistów (takich przecież mamy). W zbiorowym opracowaniu uniknęłoby się nieścisłości lub niejasności w poszczególnych zagadnieniach (np. z chemii czy optyki), często spotykanych w opracowaniach indywidualnych.

Liczni czytelnicy chcieliby widzieć w „Fotografii” więcej artykułów o wybitnych fotografikach polskich i obcych, o ich twór-

czości i metodach pracy. W liście np. **Ob. Bogumiła Kalinowskiego z Końskiego** czytamy „...w „Fotografii” powinny być omawiane szerzej tak interesujące sprawy kompozycji... więcej artykułów jak „Rudolf Koppitz”, które powinny charakteryzować w sposób mniej ogólnikowy twórczość artystów”. Podobnie pisze **Ob. Leonard Pommesbach z Warszawy**: „Pożądane są artykuły takie, które mówią nam o wielkich fotografikach na miarę światową, bo to bardzo podnosi młodą sztukę fotografii wśród amatorów i pobudza ich do poważnego jej traktowania. Z żalem muszę stwierdzić, że rzadko spotykam na łamach „Fotografii” wypowiedzi naszych wybitnych fotografików i naukowców”.

Szereg czytelników proponuje wprowadzenie działu fotografii kolorowej, jeden prosi o wprowadzenie działu przeznaczanego dla filmowców-amatorów. Poza tym otrzymaliśmy wiele listów, w których czytelnicy proszą o zamieszczenie artykułów na konkretne tematy, jak np. artykuł o prawie autorskim, o retuszu, o trickach fotograficznych, o fotografowaniu pod światło, o izolacji itd.

Uwagi czytelników są dla nas bardzo cennym materiałem, ułatwiającym w dużym stopniu lepsze dostosowanie się do życzeń naszych odbiorców. Niektóre propozycje z terenu zostały już przez nas zrealizowane, jak np. rozszerzenie działu „Z zagranicy”, czy stałe informowanie czytelników o nowościach produkcji krajowej w zakresie artykułów fotograficznych. Staramy się też w miarę możliwości informować czytelników o mających się odbyć wystawach i konkursach (patrz Kronika). Zaplanowane zostało od przyszłego roku rozszerzenie działu historycznego. Postaramy się także uwzględnić inne prośby i wnioski czytelników.

Mamy nadzieję, że czytelnicy nasi będą w dalszym ciągu nadsyłać swoje uwagi i propozycje i że bezpośredni kontakt pomiędzy redakcją a pokaźną rzeszą naszych odbiorców będzie się stale rozszerzał.

Oczekujemy zatem dalszych uwag i wypowiedzi.



KSIAŻKI

Andrzej Voellnagel: „A TERAZ — BARWNIE”. Biblioteka fotoamatora Nr 9 F.A.W. Warszawa 1955. Str. 68 + 23 ilustracje

Kolejny tomik „Biblioteki fotoamatora” poświęcony jest fotografii w barwach naturalnych. Jest to temat obszerny, a przy tym nie łatwy. Chcąc zamknąć go na kilkudziesięciu stronach książki należało z góry zrezygnować z omawiania pewnych problemów i ograniczyć się do omówienia tych zagadnień, które po pierwsze, „zmieszczą” się w książeczce, a po drugie, najbardziej interesują fotoamatora. Z tego nielatwego zadania autor wybrnął doskonale. Przy minimalnym balaście teorii podał on to wszystko, co może być pomocne w pracy fotoamatorów pracujących na dostępnych w Polsce materiałach do fotografii w barwach naturalnych.

Po krótkim i przystępnym omówieniu zasad powstawania zdjęć barwnych autor podaje szereg wskazówek dotyczących techniki zdjęciowej na trójwarstwowych materiałach do fotografii barwnej typu radzieckiego i Agfacolor. Obróbkę chemiczną autor omówił na przykładzie materiałów radzieckich. Należy przy tym żałować, że nie zwrócił on uwagi na duże podobieństwo w obróbce materiałów radzieckich i agfowskich — najłatwiej przecież dostępnych.

Książka jest napisana, jak już o tym wspominałem, bardzo przystępnie i z dużą znajomością zagadnienia.

Znajdujące się w książce fotografie barwne wymagają osobnego omówienia. Fotografie w książkach fotograficznych mogą być umieszczane z rozmaitych powodów i dla różnych celów. Niekiedy służą one jako materiał ilustracyjny ułatwiający zrozumienie tekstu, niekiedy są przykładami pewnych koncepcji artystycznych autora, a czasami są przykładami fotografii nieudanej w rodzaju „tak nie należy fotografować”. Jak należy zakwalifikować zdjęcia barwne umieszczone w książce Voellnagla? Dwa z nich są opatrzone napisem. „Przykłady ujemne”, co pozwala przypuszczać, że pozostałe są przykładami dodatnimi. A tak nie jest. Doskonale napisana książka zachęca do zajęcia się fotografią kolorową — reproduktory zdjęcia oddziałują w kierunku przeciwnym. Poza „Owocami” Henryka Sitka są to fotografie nieciekawe. Wykonane w technice czarno-białej byłyby na poziomie przeciętnej fotografii pamiątkowej, wprowadzenie koloru jeszcze bardziej obniżyło ich wartość.

Krytyczne uwagi na temat fotografii nie mają na celu podważenia wartości książki — jest to pozycja niewątpliwie wartościowa. Chciałem zwrócić uwagę na konieczność bardziej starannego doboru fotografii, zwłaszcza jeżeli mają one być reproduktory na kiepskim papierze i bardzo prymitywną techniką poligraficzną.

Stanisław Sommer

Erich Feureissen: „MEIN KLEINES FOTOLEHR-
BUCH”. VEB Wilhelm Knapp. Halle (Saale) 1954.
Str. 134

Nieduża ta książeczka nie zasługuje w zasadzie na szersze omówienie. Przeznaczona jest ona dla początkujących fotoamatorów i nie różni się od setek podobnych wydawnictw ani bogactwem, ani układem treści. Licznie umieszczone w niej fotografie nie odbiegają poziomem artystycznym od fotografii znajdujących się w innych książkach czy podręcznikach. Istnieje natomiast zasadnicza różnica między książką Feureissena a wydawnictwami fotograficznymi, które ukazały się w Polsce zarówno przed jak i po wojnie. Książka Feureissena ozdobi każdą bibliotekę fotograficzną. Ozdobi przez niebrydką obwołutę, ładny i staranny układ graficzny oraz przede wszystkim przez doskonałą reprodukcję fotografii. Nie posiadające specjalnych walorów fotografie w „Mein Kleines Fotolehrbuch” są, dzięki starannej reprodukcji, znacznie ciekawsze niż wiele stojących na znacznie wyższym poziomie artystycznym, ale źle reproduktorych zdjęć w wydawnictwach polskich. Dzięki tym walorom a nie innym książka Feureissena stała się artykułem eksportowym — bez poprawy szaty graficznej polskie książki fotograficzne mogą liczyć na zbyt jedynie w kraju.

Stanisław Sommer

Werner Wurst. „EINFACHE DUNKELKAMMER PRAXIS” VEB Wilhelm Knapp Verlag. Halle (Saale) 1954.

Broszurka znanego już naszym czytelnikom Wernera Wursta omawia na 56 stronach, a więc w „telegraficznym” skrócie, pracę w ciemni. Po krótkim wstępie teoretycznym, autor omawia zasady procesu negatywowego i pozytywowego. Broszurka przeznaczona jest dla początkujących fotoamatorów. Podaje najpotrzebniejsze i najprostsze przepisy, zwraca uwagę na sprawy, które początkującemu sprawiają najwięcej trudności i porusza zagadnienia pomijane zazwyczaj w znacznie obszerniejszych podręcznikach fotografii. Tak np. jako sposób poprawienia negatywu przewołanego Wursta radzi, obok zwykle zale-

canego w tych przypadkach osłabiania, odbicie negatywu i ponowne wywołanie go w sposób kontrolowany w odpowiednio dobranym wywoławcu. Pewną wadą książki, tym dotkliwszą że jest ona przeznaczona dla początkujących fotoamatorów, jest brak opisu urządzenia ciemni. Książkę uzupełnia 48 przejrzystych i starannie dobranych ilustracji. Lecz i tu należy zanotować pewne niedociągnięcia: brak jest mianowicie fotografii, ilustrujących nałożenie się dwóch błędów, fotoamator nie dowie się, jak wygląda negatyw prześwietlony, lecz niedowolany, pozytywno niedoświetlony i przewołany, lub pozytywno niedoświetlony i skopiowany na papierze o niewłaściwej gradacji. Na podkreślenie zasługuje staranna szata graficzna i doskonały papier książki.

Wojciech Tuszk



KRONIKA

ZPAF

W Stanach Zjednoczonych A.P. ekspozowana była wystawa prac członków Związku Polskich Artystów Fotografików, otwarta w r. 1954, a czynna aż do maja br. Otwarcie wystawy połączone było z dużym przyjęciem, które się odbyło w Great Norther Hotel w New Yorku. Wywołała ona duże zainteresowanie wśród fotografów zawodowych oraz amatorów i odniosła poważne sukcesy. I tak w czasie jej trwania w znanej instytucji Art of Today Gallery w New Yorku wielu miłośników fotografii zwracało się z propozycją nabycia poszczególnych eksponatów, celem wykorzystania ich w pracy.

*

Dnia 3 lipca nastąpiło w Bydgoszczy otwarcie V Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki.

W I półroczu br. ZPAF zorganizował 10 wystaw.

Otwarcie VI Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki przewiduje się na początek lutego 1956 r.

Ministerstwo Przemysłu Drobno i Rzemiosła wyjaśnia: „W związku z zamieszczonym w czasopiśmie „Fotografia” (nr 5 (11) 1954, str. 17) w dziale czytelniczy pisać wyjaśnieniem, że przy uprawianiu zawodu fotografa wędrownego nie trzeba mieć uprawnień rzemieślniczych, a wystarczy tylko otrzymać zezwolenie na uprawianie tego zawodu od władz przemysłowych oraz w związku z trudnościami jakie powyższe wyjaśnienie stworzyło dla wydziałów Przemysłu Rad Narodowych, Ministerstwo Przemysłu Drobno i Rzemiosła prosi Redakcję o sprostowanie w/w wyjaśnienia wg niżej przytoczonych, obowiązujących zasad prawa przemysłowego.

Zgodnie z wyjaśnieniami do art. 45 prawa przemysłowego zawartymi w okólniku Ministra Przemysłu i Handlu nr 24 z dnia 7 maja 1936 r. znak PA. III-1/7, wolne od posiadania karty rzemieślniczej na fotografowanie są wyłącznie osoby, trudniące się dokonywaniem zdjęć fotograficznych sposobem okrężnym, systemem tzw. „à la minute” bez retuszowania, osoby te powinny posiadać licencję na prowadzenie przemysłu okrężnego. Z chwilą umieszczenia przez te osoby swych urządzeń w budynku, kiosku stałym itp. w celu urządzenia się na stałe, przemysł taki nabiera charakteru przemysłu ze stałą siedzibą i jako taki nie może być prowadzony na podstawie licencji, zatem powstaje obowiązek uzyskania karty rzemieślniczej.

Osoby trudniące się zawodowo dokonywaniem w celach zarobkowych na własny rachunek i we własnym imieniu zdjęć fotograficznych aparatami systemu „Leica” lub podobnego, powinny posiadać na prowadzony przemysł kartę rzemieślniczą na fotografowanie, ponieważ ten rodzaj przemysłu jest przemysłem ze stałą siedzibą.

Wolne od posiadania karty rzemieślniczej są osoby, które dokonują zdjęć zawodowo w celach zarobkowych na rachunek przedsiębiorstwa fotograficznego i w jego imieniu, ponieważ osoby te nie mogą być traktowane jako przemysłowcy, lecz jako pracownicy przedsiębiorstw fotograficznych.

PTF

Zarząd Główny PTF wysłał dwa zestawy prac wystawowych swych członków za granicę: do Perigueux — (Dordogne) we Francji — 58 prac i do Zakładów Skoda w Czechosłowacji — 48 prac.

Białystok. W czerwcu zorganizowana została w Muzeum Regionalnym Ogólnopolska Wystawa Fotografii Amatorskiej.

Bielsko Biala. Oddział PTF projektuje zorganizowanie jesienią br. wystawy pod hasłem „Beskid Śląski”. Do nowego Zarządu Oddziału weszli: jako prezes dr A. Brydacki, wiceprezes — W. Szałański, członkowie: S. Kaniarczyk, J. Pysz, F. Dudział, H. Szata i L. Jura.

Bydgoszcz. Oddział PTF projektuje zorganizowanie w październiku br. wystawy prac swych członków. **Częstochowa.** Dnia 26 czerwca br. Oddział PTF zorganizował VII Częstochowską Wystawę Amatorskiej Fotografii Artystycznej, czynną w Muzeum Regionalnym. Ze 104 prac nadesłanych zakwalifikowano na wystawę 63. Oddział projektuje zorganizowanie jesienią br. wystawy o zasięgu ogólnopolskim.

30 maja br. wybrano nowe władze Oddziału w osobach: prezes — K. Maciejowski, wiceprezes — J. Menc, członkowie: W. Wolf, J. Lanc, i B. Ostrowska.

Gdańsk. W lipcu Koło PTF przy ZBM zorganizowało konkurs „Piękno budownictwa na Wybrzeżu”.

Gniezno. Skład nowego Zarządu Oddziału PTF: prezes — S. Kubacki, wiceprezes — W. Kasprzak, członkowie: T. Dryjański i H. Kamińska.

Przy sposobności prostujemy pomyłkę z 5 numeru „Fotografii”: kol. S. Kubacki został po raz piąty prezesem Oddziału w Gnieźnie, a nie jak omyłkowo podano w Toruniu.

Oddział uruchomił stały punkt informacyjny w sklepie Fotooptyki w Gnieźnie.

Zorganizowano Koło Fotograficzne dojeżdżających fotoamatorów na trasie Gniezno-Poznań. Pogadanki, krytyka zdjęć oraz wymiana doświadczeń odbywają się w pociągu, w czasie wspólnych przejazdów. Przewodniczącym tego pierwszego w Polsce Fotograficznego Koła na kołach jest kol. E. Szajek, zastępcą kol. Bandurski. Życzymy owocnych wyników. **Kolbuszowa.** Dnia 28 maja br. wybrano nowe władze Oddziału PTF w osobach: prezes — K. Grodecki, wiceprezes — Z. Stępień, członkowie: M. Serwański, W. Drewnicki, K. Ozimek, S. Kobylski, M. Ożóg i A. Cieszyński.

Poznań. Oddział PTF zorganizował w lipcu br. we własnym lokalu wystawę fotografii.

Sierpc. Do nowego Zarządu Oddziału PTF wybrano jako prezesa — E. Pruskiego, wiceprezesa — dr K. Łotockiego, członków: J. Kędzierską, M. Jabłońską i K. Chabowskiego.

Szczecin. Oddział PTF zorganizował w lipcu wystawę Fotografii Artystycznej.

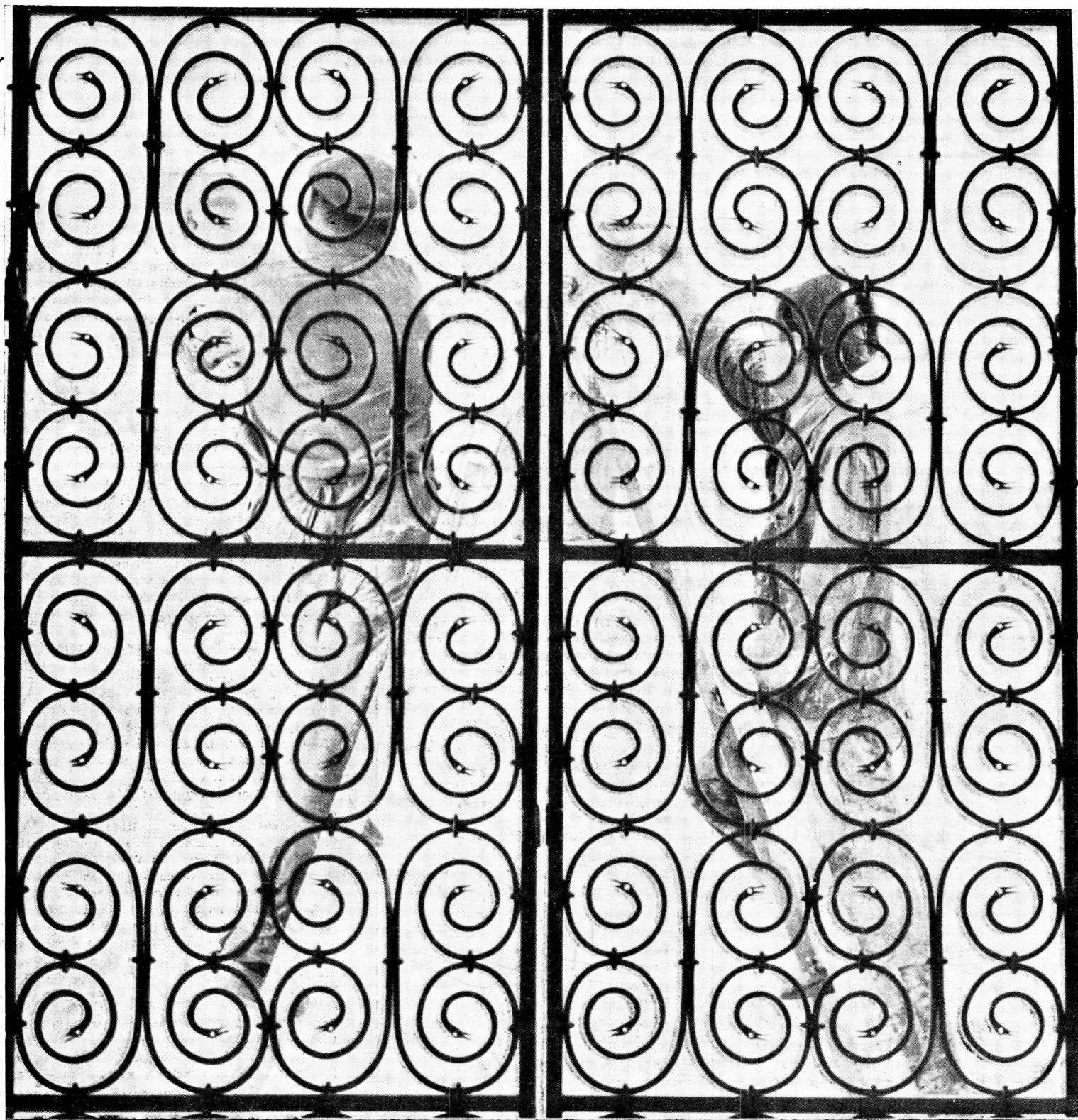
Zielona Góra. Dnia 7 maja br. wybrano nowe władze Oddziału PTF w osobach: prezes — B. Blum, wiceprezes — F. Zajac, członkowie: M. Krzesaj, T. Żarow, B. Wolk, S. Ciałowicz i S. Lisiecki. Oddział dopomógł przy organizowaniu Koła Fotograficznego Domu Kultury DZM w Nowej Soli.

INNE INSTYTUCJE

PTTK w Warszawie zorganizowało II wystawę prac swych członków pod nazwą „Piękno Mazowsza”. Otwarcie wystawy nastąpiło 15 lipca br.

PDK w Giżycku zorganizował konkurs pod hasłem: „Poznajmy piękno naszej Ojczyzny”.

Zarząd Woj. Parku Kultury w Chorzowie zorganizował w czerwcu konkurs pod hasłem „Piękno Wojewódzkiego Parku Kultury i Wypoczynku”.



MAŁARZE

F. A. Kaczkowski