

FOTOGRAFIA

NR 11 (29) LISTOPAD 1955

POLITECHNIKA
Katedra Fototechniki
ul. Łukasiewicza 2 590



Istota zagadnienia

Marian Szulc

Rozwój i dzieje fotografii artystycznej w Polsce od jej początków do dnia dzisiejszego w głównym zrębie charakteryzował się rozwojem techniki i przyswojeniem praw estetycznych, przy czym zagadnienia techniczne dominowały i zajmowały umysły większości fotografów do pierwszych lat bieżącego stulecia, przyswajanie zaś praw estetycznych datuje się od początków działalności Jana Bułhaka. Oba te okresy są kolejnymi etapami rozwoju, ponieważ okres przyswajania praw estetycznych nastąpić mógł dopiero na bazie udoskonalonej techniki. Oczywiście nie znaczy to, że oba te okresy zdołały stworzyć właściwe im maksymalne możliwości. Zarówno bowiem udoskonalenia techniczne trwają w dalszym ciągu, jak i przyswajanie praw estetyki. Różnica polega jedynie na tym, że w okresach tych zagadnienia techniczne oraz estetyki były zagadnieniami centralnymi.

Jeszcze w czasie trwania pierwszego okresu zaczęły — zrazu nieśmiało — pojawiać się głosy nawołujące do zastosowania praw estetyki; głosy te doszły do konkretnego sformułowania w wypowiedziach i twórczości Jana Bułhaka. Również w drugim okresie, trwającym poniekąd po dzień dzisiejszy, mniej więcej od 1930 r. zaczęły pojawiać się głosy krytyczne nawołujące do dalszego postępu i do sformułowania dla fotografii artystycznej takiego programu na przyszłość, który w jeszcze wyższym stopniu ożywi jej działalność i ugruntuje sens istnienia.

Poczyniono bowiem (Jan Bułhak, Józef Świątkowski, Tadeusz Cyprian, Antoni Wiczorek) ściśle obserwacje zarówno z terenu kraju jak i zagranicy, i stwierdzono, że w fotografii artystycznej rodzi się nowy, powrotny kryzys, że ilość wystaw i zwiedzających maleje, że wystawy tchną jednostajnością, nudą i zrutynizowaniem, że piśmiennictwo walczy z rosnącymi trudnościami, że życie fachowo-organizacyjne kosztuje, że generacja starsza, która wniosła przecież swój program (przyswojenie ówczesnych praw estetyki) i uzyskała zadowalające wyniki na nowej drodze drugiego okresu, nie znajduje porozumienia z generacją młodszą, że generacja młodsza (1935—1939) odstepując od dotychczasowego programu nie potrafi ani programu tego poddać rzeczowej krytyce, ani też wysunąć rozumnego programu nowego. Istotnie — wypowiedzi młodych fotografików

były pomieszaniem spraw i pojęć, i słusznie przyjmowane były z pobłażaniem przez poważnych znawców starszej generacji. Proces tego fermentu narastał w drugim okresie zwolna i stopniowo, i próbowano go „zaleczyć” wzmożeniem akcji organizacyjnej, pogłębianiem dokształcania fachowego, dość jałową dyskusją nad treścią czasopism fotograficznych czy też indywidualnymi próbami stworzenia nowych „kierunków”. Dyskutowano pomiędzy sobą czy fotografia jest sztuką, myślano o pełnym przywróceniu form zamierających (techniki swobodnej), czekano na pojawienie się fotograficznego da Vinci.

Nie miejsce tu na szczegółowe wymienianie dalszych charakterystycznych faktów i okoliczności, które istniały w tym okresie (do 1939 r.), a które by dobitniej ujawniły przyczyny omawianego kryzysu. Na odcinku piśmiennictwa krytycy techniczni zajmowali się zagadnieniami fotochemii czy też techniki laboratoryjnej, ogół krytyków zajmujących się oceną estetyczną analizował poszczególne fotogramy lub, co najwyżej, charakteryzował całości wystaw.

W każdym razie stwierdzano brak nowej myśli i nowych form. Jedyny Antoni Wiczorek w artykule „O nowoczesności w fotografii” (Miesięcznik Fotograficzny, 1930 nr 130) wyraźnie oznacza twórczość dotychczasową jako przeżyłą, opowiada się za nowym i nieznanym pięknem techniki, i zwraca uwagę na kształtowanie się nowej społeczności robotniczej — ludzi pracujących.

Wiczorek pisze:

„...Nasza nowoczesność, to wszystko to, co się samorzutnie i spontanicznie rodzi w wyniku konieczności i potrzeb dzisiejszego życia. Narodziny te, trwające lata całe, nie pytają się nas o zdanie, czy pozwolenie, lecz same dyktują warunki dalszego rozwoju i nowych form bytu. Powstaje więc wiek maszyn i olbrzymich rzesz robotniczych, rodzi się masa fabryk, potężnieje sieć kolejowa i telegraficzna, rozkwita do niebywałych granic automobilizm i awiacja, nastaje wreszcie czas radia i telewizji. A wszystko razem, to potężne bogactwo nietkniętych, albo mało tkniętych fotograficznie tematów — tematów na wskroś nowoczesnych, o nowoczesnych kształtach i liniach, które wyszły nie skądinąd, jak tylko z głębin potrzeb dzisiejszego życia.”

Głos Wiczorka jest świadomy sytuacji i logicznie przewidujący zaranie nowego programu. Utaflo się jednak wówczas widzieć w Wiczorku przede wszystkim ostre pióro polemiczne i być może dlatego artykuł ten minął bez echa.

W pierwszych latach po ostatniej wojnie wszystkie wyżej wymienione sprawy stały się nieistotnymi w obliczu rewolucji kulturalnej, w nowej sytuacji, w której należało się wprawier odnaleźć i zorganizować, od nowa zbudować warsztat, zapełnić luki w kadrach twórczych, śpiesznie rejestrować zniszczenia wojenne — a co najważniejsze — stanąć przed nowym odbiorcą i to odbiorcą masowym. W sumie okres pierwszych lat powojennych charakteryzuje się organizacją, z wyjątkiem wspomnianej rejestracji zniszczeń, która (nie oceniając estetycznych wyników) teoretycznie podpada już pod twórczość. Średnio praca ta trwała do 1948 roku.

Słusznie jednak sami fotograficy zaczęli domagać się urozmaicenia treści, a publiczność wręcz treści nowej. I tak to powrócił dyskutowany po dzień dzisiejszy problem różnie nazywany, różnie oceniany i różnie formułowany, jako problem podstawowy, bo warunkujący dalszy sens istnienia fotografii jako sztuki i jej dalszy postęp.

Wyłączając technikę fotograficzną — która ze zrozumiałych względów znalazła się w warunkach trudnych — twórczość dźwięgła się poważnie i dziś znajduje uznanie za granicą.

Niemniej ożył problem nowej treści. Zauważano, że techniki swobodne jakoś nie dają się wskrzesić, że czasopiśmiennictwo nie spełnia swojego zadania, bo jakoby hołduje wymaganiom wygórowanym lub nie potrafi być piśmem dla amatorów, zauważono, że wystawy tchną jednostajnością, że mimo wysiłku włożonego w każdy fotogram — wystawy nie robią silnego wrażenia, że twórcy albo utknęli w kategoriach myślenia przedwojennego i dlatego skostnieli, albo też pracują dla każdej z wystaw z wysiłkiem niedocenionym. Zauważono, że młodzież pomawia starszych o skostnienie, a starsi młodzież o lekceważenie praw estetycznych i niedbałość formy. Krytyka fachowa zajęła się analizą i przyswojeniem metody realizmu socjalistycznego — ale do utartych form dotychczasowych krytyka z „zewnątrz”, na przykład w prasie, z rzadką wypowiedziadała się o wystawach fotograficznych, często chybiała w ocenie i nie potrafiła jasno sformułować, czego się domaga, co chciałaby widzieć na wystawach. Przyczyn tego stanu szuka się na przykład w braku podręcznika estetyki i dostatecznej ilości literatury zagranicznej, w braku szkolnictwa wyższego, w zaabsorbowaniu codzienną (fotograficzną) pracą fachową, w niedociągnięciach organizacyjnych, w niezrozumieniu istoty realizmu socjalistycznego, w braku wyrobienia smaku artystycznego u publiczności, w negatywnym wpływie fotografii reportażowej, w zgubnych skutkach posługiwania się kamerą małoobrazkową, w nieposzanowaniu tradycji, w nieznanomości dawnych przykładów itd. Sytuacja w formie nieco zmodernizowanej przypomina stan z lat przedwojennych i jest szeregami nieporozumień.

W omawianym problemie są bowiem trzy istotne elementy, które należy odpowiednio rozpatrzyć. Element pierwszy dotyczy istoty fotografii artystycznej, drugi — innego programu twórczości, trzeci zaś — jakości i ilości twórczej. Wnioski niniejsze wynikają z porównawczej obserwacji twórczości fotograficznej i systematycznej lektury polskiego piśmiennictwa fotograficznego.

Wiemy, że fotografia artystyczna datuje się od D. O. Hilla, to znaczy od czasu narodzin fotografii, wiemy też, że w ciągu XIX wieku było kilku wybitnych artystów-fotografów. Artyzm w fotografii nie był jednak centralnym punktem zainteresowań fotografów i publiczności, dla których fotografia była przede wszystkim nową techniką pozwalającą utrwalac obraz rzeczywistości

Spis treści:

Istota zagadnienia — Marian Szulc	2
Fotografia kolorowa w Związku Radzieckim — A. J. Lewitan	4
Problemy automatyzacji obsługi w budowie aparatów fotograficznych — — J. Jirowiec i S. Mierzejewski	6
Kamera, przysłona, migawka — A. Lemański	8
Fotografowanie pod wodą — A. Szymonowicz	12
Z techniki fotografowania — Fotografowanie obrazów pod szkłem — — S. Zieliński	13

Na okładce:

WARSZAWA — MIASTO FESTIWALU

Steian Arczyński

w sposób wiarogodny. Ta doniosła funkcja dokumentacyjna fotografii zaważyła na jej dalszych losach. Nie bez słuszności uznano, że odzwierciedlanie rzeczywistości w skali (oraz ruchu) jest istotną funkcją fotografii; tego bowiem nie potrafiła dokonać żadna inna umiejętność czy technika. W zestawieniu z tym podstawowym, stwierdzonym naukowo, niezaprzeczalnym i psychologicznie wdrożonym faktem wszelkie inne możliwości fotografii stały się już tylko procesami wtórnymi. Ogólne to przeświadczenie (i doświadczenie) z jednej strony przyczyniło się do powszechnego uznania i zastosowania fotografii w służbie ludzkości — z drugiej jednak strony powoduje natychmiastowe opory, wówczas gdy tylko fotografia staje poza właściwością, przestaje być sobą, gdy przybiera inny charakter, gdy upodabnia się na przykład do grafiki, czy malarstwa. Protesty, które wówczas powstają, płyną wręcz odruchowo z przeszło stuletniego obcowania z fotografią i jej swoistym, wyłącznym, odrębnym charakterem obrazu. Dlatego miało sens i nie budziło niczych zastrzeżeń wniesienie do fotografii estetycznych praw budowy obrazu, które porządkując treść nie zmieniały istotnego charakteru obrazu fotograficznego.

Wszelkie natomiast dalsze próby, datujące się z drugiego okresu, które doprowadzały do zmiany tego charakteru, budziły i budzą powszechne, mniej lub więcej świadome (albo trafnie lub błędnie sformułowane) protesty. Zachodzi tu wypadek jedno-myślnego sądu powszechnego, z którym płonnie usiłują walczyć niektórzy fotograficy wysilając całą ambicję twórczą w zgoła niewłaściwym kierunku. Fotograficzność bowiem jest przymiotem, całą siłą i cechą charakterystyczną fotografii, tak jak teatralność jest całą siłą i cechą charakterystyczną teatru. Dlatego to dramat ściśle teatralny nie nadaje się do filmu, a motyw malarzski do grafiki. Nie ma żadnego rzeczowego uzasadnienia, by w tym estetycznym porządku dotyczącym istoty dyscyplin sztuk, miał być wyjątek właśnie dla fotografii. W takim uporządkowaniu jest właściwe miejsce dla fotografii jako dla sztuki, ale fotografii zachowującej swój charakter a nie pojętej jako oderwanie od rzeczywistości, jako twór wtórny. Dlatego nie budzą niczyjego protestu, a wręcz budzą uznanie jako dzieła sztuki fotogramy D. O. Hilla, Jana Buhaka, Edmunda Osterloffa i dlatego podzielone są zdania na temat „odręcznie malowanych” fotogramów Leonarda Missonne’a. Niestety, w tym względzie zagranica wyprzedziła nas znacznie, bowiem zasada fotograficzności przyjęta została tam jako wynik elementarnej logiki. Powstania tej zasady nie należy doszukiwać się w oddziaływaniu nowej rzeczowości, lecz w elementarnych przesłankach psychologicznych, datujących się od Daguerre’a, a obecnie powszechnych.

W takim sformułowaniu nie budząc zastrzeżeń utrzymuje się logicznie pozycja fotografii jako sztuki — ulega natomiast (po wieloletnim doświadczeniu) częściowej zmianie program twórczości fotograficznej, pojęty jako drugi element niniejszego omówienia sytuacji polskiej fotografii artystycznej.

Pod tym względem za granicą tylko częściowo wyprzedzono nas. Przyjęte bowiem u nas kryteria estetyczne (w fotografii) datują z lat dwudziestych i trzydziestych, a czas przecież niejedno zdążył już zmienić i przeobrazić. Pojęcia estetyczne tych lat stają się przeżytkami. Wprawdzie fotografia naukowa, fachowa i będąca na usługach aktualności społeczno-politycznych nadąża prawie w pełni, lecz nie ma ona obecnie dostatecznego i właściwego powiązania z oficjalną, reprezentowaną na wystawach fotograficznych, fotografią artystyczną. Ta ostatnia bazuje głównie na ruchu amatorskim widząc w nim nowe kadry, co jest widzeniem niepełnym, bo w skutkach ograniczającym możliwości stworzenia bieżącego programu nowoczesnego, szerokiego i kształtującego. Jest to sytuacja o tyle pa-

PRZED REGATAMI

F. Staszewski



radoksalna, że często ci sami ludzie, którzy posiadają piękne i interesujące fotogramy w swoim specjalistycznym warsztacie codziennej pracy, „nikną” na wystawach prezentując cukiernicze „drzewka i chmurki” lub inne krzaki. I tu jest zagadnienie programu. Dlaczego miast jednostajnych wystaw dotychczasowych nie widzimy w formie wystaw fotografii artystycznej znakomitej dokumentacji Wawelu i inwentaryzacji zabytków, zdjęć z zakresu historii sztuki i konserwacji dzieł sztuki, cyklu psychologicznych portretów naszych uczonych, artystów i przodowników pracy, fachowych zdjęć architektury, ciekawych zdjęć teatralnych, tematu macierzyństwa, nowoczesnego reportażu, artystycznej reprodukcji, zdjęć makroskopowych i mikroskopowych, przyrodniczych i medycznych, odpowiednio objaśnionych zdjęć z różnych prac i badań terenowych dotyczących rodzimej kultury i wielu innych nie wymienionych tutaj dziedzin? To tylko kwestia wyszukania w istniejącym materiale zwłaszcza u wysoko-kwalifikowanych specjalistów. Na przykład Centralna Agencja Fotograficzna dobierając wybitnego konsultanta mogłaby urządzić wręcz rewelacyjną wystawę ze swoich materiałów. Rozległych dziedzin zastosowania fotografii i wynikających stąd możliwości fotografii artystycznej nie załatwi pojedyncze zdjęcie zamieszczone wśród wielu zgoła przeżytych w wyrazie i stojących już jakby poza nurtem współczesnego życia.

Sytuacja obecna u nas nie posiada w stopniu odpowiednim znamion postępu. Dlatego też publiczność milczy, a uznanie zagranicy powinno być mierną satysfakcją. Radowałaby ono wtedy, gdyby zagranica widziała nie tylko dobrze wypracowane (już takie były w dawnych latach) fotogramy, ale również szeroki, nowoczesny program. A ten program znajduje się w wielu warsztatach poważnej pracy codziennej. Ta sama problematyka powinna znaleźć pełne zastosowanie również w przyszłym almanachu, inaczej będzie on nudny, jak większość zagranicznych. Problematyka ta jest bowiem sensem nowoczesnego programu estetyki fotograficznej.

W ten sposób publiczność oprócz walorów estetycznych zainteresowałaby się szerzej nieznaną tematyką i z szacunkiem dostrzegłaby za kamerą myślącego człowieka, którego nie zawahałaby się określić mianem twórcy i artysty.

Pozornie wydaje się, że zastosowanie tematyki na przykład z prac archeologicznych spowoduje kontrowersję z dobrymi obyczajami świadomej twórczości fotograficznej i wprowadzi element przypadku. Nie należy jednak zapominać, że: 1) dotychczasowa metoda doboru fotogramów na wystawy doprowadziła do kryzysu jednostajności i tematycznego ograniczenia i jedynie szeroka, na wskroś współczesna tematyka zrodzi nowe, twórcze możliwości i uczyni ekspozycję atrakcyjną, 2) poszerzenie tematyki może przynieść materiał z przypadku jedynie w okresie początkowym (później fotografujący w różnych dziedzinach zwrócą uwagę na możliwość stworzenia fotogramu artystycznego), 3) zastosowanie szerokiej tematyki bynajmniej nie zwalnia od ostrej oceny estetycznej i wręcz spowoduje ogólne zaostrenie tej oceny, 4) zastosowanie szerokiej tematyki wynika nie z samobójczej troski o ilość, lecz z poszukiwania cennej jakości. Jeśli bowiem do oceny konsekwentnie włączymy elementy fotograficzności* i współczesnego programu — okaże się w sumie, że: 1) wymagamy wyższej jakości treści, 2) żądamy nieskazitelnej formy właściwej dla fotogramu, 3) zrywamy wreszcie z ilością** i przewyżczamy otaczającą nas bierność społeczeństwa.

Wyżej opisane trzy wytyczne są chyba dla fotografii jedynym wyjściem z kryzysu. Ich realizacja jest koniecznością warunkującą dalszy postęp; wymaga tylko przewyżczenia nawyków oraz rewizji murszących dotychczasowych miar i poglądów estetycznych. Tędy też droga do szczególnego uznania i rywalizacji międzynarodowej.

*) p. A. Wieczorek: List otwarty do prof. Jana Buhaka — „Fotograf Polski” nr 3/1934.

**) p. A. Wieczorek: Nadprodukcja i masowość pięknej fotografii. „Fotograf Polski” nr 5/1934.



WENEZUELA

Stefan Arczyński

Fotografia kolorowa w Związku Radzieckim

A. J. Lewitan

Czytelnicy radzieckich wydawnictw ilustrowanych dawno już przyzwyczaili się do tego, że każdy nowy numer czasopisma zachwyci ich ładną kolorową fotografią na okładce lub kilkoma kolorowymi zdjęciami wewnątrz numeru.

Kolorowymi zdjęciami ilustrowane są nie tylko dobrze znane polskiemu czytelnikowi czasopisma radzieckie jak „Sowietskij Sojuz” i „Ogoniok”, ale i wiele innych periodyków, jak na przykład „Smiena”, „Mołodój Kolchoznik”, „Sowietskaja Zenszczina”, „Kłub”, „Pionier” i inne.

Zdjęcia kolorowe znajdują coraz częściej zastosowanie w wydawnictwach książkowych najróżnorodniejszych dyscyplin nauki.

Rozwojowi fotografii kolorowej w ogóle, a kolorowej fotografii artystycznej w szczególności, poświęca się w Związku Radzieckim wiele uwagi. W ostatnich latach od-

były się dwie wielkie wystawy, urządzone w ramach tradycyjnych dorocznych wystaw Sztuk Plastycznych.

Na wystawę zgłoszono wielką ilość prac, z których jury zakwalifikowało kilkaset fotogramów. Na specjalną uwagę zasługuje fakt, że wśród nadesłanych prac, obok znanych i cenionych nazwisk fotografików, znalazło się bardzo wielu nowych, zupełnie nieznanych autorów.

I tak na przykład doskonale pejzaże pokazali turyści i geolodzy, wspaniałe zdjęcia rodzajowe i portrety — fotoamatorzy. Świadczy to o tym, że fotografia kolorowa coraz bardziej staje się sztuką masową. Najlepsze prace zostały zakupione przez Państwową Komisję Zakupów, z których zmontowano wystawy objazdowe, cieszące się wielkim powodzeniem w wielu miastach Związku Radzieckiego. Wystawy te były również ekspozowane poza granicami ZSRR.

Wprowadzenie do fotografii nowego czynnika — koloru stwarza wiele nowych twórczych problemów.

Powstała możliwość komponowania zdjęcia nie tylko w tonacji czarno-białej, lecz i w kontrastach kolorów.

Zupełnie zmieniła się rola oświetlenia, jako środka wydobycia kształtu przedmiotów, kolor bowiem odgrywa w tym wypadku również istotną rolę. Inaczej również trzeba było rozwiązać sprawę stosunku obiektu i tła. Należało się wystrzegać nadużywania kolorów, świadomie unikać pstrokaczyny, aby nie zagubić estetyki zdjęcia. Jednym słowem trzeba było spojrzeć pod nowym kątem widzenia na wszystkie zasady i nawyki pracy przy fotografii czarno-białej.

Dobłą szkołą dla fotografów radzieckich było przedstudiowanie wielkiej puścizny malarstwa, a zwłaszcza tradycji rosyjskiej sztuki realistycznej. Naturalnie, niezbędne było nie tylko zgłębienie kultury koloru w malarstwie, ale i opanowanie twórczego zastosowania jego w sztuce fotograficznej. Wszystkie próby bezkrytycznego zapożyczania i naśladownictwa „pod Rembrandta” lub „pod Kuindźi” i innych „pod” zostały stanowczo potępione jako nie mające nic wspólnego z prawdziwą twórczością, której cechą postępową jest zawsze samodzielne poszukiwanie nowego.

Inna dziedzina sztuki, która bezsprzecznie oddziaływała dodatnio na rozwój fotografii kolorowej w okresie jej powstawania i oddziaływało na nią stale — to kinematografia kolorowa. Radzieccy operatorzy filmowi opracowali zasady oświetlenia do kolorowych zdjęć filmowych i stworzyli wiele wspaniałych kolorowych obrazów na taśmie filmowej. Kinematografia i fotografia mają bowiem wiele wspólnych cech; w dziedzinie technologii zdjęć, jak również i w sensie twórczym — wiele elementów twórczych kinematografii jest do przyjęcia w fotografii.

Niezależnie od tego twórcy radzieckiej sztuki fotograficznej znajdują własne formy wyrazu artystycznego — właściwe specyfice fotografii. Wykonano wiele artystycznych prac, które z kolei oddziałują na inne dziedziny plastyki.

Fotografia kolorowa to sztuka, która, ze względu na swój specyficzny charakter, może odzwierciedlać aktualne problemy dnia dzisiejszego. Fotograficy radzieccy w swych pracach naświetlają zagadnienia, które znajdują się w centrum uwagi narodu. Wnikliwy i spostrzegawczy Tunkiel opublikował w tygodniku „Ogoniok” serię zdjęć obrazujących życie i pracę ludzi radzieckich na świeżo zagospodarowanych terenach — w nowych sowchozach powstałych w stepie. Uzdolniony i aktywny Balterjanc pokazał kilka pięknych zdjęć gigantu radzieckiego ciężkiego przemysłu — Magnitorskiego Kombinatu Metalurgicznego. Z jego prac na długo pozostają w pamięci obrazy pt. „Walcownia” i „Portret znanego hutnika Kamajewa”, pełne ciepła i serdeczności.

Fotografików radzieckich ogromnie pociąga problem pokazania człowieka radzieckiego w pełni wyrazu — wydobycia jego życia wewnętrznego. W tej dziedzinie z powodzeniem współzawodniczą ze sobą znani artyści-fotograficy: Fridland, Knorring, Szachowski, Kozłowski i inni. Mimo że wszyscy oni tworzą portrety, twórczość każdego z nich ma całkowicie odrębny charakter. J. Szagin poświęcił kilka lat na fotografowanie architektury nowej Moskwy. Jest on także autorem wielu pięknych martwych natur. Tematyka twórczości J. Chalipa — to morze. Doreński upodobał sobie tematykę sportową.

Nie sposób wymienić wszystkich, tym bardziej że w ostatnich czasach można zauważyć pokaźny udział utalentowanej młodzieży.

Jak wiadomo, wykonywanie odbitek kolorowych, szczególnie odbitek większych formatów, jest sprawą dość skomplikowaną i wymaga dobrze urządzonego laborato-

WIETNAM

Stefan Arczyński



rium. Dlatego też dla ułatwienia pracy fotografom przy większych wydawnictwach moskiewskich urządzone zostały nowoczesne laboratoria. Od autora wymaga się więc tylko dobrego negatywu, a odbitkę może on bądź wykonać samodzielnie, bądź zlecić

doświadczonemu laborantowi. Fotoamatorzy mogą wykonywać swoje odbitki w laboratoriach zakładów fotografii kolorowej. Wydawnictwa radzieckie wydały wiele książek z zakresu fotografii kolorowej. Ukazały się prace Merca, Owieczkisa i in-

nych. Bardzo popularną wśród fotoamatorów jest książka Jofisa pt. „Praktyka fotografii kolorowej”. Wydawnictwo „Iskusstwo” przygotowuje do druku zbiór prac omawiających zagadnienie teorii fotografowania w plenerze, w sztucznym świetle oraz obróbki. Książka ta powinna ukazać się na półkach księgarskich w początkach 1956 roku.

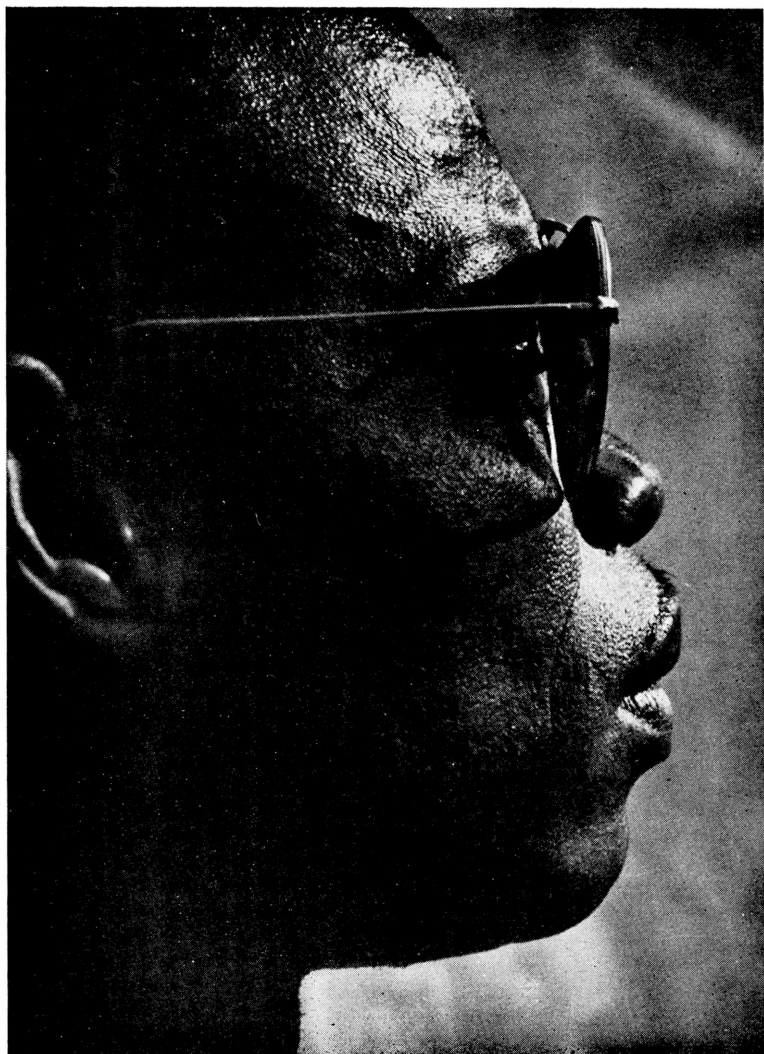
W Związku Radzieckim odczuwa się brak czasopisma fotograficznego, omawiającego wszystkie bieżące problemy związane z rozwojem sztuki fotograficznej. Zagadnienie to zostało już poruszone w prasie radzieckiej i prawdopodobnie wkrótce będzie pozytywnie rozwiązane.

Należy zaznaczyć, że radziecki przemysł fotochemiczny stwarza zaplecze gwarantujące stały rozwój fotografii kolorowej. W ZSRR wyrabiane są dwa rodzaje materiału negatywowego — filmy DS-2 do zdjęć przy świetle naturalnym i filmy ŁN-2 do zdjęć przy świetle żarowym. W ostatnich czasach fotochemikom radzieckim udało się znacznie zwiększyć czułość filmu. Na przykład film DS-2 jest 2-3 razy czulszy od filmu Agfa kolor, co poważnie zwiększa możliwości twórcze fotografików, szczególnie przy zdjęciach wykonywanych wieczorem i w warunkach słabego oświetlenia.

Film ŁN-2 przy oświetleniu elektrycznym — odznaczającym się, jak wiadomo, pewnym brakiem promieni niebieskich — daje mimo to prawidłowy obraz. Jest to bardzo wygodne przy zdjęciach wykonywanych wieczorem. W sklepach fotograficznych można zaopatrzyć się również w filtry kompensacyjne do robienia odbitek kolorowych, wszystkie chemikalia do obróbki negatywowej i pozytywowej, papier do odbitek kolorowych „Fotocwiet” i wiele innych artykułów niezbędnych do fotografii kolorowej.

Zapotrzebowanie na artykuły fotograficzne jest bardzo wielkie zwłaszcza w miesiącach letnich.

Nie sposób w jednym artykule wyczerpać wszystkich problemów dotyczących rozwoju fotografii kolorowej w Związku Radzieckim. Na podstawie przytoczonych jednak powyżej faktów można stwierdzić, że fotografia kolorowa stała się nieodłącznym elementem szerokiego frontu życia kulturalnego kraju.



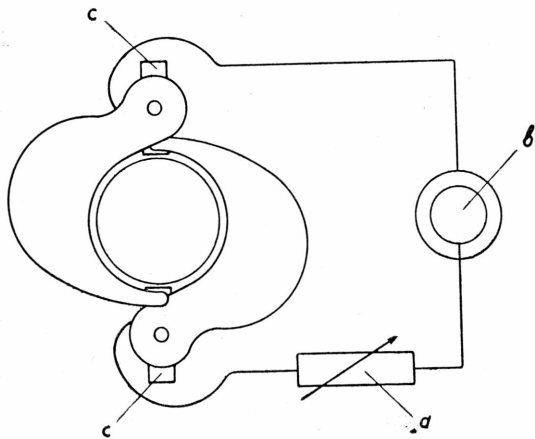
MURZYN

Stefan Arczyński

Problemy automatyzacji obsługi w budowie aparatów fotograficznych

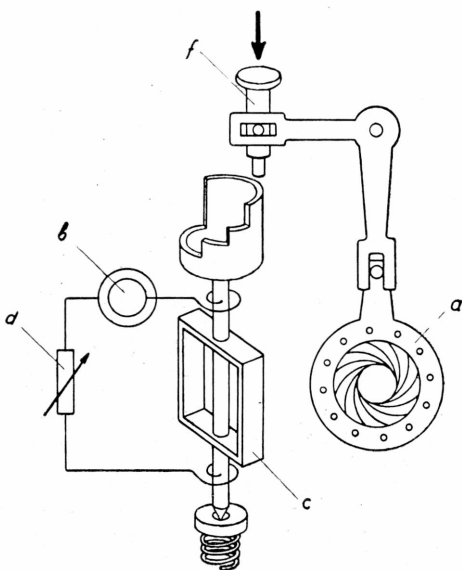
Janusz Jirowiec

Stanisław Mierzejewski



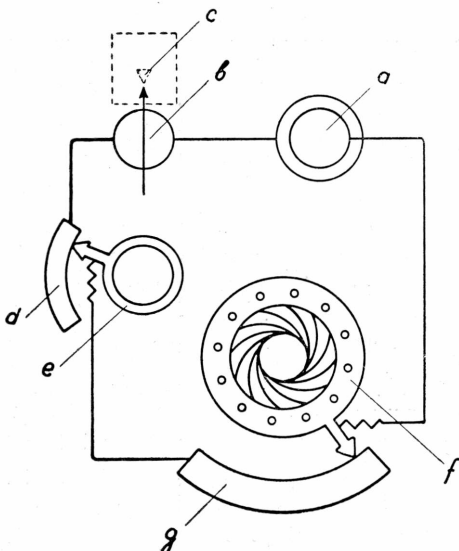
Rys 1

- b — fotoelement
- c — cewka
- d — opór regulacyjny



Rys 2

- a — przysłona
- b — fotoelement
- c — cewka
- d — opór regulacyjny
- f — przycisk



Rys 3.

- a — fotoelement
- b — galwanometr
- c — celownik
- d — opór regulacyjny migawki
- e — pierścień nastawczy migawki
- f — przysłona
- g — opór regulacyjny przysłony

W konstrukcjach nowoczesnych aparatów fotograficznych obserwujemy dążenie do możliwie jak największej automatyzacji obsługi aparatów. Chodzi o to, ażeby fotografujący mógł się zająć wyłącznie stroną artystyczną zdjęcia, a więc wyborem motywu, oświetlenia itp., nie musiał natomiast poświęcić zbyt dużo uwagi zagadnieniom czysto technicznym obsługi aparatu, a więc pamiętać czy nastawiona jest odległość, przesłona, czas naświetlania, czy migawka jest napięta, przesunięty film itp. Automatyzacja ma swoje granice, gdyż decydującą rolę gra tutaj oczywiście człowiek fotografujący i nie chodzi o to, ażeby go zastąpić, lecz żeby mu ułatwić pracę.

Zespół zabiegów niezbędnych dla dokonania zdjęcia przy pomocy aparatu fotograficznego można by podzielić na czynności zasadnicze i czynności pomocnicze.

Do pierwszych zaliczylibyśmy wybór motywu i nastawienie ostrości obrazu oraz warunków ekspozycji, tj czasu naświetlania i przysłony, jak również samo dokonanie zdjęcia, tj. naświetlenie materiału negatywowego przez zwolnienie migawki.

Do czynności pomocniczych natomiast można by zaliczyć przesuwanie filmu na następne zdjęcie, odliczanie ilości zdjęć, napięcie migawki, ew. w lustrzankach ustawianie lusterka w położenie robocze.

Wyżej wymienione czynności mogą być ze sobą wzajemnie łączone i w większym lub mniejszym stopniu zautomatyzowane.

W artykule niniejszym zajmiemy się zagadnieniem nastawiania czasu naświetlania i wielkości przysłony.

Wartości te w zależności od warunków oświetlenia obiektu oraz czułości materiału negatywowego ustala się bądź „na oko”, co jednak wymaga dużego doświadczenia i nie daje pełnej gwarancji uzyskania prawidłowo naświetlonego negatywu, bądź też dobiera się je na podstawie różnych tabel, czy wreszcie, co daje najpewniejsze wyniki, na podstawie światłomierzy optycznych lub najlepiej fotoelektrycznych. Ten ostatni sposób jest nieodzowny zwłaszcza przy fotografii kolorowej, z uwagi na dużą wrażliwość filmów barwnych na błędy naświetlania (błędy w naświetlaniu filmów powodują zniekształcenie barw).

Posługiwanie się światłomierzem np. elektrycznym jest jednak nieco kłopotliwe. Po skierowaniu bowiem fotokomórki w stronę obiektu należy odczytać wychylenie wskazówki miliwoltomierza, a następnie z ruchomej skali odczytać dla danego wychylenia i określonej czułości filmu wartości czasu naświetlania odpowiadające różnym przysłonom. Następnie dopiero ustalone wartości należy nastawić na aparacie.

Oczywiście, wszystkie te zabiegi trwają dość długo i w niektórych wypadkach — np. przy zdjęciach sportowych, reporterskich itp., które trzeba chwycić „na gorąco” — nie ma czasu na ich zastosowanie.

Już od dawna konstruktorów aparatów fotograficznych nurtuje problem sprzężenia światłomierza, zwłaszcza elektrycznego, z mechanizmem nastawiania czasów i przysłony.

Rozwiązanie takie wykluczyłoby możliwość popełniania błędów w naświetleniu i zwiększyłoby „szybkostrzelność” aparatu. Taki automatyczny regulator naświetlania mógłby być wykonany bądź jako urządzenie dodatkowe do aparatu, bądź też mógłby być wbudowany na stałe (podobnie jak

obecnie często światłomierze elektryczne). Regulator taki musiałby być pewny i niezawodny w działaniu i nie zajmować dużo miejsca w aparacie.

Pomimo szeregu patentów, mających dać rozwiązanie tego zagadnienia, problem pełnej automatyzacji wymienionych czynności w aparatach fotograficznych do dziś nie został praktycznie w pełni urzeczywistniony. Istnieje natomiast szereg aparatów z regulacją półautomatyczną i to zarówno w aparatach fotograficznych jak i filmowych. Urządzenia takie bywają rozwiązywane bądź przez zastosowanie światłomierza elektrycznego, bądź też optycznego.

Zastanówmy się więc przede wszystkim, jakiego rodzaju trudności napotykają konstruktorzy na swej drodze i jak te zagadnienia mogą być urzeczywistnione.

Otóż trudności są zarówno ze strony fotograficznej jak i fototechnicznej. Jak powyżej powiedziano, jeśli chodziłoby tylko o właściwe naświetlenie materiału negatywowego, to znaczy jego odpowiednie zaciemnienie po wywołaniu, to obojętne czy czas naświetlenia jest krótki przy maksymalnym otworze czynnym obiektywu, czy też odwrotnie, długi czas przy małym otworze czynnym.

Ponieważ ilość światła przepuszczoną przez obiektyw można regulować zarówno czasem naświetlenia jak i przysłoną, przeto można by ustalić jeden z tych czynników za niezmienny, np. czas, a pozostawić drugi, tj. przysłonę do samoczynnej regulacji np. przy pomocy fotokomórki.

Takie rozwiązanie ogranicza jednak fakt, że mały otwór czynnny obiektywu pozwala na osiągnięcie dużej głębi ostrości zdjęcia, a krótki czas naświetlenia — na uzyskanie nie poruszonych zdjęć, a więc fotograf musi zdecydować, który z tych czynników jest w danych okolicznościach istotny i od niego uzależnić pozostałe.

Poza tym czas naświetlenia (względnie przysłona) musi się zmieniać również np. przy stosowaniu filtrów, a także uzależniony jest od zamierzonego później sposobu wywoływania (dla uzyskania bardzo drobnego ziarna film naświetla się bardziej intensywnie, ale za to słabiej się wywołuje). To byłyby trudności od strony fotograficznej, a teraz rozpatrzmy to zagadnienie od strony czysto technicznej.

Najpierw więc urządzenia półautomatyczne.

Na rys. 1 mamy pokazany schemat takiego urządzenia do nastawiania przysłony przy użyciu fotoelementu.

Na osi obrotu segmentów przysłony zamocowane są cewki „c”, zasilane prądem z fotoelementu „b”. Zależnie od wielkości prądu płynącego w obwodzie — cewki wychylają się więcej lub mniej, a połączone z nimi segmenty przysłaniają lub odsłaniają otwór czynnny obiektywu. Wielkość prądu jest zależna od natężenia światła padającego na ogniwo, a poza tym reguluje ją włączony w obwód opór regulacyjny „d” połączony z pierścieniem nastawiania czasów migawki.

Zrealizowanie jednak takiej regulacji jest o tyle trudne, że natężenie prądu, jakie może dać nawet duży fotoelement, a zatem i energia mechaniczna cewek są bardzo małe, tak że segmenty przysłony musiałyby być bardzo delikatne i lekkie, ażeby cewki mogły je poruszać. Ten sposób praktycznego zastosowania nie znalazł. Istnieją natomiast rozwiązania półautomatyczne, w których prąd z fotoelementu został zastosowany tylko do sterowania, natomiast siłą niezbędną do uruchamiania urządzeń regulacyjnych, tj. przysłony i migawki, wywiera sam fotografujący.

Na rys. 2 mamy pokazany schemat takiego urządzenia.

W obwodzie fotoelementu „b”, dostarczającego prąd mamy opór regulacyjny „d” sprzężony z pierścieniem nastawczym migawki oraz cewkę zamocowaną na osi obrotowej krzywki sterującej. Wychylenie cewki, a wraz z nią krzywki, są tak jak poprzednio zależne od natężenia prądu

płynącego w obwodzie. Zależnie od położenia krzywki sterującej przycisk „f” daje się wcisnąć głębiej lub płycej, a tym samym poprzez związane z nim dźwignie można ustawić odpowiednio przysłonę.

Jednak i takie rozwiązanie nastęrcza trudności, gdyż krzywka musi być dostatecznie lekka, aby cewka mogła ją poruszyć, musi ona przy tym wytrzymać nacisk guzika. Na rys. 3 mamy schemat półautomatycznego urządzenia, które zostało zrealizowane w niektórych aparatach fotograficznych i filmowych.

W celowniku aparatu widoczny jest wskaźnik „c” i wskazówka galwanometru włączonego w obwód fotoelementu „b”. W obwodzie mamy poza tym dwa opory regulacyjne: „d” — sprzężony z nastawianiem czasów migawki, oraz „g” — sprzężony z przysłoną. Nastawiwszy najpierw z góry jedną z żądanych wartości, a więc np. czas naświetlenia, regulujemy drugą obserwując wychylenie wskazówki w celowniku, tak żeby doprowadzić ją do pokrycia się ze stałym wskaźnikiem „c”. Gdy to osiągniemy, wówczas warunki ekspozycji mamy właściwie nastawione.

Istnieją również podobne rozwiązania przy zastosowaniu światłomierza optycznego. W celowniku umieszczony jest wskaźnik, przed którym znajduje się obrotowy lub przesuwany klin optyczny, tj. płytka szklana o stopniowo zwiększającym się zaciemnieniu.

Obserwując w celowniku widoczny na tle klina wskaźnik, obracamy wzgl. przesuwamy klin aż do momentu, kiedy wskaźnik przestanie być widoczny. Ponieważ klin jest sprzężony z pierścieniem nastawczym przysłony i migawki, od razu mamy nastawioną odpowiednią wartość ekspozycji.

Na zakończenie wspomnijmy o ciekawym rozwiązaniu ułatwiającym nastawianie warunków ekspozycji, jakie zostało zastosowane w najnowszym modelu znanej migawki „Compur”. Otóż migawkę tę zaopa-

trzano w dodatkową skalę wartości ekspozycji, oznaczoną liczbami 2—18. Wartość tę, zależnie od warunków oświetleniowych i czułości materiału negatywowego, ustalamy bądź „na oko”, bądź też na podstawie światłomierza i nastawiamy na specjalnej dodatkowej skali ekspozycji. Pierścien nastawczy czasów naświetlenia oraz pierścien nastawczy przysłony są ze sobą sprzężone mechanicznie, przy czym przekładnia między nimi jest zależna od nastawionej uprzednio wartości ekspozycji. Tak więc ustaliwszy dla danych warunków wartość ekspozycji, nastawiamy tylko to, co jest w danych okolicznościach decydujące, a więc czas naświetlenia lub przysłonę, a druga z tych wartości zostaje nastawiona samoczynnie. Na przykład: ustalamy w danych warunkach zdjęciowych wartość ekspozycji na 12 i nastawiamy ją na skali; nastawiając teraz czas naświetlenia 1/125 sek otrzymamy równocześnie przysłonięcie obiektywu 1:5.6. Jeśli w innych warunkach ustalimy wartość ekspozycji np. na 10, to przy nastawieniu czasu 1/125 sek obiektyw zostanie równocześnie przysłonięty tylko 1:2.8.

W migawce tej zastosowano również nowe stopniowanie czasów, a mianowicie: 1, 1/2, 1/4, 1/8, 1/15, 1/30, 1/60, 1/125, 1/250, 1/500 sek., które lepiej odpowiada warunkowi, że każdy następny czas jest dwukrotnie krótszy od poprzedniego, co było niezbędne z uwagi na zasadę stopniowania przysłon, przy której każdy następny stopień odpowiada dwa razy większej powierzchni czynnego otworu. Również z uwagi na wzajemne sprzężenie pierścieni nastawczych musiano wykonać równe i jednakowe odległości działek na obu skalach.

Jak więc z powyższych uwag widać, aczkolwiek wysiłki konstruktorów nie zawsze zostają uwieńczone pełnym powodzeniem, to jednak nie ustają oni w dążeniu do uproszczenia i ułatwienia obsługi aparatu fotograficznego.

(d.c.n.)

PORTRET B. S.

Fortuna Obrąpańska





PRZEDMIEŚCIE BUDZI SIĘ

Antoni Iszczuk

Kamera, przysłona, migawka

Andrzej Lemański

Na rozwój fotografii jako sztuki wpływa szereg czynników. Jednym z nich jest niewątpliwie ciągły postęp techniczny zarówno w produkcji aparatów i sprzętu fotograficznego, jak i materiałów światłoczułych. Przejawem ciągłej ewolucji w budowie aparatów

i poprawy jakości materiałów negatywowych i pozytywowych była zasadnicza zmiana w technice pozytywowej, przejawiająca się przejściem od tak zwanych technik szlachetnych do techniki bromowej. Przełomowym okresem były lata trzydzieste — lata rozpowszechnie-

TABELA I

Format negatywowy w cm		Typ kamery	1935 — 1936	1940 — 1941	1951 — 1954
			w procentach ogólnej liczby opublik. zdjęć		
I Błony mało- obrazkowe	2,4 × 2,4	celownik optyczny	—	2	—
	3,0 × 4,0	„ „	3	—	—
	2,4 × 3,6	„ „	—	2	2
	2,4 × 3,6	dalmierz	20,5	18	16
	2,4 × 3,6	lustrzanka	—	3	16
	2,4 × 3,6	pryzmat	—	—	26
II Film zwojo- wy 6x9	6 × 9 (6 × 6)	celownik optyczny	8,5	7	2
	6 × 9 (6 × 6)	dalmierz	2,5	16	—
	6 × 9 (6 × 6)	lustrzanka jednooka	—	11	7
	6 × 9 (6 × 6)	lustrzanka dwuoka	32,5	29	26
III Płyty szkla- ne lub błony cięte	6 × 9	matówka	1,5	—	—
	9 × 12	matówka	16,5	10	3
	9 × 12	lustrzanka	2,5	—	—
	13 × 18 i większy	matówka	12,5	2	2

nia aparatów małoobrazkowych, precyzyjnych lustrzanek (Rolleiflex) i wprowadzenia na rynek wysokowartościowych papierów bromowych oraz panchromatycznych, drobnoziarnistych błon zwojowych i małoobrazkowych.

Postęp w budowie aparatów fotograficznych przejawiał się rozpowszechnieniem aparatów małoobrazkowych wyposażonych w wymienne obiektywy: szerokokątne, bardzo jasne oraz teleobiektywy o dłuższych ogniskowych. W literaturze fotograficznej tego okresu i w latach powojennych toczyła się zawzięta dyskusja: czy aparaty małoobrazkowe (wliczając aparaty na film 6×9) wyprą kamery większych rozmiarów, czy też nie? Zdania były podzielone — jedni nie wróżyli większej przyszłości kamerom małoobrazkowym, inni uważali, że kamery o formacie negatywu większym niż 6×9 cm są już przżytkiem. Często poruszano tematem było również zagadnienie, czy rzeczywiście konieczne jest wyposażenie kamer fotograficznych w obiektywy o jasności 1:1,5 i migawki na jedną tysięczną sekundy. Oczywiście, nie kwestionowano konieczności dysponowania bardzo szybką migawką w fotografii sportowej lub jasnym obiektywem w reportażu, ale zadawano sobie pytanie, czy rzeczywiście w przeciętnej praktyce fotograficznej konieczne są ultra-jasne obiektywy i specjalne migawki szczelinowe.

Dalszym tematem był problem: matówka, lustro czy dalmierz? Jaki typ kamery przedstawia najszybsze rozwiązanie: aparaty z dalmierzem z matówką czy też lustrzanki jedno i dwuobiektywowe? W latach powojennych pojawił się nowy typ kamery — aparaty z pryzmatem pentagonalnym, których przydatność do różnych celów fotografii była niekiedy kwestionowana.

Autor artykułu próbował rozstrzygnąć te sprawy przy pomocy materiałów statystycznych. Podstawą rozważań były analiza zdjęć opublikowanych w zagranicznej prasie fotograficznej w okresach lat 1935—1936, 1941—1942 i 1951—1954.

Wybór podanych wyżej okresów, z których zaczerpnięto dane, nie był przypadkiem. Lata 1935 i 1936 to okres, w którym kamery małoobrazkowe zaczynały zdobywać coraz szerszą popularność. Lata 1941 i 1942 to okres, w którym ze względu na warunki wojenne nie pojawiły się nowe rozwiązania konstrukcyjne.

Tabela I wykazuje jaki procent opublikowanych w poszczególnych latach zdjęć wykonany był za pomocą określonego typu aparatu. Tabela II charakteryzuje rodzaj urządzenia celowniczego, a tabela III materiał negatywowy w zależności do formatu.

Analiza podanych wyżej liczb pozwala wysunąć szereg ciekawych wniosków. Przede wszystkim przypuszczenie, że kamery małoobrazkowe nie wytrzymują konkurencji aparatów o większych rozmiarach negatywu, okazało się całkowicie niesłuszne. W ostatnich latach 57% opublikowanych zdjęć zostało wykonanych kamerami na film 24×36 mm, natomiast ilość zdjęć wykonanych aparatami na błony i płyty większe niż 6×9 cm spadła zaledwie do 7%.

Materiał negatywowy w chwili obecnej — to wyłącznie film panchromatyczny. 85% zdjęć wykonano na błonach o czułości 17/10 DIN — 15% na błonach bardziej czułych — 21/10 DIN. Nie spotyka się zdjęć wykonanych na niskoczułych materiałach jednowarstwowych ani na wysokoczułych — 24/10 DIN.

Bardzo charakterystyczne wnioski nasuwają również liczby dotyczące urządzenia celowniczego. W latach 1951 do 1954 stosunkowo niewiele zdjęć wykonano kamerami zaopatrzonymi w celownik optyczny lub matówkę. (W latach 1935 do 1936 — 25%). Lustrzanka jest od przeszło 20 lat najpopularniejszą kamerą (przede wszystkim lustrzanka dwuobiektywowa typu Rolleiflex), ale w ostatnich latach spotyka się coraz więcej zdjęć dokonanych aparatami z pryzmatem pentagonalnym, przy czym liczba zdjęć wykonanych tym typem aparatu wzrasta z roku na rok (w roku 1951 — 6% ogólnej liczby zdjęć, a w roku 1954 już 37%).

Tabela I nie uwzględnia rodzaju obiektywu użytego do wykonania zdjęcia. Okazuje się, że około 60% zdjęć kamerami o wymiennej optyce dokonano obiektywami o normalnej długości ogniskowej. Znaczna ilość zdjęć (około 40%) została wykonana obiektywami o dłuższej ogniskowej, przy czym do formatu leikowskiego stosowano obiektywy o długości ogniskowej przeważnie 8,5 lub 10,5 cm. Dłuższe ogniskowe stosowano rzadko — w nielicznych przypadkach obiektywy $f = 13,5$ cm. Obiektywy szerokokątne stosowane są jedynie w wyjątkowych wypadkach.

Do kamer 6×6 cm (lustrzanki typu Reflex-Korelle) używano prawie zawsze optyki standardowej. Obiektywy o dłuższej ogniskowej używane były bardzo rzadko.

Rozpatrzmy teraz liczby podane w tabelach V i VI. Dotyczą one wielkości przysłony oraz szybkości migawki stosowanej przy zdjęciu. Jak wynika z podanych liczb, w ciągu 20 lat nie zaszły większe zmiany w sposobie ekspozycji zdjęcia. Jedynie analiza szybkości migawek zawartych w grupie od 1/40 do 1/100 (wyniki nie podane w tablicy) może wykazać pewne różnice. Mianowicie w latach 1935—1936 rzadko używano migawki na 1/100 sekundy (przeważnie 1/50), natomiast w ostatnich latach jest to najczęściej stosowany czas naświetlania. Najpopularniejsza przysłona w latach 1935—1936 to 1:5,6 względnie 1:6,3, a w latach 1951—1954 — 1:8 lub 1:11. Zmiany te wiążą się niewątpliwie ze znacznym wzrostem czułości materiałów negatywowych.

Wśród przeszło 1500 zdjęć służących do sporządzania powyższych tablic zaledwie jedno zostało wykonane przy otworze obiektywu 1:1,5 i jedno na 1/1000 sekundy, a dwa na 1/500 sekundy!

Na zakończenie zajmijmy się jeszcze sprawą filtrów.

W latach 1935—1936 około 60% zdjęć zostało dokonanych przez filtr, w znacznej większości żółty lub żółtozielony. Liczba zdjęć wykonanych z filtrem spada gwałtownie z roku na rok i wynosi w ostatnich latach zaledwie kilka procent. Filtry — zielony, pomarańczowy i czerwony stosowane są jedynie w sporadycznych wypadkach. Np. na 1500 zdjęć zaledwie 2 wykonano przez filtr czer-

wony, a kilka przez zielony lub pomarańczowy. Zmniejszyła się również znacznie liczba zdjęć wykonanych przez nasadki zmniejszające rysunek obiektywu (Duto lub podobne). W okresie 1935—1936 około 15% zdjęć robiono w ten sposób, w ostatnich latach zaledwie 3%. Autor zwraca uwagę czytelników na znaczny spadek ilości zdjęć wykonanych przez filtry. Wśród bardzo szerokich rzesz fotografów w Polsce panuje przekonanie, że użycie filtru jest warunkiem koniecznym do otrzymania dobrego zdjęcia. Tak jednak nie jest. Filtry przy obecnej zupełnie zadowalającej barwoczułości materiałów negatywowych stosuje się jedynie w wyjątkowych wypadkach. Szersze omówienie tego tematu przekracza jednak ramy niniejszego artykułu.

TABELA II

Rodzaj urządzenia celowniczego	1935 — 1936	1941 — 1942	1951 — 1954
	w procentach opublikowanych zdjęć		
Celownik optyczny	11,5	11	4
Matówka	25,5	12	7
Dalmierz	23	34	17
Lustrzanka	40	43	49
Pryzmat pentagonalny	—	—	23

TABELA III

	w procentach opublikowanych zdjęć		
Błony małoobrazkowe	23,5	25	57
Błony 6×9 cm	43,5	63	36
Płyty i błony cięte 6×9 cm i większe	33	12	7

TABELA IV

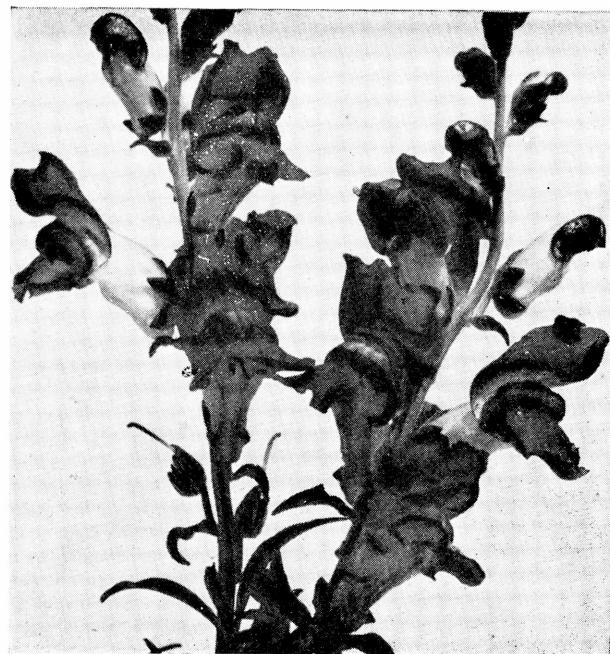
	w procentach opublikowanych zdjęć		
Materiał ortochromatyczny	50	16	—
Materiał panchromatyczny	50	84	100

TABELA V

Wielkość przysłony	1935—1936	1941—1942	1951—1954
	procent opublikowanych zdjęć		
Poniżej 1:2,8	—	2	4
1:3,5 — 1:4,5	26	19	12
1:5,6 — 1:11	70	71	79
powyżej 1:11	4	8	5

TABELA VI

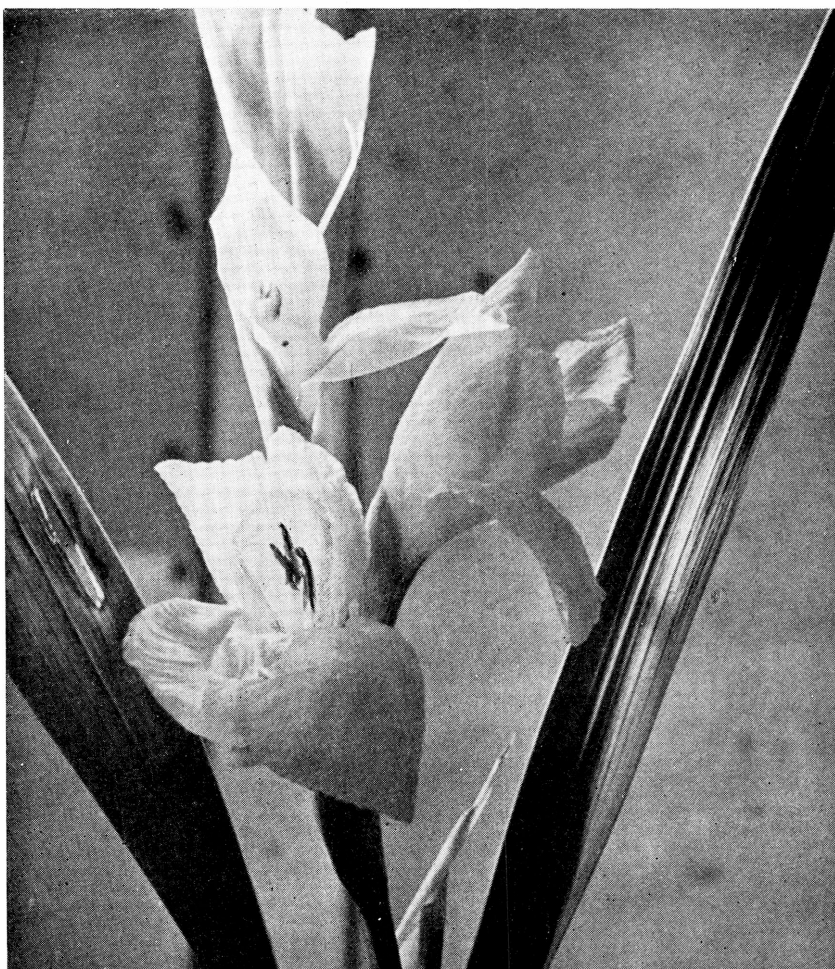
Szybkość migawki			
powyżej 1 sek.	7	10	10
1/2 — 1/10 sek.	21	15	18
1/25 sek.	23	18	13
1/40 — 1/100 sek.	47	46	52
1/200 sek.	1	7	4
poniżej 1/200 sek.	1	4	3



KWIATY

Stanisław Zieliński



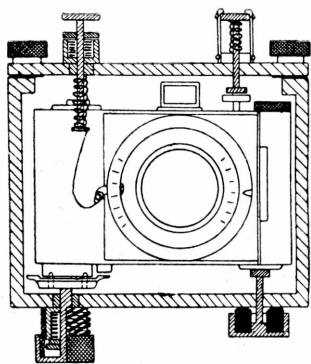




Fot. Fr. K. Meyer

Fotografowanie

pod
wodą



Od redakcji. W 6 numerze „Die Fotografie” ukazał się ciekawy artykuł omawiający szereg zagadnień fotografii podwodnej. W artykule tym dwaj specjaliści fotografii podwodnej: Hannes Haase i F. K. Meyer dzielą się z czytelnikami swoim doświadczeniem. Streszczenie ich wywodów podajemy poniżej.

Z obszernego artykułu w „Die Fotografie” podajemy jedynie szereg wskazówek technicznych, zaczynając od doboru kamery i sposobu jej przystosowania do fotografii pod wodą.

Fot. Wiesław Prażuch



Kamera do fotografowania pod wodą powinna spełniać następujące warunki:

powinna znajdować się w wodoszczelnym i odpornym na ciśnienie słupa wody futerale tak skonstruowanym, aby umożliwiał on uruchomienie mechanizmu przesuwającego film, jak również napinającego migawkę pod wodą. Oczywiście futerał musi również pozwalać na swobodne wyzwolenie migawki pod wodą. Zdaniem autorów artykułu, obiektyw powinien posiadać jasność co najmniej 1:4 i migawkę umożliwiającą ekspozycję na co najmniej 1/100 sekundy.

W kamerach małoobrazkowych ogniskowa obiektywu nie powinna być dłuższa niż 5 cm. Do fotografii podwodnej doskonale nadają się obiektywy szerokokątne.

Jeden z autorów artykułu, Haase, użył jako materiału do budowy futerału — masy plastycznej, winidur o grubości ścianek 5 mm. W innym przypadku do budowy futerału użył blachy o grubości 2 mm. Sposób uruchamiania mechanizmu kamery pokazany jest na rysunku. Bardzo ważne jest dokładne uszczelnienie wszelkich otworów w futerale — można do tego celu użyć pierścieni gumowych. Płytką szklaną znajdującą się w futerale przed obiektywem powinna być umieszczona jak najstarszemu w położeniu dokładnie równoległym do płaszczyzny obiektywu. Grubość jej powinna wynosić około 5 mm.

Zdaniem autorów artykułu, można zrezygnować z urządzeń mających na celu zmianę szybkości migawki i wielkości przysłony pod wodą. W czasie stosunkowo krótkiego pobytu pod wodą bardzo rzadko zmieniają się warunki oświetleniowe na tyle, aby zachodziła konieczność zmiany przysłony lub migawki.

Ważnym zagadnieniem jest rodzaj celownika. Celowniki optyczne nie zdają egzaminu, ponieważ stosowane podczas fotografowania pod wodą okulary ochronne uniemożliwiają zbliżenie oka do celownika. Najdogodniejsze okazały się lustrzanki. (Nad lustrem znajduje się w futerale, podobnie jak przed obiektywem, płytka szklana odpowiedniej grubości, umieszczona w położeniu równoległym do powierzchni lustra). Przydatne okazują się również celowniki ramkowe, zwłaszcza podczas fotografowania szybko poruszających się obiektów, np. pływających ryb lub nurkujących pływaków.

Dużą trudność, zwłaszcza dla początkujących fotografów pod wodą, sprawia właściwa ocena odległości fotografowanego motywu od obiektywu. Współczynnik załamania światła w wodzie wynosi 1,33. Wskutek tego fotografując obiekt oddalony na przykład o 9 m należy nastawić kamerę na 6 m. (Obiektyw nastawiamy na ostrość na rzeczywistą odległość zmniejszoną o 1/3). Zmianie ulega również głębia ostrości. Poniżej podajemy tabelę głębi ostrości obowiązującą podczas fotografii pod wodą.

Nastawienie obiektywu

Przysłona	2 m	3 m	5 m	8 m
3,5	1,29—1,53	1,79—2,30	2,75—4,10	4,20—7,50
4	1,27—1,67	1,73—2,37	2,74—4,83	3,70—8,40
5,6	1,22—1,65	1,65—2,55	2,53—5,70	3,50—11,0
8	1,15—1,79	1,52—2,90	2,26—7,81	2,90—24,0

Zdaniem Meyera, nie należy fotografować obiektów znajdujących się w odległości przekraczającej połowę zasięgu wzroku ludzkiego pod wodą. Oczywiście, zasięg fotografii podwodnej zależy w pierwszym rzędzie od przejrzystości wody. Na marginesie można w tym miejscu dodać, iż znalezienie zbiornika dostatecznie przejrzystej wody jest jednym z trudniejszych warunków fotografii podwodnej. Wiesław Prażuch, autor zdjęcia obok reprodukowanego, odpowiednią wodę znalazł dopiero w basenie na Jaszczurówce, w Zakopanem. Przechodząc do zagadnienia czasu naświetlania pod wodą należy stwierdzić, iż spostrzeżenia zarówno Haasa jak i Meyera są trochę niespodziewane. Stwierdzają oni zgodnie, że przeważnie nie docenia się jasności panującej pod wodą. Haase np. stwierdził, że naświetlając pod wodą (w Bałtyku) film Isopan ISS na 1/100 sekundy przy przysłonie 5,6 otrzymał zdjęcia bardzo prześwietlone. Podaje on następującą tabelkę czasów naświetlań pod wodą.

Przysłona	Materiał światłoczuły	Czas naświetlania	Rodzaj zbiornika wodnego
8	Isopan F	1/100 sek.	Basen pływaków otwarty o jasnym obmurowaniu ścian. Głębokość do 5 m.
5,6	Isopan F	1/100 sek.	Morze Bałtyckie. Jasne dno piaskowe. Głębokość do 3 m.
4	Isopan F	1/50 sek.	Morze Bałtyckie. Dno zarośnięte. Głębokość do 2 m.
4	Isopan ISS	1/100 sek.	Rzeki i jeziora. Głębokość do 3 m.

Podane w tabeli czasy naświetlań odnoszą się do pogody słonecznej. Czas naświetlania należy dwukrotnie przedłużyć w przypadku słabszego oświetlenia zbiornika wody. (Słońce częściowo przysłonięte chmurami itp.) Zdaniem jednego z autorów, podczas dni pochmurnych należy zrezygnować z fotografowania pod wodą, o ile nie zmuszają nas do tego jakieś specjalne okoliczności.

Za najwłaściwszy materiał negatywowy obaj autorzy uważają Isopan F. Isopan ISS pracuje zbyt miękko i nadaje się do fotografowania pod wodą jedynie przy ostrym oświetleniu słonecznym.

Na zakończenie autorzy zwracają uwagę na duże znaczenie fotografii kolorowej pod wodą dla celów naukowych (w świetle reflektorów lub lamp błyskowych!). Za najdogodniejszy materiał uważają Agfa-Color-Negativfilm Ultra T o czułości odpowiadającej 17/10⁰ DIN.



Z techniki fotografowania

Fotografowanie obrazów pod szkłem

Nie zawsze można przy fotografowaniu jakiegoś rysunku lub akwareli wyjąć je z ramy spod szkła. Jeśli jest to możliwe — fotografowanie nie nastręcza żadnych specjalnych trudności; oczywiście pamiętać musimy o równomiernym oświetleniu, o idealnej równoległości powierzchni obrazu do powierzchni kliszy lub błony.

Zdarza się czasem jednak, że szkła nie można usunąć, jak np. w przypadku fotografowania malowideł na szkłe, które wykonane są w ten sposób, że ogląda się je przez warstwę szkła, a gładka błyszcząca powierzchnia zwrócona jest do aparatu.

Zaślanianie błyszczących części aparatu nie zupełnie usunie refleksy, bo nawet obiektyw może dać odbłask. Musimy zatem stworzyć takie warunki, by fotografowany obraz był najjaśniejszym przedmiotem. Wówczas wszystkie refleksy zginą. Uzyskamy to, oświetlając silnymi dwiema żarówkami w reflektorkach (przy niedużych wymiarach fotografowanego obiektu); ustawiamy je po obu bokach obrazu i obserwujemy na matówce czy nie odbijają się na powierzchni szkła. Obserwując matówkę odsuwamy reflektorki trochę w bok, aż nam zginą okrągłe świetliste plamy na szkłe obrazu. Aparat fotografujący i przedmioty znajdujące się na przeciw obrazu muszą pozostać w cieniu.

Przy niedużych obrazach malowanych za szkłem, możemy posługiwać się jedną silną żarówką, lecz należy dać z przeciwnej strony arkusz papieru — celem podświetlenia i wyrównania oświetlenia. Oczywiście, szkło musi być dokładnie wyczyszczone bez żadnych plamek i brudu, nawet ślady palców mogą niekiedy uwidocznąć się na zdjęciu.

Stanisław Zieliński



Gawędy o kompozycji

Obraz artystyczny tworzony przez rzeźbiarza jest „kopią” twórczą, jak gdyby trójwymiarowym „odlewem” artystycznym rzeźbionego przedmiotu. Rzeźbiarz ogląda przedmiot ze wszystkich stron i odtwarza go w bryle. Musi on mieć wiele punktów widzenia na przedmiot, tak jak człowiek oglądający rzeźbę może ją widzieć z różnych miejsc, z przodu, z boku czy tyłu. Inaczej przedstawia się sprawa z obrazami tworzonymi przez malarzy, grafików, fotografików czyli artystów sporządzających obraz na powierzchni, najczęściej na płaszczyźnie. Muszą oni przed wykonaniem obrazu ustalić jeden jedyny punkt, z którego obserwują odtwarzany przedmiot, muszą znaleźć punkt widzenia.

Tak, jak zmiana światła, tak samo zmiana punktu widzenia zmienia całkowicie obraz przedmiotu. Zmiana ta może być tak duża, że na dwóch zdjęciach z dwóch różnych punktów ten sam przedmiot będzie wyglądał zupełnie inaczej. Zmiana punktu widzenia powoduje zmianę układu perspektywicznego przedmiotu na płaskim obrazie.

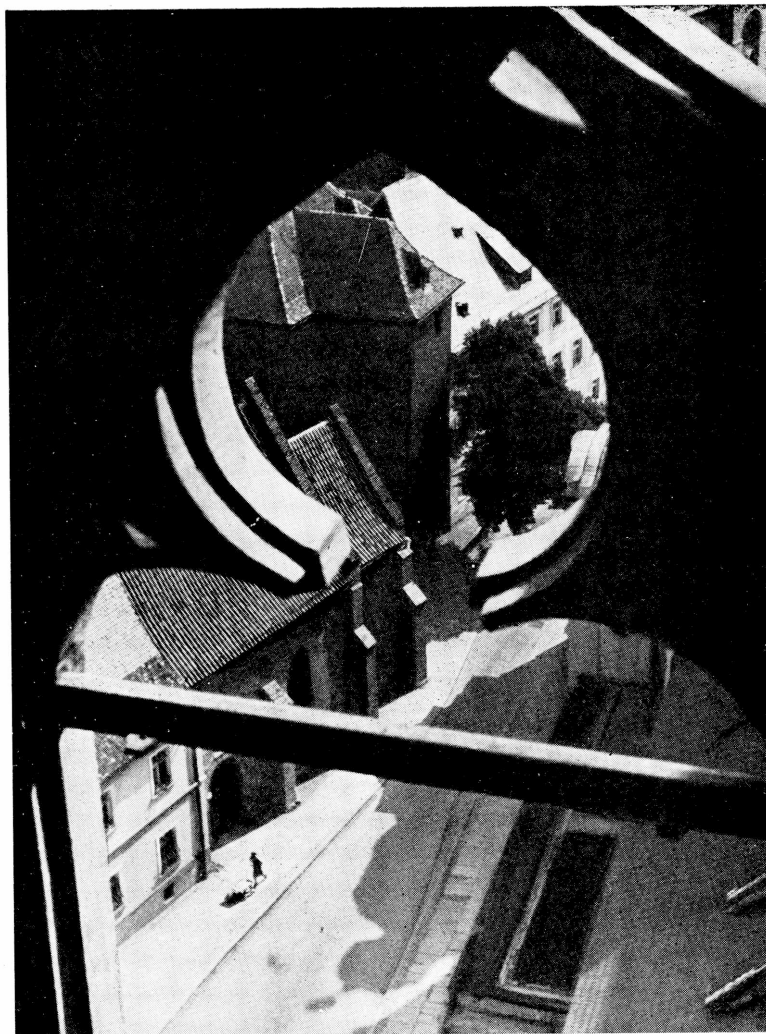
Na ustalenie punktu widzenia wpływają dwa czynniki: kierunek z którego obserwujemy przedmiot i odległość od punktu widzenia do przedmiotu. Zmieniając kierunek widzenia oglądamy przedmiot z różnych stron. Jeśli przedmiotem tym nie jest kula, jego wygląd geometryczny zmienia się na obrazie. Nawet tak prosta bryła jak sześcian może przybierać na obrazie nieskończenie wielką ilość postaci. Gdy mamy do czynienia z przedmiotami o złożonych kształtach, a w praktyce jest tak prawie zawsze, dysponujemy nieskończenie wielką ilością możliwych obrazów. Weźmy dla przykładu głowę ludzką. Możemy ją sfotografować z przodu, z boku, z tyłu, z góry, z dołu i we wszystkich możliwych kombinacjach połączeń tych kierunków, jak np. z kierunku przednio-bocznego, boczno-górnego itd. Fotografując ulicę, czy krajobraz otwarty, zmieniając kilkakrotnie punkt widzenia, zmieniamy otrzymany obraz do tego stopnia, że czasami nie sposób jest stwierdzić identyczności terenu na dwóch zdjęciach.

Odległość punktu widzenia od przedmiotu w mniejszym stopniu wpływa na wygląd obrazu, mimo to wpływ ten jest również bardzo duży i od tej odległości zależy rysunek skrótów perspektywicznych obrazu. (Patrz artykuł Z. Dhubaka pt. „Perspektywa, odległość ogniskowa”, „Fotografia” nr 7/13).

Z rozważań powyższych możemy wyciągnąć wniosek, że możliwych obrazów może być nieskończenie więcej niż możliwych przedmiotów.

*

Obraz widziany z tego samego punktu i w tym samym kierunku jest inny dla oka ludzkiego i inny dla obiektywu fotograficznego. Obiektyw automatycznie rejestruje skróty perspektywiczne, oko ludzkie przesyła otrzymane za pomocą światła bodźce do mózgu, który je analizuje. Ostateczny obraz, który widzi człowiek, jest oceniony przez jego mózg, zmieniony, „wytłumaczony”, tj. skonfrontowany z zasobem wiadomości człowieka. Dlatego człowiek nie dostrzega w dużym stopniu skrótów perspektywicznych. Widząc odległy przedmiot wiemy, że jest on daleko, ale nie jest mały. Patrząc z dołu na wysoki budynek nie odnosimy prawdziwego perspektywicznego wrażenia, że zwęża się on ku górze, natomiast zdjęcie fotograficzne wykonane z te-



Z WIEŻY WROCŁAWSKIEJ KATEDRY

Bronisław Schlabs

go samego punktu widzenia i w tym samym kierunku da obraz perspektywicznie zmniejszony, na którym dom będzie szerszy u podstawy niż u szczytu. Różnice między widzeniem oka i obiektywu — to specjalny temat, który w przyszłości będzie na tym miejscu omawiany.

*

Najczęściej bierze się pod uwagę poziome kierunki widzenia, to jest z przodu, z boku, z tyłu. Nie przywiązuje się, niestety, większej wagi do kierunków pionowych: z góry, z dołu. Wysokość punktu widzenia ludzkiego wynosi najczęściej od 120 (pozycja siedząca) do 180 cm ponad podstawę (pozycja stojąca). Pod słowem „podstawa” rozumiemy powierzchnię ziemi, podłogi, na której oparte są nasze stopy. Fotografowanie z tej wysokości daje w wyniku obrazy prawdziwe, rzeczywiste pod względem dokumentalnym i psychologicznym, jednakże prowadzi do „powszedniości spojrzenia”. Dopiero fotografowanie z dołu i z góry, z mniejszym lub większym pochyleniem osi obiektywu, daje możliwość osiągnięcia ujęć nowych, ciekawych, oryginalnych, czasem — niespodziewanych. Niejednokrotnie takie spojrzenie na świat odkrywa niedostrzegalne jego kształty, a czasem nawet treści. Ulica, widziana z wysokości oczu idącego człowieka — to obrazek znany i powszedni. Ta sama ulica, widziana z wysokości czwartego piętra, przedstawia zupełnie inny, szeroki widok; widzimy szereg jej szczegółów, niedostrzegalnych z dołu. Jeśli temat fotografowany posiada dużą przestrzenność, np. jeśli jest to plac, na którym widzimy tłum ludzi, to wysokość punktu widzenia i kierunek widzenia wpływa nie tylko na formę ale i na treść obrazu. W wypadku takim zdjęcie z góry pokazuje całość tematu, gdy zdjęcie z dołu — jego fragment, część na tle całości, lub na tle nieba. Pałac Kultury i Nauki sfotografowany z samolotu będzie widoczny na tle miasta i będzie częścią tego miasta, sfoto-

grafowany z dołu wystąpi na tle nieba, wydobędzie się ze swego otoczenia, „usamodzieli się”.

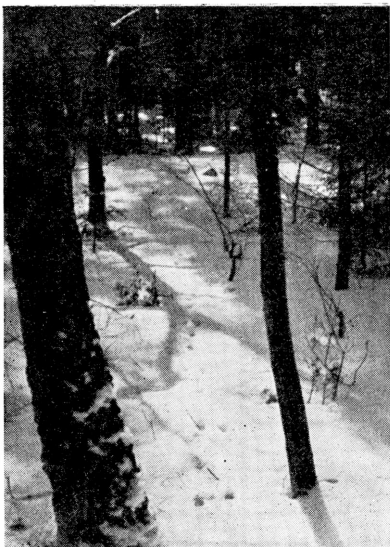
Wysokość punktu widzenia i kierunek widzenia szczególną rolę odgrywa przy krajobrazie. Jeśli fotografujemy z dołu, unosząc oś obiektywu do góry, otrzymujemy tzw. „niski horyzont”. Ujęcie to podkreśla przedmioty dalekie, jak gdyby przybliża je, a to dlatego, że nie widać przed nimi przedmiotów bliższych, przy porównaniu — większych. Natomiast ujęcie z góry, przy pochyleniu osi obiektywu w dół, daje tzw. „horyzont wysoki”, wydobywając na pierwszy plan przedmioty bliskie. Należy jednakże pamiętać, że pochylenie osi obiektywu powoduje powstawanie na obrazie skrótów perspektywicznych linii pionowych. Jest to obojętne w krajobrazie, gdzie regularnie równoległe linie pionowe zasadniczo nie istnieją. Natomiast w architekturze nieudolnie zastosowane skróty perspektywiczne mogą całkowicie zepsuć efekt ostatecznego obrazu.

Spojrzenie z góry w dół i z dołu w górę w zastosowaniu do zdjęć architektonicznych może być jedynie stosowane przy równoczesnym skośnym potraktowaniu tematu. Przy takim ujęciu nie rażą skróty perspektywiczne, bowiem zdecydowane spojrzenie w górę łączy się prawie zawsze z przechyleniem głowy. Przy takim sposobie patrzenia, szczególnie z małych odległości, oko ludzkie dostrzega skróty perspektywiczne, skutkiem czego nie będą one rażyły na zdjęciu. Spojrzenie z góry w dół nie wymaga pochylenia. Nawet silnie skróty są wówczas nierzające.

Istnieje jeszcze dodatkowe zagadnienie: „wprost” czy z „boku”.

Tu możemy przyjąć jako zasadę „z boku” i „skosem”, ponieważ zdjęcia architektoniczne wprost robią zawsze wrażenie suchych dokumentów; w ten sposób sfotografowane budynki tracą swój charakter bryły.

Witold Dederko

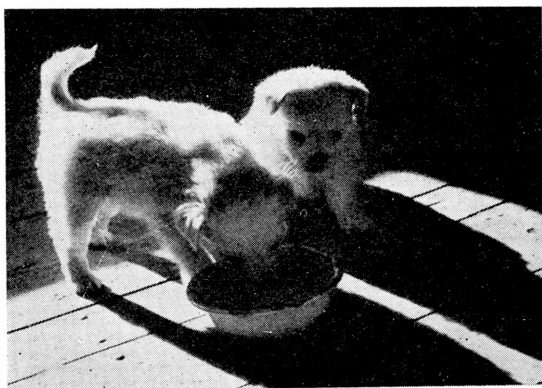


ŚLADY

R. Tomczuk



WIOSENNE PRANIE
Edward Rzepiela



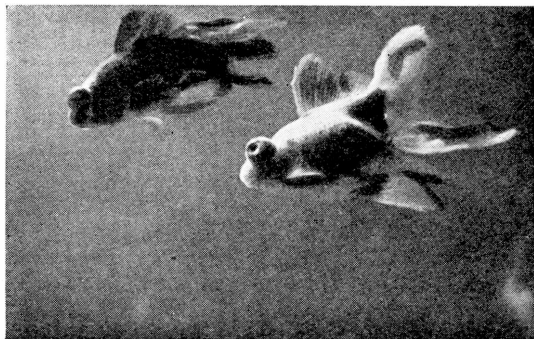
BLIŹNIĘTA

Jan Marczuk



RÓŻA

Tadeusz Grzędziński



GODY

J. Blak

Ocena nadesłanych zdjęć

Niejednokrotnie mówiliśmy w „Fotografii” o typie zdjęć „pod światło”. Oświetlenie takie uzyskujemy, gdy promienie światła padają na przedmiot nie od strony aparatu, czy z boku, lecz jak gdyby spoza fotografowanego przedmiotu (patrz rys. 1). Oświetlenie takie najczęściej powoduje powstawanie jasnych obwódek na krawędziach przedmiotu.

Typowym tego przykładem jest zdjęcie **Kol. E. Rzepieli z Krakowa** pt. „Wiosenne pranie”. Jest to prosta, niepozowana scenka z życia dzieci. Zastosowane oświetlenie podkreśla słoneczność atmosfery. Kompozycja poprawna, mimo że temat wypełnia prawie całe pole obrazu, układ nie jest ani centralny, ani symetryczny. Tło dzięki oświetleniu jest ciemne i dość jednostajne, skutkiem czego sylwetki dziewcząt występują na nim wyraźnie. Zdjęcie to możemy podać jako przykład wzorowego zdjęcia typu „rodzinno-pamiątkowego”.

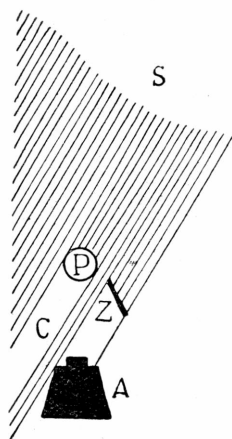
Zdjęcie **Kol. R. Tomczuka** pt. „Ślady” jest przykładem zastosowania omawianego oświetlenia w krajoobrazie. Nie widzimy tu jasnych obwódek na pniach drzew, ponieważ słońce, przedmiot i obiektyw aparatu leżały na linii prawie prostej (rys. 2). Oświetlenie takie jest celowe dla omawianego zdjęcia, gdyż obwódki zlewałyby się z bielą śniegu. Kompozycji obrazu można by zarzucić pewne niezrównoważenie, wynikające z ciemnej, mało zróżnicowanej tonalnie plamy gęstwy drzew u góry zdjęcia. Technicznym niedociągnięciem jest za mała widoczność śladów na śniegu, czego można było uniknąć naświetlając trochę dłużej pozytyw w czasie powiększania. **Kol. T. Grzędziński z Warszawy** nadesłał zdjęcie pt. „Róża”. Fotografowanie kwiatów nie jest łatwym zadaniem. Nas w tej chwili interesuje zastosowane tu oświetlenie „pod światło”. Przy jego pomocy uzyskano dobrą plastyczność, skutkiem czego wyraźnie widzimy kształty wszystkich płatków kwiatu. Układ kompozycyjny zdjęcia — poprawny. Spryskanie róży wodą podkreśla jej delikatny rysunek. Nie radzimy jednakże fotografować kwiatów na czarnym tle. Najlepsze wyniki uzyskuje się stosując tło szare, nieco ciemniejsze od kwiatu. Pozytyw „Róży” jest trochę za kontrastowy, skutkiem czego zaginęły szczegóły w najjaśniejszych jego miejscach. (Patrz artykuł pt. „Fotografowanie kwiatów”, „Fotografia” nr. 9/27). „Bliznieta”. **Kol. J. Marczuka z Bytomia** — to znów zdjęcie „pod światło”. Kompozycja poprawna, skośna, moment zdjęcia dobrze uchwycony. W czasie zdjęcia musiała być oświetlona duża powierzchnia podłogi i światło od niej odbite oświetliło te miejsca na pieskach, na które nie padały bezpośrednio promienie słońca. W innym przypadku miejsca te byłyby zupełnie prawie czarne. I to zdjęcie jest jednak za kontrastowo skopiowane, gdyż brak na nim szczegółów w najjaśniejszych miejscach.

Zdjęcie „Gody” **Kol. J. Blaka ze Stalinogrodu** jest przykładem zastosowania oświetlenia „pod światło” do zdjęć w akwarium. Zdjęcie to jest prawdopodobnie powiększeniem z małego wycinka negatywu, czego dowodzi ziamistość, niewidoczna zresztą na reprodukcji. Konieczność silnego powiększenia obrazu usprawiedliwia pewną nieostrość jego rysunku. Kompozycja prawidłowa — skośna. Pole przed rybami podkreśla kierunek ich ruchu.

W.

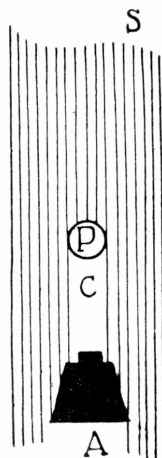
Rys. 1

S—światło, P—przedmiot, C—cień przedmiotu. A—aparat fotograficzny, Z—zasłona, lub jakikolwiek inny przedmiot rzucający cień na obiektyw. W razie niezasłonięcia obiektywu przy zdjęciach pod światło otrzymujemy zardymiony negatyw.



Rys. 2

S—światło, P—przedmiot, C—cień przedmiotu, A—aparat fotograficzny. Zasłona zbędna, ponieważ na obiektyw pada cień fotografowanego przedmiotu.





CZYTELNICY PISZA

Redakcja „Fotografii” otrzymała ostatnio liczne listy czytelników na temat zaopatrzenia rynku w artykuły fotograficzne, będące odpowiedzią na czerwcowy artykuł dyr. Majkowskiego pt. „Dystrybutor ma głos”. Szczególnie interesujący i rzeczowy jest list inż. mgra Zygmunta Kisielnickiego z Wrocławia, który cytujemy z niewielkimi skrótami:

„Uważam, że artykuł ob. Majkowskiego, oparty na rzekomo ścisłym materiale statystycznym, roi się od nieścisłości, a rzekome dane pozbawione są podstaw i umotywowania.

Zbadajmy poszczególne punkty po kolei. Jako jedno z zagadnień, które miało być rozwiązane jeszcze w 1955 r., postawione było zbadanie chłonności rynku i zakresu jego potrzeb. Czy zadanie to zostało rozwiązane? Mam wrażenie, że raczej nie. Nie rozpisywano ankiety pośród zainteresowanych odbiorców, która mogłaby tworzyć pewną przybliżoną bazę do opracowywania planów produkcyjnych. Oparto się jedynie na opinii sprzedawców, na opinii tych czy innych uspołeczniczonych jednostek handlu. Nie mogło to dać pozytywnych wyników, gdyż sprzedawcy sami nie orientują się w potrzebach odbiorców, odbiorcy zaś nie zwierają się sprzedawcom ze swych zapotrzebowań w dziedzinie towarów, o których z góry wiedzą, że nie ma ich w sprzedaży. Sprzedawca nie jest pośrednikiem i łącznikiem pomiędzy odbiorcą a producentem, a ogranicza się jedynie do automatycznego rozprowadzenia tego towaru, który mu w danej chwili do sprzedaży dostarczono. Jako

ilustrację podanych tu faktów mogę podać dwa wypadki. Jeden zdarzył się mojemu przyjacielowi, który w sklepie MHD na placu Solnym we Wrocławiu zakupił przed rokiem aparat Taxona bez futerału, przy czym sprzedawczyni oświadczyła obowiązującą, że futerały nadejdą w ciągu miesiąca. Przyjaciel mój do dnia dzisiejszego nadaremnie oczekuje spełnienia obietnicy dobrze poinformowanej sprzedawczyni. Fakt drugi. Wrocław, Sklep „Fotooptyki” w Rynku nr 25. Nadszedł tam nowy transport aparatów. Między innymi spostrzegłem Practinę z Tessarem. Aparat ten specjalnie mnie zainteresował i byłem poważnym reflektantem na jego kupno. Zwróciłem się do sprzedawcy z prośbą, aby mi pozwolił aparat obejrzeć. Tenże odmówił stanowczo twierdząc, że aparatu do oglądania nie może dać, natomiast może służyć prospektem. Czy takie podejście do poważnego klienta może propagować handel, a z drugiej strony czy zaleganie danego aparatu na półkach sklepowych może być miernikiem chłonności rynku, jeśli zaleganie to jest wynikiem niedbałej i niefachowej ekspedycji sklepowej? W dalszym ciągu swego artykułu ob. Majkowski podaje wykaz sprzętu, którego produkcję podjęto. Ale gdzie właściwie jest ten sprzęt, bo na wystawach i półkach sklepów wrocławskich niczego podobnego nie widziałem. A gdzie sprzęt, o którym ob. Majkowski w ogóle nie wspomina, np. światłomierze, płuczki z płynącą wodą, lupy do badania ziarna filmów i wiele, wiele innych. Czyż wobec tego podane cyfry procentowego pokrycia za-

potrzebowania rynku, wobec braku jakichkolwiek podstaw do określenia podstawowej i wyjściowej pozycji 100% zapotrzebowania, mogą być realne?

Jeszcze gorzej przedstawia się sprawa fotochemii. Tu już widzimy po prostu lekceważenie odbiorcy, bo nie mówiąc, że brakuje w ogóle wywoływaczy dla prymitywnych wymogów amatorskich, zdobycie tiosiarcznanu sodu jest marzeniem nigdy nieosiągalnym. A gdzie są jakieś takie asortymenty papierów? Przecież odbiorca jest zmuszony pracować na tym co mu sprzedać zechcą, a nie na tym na czym by chciał. A co znaczy wypuszczanie na rynek papierów wybrakowanych, zaopatrzonych w nic nie mówiącą nazwę „II gatunek”. Co to w ogóle znaczy? Kupujący zastanawia się, co ma rozumieć przez „drugi gatunek”, czy wobec tego nie kupuje kota w worku? A jak ma nazwać wypuszczenie na rynek bezwartościowego papieru Bromesco, który już dawno, wobec przeterminowania, stracił wartość użytkową? Czy to nie jest chęć pokrycia własnych strat wskutek złej gospodarki dystrybucyjnej kosztem nieświadomych odbiorców?

Albo weźmy taki fakt. W lipcu udałem się na poszukiwanie filmu małoobrazkowego celem zrobienia zapasu na wczasy. We wszystkich sklepach zastałem jedynie materiał przeterminowany po połowie normalnej ceny, przy czym sprzedający zapewnił mnie, że materiał jest na pewno dobry. Kupiłem więc 5 rolek w kasetach pakowanych w Częstochowie oraz 5 rolek ładunku ciemnicowego w zielonożółtych kartonikach. Będąc jednak przezornym, zamiast narażać się na stratę wszystkich zdjęć z wczasów, zrobiłem próbę z wszystkich rolek i co się okazało? Filmy pakowane przez Częstochowę są w ogóle niezdatne do użytku, gdyż rozpoczął się już rozkład składników światłoczułych i film po wywołaniu wygląda jak obсыpany ospą, pokryty drobnymi o nieostrych konturach plamkami niewywołanej emulsji. Wszystkie rolki musiałem wyrzucić. Poza tym nie miałem nawet korzyści z kaset, gdyż są one wadliwe. Kasety te zaopatrzone stemplem Foton, są nieszczelne i zaświecują w okolicy zejścia się szczeliny filmowej z nakrętką. Nie nadają się też do aparatów, w których umocowanie szpulki w aparacie odbywa się na bolczyku około 4 mm. średnicy, gdyż otworki w szpulkach są mniejsze i wobec tego kasety nie wchodzi do aparatu. Filmy w kartonach były wprowadzone jeszcze znośnie, ale do tego stopnia utraciły na czułości, że trafienie normalnej ekspozycji zależy od szczęścia. A teraz pytanie. Gdzie spoczywały te dziś przeterminowane filmy w okresie, gdy w maju i czerwcu na rynku w ogóle filmów nie było? Kto ponosi odpowiedzialność za tę bezplanową i przynoszącą poważne szkody gospodarkę?

A takie błędy organizacji sprzedaży: swego czasu można było dostać substancję wywoływacza Metol, ale tylko w słojach 2 kg. i mniej nie sprzedawano nie licząc się zupełnie z potrzebami drobnego fotoamatora. To samo dotyczy innych chemikaliów.

Od ob. Majkowskiego oczekuję odpowiedzi, która wyjaśniłaby poruszane przeze mnie tematy w sposób rzeczowy, poparty silnymi dowodami.

A oto urywki z listu mgra Antoniego Wiewegera z Warszawy, którego zachęcił do zajęcia stanowiska artykuł sierpniowy „W odpowiedzi dystrybutorowi”.

„Wydaje mi się, że niedociągnięcia handlu są stanowczo za duże. Stałe braki podstawowych artykułów fotograficznych powodują, że zajmowanie się fotografią przestaje być rozrywką, a staje się źródłem wielu kłopotów i utrapień. Jako konkretny przykład opiszę własne kłopoty. Dnia 1 czerwca 1955 r. kupiłem w sklepie Fotooptyki w Warszawie aparat Praktica FX. Kupiłem bez futerału, przy czym sprzedawcy zapewnili mnie, że futerały nadejdą „za kilka dni”. Minęło już trzy i pół miesiąca a futerałów do Praktik nigdzie dostać nie moż-



W JESIENNEJ MGLE

Leopold Chrapek

na. Sprzedawcy zwodzili mnie obietnicami w rodzaju „będą za dwa tygodnie”, „będą po 20-tym lipca”, „będą zaraz po 1 sierpnia” itd. Od połowy sierpnia pojawiły się w sklepach Fotooptyki futerały do Praktik sprowadzane z NRD, ale sprzedawane są one tylko razem z aparatami. Dla niefortunnnych nabywców, którzy kupili wcześniej aparat, mają się ukazać w sprzedaży futerały polskiej produkcji. Ale kiedy? Czy prosta uczciwość nie nakazywała uprzedzić lojalnie klienta, że z nabyciem futerału do aparatu będą duże trudności? Nie chcę tu zresztą winić sprzedawców — ich prawdopodobnie także wprowadzono w błąd. Brak podstawowych chemikaliów fotograficznych. Od wielu miesięcy zabrakło wywoływaczy wyrównawczych-drobnziarnistych. Od dwóch miesięcy nie ma w sklepach warszawskich utrwalaczy, a od miesiąca wywoływaczy uniwersalnych. Sytuacja taka doprowadza do rozpaczki każdego fotoamatora, który chce samodzielnie obrabiać swoje negatywy i pozytywy.... W obecnych warunkach drobnziarniste wywołanie negatywu jest nieosiągalnym marzeniem. Jeśli wywoływaczy drobnziarnistych nie można produkować w kraju, to należy zapewnić import tych wywoływaczy. CZHAF i PO powinny zromieć, że jest to sprawa równie ważna,

jak import aparatów fotograficznych.W sierpniu ukazały się w sprzedaży filmy małoobrazkowe Agfa w cenie 15 zł. Natychmiast po ukazaniu zostały wykupione, a obecnie te same filmy można nabyć w sklepach prywatnych po zł. 20. Kto dopuścił do powstania takiej sytuacji?

...Znany autor książki i artykułów z dziedziny fotografii propaguje hasło „najtańszy aparat i najdroższy światłomierz, a nie odwrotnie”. Warto by było zwrócić uwagę dystrybutorów na to hasło.”

Ob. *Tadeusz Sanecki z Warszawy* poza szeregiem uwag, które pokrywają się z wywodami cytowanych powyżej listów, porusza sprawę braku płyt do suszarek.

„Nie wiem ilu jest fotografów zawodowych w Polsce, na pewno kilka tysięcy — zaręczam jednak, że 90% tych fotografów albo nie posiada płyt do suszarek, albo posiada bardzo zniszczone, datujące jeszcze sprzed wojny lub z czasów okupacji.

Wszyscy bez wyjątku zawodowcy poszukują takich płyt. Płyt tych jednak dostępnych do nabywania oddzielnie bez suszarki nie ma nigdzie.”

Z pełnym namyślności oburzeniem pisze o artykule dyr. Majkowskiego ob. *Bogusław Bogucki z Warszawy*:

„...w bieżącym roku od miesięcy nie można kupić paczki zwykłego wywoływacza filmu małoobrazkowego o możliwej niezasarzanej emulsji, nigdy prawie potrzebnego papieru itd. To wszystko zniechęca nas amatorów do fotografowania, a na tle tej sytuacji wypowiedzi dyr. Majkowskiego, stwierdzającego stałą poprawę — doprowadzając człowieka do wściekłości...”.

Ob. *Pietrzyk Eugeniusz ze wsi Blizianka, woj. Rzeszowskie*, zwraca się o zorganizowanie przedsiębiorstwa, które by wysyłało za zaliczeniem pocztowym materiały fotograficzne. Poza tym ob. Pietrzyk zwraca uwagę na złą jakość wywoływacza kontrastowego w opakowaniu na 5 litrów.

Ob. *Jerzy Słonecki z Warszawy* pisząc o złej jakości filmów w kasetkach przewijanych przez Spółdzielnię pracy „Zorza” w Lublinie, o złej jakości sprzętu stwierdza: „Droga do polepszenia tego opłakanego stanu wiedzie nie przez tysiące i dziesiątki tysięcy reklamacyjnych papierków, lecz przez bezwzględne i nieubłagane piętnowanie brakoróbstwa i nieudolnej kontroli towarów kierowanych do sprzedaży...”.

Podając tylko kilka wybranych wypowiedzi czytelników, uważamy dyskusję na temat zaopatrzenia nadal za otwartą.

Walka z kurzem w fotografii małoobrazkowej

Każdy małoobrazkowiec doskonale pamięta, ile się nakłął, retuszując mozolnie na pozytywach dziesiątki białych — rzadziej czarnych — punkcików i kreseczek. Te punkciki i kreseczki — to ślady kurzu. Walka z kurzem nie jest łatwa. Kurz wszędzie, zgrzyta w ślimacznicy obiektywu, wydrapuje „druty telegraficzne” na celuloidowym podłożu negatywów małoobrazkowych, przykleja się do schnącej emulsji, gromadzi się w ramce negatywowej powiększalnika, by w końcu, w wielokrotnym powiększeniu, „ozdobić” powierzchnię fotogramu.

Przy każdej wymianie filmu należy wnętrze aparatu i optykę oczyścić z kurzu. Nie należy do tego celu używać ściereczki, która tylko wciska kurz w szczeliny. Lepszy jest pędzelek o miękkim, długim włosiu. Najlepszym sposobem czyszczenia jest przedmuchiwanie wnętrza aparatu gumową gruszcą (do nabycia w każdej drogerii — cena ok. 5 zł.) Strumień powietrza wydobywa kurz z szczelin i załomów, nie uszkadzając powierzchni optyki ani delikatnych mechanizmów. Nie należy przedmuchiwać ustami. Wprowadza się w ten sposób do wnętrza aparatu wilgoć, a nawet kropelki śliny. Nie wolno w ogóle niczym dotykać powierzchniowo srebrzonych zwierciadełek w lustrzankach. Wielu amatorów ściera kurz z obiektywów skórą irchową. Grozi to podrapaniem soczewek lub co najmniej starciem fioletowej warstewki przeciwodblaskowej. Kurz z obiektywów należy zdmuchiwać, zaś ewentualne odciski palców zetrzeć — po uprzednim zdmuchnięciu kurzu — miękką, świeżo upraną, płócienną szmatką. Najbardziej narażone na zakurzenie są obiektywy wymienne, noszone w kieszeni w nieszczelnych futerałach, a często w ogóle bez futerałów. Kurz na obiektywie powoduje zszarzenie negatywów, a w wyniku — brak szczegółów w cieniach. Nie należy podczas czyszczenia rozbierać mechanizmów aparatu. Czyszczenie i oliwienie trybików — konieczne raz na 5 000 zdjęć — pozostawmy fachowemu fotomechanikowi. Przy samodzielnym ładowaniu kaset należy pamiętać o oczyszczeniu ich wnętrza i akksamitnej uszczelki. Zdarza się, że nitka z uszczelki kasety zaczepia się w okienku negatywowym i pozostawia swój ślad na każdym zdjęciu w rolce, a czasem i na kilku kolejnych rolkach.

Trudny do usunięcia jest kurz, który przykleja się do wilgotnego negatywu w czasie wywoływania i suszenia. Wywoływacze

i utrwalacze należy przed każdorazowym użyciem dokładnie filtrować, a wnętrze koreksu przedmuchiwać. W miejscowościach, gdzie woda wodociągowa zawiera drobne cząsteczki stałe, zwłaszcza piasek, należy podczas płukania obwiązać wylot kranu kawałkiem płótna. Celem usunięcia oderwanych z perforacji kawałeczków emulsji, po płukaniu można przeciągnąć film — nie dotykając emulsji palcami — pod silnym strumieniem wody. Przed zawieszeniem do suszenia wkłada się jeszcze raz film do wody. Następnie — bez otrzepywania i ścierania wody — wiesza się film w pomieszczeniu zamkniętym, bez słońca i przewiewu, najlepiej w łazience nad wanną. Nadmiar wody ścieka szybko, tylko po stronie celuloidu tworzą się po 10—15 minutach nieliczne krople, które zbiera się narażnikiem czystej chustki. Wkrótce ma się ukazać w sprzedaży krajowy preparat zwilżający, który ułatwia obciekanie i zapobiegając tworzeniu się kropli, zapewni szybkie i równomierne schnięcie filmu. Otrzepywanie filmu z nadmiaru wody powoduje zbieranie się po stronie emulsji kropel wody, które zasychając tworzą ciemniejsze plamki. Produkowane m. in. przez Agfę wyłożone gąbką wiskozową szczypce służące do ściągania nadmiaru wody z filmu zanieczyszczają, a często zdzierają emulsję. Nie wolno przyspieszać schnięcia przez ogrzewanie np. piecykiem elektrycznym, gdyż grozi to spłynięciem emulsji. Suszenie na przewiewie lub co gorsza — strumieniem powietrza z wentylatora czy suszarki fryzjerskiej powoduje wbijanie wielkich ilości kurzu w lepką, schnącą emulsję. Schnięcie można przyspieszyć przez kąpiel w denaturacie. Należy przedtem jednak wypróbować działanie denaturatu na niepotrzebnej końcówce filmu, gdyż niektóre gatunki podłoża celuloidowego skręcają się lub matowieją. Do chwili całkowitego wyschnięcia należy powstrzymać się od oglądania i wszelkich manipulacji przy filmie. Niecierpliwi ciekawscy mogą obejrzeć film jeszcze przed ostatecznym płukaniem. Do schnącego filmu najlepiej się w ogóle nie zbliżać, aby nie powodować ruchu powietrza. Negatywy wyschnięte tnie się od razu po 4-6 klatek i przechowuje w kopertach. Jeśli mimo wszelkich ostrożności do emulsji przyklei się jakiś pyłek, można spróbować go zmyć ostrym strumieniem zimnej wody, pocierając jednocześnie zanieczyszczone miejsce wata. Cały ten zabieg powinien trwać krótko, zanim emulsja rozmięknie.

Kurz, np. ceglany lub tekstylny jest chemicznie prawie obojętny i przyklejając się do emulsji nie uszkadza jej chemicznie. Natomiast kurz, powstały przez rozpylenie chemikaliów bezwodnych, jest chemicznie aktywny i może wyrządzić wiele szkody negatywom. Np. rozpylony utrwalacz osiadając na emulsji niweczy całkowicie skutek najstaranniejszego nawet płukania. Dlatego nie należy przesypywać sproszkowanych chemikaliów w pomieszczeniu, gdzie suszą się filmy. Również rozlane na podłodze roztwory po wyschnięciu tworzą aktywny chemicznie kurz.

Sporo kurzu gromadzi się w ramce negatywowej powiększalnika. Kurz osiada na czterech powierzchniach szybki: dwóch zewnętrznych i dwóch wewnętrznych, prócz tego po obu stronach negatywu. Wycieranie szybki szmatką powoduje ich elektryzację, zaś naelektryzowane szybki przyciągają znów kurz z powietrza. Jedną z firm francuskich wyprodukowała pędzel do odkurzania, zawierający w uchwycie odrobinę radioaktywnego izotopu, który jonizując powietrze, rozładowuje naelektryzowane szybki, chroniąc je w ten sposób od powtórnego zakurzenia. Niestety, pędzel taki, położony np. obok niewywołanych materiałów negatywowych, powoduje ich zadymienie.

Radykalnym sposobem na uniknięcie wszelkich kłopotów z szybkami (kurz, pierścień Newtona) jest stosowanie ramek bez szybki, takich, jak np. w doskonałych Czechosłowackich powiększalnikach małoobrazkowych „Opemus” i „Opematus”. Ramek te nie gwarantują co prawda idealnie płaskiego ułożenia negatywu, ale już przy przysłonie 5, 6 uzyskuje się na całej powierzchni pozytywu bardzo dobrą ostrość (patrz „Fotografia” nr 11 (17) str. 12).

Dorobienie małoobrazkowej ramki bez szkła do „API” lub „Krokusa” nie jest trudne: dwa prostokątne kawałki sklejk z wyciętymi otworami 24 × 36 mm o skośnie ściętych i zacernionych krawędziach połączone zawiasami. W dolnej połowie ramki prowadnice z drutu, w górnej — odpowiadające im wyżłobienia. Naokoło otworu naklejona ramka szer. 3 mm, wykonana z gładkiego kartonu.

Uzyskanie idealnie czystych pozytywów nie przekracza możliwości przeciętnego amatora. Nie potrzeba prawie żadnych nadzwyczajnych urządzeń ani nawet dodatkowego nakładu pracy, wystarczy tylko stałe przestrzeganie systematyczności i porządku.

Jan Rubinowicz

Aluminium zamiast magnezji

Fotoamatorzy często używają magnezji przy dokonywaniu zdjęć w złych warunkach świetlnych. Magnezję można zastąpić aluminium, które w postaci mieszanki ze składnikami bogatymi w tlen daje przy spalaniu silny błysk. Mieszanka taka składa się z jednej części aluminium i dwóch części nadmanganianu potasu utartego w moździerzu. Proszek aluminiowy (farba z proszku aluminiowego) jest łatwy do nabycia. Przygotowanie mieszanki aluminiowej nie grozi żadnym niebezpieczeństwem, nie zachodzi obawa zapalenia się i nie wymaga ostrożności niezbędnej przy pracy z magnezją. Błysk zaś jest nie mniej silny od magnezjowego.

Czas trwania ekspozycji zdjęcia reguluje się ilością mieszanki, którą z kolei ustala się w zależności od odległości źródła światła od przedmiotu, jego jasności, stopnia czułości materiału światłoczułego i wielkości przysłony.

Poniżej podane są tabele do obliczania niezbędnej ilości mieszanki przy dokonywaniu zdjęć w zupełnych ciemnościach. Jeśli fotografujemy przy innych źródłach światła należy uwzględnić ich działanie.

Biorąc liczby umowne pierwszych czterech tablic obliczamy, dodając je do siebie, liczbę odpowiadającą warunkom zdjęcia.

1. Odległość od miejsca błysku do przedmiotu

Odległość (w metrach)	Liczba umowna
2	1
3	2
4	3
6	4
8	5
10	6

2. Jasność przedmiotu

Stopień błysku	Liczba umowna
Jasny	0
średni	1
ciemny	2

3. Czułość materiału negatywowego

System	Czułość			
CUK	44	88	175	350
GOST	22	45	90	180
DIN	15/10	18/10	21/10	24/10
Liczba umowna	3	2	1	0

4. Przysłona

Wielkość przysłony	1,5	2	2,8	4	5,6	8	11	16	22
Liczba umowna	0	1	2	3	4	5	6	7	8

5. Ilość mieszanki aluminiowej

Suma liczb umownych	8	9	10	11	12	13	14
Ilość mieszanki (w gramach)	1/4	1/3	1/2	1,0	1,5	2,5	5,0

Niezbędna ilość mieszanki podana jest w tabeli 5 pod sumą liczb umownych. Przykład: odległość od miejsca błysku do przedmiotu wynosi 3 m. Według tabeli 1 liczba umowna wynosi 2. Tabela 2 określa jasność przedmiotu. Przypuśćmy, że jasność jest średnia, odpowiadająca liczbie umownej 1, czułość materiału negatywowego według GOST — 45, odpowiada według tabeli 3 liczbie umownej 2. Przysłona—8, liczba umowna zatem wynosi 5. Dodajemy otrzymane liczby 2 + 1 + 2 + 5 = 10. W tabeli 5 pod rubryką „Suma liczb umownych” podana jest potrzebna ilość mieszanki — 1/2 grama. Jeśli pracujemy na błonach o czułości 32, 65, 130 jednostek według GOST dokonujemy

obliczeń przyjmując najbliższe wartości podane w tablicach — 45, 90, 180.

Poprawkę robimy przy pomocy zmiany przysłony, której każdy kolejny podział daje zmniejszenie lub zwiększenie dwukrotnie. Na przykład dla błony o czułości 65 ekspozycja musi być półtora raza mniejsza niż dla błony o czułości 45 i większa niż dla błony o czułości 90.

Dla udogodnienia posługiwania się mieszanką rozważa się ją i pakuje, podobnie jak proszki w aptece, podając na kopertce zawartość w gramach. Przed dokonaniem zdjęcia proszek należy wysypać na arkusz dykty lub blachy i włożyć weń kawałek błony długości 8—10 cm. jako zapłon.

Urządzenie do światła błyskowego powinno znajdować się za aparatem fotograficznym. Każda mieszanka dająca światło błyskowe zwiększa nieco kontrastowość zdjęć, którą można zmniejszyć w czasie obróbki negatywowej przy użyciu wywoływacza D-76 (drobnopiętnistego z buforem). Skład jego jest następujący (w gramach):

metol	2
siarczyn sodu krystaliczny	200
hydrochinon	5
boraks krystaliczny	8
kwas borny	8
woda 1000 cm ³	

czas wywoływania około 17 minut w temperaturze + 18°C.

(„Klub” nr 3/1955)

K. Kwitko



KSIAŻKI

Albert Nürnberg „HEIMATLICHE LICHTBILDER” Verlag Wilhelm Knapp Halle/Saale 1955 rok str. 176.

Albert Nürnberg jest znany czytelnikom polskim z świetnie opracowanej książki, omawiającej własności niektórych światłoczułych materiałów agfowskich — „Agfa-Photomaterialien für Wissenschaft und Technik”. W książce, będącej przedmiotem recenzji, Nürnberg sięgnął po zupełnie inny temat. „Heimatliche Lichtbilder” to odpowiednik w pewnym sensie polskiej fotografii o czystej, fotografii krajoznawczej. Książka Nürnberga treścią swoją nie bardzo odpowiada jednak książkom polskim o fotografii krajoznawczej, chociażby Bulhaka. Jest ona bardziej zbliżona do popularnej pracy Dulovitsa „Meine Technik — meine Bilder”.

Z książkami autorów polskich łączy ją dobór fotografów. Przedstawiają one nie tylko wysoki poziom techniczny i artystyczny, ale i również są najlepszą zachętą do uprawiania fotografii krajoznawczej, a zarazem są przykładem, jak można w jednym zdjęciu połączyć walory zarówno dokumentalno-krajoznawcze jak i artystyczne.

Z książką Dulovitsa praca Nürnberga ma dużo wspólnego. Autor podobnie jak Dulovits opisuje dość szczegółowo swój „warsztat fotograficzny” — zarówno technikę zdjęciową jak i pracę laboratoryjną. Jasnością i przystępnością wykładu wyróżnia się zwłaszcza rozdział poświęcony barwczułości emulsji i zastosowaniu filtrów. Na marginesie tego rozdziału należy jednak zwrócić uwagę na zagadnienie często poruszane przez czytelników „Fotografii”, a mianowicie na zagadnienie danych technicznych umieszczanych pod zdjęciami. Pomijając inne względy (trudności w otrzymaniu danych technicznych od autorów nadsyłających zdjęcia do „Fotografii”) zespół Redakcji stoi na stanowisku, iż podawanie danych niekiedy ułatwi pracę fotoamatorowi, ale częściej utrudni. Przykładem powyższej tezy mogą być zdjęcia umieszczone na stronach 43, 46 i 112.

Zdjęcia te zostały wykonane przez filtr czerwony. Nie kwestionuję oczywiście celowości użycia przez autora akurat filtru czerwonego, ale potrzeba ta nie wynika z reprodukowanych fotografii. Niewątpliwie, istniały przyczyny, dla jakich Nürnberg zastosował filtr czerwony, ale czytelnik przyczyny tej ze zdjęć nie widzi. Opierając się jednak na doświadczeniu Nürnberga będzie uważał, że tak częste motywy, jak np. rozległy pejzaż z fabryką w oddali czy wiatrak na tle nieba, należy fotografować z filtrem czerwonym.

Przykładów takich można podać więcej. O przypadkowości danych, wynikających z przyczyn niewidocznych na fotografii, mogą np. świadczyć zdjęcia na str. 133 i 135. Dlaczego autor ten sam motyw fotografuje raz na 1/100 i raz na 1/200 sekundy? Jakież przyczyny były, ale czytelnik o nich się nie dowie. Po tej dygresji wróćmy do książki Nürnberga. Wydana jest bardzo starannie i będzie ozdobą każdej biblioteki fotograficznej. Przynosi ona prawdziwy zaszczyt wydawnictwu, które, warto wspomnieć, wydało książki fotograficzne już 115 lat. Nakładem Knappa jeszcze w roku 1839 ukazały się dwa wydania tłumaczenia książki Daguerra.

Stanisław Sommer

Günter Olberg „TIERFOTOGRAFIE”, Verlag Wilhelm Knapp, Halle/Saale 1955 str. 168

Książka Olberga będzie przyjęta przez czytelników polskich z niewątpliwym zacięciem. Fotografia przyrodnicza, a zwłaszcza fotografia zwierząt, cieszy się w Polsce dużą popularnością. Fotografika polska ma w tej dziedzinie duże osiągnięcia. Wystarczy wymienić nazwiska: Puchalskiego, Styczyńskiego, Strojnego czy Wdowińskiego.

Już pierwszy rzut oka na książkę Olberga wyraźnie wskazuje na różnicę w podejściu do tematu pomiędzy autorami polskimi o Olbergiem. Styczyńskiego interesuje — można zaryzykować powiedzenie — „dusza” zwierzęcia, Puchalski — to pieśń przyrody, a wszystkich trzech autorów (Puchalskiego, Styczyńskiego i Wdowińskiego *) łączy jedna wspólna cecha — książki ich czyta się łatwo. Nie można tego powiedzieć o pracy Olberga. Książkę jego cechuje imponujące nagromadzenie materiału fotograficznego. Omawia on w sposób niezwykle drobiazgowy wszystkie aspekty związane z wykonaniem zdjęcia, zbaczając niekiedy na bardzo odległe peryferie fotografii zwierząt — jak np. na obliczanie głębi ostrości w zdjęciach makroskopowych. Można by rzec, iż książka Olberga, poza wyczerpującą monografią o fotografii zwierząt, jest gruntownym podręcznikiem fotografii. Jest to książka, w której wielka fotograficzna erudycja autora poparta jest wieloletnim doświadczeniem fotografa, pracującego w tak trudnej dziedzinie, jak fotografia zwierząt.

Nic dziwnego, że umieszczone w niej zdjęcia nawet w polskim czytelniku, który widział tak wiele świetnych fotografii zwierząt, muszą wzbudzić wielkie uznanie i szacunek dla umiejętności i talentu autora.

Książka Olberga jest niewątpliwie jedną z najciekawszych i najbardziej wartościowych pozycji, jakie ukazały się po wojnie na naszych półkach księgarskich.

Stanisław Sommer

*) J. Styczyński przygotowuje do druku książkę o zwierzętach w ZOO. Recenzję z książki Zdzisława Wdowińskiego zamieścimy w numerze grudniowym „Fotografii”.

Czy wiecie, że...

Pierwsze polskie czasopismo fotograficzne ukazało się w roku 1895 („Przegląd Fotograficzny” Lwów).

Najdłuższy żywot z czasopism fotograficznych w dawnych w okresie do II wojny światowej miał „Fotograf Polski”, wychodzący w Warszawie w latach 1925—1939 (15 lat). Redaktorem tego czasopisma był przez parę lat Tadeusz Cyprian.

Na drugim miejscu pod względem „długowieczności” znajduje się „Fotograf Warszawski” wychodzący w Warszawie, pod redakcją L. Andersa w latach 1904—1914 (11 lat).



KRONIKA

ZPAF

W pierwszych dniach października członkowie ZPAF wysłali swoje prace na następujące wystawy: 1) Międzynarodowy Festiwal Fotografii Artystycznej w Brukseli, 2) II Międzynarodowa Wystawa Fotografii Artystycznej na Ceylonie i 3) XVI Międzynarodowa Wystawa Fotografii Artystycznej w Japonii.

•

Krakowska Delegatura ZPAF wraz z Oddziałem PTF zorganizowały w lipcu w krakowskim Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki wystawę pokazującą piękno ziemi krakowskiej. Wystawiono ponad 60 fotografów.

PTF

Częstochowa. Oddział PTF zorganizował w lipcu VI Częstochowską Wystawę Fotografii Amatorskiej. Jednym z jej działów był „Pierwszy krok fotoamatora”

Człuchów. Oddział PTF zorganizował wystawę „Bliżej Dziecka”. Wystawiono 30 prac. Wystawę zwiedziło około 500 osób. Oddział projektuje zorganizowanie w r. b. wystawy o tematyce związanej z V Światowym Festiwalem Młodzieży i Studentów.

Gnieźno. Oddział PTF projektuje zorganizowanie konkursu na zdjęcia wakacyjne.

Poznań. W lipcu Oddział PTF zorganizował wystawę „Dążmy do pełnego powiązania fotografii z życiem”, obejmującą około 100 prac. W salonie Oddziału PTF otwarta została wystawa zdjęć przyrodniczych dr W. Strojnego — głównie z dziedziny entomologii.

Szczecin. Oddział PTF zorganizował we wrześniu wystawę fotografii artystycznej.

Zielona Góra. W związku z obchodem „Dni winobrania” w Zielonej Górze zorganizowano wystawę fotograficzną.

INNE ORGANIZACJE

Muzeum Pomorskie i Kom. Wyk. Roku Jubileuszowego przy MRN w Gdańsku przy poparciu Woj. Wyzd. Kultury, Delegatury gdańskiej ZPAF i Oddz. Woj. PTF w Gdańsku ogłosiły konkurs fotograficzny na zdjęcia pamiątek polskości, znajdujących się w Gdańsku i Dolnym Powiślu. Pożądane również fotogramy zniszczeń za czasów pruskich i hitlerowskich (reprodukcyjne sztychów, fotogramów itp.) Przewidziane nagrody: I-sza — 500 zł., dwie II-gie po 300 zł. i trzy III-cie po 200 zł. Najmniejszy rozmiar 13 x 18 cm, pożądany 24 x 30 cm. Prace należy przysyłać pod adresem: Muzeum Pomorskie, Gdańsk, ul. Rzeźnicka 25 — do dn. 20 grudnia 1955 r. Materiał uzyskany z konkursu eksponowany będzie w Gdańsku, Elblągu, Kwidzynie, Kartuzach i Lęborku.

Giżycko. PCK przy pomocy Wyzd. Kultury WRN w Olsztynie zorganizował konkurs „Poznajmy piękno naszej Ojczyzny”.

Koło PTTK „Nafta” w Krakowie ogłosiło konkurs pod hasłem: „Krajobraz i turystyka w Beskidzie Niskim”.

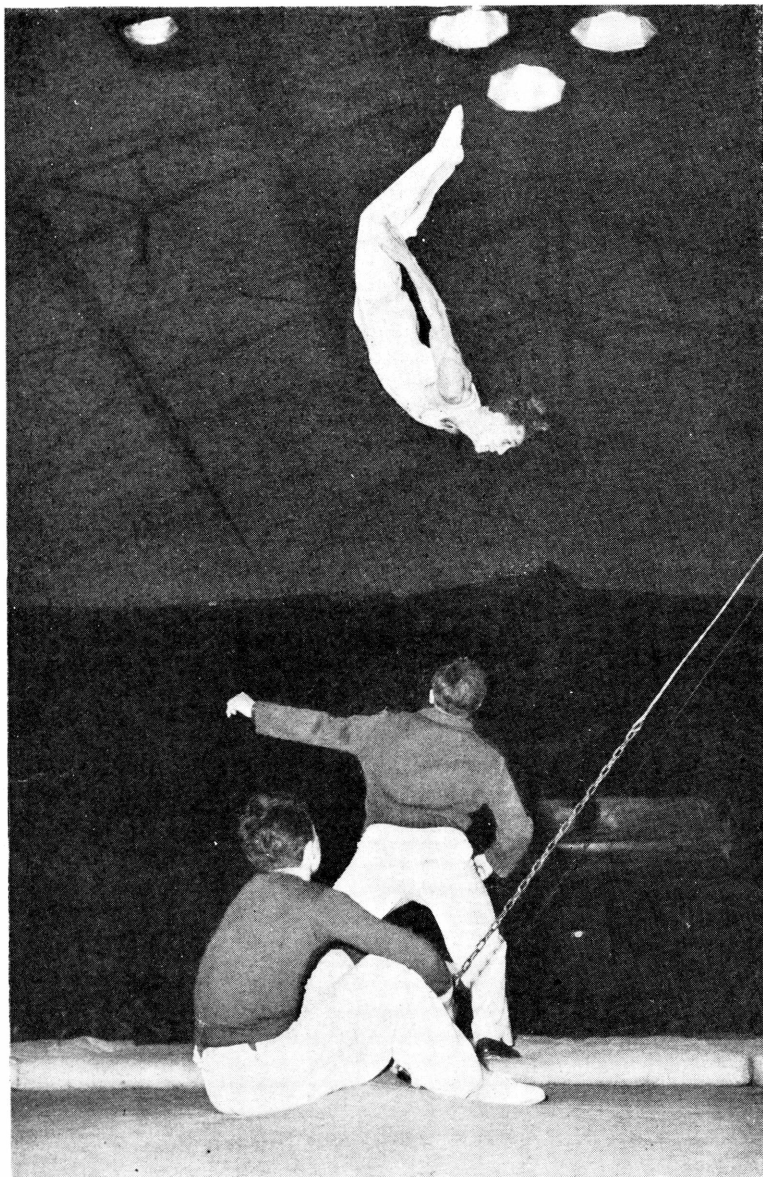
Ref. kultury Prez. PRN w Nowogrodzie przy udziale Zarz. ZSCH i Pow. Zarz. PTTK zorganizował konkurs pod hasłem „Piękno Ziemi Nowogrodzkiej”. W Powiatowym Domu Kultury w Starogardzie została otwarta we wrześniu br. wystawa prac członków sekcji fotograficznej PTK.

Woj. Kom. Turystyki przy współpracy PTTK i Delegatury poznańskiej ZPAF ogłosił konkurs pod hasłem „Piękno ziemi wielkopolskiej”. Zamknięcie konkursu nastąpiło dnia 15.XI.

•

Poznań. „Gazeta Poznańska” z dn. 6.VII br. skarży się, że sprzedawane na XXIV MTP widokówki fotograficzne produkowane przez Spółd. „Fotos” w Poznaniu „...urągają nie tylko estetyce, ale i pojęciu o fotografii i... ortografii”.

W Moskwie w parku im. Gorkiego otwarto w lipcu wystawę fotograficzną poświęconą krajom demokracji ludowej. Jeden z działów wystawy obrazuje osiągnięcia gospodarcze i kulturalne Polski.



ĆWICZENIA

Wiesław Prażuch

Z zagranicy

Organizacja Narodów Zjednoczonych dysponuje całym sztabem wybitnych fotografów prasowych. Szefem ich jest fotograf czechosłowacki: Bedrich F. Gruenzweig; jedną z najwybitniejszych reportażysek jest Rosjanka Maria Bordy, specjalizująca się w pełnych wyrazu zdjęciach ludzi biorących udział w obradach ONZ. Organizacja ta posiada pracownię prasowe, filmowe i fotografii artystycznej, obsługiwane przez liczny personel i znakomicie technicznie wyposażone. Oprócz tego ONZ dysponuje siecią własnych placówek fotograficznych w różnych krajach świata; stoją one do dyspozycji UNESCO, Międzynarodowego Biura Pracy, Organizacji Pomocy Krajom wymagającym pomocy technicznej, Powiernictwa ONZ, Komisji Rozejmowej w Korei, Izraelu i Kaszmirze, Komisji dla walki z narkotykami, Komisji Pomocy Dzieciom itd. Archiwum ONZ obejmuje obecnie już ponad 40 000 negatywów, z których laboratoria sporządzają materiały prasowe i informacyjne dla konferencji. Poza tym w 35 krajach świata ONZ korzysta z pomocy agencji fotograficznych, w których pracują ludzie otrzymujący honorarium od każdego zakupionego przez ONZ zdjęcia (Photo Prisma 1/1954)

•

Firma May & Baker (Anglia) dodaje do swoich wywoływaczy drobnoziarnistych nie

tylko tabelki wskazujące czas wywoływania rozmaitych filmów znajdujących się na rynku, ale również wskazówki dotyczące wywoływania każdego z nich do gamma 0,6, 0,7 i 0,8. W ten sposób fotograf może zupełnie dokładnie ustalić wywoływanie dla uzyskania mało kontrastowych, przezroczystych i miękkich negatywów (gamma 0,6), średnio krytych (gamma 0,7) i mocniej krytych (gamma 0,8). Warto by zaproponować coś podobnego naszym fabrykom, które wypuszczają na rynek wywoływacze drobnoziarniste bez żadnych w ogóle danych co do potrzebnego czasu wywoływania, wychodząc widocznie z założenia, że i tak wszystko jedno, jak amator swój film wywoła (nie wiadomo jedynie, czy rezygnacja ta dotyczy umiejętności amatora, czy jakości filmu.)

•

Coraz powszechniej stosuje się w wielu krajach metodę jednorazowego używania wywoływacza drobnoziarnistego. Wywoływacze takie są dostarczane przez przemysł w specjalnych opakowaniach z plastiku, gwarantujących świeżość substancji, a ich wydajność jest tak obliczona, by po wywołaniu w jednym ładunku jednego filmu (lub dwóch jeden po drugim) płyn wylać i nie używać go wielokrotnie. Metoda ta zapewnia stale jednostajne działanie i zawsze jednolicie wywołane negatywy. Wydaje się, że biorąc pod uwagę wartość taśmy z 36 zdjęciami dla fotografa, opłaci się nieco większy wydatek. (Photo Prisma 4/54)

T. C.



BRAZYLIA

Stefan Arczyński