

FOTOGRAFIA

NR 2 (8) LUTY 1954



Polskie Towarzystwo Fotograficzne na nowej drodze

W grudniu ubiegłego roku odbył się w Krakowie Walny Zjazd Polskiego Towarzystwa Fotograficznego. Zjazd ten poza zwykłymi zadaniami miał na celu nowe ustawienie Towarzystwa Fotograficznego w stosunku do polskiego ruchu fotoamatorskiego.

Dotychczasowa działalność PTF, niejednokrotnie zresztą krytykowana w prasie fotograficznej, na zebraniach i zjazdach organizacji fotograficznych, nie obejmowała należycie zagadnienia fotografii amatorskiej. Polskie Towarzystwo Fotograficzne powstało w r. 1947 z połączenia kilku organizacji amatorskich jak Stowarzyszenie Miłośników Fotografii w Poznaniu, Klub Miłośników Fotografii w Toruniu, Lubelskie Towarzystwo Fotograficzne, Sekcja Fotograficzna przy PTT w Krakowie itp. Trzon osobowy tych organizacji stanowili ludzie czynni w ruchu fotoamatorskim w latach międzywojennych. Oczywiście jest rzeczą, że ruch ten miał wówczas całkowicie inny zasięg społeczny niż dziś. Zresztą jeszcze w pierwszych latach po ostatniej wojnie sytuacja w Polsce wyglądała podobnie do tamtych czasów — nie było szerokiego ruchu fotograficznego, opartego na stale wzrastającym zainteresowaniu mas ludu pracującego wszystkimi przejawami kultury.

Nastawienie wymienionych organizacji amatorskich na szczupłe grupy osób weszło jako niepisana zasada do utworzonego z nich Polskiego Towarzystwa Fotograficznego.

Tymczasem w terenie zaszły zasadnicze zmiany. W całym kraju uruchomiono Domy Kultury, przy zakładach pracy powstały świetlice, w których poczęło budzić się nowe życie kulturalne. Szkolnictwo uporało się z najpilniejszymi potrzebami i coraz więcej uwagi zwraca na pozaszkolne kulturalne zainteresowania młodzieży. Powstały dziesiątki i setki amatorskich kół fotograficznych, niezależnych od żadnej centralnej organizacji, a prowadzących jak najzdrowszą pracę na swoim terenie. Podnoszenie się stopy życiowej, zaopatrzenie rynku w sprzęt fotograficzny, uruchomienie produkcji materiałów fotograficznych, a przede wszystkim coraz większe zainteresowanie

się szerokich mas pracujących i młodzieży pracą kulturalną było podstawą nowego, szerokiego, nie mającego precedensu u nas, amatorskiego ruchu fotograficznego.

Istniejące obok tego Polskie Towarzystwo Fotograficzne znalazło się w dość niezwykłej sytuacji. Jeżeli statut jego przewidywał możliwość wejścia doń każdego obywatela i tym stwarzał pozory możliwości przetworzenia się PTF w masową organizację — to było to „martwą literą prawa”. Nie dość bowiem zakładać w deklaracjach programowych i statutach objęcie swą działalnością ruchu fotograficznego — trzeba jeszcze oprzeć tę działalność na jakichś realnych siłach, trzeba znaleźć społeczną bazę swych poczynąń. Ta baza tworzyła się sama obok PTF i bez pomocy PTF.

Tak jak na wszystkich odcinkach naszego życia społecznego i tu ujawnił się klasowy charakter pozostałości międzywojennych amatorskiego ruchu fotograficznego. Mianowicie dały się zaobserwować tendencje utrzymania stanu odosobnienia PTF od pracy terenowej. Jednakże większość członków Towarzystwa zrozumiała, że przyszłość ruchu amatorskiego leży w ścisłym zespoleńiu PTF z szerokim nurtem kulturalnej pracy w terenie. Ta słuszną tendencją znalazła swój wyraz na ostatnim krakowskim zjeździe PTF w wypowiedziach delegatów, w uchwałach oraz w nowym statucie, przyjętym przez ten Zjazd.

Statut ten wyraźnie określa cele i zakres działalności PTF.

§ 7

„Celem Towarzystwa jest: a. umasowienie ruchu fotoamatorskiego, b. podnoszenie wśród amatorów poziomu umiejętności z zakresu fotografii jako wiedzy i sztuki, c. otaczanie opieką talentów fotograficznych, d. reprezentowanie polskiego ruchu fotoamatorskiego.

Towarzystwo służy idei postępu i walki o pokój przez działalność w służbie społeczeństwu zgodnie z wytycznymi polityki kulturalnej Państwa”.

§ 8

„Cele swoje realizuje Towarzystwo w ścisłej współpracy z Ministerstwem Kultu-

ry i Sztuki, radami narodowymi, związkami zawodowymi, władzami szkolnymi, masowymi organizacjami społecznymi i młodzieżowymi przez:

a. zrzeszanie fotografów amatorów i uaktywnianie ich w ramach zadań Towarzystwa,

b. organizowanie i otaczanie fachową opieką Kół Fotoamatorskich przy Domach Kultury, świetlicach, zakładach pracy i szkołach,

c. organizowanie i prowadzenie szkoleń fotoamatorów w formie kursów fotograficznych, odczytów, publikacji, zebrań dyskusyjnych i wycieczek w Oddziałach oraz w Kołach Fotoamatorskich, wymienionych w p. b, a także nadawanie wymienionym akcjom właściwego ujednoliconego kierunku,

d. szkolenie i przygotowywanie własnej kadry instruktorskiej dla akcji szkoleniowej wymienionej w p. c,

e. organizowanie na terenie całego kraju sieci poradni, laboratoriów, bibliotek fotograficznych i innych placówek obsługi fotoamatorów,

f. organizowanie konkursów i wystaw fotograficznych,

g. organizowanie zaopatrzenia fotoamatorów w odpowiednie materiały, sprzęt i literaturę fachową”.

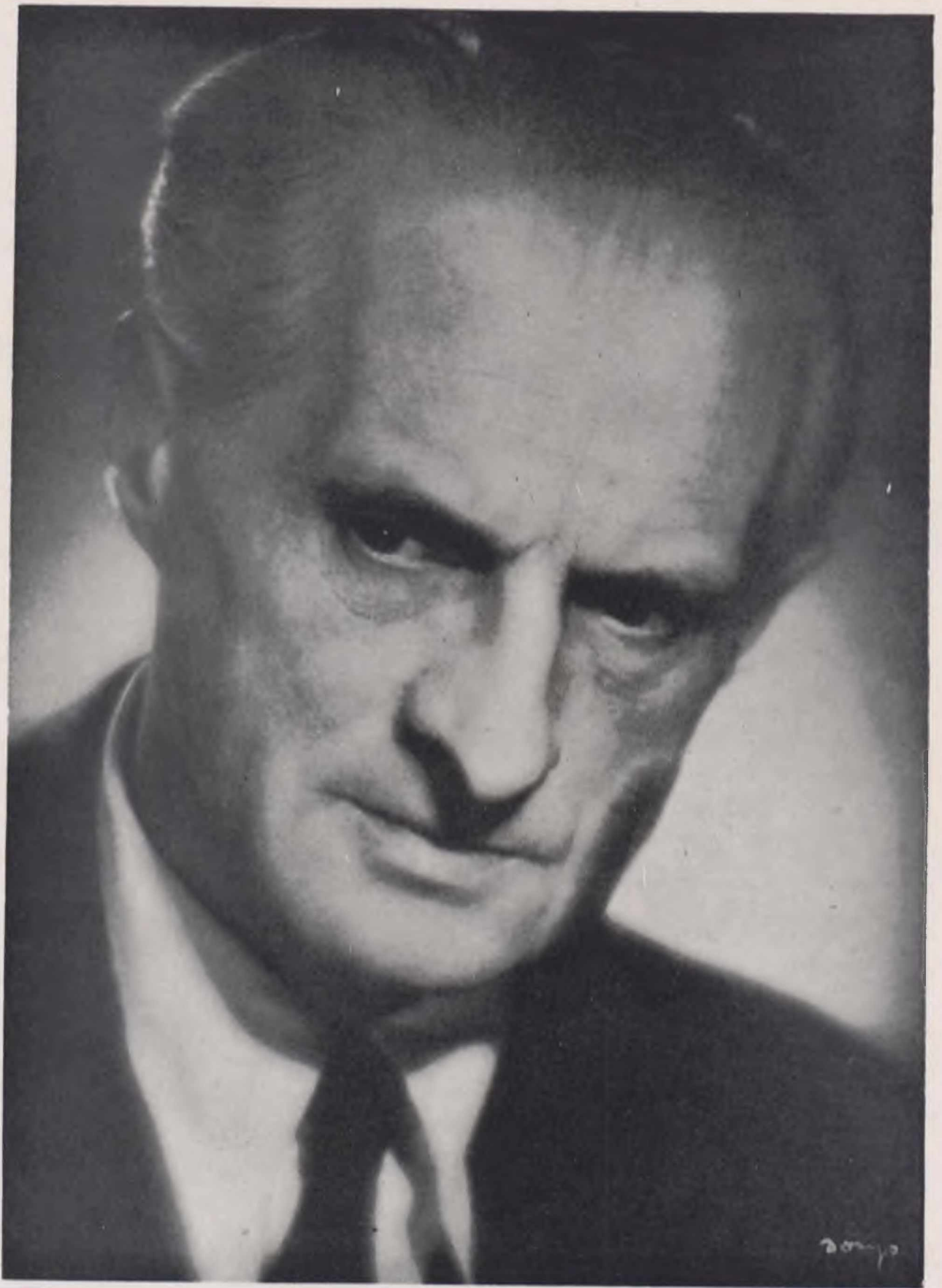
Jest to oczywiście pierwszy krok w kierunku nawiązania kontaktów z istniejącym masowym ruchem fotograficznym — i to, dodajmy, krok o charakterze deklaratoryjnym. Teraz przyszła kolej na czynny. Nie ludźmy się, że wszystko pójdzie łatwo. Wsteczne, szkodliwe tendencje, choć na Zjeździe przewyciężone, nieraz jeszcze dadzą o sobie znać. Tylko najwyższa czujność może uchronić nowe władze Polskiego Towarzystwa Fotograficznego od błędów i potknięć. Najbardziej miarodajnym kryterium pracy PTF w terenie będą głosy z kół fotograficznych przy zakładach pracy i szkołach, przy Domach Kultury oraz organizacjach młodzieżowych. To są punkty, w których nowa działalność Towarzystwa powinna dać się natychmiast odczuć. Jeżeli program działalności nakreślony w nowym statucie będzie realizowany w terenie — będziemy mogli z czystym sumieniem powiedzieć, że Polskie Towarzystwo Fotograficzne weszło na nową drogę; na drogę wspólną wszystkim walczącym o socjalistyczną kulturę.

Zbigniew Dłubak

Na okładce

KANDELABRY NA MDM

Maria Chrzęszczowa



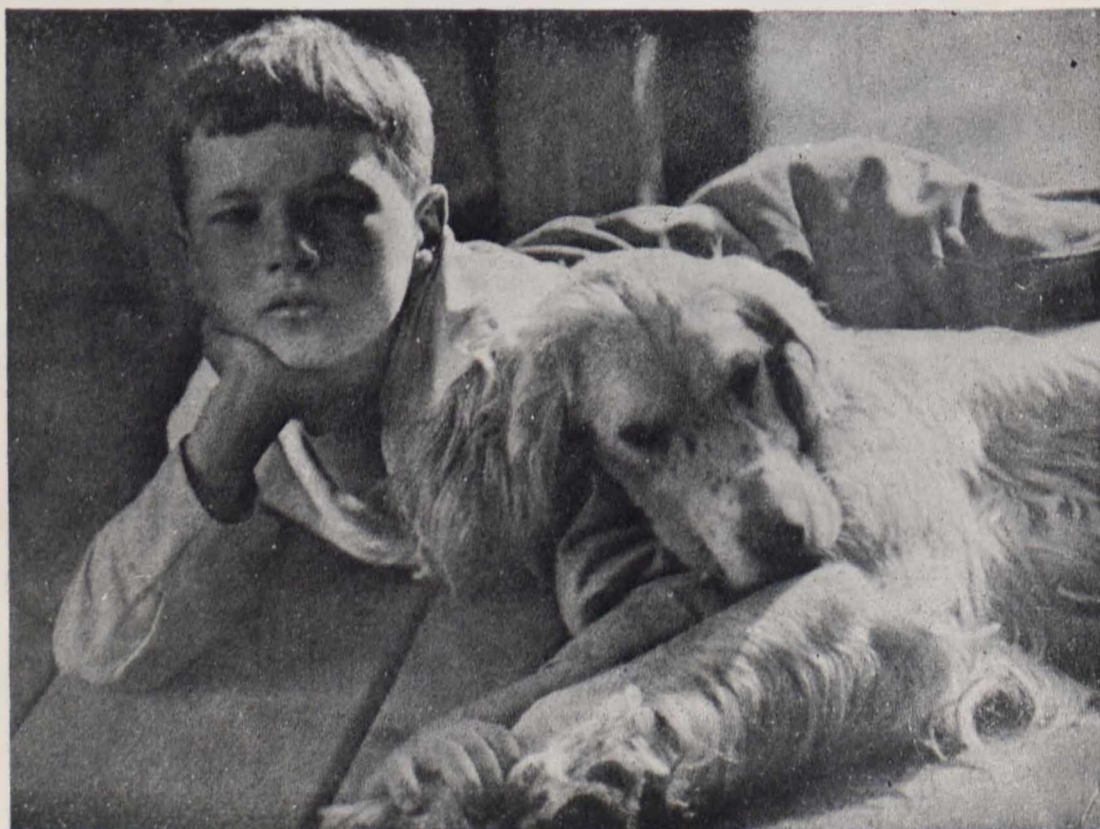
JULIAN TUWIM

B. J. Dorys





WIOSNA W GÓRACH
Irena Malek-Jarosińska



PRZYJACIELE
Jan Bulhak

VI konkurs fotografii turystycznej

Uwagi o fotogramach odrzuconych

Aby wyjaśnić dlaczego liczne fotogramy nie zostały pozytywnie ocenione na VI Konkursie Fotografii Turystycznej, rozpatrzmy konkretne przykłady, zaczerpnęte ze zdjęć odrzuconych na Konkursie. Oceniając ogólnie — błędy fotogramów podzielić możemy na takie, które przytrafiają się na każdym konkursie i w różnych pracach fotograficznych oraz takie, które są typowe dla niniejszego konkursu. Poza tym błędy dotyczyć mogą wyłącznie treści lub wyłączone formy fotogramu. Podział ten jest jednakże teoretyczny; w praktyce najczęściej fotogram zawiera jednocześnie błędy dotyczące treści i błędy dotyczące formy.

Rozpocznijmy od błędów typowych dla omawianego konkursu, od błędów w treści, a więc zdjęć nadesłanych nie na temat. Nadesłał ktoś zdjęcie bardzo szare i ponure (na skutek przekopiowania pozytywu), przedstawiające Wisłę jakoby z lotu ptaka. Płynię wprawdzie na Wiśle statek pasażerski, ale jest on drobnym fragmentem obrazu; ludzi na statku nie widać. Temat ten mija się z założeniem, ponieważ jazda pasażerskim statkiem nie jest turystyką kwalifikowaną. Tak samo nie ma nic wspólnego z turystyką kwalifikowaną nadesłane zdjęcie ośnieżonych szczytów Kościelca i Granatów. Jest to typowe zdjęcie widokowe w dawnym stylu, brak bowiem na nim ludzi, są jedynie po nartach ślady na śniegu. Nadesłano również zdjęcie przedstawiające skośne promienie słońca wśród drzew. Człowieka ani śladu.

Jezioro Charzykowskie i Necko pokazano o zmierzchu, bez śladu człowieka, w ujęciu sylwetkowym. Z obrazów tych bije smutek i melancholia. Wprawdzie zdjęcie jeziora Necko jest dobrze zakomponowane, lecz nadmiar czerni i ciemnej szarości stwarza nastrój obcy radośnemu nastrojowi turystyki.

Zdjęcia architektury zabytkowej lub nowoczesnej nie były objęte tematem konkursu. W ten sposób odpadł cały szereg fotogramów; niektóre z nich mogłyby śmiało być zgłoszone na inny odpowiedni konkurs.

Każdy z nadsyłających na konkurs fotogramy powinien był wziąć pod uwagę, że program wyraźnie głosił, iż hasłem konkursu jest turystyka kwalifikowana, przez którą „należy rozumieć turystykę, której uprawianie wymaga używania sprzętu, jak na przykład — nart, roweru, kajaka itp.”.

Nie wystarczy więc, że na zdjęciu są tylko pewne elementy turystyki. Nadesłał ktoś „Łódzie rybackie na jeziorze w Smukale” — typowy pejzaż z jeziorem, lasem, pierwszoplanowym drzewem i pustą łodzią rybacką. Zdjęcie poza tym technicznie słabe, brzegi obrazu nieostre, papier zbyt kontrastowy, tonalnie prymitywne. Albo: konie i krowy przy wodopoju; w dali widać wprawdzie dwie żaglówki, lecz są to prawdopodobnie żaglówki nietyrystyczne. Tak samo nadesłał ktoś pejzaż z pustym autem na pierwszym planie; człowieka ani śladu, sylweta auta wadliwie przerysowana, jezioro ledwie rozpoznawalne, gdyż nie różni się tonalnie od szarości otaczających pól. Tak samo chybił tematycznie jest fotogram, przedstawiający przeprawę promem przez Wisłę w Gniewie. Ani ludzie, ani wóz z końmi nie świadczą o turystyce kwalifikowanej. Również nie jest nią wycieczka zespołu pracowników na wozie zaprzężonym w konie, ludzie obozy kondycyjne oraz wycieczki kolarskie i motocyklowe. Dlatego musiało spaść dobre zdjęcie obozu żeglarskiego nad Jeziorem Kierskim i słabsze technicznie (z powodu poruszenia aparatem) zdjęcie

z obozu kondycyjnego w górach. Odpadło również dobre zdjęcie z czasów niedzielnych, przedstawiające sporą grupę ludzi spożywających obiad przy stołach w lesie oraz cała grupa zdjęć sportowych. Jeden na przykład autor nadesłał dwa technicznie dobre zdjęcia z wycieczki motocyklowego i automobilowego w Zakopanem. Inny autor nadesłał fragment wycieczki kolarskiej i motocyklowego; temat chybiłony dwójako: widać tylko jadące za motocyklistami karetki Pogotowia. Inne zdjęcie przedstawia tor żużlowy z pędzącymi motocyklistami; jest ono kompozycyjnie i technicznie ciekawe; dobry plan pierwszy z wyraźnymi sylwetkami motocyklistów jak również i ledwie zarysowujący się plan drugi, przedstawiający miasto w dali. W obrazie jest ruch i napięcie, dobre jest skośne światło uwypuklające sylwetki motocyklistów. Ale zdjęcie nie jest na temat.

Pod względem estetycznym usterki były dwójakiego rodzaju: dotyczyły one wadliwego kompozycji obrazów i wadliwego wykonania technicznego. Omówimy głównie usterki kompozycyjne, jako częstsze i trudniejsze do krytycznego rozpatrzenia. Pierwszą z nich jest ogólna nieczytelność obrazu. Ktoś nadesłał zdjęcie „Na rzeczce Sapinie”; dopiero po uważnym przypatrzeniu się rozpoznajemy, że jest to woda, sitowie, drzewa, niebo i dwa kajaki. Oświetlenie jest skośne i tak skąpe, że w dominującej na obrazie czerni wymienione elementy obrazu łączą się i z trudem można je wyodrębnić. Obraz jest pstrokacizną plam jasnych, szarych i czarnych, posiada strone przejścia tonalne, brak półtonów. Tymczasem przejścia tonalne między czernią a bielą powinny być bogate. W omawianym obrazie kajaki inaczej wykadrowane dałyby interesujący obraz.

Inny rodzaj błędu często występującego, to brak organizacji elementów w obrazie. Nadesłano zdjęcie wycieczki szkolnej pod Nowym Sączem. Dzieci w długim rzędzie przechodzą przez drewniany mostek. Gdyby autor zastosował inne ujęcie, na przykład bardziej odgórne i na przekątni, obraz byłby całkiem interesujący. W omawianym wypadku układ osób jest przypadkowy, chaotyczny, dzieci fotografowane są z tyłu. Nie widać twarzy dzieci, nie nie mówi o ich zainteresowaniu, reagowaniu na otoczenie przyrody, radości, odczuwaniu. Jest to przykład naturalizmu w fotografii. Autor ograniczył się do niedbalej, nieprzemyślanej rejestracji faktu. Zupełnie podobne jest zdjęcie „Narciarzy pod Gubalówką”. Również przypadkowy układ osób stojących z nartami, pozbawiony jakiegokolwiek przemyślenia i bezładny. Część osób patrzy w aparat, część odwrócona jest tyłem, część patrzy poza obraz lub zajęta jest czynnościami obojętnymi, niecharakterystycznymi. Prawy brzeg tego obrazu przecina dwie stojące postacie. Tło jest również przypadkowe. Ta sama grupa inaczej ujęta, mogłaby stanowić piękny obraz. W tym samym typie jest fotogram „Kajaki”. Tu już autor zastosował świadomie ujęcie odgórne, lecz nie wyczał momentu, w którym kajaki ułożą się w jakąś, na przykład, ciekawą figurę geometryczną. Ich układ jest tak przypadkowy jak układ much na szybie. Dobrym przykładem nieczytelności jest nadesłane zdjęcie „Sokolica” będące poza sensem plastycznym i tematycznym: pierwszoplanowe bowiem galezie wtapiają się w tło, którym jest oddalony Przełom Dunajca. Ni to realizm, ni fantazja, ni też motyw ornamentacyjny lub dekoracyjny.

Z drugiej strony nadmierna dbałość o formę prowadzi do przesady, do nienaturalności. Tak na przykład kompozycja foto-

gramu „W rytmie” nadmiernie zwraca uwagę i podkreśla rytm postaci, rąk i nóg i tym samym ześrodkowuje uwagę na zjawisku drugorzędnym, mniejszego znaczenia. Ujęcie jest zbyt afektywne, zbyt subiektywne, niezgodne z normalnym patrzeniem i widzeniem ludzkich postaci. Przy tym postaci w takim ujęciu perspektywnym przechylają się na bok i zatracają właściwe proporcje. Podobny błąd widzimy u innego autora: jego „W drodze na Śnieżkę” to szereg postaci, idących ścieżką pod górę, przy czym postacie na skutek wadliwie pochylonego aparatu fotograficznego, przechylają się do tyłu. Ten sam autor, pokazując „Zejście ze schroniska nad Śnieżnymi Kotłami”, większą część powierzchni obrazu przeznaczył na kamienie ścieżki, umniejszając tym znaczenie zstępowania osób.

Podobne efekty bez sensu dają nadmierne zbliżenia fotograficzne. „Chłopcy na klamrach pod Giewontem” są tego przykładem. Więcej w tym fotografowaniu swetra, niż gór, więcej przypadkowego układu postaci, aniżeli przemyślanej akcji i kompozycji. Nadmierne zbliżenie wyraża się w postaci obrazu. W fotogramie „Skala i łód” innego autora, więcej spodni i butów, aniżeli człowieka. Cały fotogram „Na Zawrat” to niepotrzebna plama obnażonych pleców taternika; na domiar wisząca na plecach tego taternika lśniąca lustrzanka odrywa wzrok od akcji obrazu. Inny jeszcze autor tak wykadrował w „Wycieczce na szczyty Sokolicy” grupę chłopców, że siedmiu tych chłopców może udusić się z braku „powietrza” na obrazie; fotogram ten wskutek tego przypomina ciasne ubranie.

W kompozycji ważne jest odpowiednie umieszczenie postaci (brył, plam) i zachowanie proporcji postaci. Pierwszoplanowa postać chłopca w „Wspólnym wędkarstwie” jest nadmiernie wielka i nieproporcjonalna. Górna połowa ciała stanowi chyba jedną trzecią całej wysokości postaci, co jest sprzeczne z rzeczywistością i logiką. Wręcz odwrotnie postąpił autor „Taternika” na grani, redukując jego postać wyłącznie do górnej połowy, co również przeczy rzeczywistości i logice.

Komponowanie postaci człowieka jest bardzo trudne; tym bardziej więc należy uważnie fotografować. Zbytne zbliżenie przerysowuje postać i powoduje jej zniekształcenie; inny błąd może wywołać zbytne oddalenie; na przykład na fotogramie „W drodze na Giewont” ważniejszą wydaje się pierwszoplanowa poręcz, aniżeli grupa idących w dali małych postaci turystów. Takie oddalenie nie daje pojęcia o akcji, o ludziach, o ich przeżyciach, o czasie ich działania.

Postać ludzka w określonej akcji powinna odpowiadać wymaganiom zdrowego rozsądku i estetyki. W fotogramie „Z drogi na Mnicza” stojący w rozkroku taternik posiada dziwną postać: stojąc w wyrwie między złomami skalnymi, niejako łączy się swoją postacią, co jest nie-naturalne i szpetne.

Często amatorzy wadliwym doбором wyćinka rzeczywistości „przecinają” postacie ludzkie, co również jest szpetne i nielogiczne. Zwłaszcza fotografowie początkujący powinni unikać pokazywania niecałej postaci człowieka, ponieważ metoda ta wymaga znacznego doświadczenia i wyczucia plastycznego. Dwie postacie niewieście w „Dolinie Chochołowskiej” nie wiadomo dlaczego pokazane są jedynie do kolan, na domiar dolny brzeg obrazu przecina wzdłuż osi postać dziecka, prawdopodobnie leżącego na sankach. Są to usterki zupełnie dyskwalifikujące obraz. Przy-

kładem postaci ludzkiej umieszczonej w obrazie nieestetycznie jest postać pierwszoplanowa na obrazie „W drodze na Smerek”, zasłaniająca częściowo postać dal-
sze; w ten sposób postać pierwszoplanowa upodobiła się do dziwnego stworzenia o dwóch rękach, półtorę głowy, dwóch prawych barkach i koca wystającego z lewej ręki. Inny fotogram „Na klamrach pod Giewontem” pokazuje postać chłopca, który umieszczony jest w ten sposób, że patrzy poza ramy obrazu i z ram tych „wychodzi”. Jeszcze inny przykład irracjonalnego przedstawienia człowieka reprezentuje fotogram bez nazwy przedstawiający sylwetę turysty na tle sylwetki szczytów górskich; ani to portret, bo twarz jest niewidoczna, ani też widok gór, bo i one są ledwie widoczne. Inny autor obszedł się z człowiekiem jeszcze gorzej; fotogram „Nad jeziorem Beldąńskim” pokazuje fragment wnętrza namiotu: widać patelnię, cztery sadzone jajka, półtorę ręki i półtora białych pantofli; reszta, to sól, naczynia, koc i światło. Zasada „część zamiast całości” jest tylko wówczas uzasadniona, jeśli owa „część” w istocie mówi o całości. Aż do znudzenia powtarzały się w licznych innych fotogramach same narty wbite w śnieg, jedna narta z jednym butem na śniegu i tym podobne przestawienia „efekty” fotograficzne, które nadsyłający przysyłają prawdopodobnie jako rewelacyjne nowości, a one tymczasem powtarzają się od lat chyba dwudziestu pięciu. W „efektach” tych zachodzą jedynie różnice przedmiotów: i tak czekan na zdjęciu „Na Kozim Wierchu”, czekan plus iny i plecak na zdjęciu „Nasz symbol”, garnki nad ogniem na zdjęciu „Kuchnia” itd.

Dobór odpowiedniego odcinka rzeczywistości nazywamy w fotografii kadrowaniem. Dobre kadrowanie nie jest łatwe i wymaga uwzględnienia zarówno kompozycji i waiorów, jak i samej logiki obrazu. Pod tym względem popełniono sporo błędów. Na fotogramie „Sopot” widać przybrzeżny statek wycieczkowy z wycieczką na pokładzie. Autor przeciął prawym brzegiem obrazu statek na pół i pokazał z profilu jedynie przednią jego połowę. Podział taki jest mechaniczny i dowodzi braku zastanowienia. Wycinek wymaga przemyślenia, wymaga takiego ujęcia, aby fragment był interesujący i mówił o całości.

Na zdjęciu powinny znajdować się tylko te treści, które są niezbędne. Eliminacji tej dokonujemy albo zaraz, przy fotografowaniu, przy pomocy odpowiedniego doboru wycinka rzeczywistości, albo też technicznymi procesami późniejszymi, jak wyślanianie przy powiększaniu, retusz itp. Każdy zbędny element szpeci obraz, tym bardziej gdy stanowi niezharmonizowaną plamę tonalną lub znajduje się w takim punkcie, że wyprowadza z obrazu wzrok

patrzącego. Na przykład, na fotogramie dobrze skądinąd zakomponowanym „Przygotowanie do przejazdu przez Przełom Dunajca” w górnym, prawym narożniku znajduje się pień drzewa, wyprowadzający swoją linią i kierunkiem wzrok z obrazu. Na domiar, przy ogólnej dobrej szarości powierzchni wody, łodzi i brzegu, ów pień razi, jako zbędna, jasna plama kierunkowa.

Kompozycja obrazu jest sposobem przedstawienia określonej treści. Przedstawienie to może być różne, powinno wszakże być prawdziwe, ciekawe, pouczające, estetyczne i świadczące, że fotograf, robiąc zdjęcie, nie rejestrował rzeczywistości w sposób naturalistyczny, lecz myślał, i to — myślał twórczo. Na fotogramie „Ulubione miejsce wędkarzy” widać młodzieńca w stroju kąpielowym wśród krzewów, łowiącego wędka ryby. Pomijając już prymitywną próbę techniczną (przekopiewanie) — sposób przedstawienia jest taki, że zdjęcie jest po prostu nudne. Tak samo zdjęcie „Wisła pod Sobieszowem”: symetrycznie i centralnie ustawiona z profilu łódź żaglowa o zachodzie słońca; jej sylweta (zdjęcie pod słońce) jest martwa, a jako efekt nie wnosi nic nowego. Inny autor na fotogramie „Rynek w Reszlu” przedstawia w sposób szablonowy i stereotypowy grupę czterech osób z rowerami, na tle jednej z kamienic rynku. Również pomijając słabe wykonanie techniczne — zdjęcie jest jedynie rejestracją zdarzenia o charakterze prywatnym; wszystko to bowiem, co prawdziwie zasługiwało na pokazanie, to znaczy sama czynność jazdy na rowerze, organizacja grupy, interesujące tło itp. zostało pominięte. Ciekawa prawdopodobnie wieża zabytkowa jest przecięta w osi pionowej na pół, rynku — o którym mówi tytuł — nie widać, bo jedna przecież kamienica nie stanowi rynku. Nawet ta jedyna kamienica przedstawiona jest niekompletnie, w monotonnym ujęciu frontalnym, przecięta w lewej części w sposób zgoła niewytłumaczalny.

Znaczna ilość zdjęć nadesłanych na konkurs miała charakter prywatny i subiektywny. Tymczasem zdjęcie na konkursie powinno przedstawiać pewne wartości i sprawy ogólne, interesujące ogół, stosownie do tematu czy hasła konkursu. Zdjęcie „Nad Brdą 1953” przedstawia uczestniczkę wycieczki kajakowej, gdy stojąc na brzegu rzeki obok dziecka i kajaką, zapala papierosa. Zdjęcie to nie zawiera żadnych wartości, które zainteresowałyby ogół, nie posiada typowych cech kajakarstwa. Na domiar, znajdujące się obok dwie osoby przypatrują się fotografowaniu, a więc zainteresowane są innym tematem. W ten sposób nie ma jedności tematycznej, bo jednym tematem, o którym mówi obraz, jest wspomniana niewiasta, drugim patrzenie na fotografującego

i — pośrednio — trzecim tematem jest sama akcja fotografującego. Takie rozdwojenie, rozbicie jedności tematycznej dyskwalifikuje obraz. Na obrazie mogą występować różne akcje, ale muszą być one powiązane z sobą wzajemnie i stanowić całość tematyczną i kompozycyjną. Niewłaściwość przedstawienia może dotyczyć również czynności technicznych (laboratoryjnych). Nadesłany fotogram „Na Strondzie” przedstawia dwóch rybaków, z których jeden siedzi w łodzi rybackiej, a drugi łódź tę spycha do morza. Pomijając ciągle narzucające się pytanie — gdzie tu turystyka kwalifikowana? — całość obrazu przedstawiona jest w tonacji czarnej, która nie wiadomo co ma oznaczać. — Jest bowiem naiwna, jeśli ma oznaczać grozę żywiołu morza, jest niewłaściwa, jeśli ma oznaczać powagę i godność pracy, jest nieodpowiednia, jeśli ma oznaczać wyjazd na połów nocny. Inny znów autor na fotogramie „Okolice Szczecina—Odra” wymuszał żelazciakiem potasu biel żagli w tak jaskrawy sposób, że aż oczy bolały. Nadmierne ta biel nie harmonizuje z otoczeniem, nie znajduje wytłumaczenia w danym oświetleniu rzeczywistym. Nie sposób bowiem przyjąć, że akurat wówczas słońce zaświeciło intensywnie dwiema wiązkami promieni i to właśnie na żaglówkę Nr 1 i żaglówkę Nr 2. Takich uprzywilejowań nie spodziewamy się od natury. Inny znów autor nadesłał „Kanał w Węgorzewie”. Widać dwóch młodzieńców jadących zwykłą łodzią wśród gęstwin krzewów i drzew. Autor ten, chcąc obraz upoetyzować, zastosował nasadkę zmniejszającą i owił cały obraz takim przesadnym upoetycznieniem, że zupełnie nie pasuje ono do postaci dziańskich młodzieńców.

Powyższy opis nie wyczerpuje wszystkich dostrzeżonych błędów. Wydaje się, że tak znaczna ilość usterek powstaje powszechnie dlatego, że fotografujący nie zastanawiają się nad tematem i nie studiują literatury fachowej, która pouczyłaby ich, jakim powinien być dobry fotogram i jak należy fotografować, aby fotografować dobrze.

Wnioski z konkursu są oczywiste. Należy pracować nad wydoskonaleniem swego rzemiosła i estetycznej świadomości. A więc — lektura podręczników i pism fachowych, udział w akcjach dokształcania fachowego, zwiędzanie wystaw i pokazów fotograficznych i plastycznych, współpraca z fotografami bardziej zaawansowanymi, praktyczne zainteresowanie turystyką, osobisty udział w imprezach turystycznych. Fotografia przestała być „wiedzą dla wtajemniczonych”; każdy szczegół dostępny jest dla każdego, kto się tylko nim interesuje, tajemnica powodzenia leży w wytrwałej pracy.

Marian Schulz

WIDOK Z PRAGI NA WARSZAWĘ

Irena Malek-Jarosińska



S. A. Łobowikow (1870–1941)

z dziejów rosyjskiej sztuki fotograficznej

Otwieranie z wielkim umiłowaniem bytu prostych ludzi, wymowa zdjęć zbliża twórczość wybitnych rosyjskich fotografików ubiegłego wieku do dzieł malarstwa rodzajowego, dla którego podstawą twórczości było życie codzienne.

S. A. Łobowikow należy również do grona fotografików rodzajowych. Urodził się w 1870 roku we wsi Bielskoje w guberni Wiatkiej. Rodzice odumarli go we wczesnej młodości; sierotę oddano do jednego z zakładów fotograficznych w Wiatce na naukę „za wkł i kąt do spania”.

Ciężkie to były lata dla żadnego wiedzy wyrostka. Przez pięć lat, zamiast nauki, musiał być chłopcem na posyłki u swego chlewo-dawcy.

W roku 1899 S. A. Łobowikow wziął udział w konkursie Petersburskiego Towarzystwa Fotograficznego, na którym został mu przyznany brązowy medal.

Był to pierwszy sukces utalentowanego fotografa. Wkrótce potem na wszechświatowej Wystawie w Paryżu i na I Międzynarodowej Wystawie w Petersburgu otrzymuje on również medale.

W roku 1909 Łobowikow organizuje w Wiatce muzeum dzieł sztuki. W tym samym roku na konkursach Rosyjskiego Towarzystwa Fotograficznego prace jego zostają wyróżnione i nagrodzone, a na Wystawie Międzynarodowej w Niemczech zostaje on wybrany na członka korespondenta Drezdeńskiego Towarzystwa Rozwoju Fotografii.

„Zdjęcia Łobowikowa prócz pięknej i wdzięcznej formy wyróżniają się również głęboką treścią, właśnie ta strona psychologiczna stanowi ich główną zaletę i wartość” — pisała o jego pracach współczesna mu prasa.

Prace Łobowikowa są głęboko przemysłane — kompozycja ich jest prosta i zrozumiała, wykonanie wysoce artystyczne.

Po Wielkiej Rewolucji Październikowej Łobowikow poświęcił się pracy w muzealnictwie — ochronie dzieł sztuki i zabytków, nie zaniedbując wszakże i sztuki fotograficznej. Brał on udział w szeregu wystaw krajowych i międzynarodowych.

S. A. Łobowikow zmarł w Leningradzie w 1941 roku podczas blokady.

(„Ogoniok” Nr 48—1953 r.)

ROZMYŚLANIE

WDOWY



DZIEWCZYŃKA

PRZY KOŁYSCE



Fotografia prasowa przedmiotem studiów uniwersyteckich

Miedzy prasą a fotografią istnieje ścisła współzależność, jedna bez drugiej już dzisiaj obejść się nie może. Od chwili wynalezienia sposobów masowego reprodukcji fotografii w milionowych nakładach, prasa zyskała potężnego sojusznika, który spowodował wzrost nakładów i wzmocnienie roli propagandowej prasy, zwiększenie zainteresowania prasą najszerszych mas. Równocześnie prasa okazała się najlepszą propagandą fotografii, która stała się własnością ogółu, poczęła odgrywać rolę społeczną. Dzisiaj trudno sobie wyobrazić gazetę lub czasopismo bez fotografii.

Prasa polska na ogół jest nasycona ilościowo fotografią, gorzej jednak przedstawia się sprawa jakości zamieszczanych zdjęć. Wystarczy przerzucić kilka numerów jakiegokolwiek gazety lub czasopisma, aby znaleźć szereg braków prawie w każdym zdjęciu. Tak często pojawiające się portrety naszych przodowników, uczonych, wynalazców, straszą czytelnika swymi płaskimi bez wyrazu twarzami, w których nieraz trudno dopatrzeć się podobieństwa, nie mówiąc już o wyrazie duchowym sфотографowanego. Nie chodzi o wysokie wymagania artystyczne, lecz o przestrzeganie choćby ele-

mentarnych zasad. Co byśmy powiedzieli o tekście w gazecie, rojącym się od błędów gramatycznych lub stylistycznych? Fotografia prasowa robi często takie wrażenie, jakby zarówno jej wykonawca, jak i kwalifikujący ją do druku, nie znali tych elementarnych zasad.

Podobnie rzadko spotyka się w gazetach dobre zdjęcia z budowli socjalizmu. Nie oddają one nastroju, nie pokazują piękna nowych budynków. Są banalne, nudne, oklepane.

Czy potrzebuje zdjęć z tzw. terenu, wysyła fotoreportera, zwykle na bardzo krótki okres (nieraz kilku godzin) i często żąda kilku zdjęć portretowych, rodzajowych, z różnych dziedzin życia. Nie bierze pod uwagę warunków, w jakich fotoreporter będzie musiał pracować. Nie rozróżnia, że dobre zdjęcie portretowe wymaga krótkiego studium, odpowiedniego światła, oświetlenia. Jeszcze bardziej komplikuje się sprawa przy wykonywaniu zdjęć z wnętrza hal fabrycznych, świetlic, szkół, bibliotek. Gdy fotoreporter jedzie fotografować budynki, ja-

kość zdjęcia będzie uzależniona od pory dnia, a przede wszystkim od słońca.

Smak czytających coraz bardziej się podnosi, zwłaszcza gdy mogą porównać poziom naszych zdjęć z poziomem zdjęć w ZSRR czy NRD. Rosną wymagania, którym trzeba sprostać.

Redaktor nie obznajmiony z zagadnieniem dobrej fotografii nie umie dać wskazówek fotoreporterom, przyzwyczajają ich do brakoróbstwa, które przynosi więcej szkody pod względem propagandowym, niż pożytku.

Doceniając te zagadnienia, Sekcja Dziennikarska Wydziału Społeczno-Filozoficznego U. J. w Krakowie uwzględniła w ramach przedmiotu „Technika wydawnicza i grafika gazety” zagadnienia fotografii prasowej. Przyszli dziennikarze przyswajają sobie ogólne wiadomości o fotografii, technikach reprodukcyjnych oraz uczą się oceny zdjęć od strony artystycznej. Dzięki temu młodzież dziennikarska, angażowana po studiach do redakcji, będzie zwracała większą uwagę na tę stronę naszej prasy.

Stanisław Peters

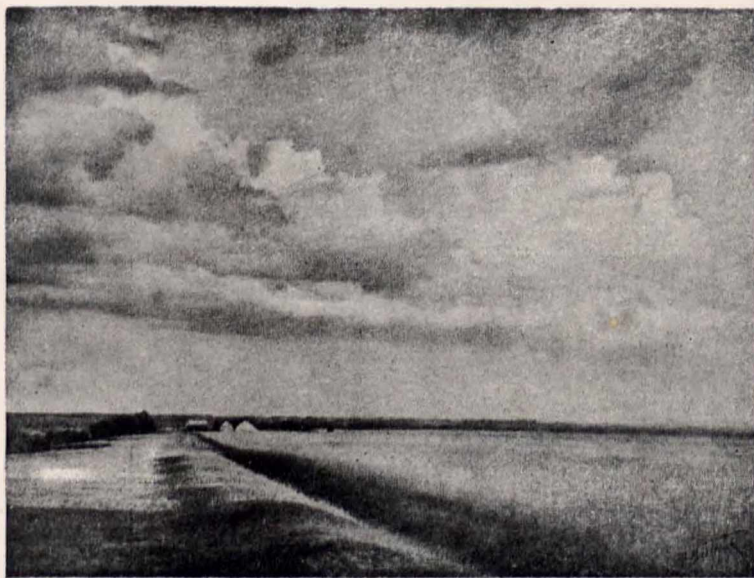
Jan Bułhak



Dnia 4 lutego minęła czwarta rocznica zgonu nestora i twórcy polskiej fotografii artystycznej — Jana Bułhaka. Zmarł w Giżycku, w czasie jednej ze swych wędrówek fotograficznych.

Fotografował od r. 1905. Wiele lat wykładał fotografię na Uniwersytecie w Wilnie. Był założycielem Fotoklubu Polskiego. Na wystawach krajowych i zagranicznych zdobył szereg medali, nagród i dyplomów.

Ciężkie przejścia wojenne, całkowite niemal zniszczenie dorobku artystycznego w postaci ogromnego zbioru ponad 10.000 negatywów — zdjęć krajoznawczych z terenu całej Polski, nie zniechęciły Bułhaka do dalszej twórczej pracy. W ciągu kilku lat zdołał nagromadzić ponad 8.000 zdjęć z całego kraju, a szczególnie z Warszawy i terenu Ziemi Zachodnich. W pełnych ekspresji fotografiach utrwalił grozę zniszczeń stolicy, rozmach jej odbudowy, czar prastarych ziem piastowskich, ich zabytków i ludzi. Znalazł on dla tych tematów realistyczną formę, która była dalszym krokiem naprzód w jego rozwoju twórczym.



KRAJOBRAZ



WODOPÓJ

SREBRO NAROCZAŃSKIE



Nie ustaje także w pracy społecznej. Jest współzałożycielem Polskiego Związku Fotografików (obecnie ZPAF) i bierze czynny udział w organizowaniu Polskiego Towarzystwa Fotograficznego.

Twórca i mistrz fotografii ojczystej, krajoznawczej, położył w tej dziedzinie olbrzymie zasługi. Traktował swój zawód jako służbę społeczną, podkreślając stale wielkie znaczenie fotografii krajoznawczej, stawiając jej wysokie wymagania. Jan Bułhak, poza świetnym dorobkiem artystycznym, pozostawił okazałą spuściznę pisarską z zakresu fotografii. Po śmierci została wydana ostatnia jego praca — „Fotografia ojczysta”.

W uznaniu zasług odznaczony został pośmiertnie orderem Odrodzenia Polski. Niestrudzona praca Jana Bułhaka jako artysty i społecznika powinna być przykładem dla wszystkich, którzy poświęcili się sprawom fotografii.

A. Z.

Soczewki nasadkowe

Poniższy artykuł jest odpowiedzią na szereg listów naszych czytelników, którzy zapytują co to są soczewki nasadkowe, do czego służą, jak obliczać ogniskową układu: soczewka nasadkowa — obiektyw itp.

Redakcja

Soczewki nasadkowe są to przeważnie poedyńcze meniski, które po nałożeniu na obiektyw fotograficzny dają układ optyczny o innej ogniskowej, przy czym mogą być nałożone zarówno na przednią jak i tylną stronę obiektywu. Soczewki skupiające skracają ogniskową, rozpraszające — przedłużają. Charakterystyczną wielkością soczewek nasadkowych, od której zależy wielkość zmiany ogniskowej obiektywu, jest ich ogniskowa. Najczęściej wyrażana jest ona nie w centymetrach, a w dioptriach. Istnieje następująca zależność pomiędzy długością ogniskowej, wyrażoną w centymetrach i w dioptriach: dzieląc 100 przez ilość dioptri, otrzymamy długość ogniskowej, wyrażoną w centymetrach.

1 dioptria	= 100:1 = 100 cm,
2 dioptrie	= 100:2 = 50 cm,
3 dioptrie	= 100:3 = 33 1/3 cm,
5 dioptri	= 100:5 = 20 cm.

W soczewkach skupiających dioptrie są liczbami dodatnimi, w rozpraszających — ujemnymi. Soczewki przedłużające ogniskową noszą często nazwę „Distar“, skracające — „Proxar“ lub „Portraetlinse“. Poza tym spotyka się w handlu soczewki dostosowane do pewnych typów kamer i obiektywów i posiadające odpowiednie napisy. Np. soczewka nasadkowa „Billy-Record Portraetlinse 7,7“ jest przeznaczona do aparatu „Billy-Record 7,7“. W prospektach można łatwo znaleźć wskazówki o ile dana soczewka skraci lub przedłuży ogniskową i jak należy nastawiać na ostrość przy użyciu soczewki tego rodzaju. W chwili obecnej prospekty, zwłaszcza aparatów nie znajdujących się w handlu, są trudne do otrzymania. Celem artykułu jest wskazanie posiadaczom soczewek nasadkowych sposobu zorientowania się, czy posiadana soczewka da się zastosować do ich kamery i jakie będą własności optyczne układu lub też jaką soczewkę należy dobrać.

Przy użyciu soczewek nasadkowych należy pamiętać, że zmniejszając one znacznie ostrość obiektywu. Z tego względu konieczne jest przy fotografowaniu znaczne blendowanie. Ujemny wpływ soczewek nasadkowych na ostrość rysunku będzie mniejszy przy założeniu soczewki na obiektyw od tyłu, to znaczy od strony negatywu, a nie fotografowanego obiektu. Oczywiście jest to możliwe tylko przy niektórych typach kamer, przede wszystkim matówkowych 6x9 i 9x12 cm. W kamerach posiadających podwójny wyciąg można stosować soczewki zarówno skracające jak i przedłużające ogniskową, w kamerach bez podwójnego wyciągu możliwe jest oczywiście użycie tylko soczewek skracających ogniskową.

Nastawienie na ostrość obiektywu z nałożoną soczewką nasadkową nie jest trudne przy kamerach zaopatrzonych w matówkę. Zagadnienie komplikuje się w kamerach nie posiadających matówki. Jedynym rozwiązaniem jest sporządzenie tabelki, podającej głębłą ostrości układu w zależności od odległości podanych na skali obiektywu.

W celu sporządzenia potrzebnej tabelki należy znać przede wszystkim ogniskową posiadanej soczewki. O tym, ile dioptri ona posiada, najłatwiej można się przekonać, zanosząc ją do optyka lub sklepu z okularami. Znając ilość dioptri, obliczamy długość ogniskowej w centymetrach. Wstawiając otrzymaną wielkość (ze znakiem dodatnim lub ujemnym — w zależności od rodzaju soczewki) w poniższy wzór, obliczamy ogniskową otrzymanego układu: We wzorze tym występują następujące oznaczenia:

f_o = ogniskowa obiektywu w cm,
 f_s = „ soczewki w cm,

f_u = szukana ogniskowa układu,
 z = odległość między soczewką a obiektywem w położeniu roboczym $+1/2$ grubości obiektywu $+1/2$ grubości soczewki w cm /odległość optyczna/. Dla celów praktycznych wystarczy obliczyć odległość optyczną z dokładnością do pół centymetra.

Znając ogniskową zarówno soczewki jak i obiektywu oraz odległość optyczną, obliczamy ogniskową układu z poniższego wzoru:

$$f_u = \frac{f_o \cdot f_s}{f_o + f_s - z} \quad (1)$$

PRZYKŁAD 1

Ogniskowa obiektywu 10 cm.

Ogniskowa soczewki rozpraszającej 20 cm.

(— 5 dioptri)

Odległość optyczna 1 cm.

Ogniskową układu obliczamy ze wzoru (2)

$$f_u = \frac{10 \cdot (-20)}{10 - 20 - 1} = \frac{-200}{-11} = 18,2 \text{ cm}$$

Ogniskowa układu, złożonego z obiektywu o ogniskowej 10 cm i soczewki rozpraszającej o sile 5 dioptri, wynosi 18,2 cm.

PRZYKŁAD 2

Ogniskowa obiektywu 5 cm,

Ogniskowa soczewki skupiającej 25 cm (4 dioptrie),

Odległość optyczna 2 cm

$$\text{Ogniskowa układu } f_u = \frac{5 \cdot 25}{5 + 25 - 2} = \frac{125}{28} = 4,5 \text{ cm}$$

Ogniskowa układu, złożonego z obiektywu o ogniskowej 5 cm i soczewki skupiającej o sile 4 dioptri, wynosi 4,5 cm.

Chcąc obliczyć, w jakiej odległości od negatywu należy umieścić fotografowany przedmiot, aby wyszedł on ostro przy użyciu soczewki przy odległościach podanych na skali obiektywu, posługujemy się poniższymi wzorami.

x = szukana odległość w cm.

a = odległość środka obiektywu od negatywu w cm.

b = odległość nastawiona na skali obiektywu w cm.

Wielkość „ a “, odległość środka obiektywu od negatywu trudno jest dokładnie zmierzyć, zwłaszcza w kamerach małoobrazkowych, a konieczna jest duża dokładność. Odległość tę wyliczamy ze wzoru (2)

$$a = \frac{b \cdot f_o}{b - f_o} \quad (2)$$

otrzymaną wielkość wstawiamy do wzoru (3)

$$x = \frac{a \cdot f_u}{a - f_u} \quad (3)$$

PRZYKŁAD 3

Chcemy znaleźć odległość x , w jakiej należy umieścić fotografowany przedmiot, aby wyszedł ostro przy nastawieniu na 3 metry obiektywu o ogniskowej 5 cm, z nałożoną soczewką skupiającą, przy czym ogniskowa układu wynosi 4,76 cm.

Z wzoru (2) znajdujemy odległość „ a “ środka obiektywu od płaszczyzny negatywu, przy nastawieniu obiektywu na 3 m.

$$a = \frac{300 \cdot 5}{300 - 5} = \frac{1500}{295} = 5,085 \text{ cm}$$

Znalezioną wartość wstawiamy do wzoru (3). Szukana odległość x wyniesie:

$$x = \frac{5,08 \cdot 4,76}{5,08 - 4,76} = \frac{24,21}{0,323} = 75 \text{ cm}$$

Chcąc obliczyć, jaka będzie głębła ostrości przy poszczególnych zestawieniach, posługujemy się wzorami (4) i (5):

c = głębła ostrości poza fotografowanym obiektem,

d = głębła ostrości przed fotografowanym obiektem,

p = przysłona,

x = odległość fotografowanego przedmiotu od matówki (negatywu) wyrażona w metrach

$$d = \frac{3 \cdot (f_u)^2 \cdot X}{3 \cdot (f_u)^2 + p \cdot X} \quad (4)$$

$$c = \frac{3 \cdot (f_u)^2 \cdot X}{3 \cdot (f_u)^2 - p \cdot X} \quad (5)$$

PRZYKŁAD 4

Na obiektywie o ogniskowej 5 cm kamery ustawionej na „ostro“ na 3 metry umieszczona jest soczewka nasadkowa skupiająca, przy czym ogniskowa układu wynosi 5,085 cm (przykład 3). W tym układzie sfotografowany zostanie ostro przedmiot ustawiony w odległości 75 cm od płaszczyzny negatywu. Jaka będzie głębła ostrości przy przysłonie 8?

$$d = \frac{3 \cdot (5,085)^2 \cdot 0,75}{3 \cdot (5,085)^2 + 8 \cdot 0,75} = \frac{54,435}{82,58} = 0,70 \text{ m} = 70 \text{ cm}$$

$$c = \frac{3 \cdot (5,085)^2 \cdot 0,75}{3 \cdot (5,085)^2 - 8 \cdot 0,75} = \frac{54,435}{70,58} = 0,80 \text{ m} = 80 \text{ cm}$$

Przy pomocy wyżej podanych wzorów możemy rozwiązać zagadnienie odwrotne. Jaką soczewkę nasadkową należy dobrać, ażeby móc, na przykład, robić zdjęcia z odległości mniejszej niż jeden metr przy użyciu kamery bez podwójnego wyciągu?

PRZYKŁAD 5

Jakie soczewki nasadkowe należy dobrać, ażeby móc zrobić zdjęcie aparatem z obiektywem o ogniskowej 5 cm z odległości od 1 m do 55 cm, od 55 do 39 i od 39 do 26 cm. Wyciąg aparatu umożliwia robienie zdjęć z odległości nie bliższych od jednego metra. Ze wzoru (2) obliczamy wielkość „ a “ (odległość środka obiektywu od negatywu) przy nastawieniu na 1 m.

$$a = \frac{b \cdot f_o}{b - f_o} = \frac{100 \cdot 5}{100 - 5} = \frac{500}{95} = 5,263 \text{ cm}$$

Przy nastawieniu na nieskończoną odległość „ a “ będzie oczywiście równa ogniskowej, a więc 5 cm.

Otrzymaną wielkość wstawiamy do wzoru (3). X w tym wzorze będzie oznaczało odległość przedmiotu od negatywu w omawianym przypadku 55 cm. Dla poszczególnych soczewek obliczenia przeprowadzamy dla odległości bliższych, a więc 55 cm, a nie jeden metr.

W omawianym porównaniu niewiadomą będzie szukana ogniskowa układu f_u .

$$X = \frac{a \cdot f_u}{a - f_u}; 55 = \frac{5,263 \cdot f_u}{5,263 - f_u}$$

$$f_u = 4,563 \text{ cm}$$

Ogniskową soczewki nasadkowej obliczamy z wzoru (6), powstałego z przekształcenia wzoru (1)

$$f_s = f_u \frac{f_o - 1}{f_o - f_u} \quad (6)$$

$$f_s = 4,563 \frac{5 - 1}{5 - 4,563} = 41,75$$

Ogniskową soczewki nasadkowej wyrażoną w cm przeliczamy na dioptrie.

$$\frac{100}{41,75} = 2,45 \text{ dioptri}$$

Należy użyć soczewki skupiającej o sile 2,45 dioptri. Powyższe obliczenia należy powtórzyć dla pozostałych soczewek i przy pomocy wzorów (4) i (5) wyliczyć głębokie ostrości, odpowiadające poszczególnym nastawieniom na skali odległości obiektywu lub kamery.

(dokończenie nastąpi) Stanisław Sommer

Fotografia astronomiczna

Profesor Woroncow-Wiellaminow, czołowy astronom radziecki pisze: „Kiedy czasem przychodzi ludzi do jakiegoś obserwatorium (astronomicznego) i mają ochotę popatrzeć przez teleskop lub przynajmniej zobaczyć jak patrzają astronomowie, spotyka ich często rozczarowanie. Dowiadują się, że astronomowie wcale tu do teleskopu nie zaglądają i że nie ma w ogóle ani jednego teleskopu, przez który patrzećby gołym, nieuzbrojonym okiem. Oko ludzkie zastępuje kłisza fotograficzna i może najskuteczniej byłoby ją nazwać okiem astronoma¹⁾.”

Obecny rozwój astronomii byłby niemożliwy bez fotografii. Musimy bowiem wiedzieć, że fotografia nie tylko rejestruje obrazy nieba, dostępne dla ludzkiego oka, ale dostarcza o wiele więcej niż oko, uzbrojone w najlepszy nawet teleskop.

Najprostszym przykładem tej zdolności emulsji fotograficznej jest zagadnienie rejestracji stałych ciał niebieskich — gwiazd i mgławic. Nieuzbrojone oko dostrzega najwyżej gwiazdy 6-tej wielkości, czyli w sumie 4.860 gwiazd. Przez teleskop możemy naliczyć miliony gwiazd. Jednakże zdolność rozróżniania tych „świecących punktów” nawet przez teleskop jest ograniczona, a to dlatego, że oko nasze nie gromadzi i nie sumuje impulsów świetlnych, otrzymywanych przez dłuższy czas. Natomiast emulsja fotograficzna, na którą pada obraz gwiazdy, zatrzymuje w sobie biegnące od niej promienie, gromadzi je — po prostu zostaje naświetlona i to im dłużej trwa naświetlanie, tym obraz staje się wyraźniejszy. Wiemy wszyscy, że gwiazdy na niebie nie tkwią nieruchomo jak gwoździe na suficie. Obracają się one ruchem pozornym dookoła „bieguna nieba”, przechodząccego w pobliżu Gwiazdy Polarnej. Wobec tego fotografowanie „na czas” napotyka na duże trudności. Zdjęcie należy wykonać w ten sposób, aby gwiazdy nie „poruszyły się” w czasie naświetlania. Służą do tego precyzyjne urządzenia, obracające teleskop, przy pomocy którego dokonujemy zdjęcia gwiazd.

Jednakże usługi fotografii dla astronomii nie polegają jedynie na tych „rejestracyjnych” zdolnościach. Fotografia jest tu wszechstronnym narzędziem odkrywczym i badawczym.

Zdarza się czasami, że na obrazie nieba, który ma przedstawiać szereg gwiazd stałych, astronom dostrzega pomiędzy wieloma punktami — małą kreskę. Dostrzeżenie takiej kreski staje się przyszłościowym „kijem w mrowisku” w obserwatorium; kreska ta bowiem oznacza, że wśród wielu sfotografowanych na zdjęciu ciał niebieskich to jedno „poruszyło się”, więc pozorny jego ruch na niebie jest inny, niż ruch gwiazd, czyli że udało się „upolować” na zdjęciu kometę lub planetoidę.²⁾

Oczywiście uczeni sprawdzają wówczas na podstawie obliczeń, czy nie sfotografowali przypadkowo ciała niebieskiego znanego poprzednio i jeśli ta kontrola daje wynik negatywny, ogłaszają nowe odkrycie.

Z planetami, czyli wielkimi ciałami, które krążą dookoła słońca, nie idzie tak łatwo, a to dlatego, że jest ich niewiele i dzięki swej dobrej widoczności prawdopodobnie już wszystkie zostały odkryte.

Nie dowodzi to jednakże, że fotografia nie oddaje wielkich usług przy badaniu znanych już planet.

Przez długie lata fantazja wielu ludzi, tak astronomów-naukowców, jak i autorów powieści fantastycznych, była zajęta rzekomymi „kanałami” dostrzeżonymi na Marsie przez Schiaparelliego. Zdjęcia fotograficzne nie potwierdziły istnienia takich kanałów, ku wielkiemu żalowi młodzieży, która chciała widzieć

na sąsiadującej z nami planecie istoty rozumne. Natomiast zdjęcia fotograficzne stwierdziły dwa inne fakty: Mars otoczony jest atmosferą i „na Marsie może istnieć i prawdopodobnie istnieje życie, ale lepiej od astronomów opowiedzieć o tym mogą powieściopisarze, którzy bez wahania i na własną odpowiedzialność snują swoje opowieści³⁾.”

O bezsprzecznej obecności atmosfery na Marsie upewnili nas dwa zestawione ze sobą zdjęcia: jedno wykonane na emulsji zwykłej, drugie — na uczulonej na promieniowanie podczerwone, przenikające przez atmosferę. Zdjęcie wykonane na emulsji zwykłej ukazało nam Marsa w większym wymiarze, powiększonym o grubość atmosfery.

Spójrzmy jednak na zdjęcie naszego najbliższego sąsiada — księżyc. Ile widzimy na nim szczegółów: kratery, płaszczyny, szczyty. Faktem jest, że nasze mapy księżyc są dokładniejsze od map ziemi.

Nie dosyć na tym. Dzięki libracjom czyli lekkim wahanom księżyc możemy osiągnąć jego zdjęcie plastyczne, co byłoby nie do pomyślenia bez fotografii.

Pozostawmy teraz w spokoju planety i powróćmy do gwiazd.

Te tak dalekie, odległe o setki trylionów kilometrów światy, badamy przy pomocy fotografii.

Drogą fotograficzną mierzymy ich odległość oraz ich przesunięcia względem układu słonecznego. Po prostu wykonuje się dwa zdjęcia nieba w dość długim odstępie czasu, przy czym jedno zdjęcie naświetlamy od strony emulsji, a drugie od strony podłoża i następnie składamy ze sobą oba negatywy — emulsja do emulsji. Obrazy ciał niebieskich bardzo od nas oddalonych pokrywają się ze sobą. Natomiast obrazy ciał bliższych, na skutek ruchu, będą w stosunku do nieba przesunięte. Tą metodą określono kierunki i szybkość ruchu gwiazd, objętych naszą Galaktyką.

Bardzo ciekawe jest zastosowanie fotografii do badania gwiazd zmiennych. Wykonuje się dwa zdjęcia tak, jak poprzednio i z jednego z nich robi się diapozytyw (przezroczny) o gęstości, odpowiadającej gęstości drugiego zdjęcia. Negatyw i pozytywy wykonane z drugiego zdjęcia składa się ze sobą. Jeżeli na zdjęciu nie ma ani jednej gwiazdy zmiennej, złożone oba obrazy będą wyglądały jak jednolita, ciemna powierzchnia (gdyż ciemne punkciki negatywu zasłonią jasne plamki pozytywu). Jeśli natomiast którakolwiek gwiazda zmieniła swój blask, obraz jej będzie większy lub jaśniejszy ewent. mniejszy lub ciemniejszy, co będzie doskonale widoczne na złożonych zdjęciach. W przepaścistej odległości od nas 800.000 lat świetlnych (ponad 7.500.000.000.000.000 km) leży mgławica „Andromedy” — wielka spirala, składająca się z milionów gwiazd. Do niedawna przypuszczano, że najjaśniejsze miejsce mgławicy — jej środek — to kłęby materii gazowej, gdzie rzekomo miały się „rodzić” gwiazdy. Dokładne zdjęcia fotograficzne wykazały niezbitie, że jądro mgławicy również składa się z gwiazd.

Bez emulsji fotograficznej astronom nie mógłby pracować na dzisiejszą skalę.

Nie będę tu mówił szczegółowo o fotografowaniu na emulsji uczulonej na podczerwone promieniowanie ciał o temperaturze poniżej świecenia, a więc niewidoczne dla oka; nie będę mówił, jak przy pomocy tejże emulsji oko astronoma widzi, co się dzieje poza ciemną mgławicą, jak się fotografuje meteoryty i powierzone słońca, pominię szereg zastosowań fotografii w astronomii, muszę natomiast wspomnieć na zakończenie o spektrografii, czyli o fotografowaniu widma ciał niebieskich.

Promień białego światła, padający na pryzmat szklany, przeszedłszy przez niego, rozłoży się na szereg barw: fioletową, niebieską, zieloną, żółtą, pomarańczową i czerwoną.

Jeśli poza pryzmatem umieścimy płytę fotograficzną i po naświetleniu wywołamy ją, otrzymamy pasmo, na którym będziemy mieli czarnobłą obraz promieni barwnych, przepuszczonych przez pryzmat; otrzymamy obraz widma tego światła.

Jeśli światło padające na pryzmat przepuścimy przez barwną szybkę, np. czerwoną, na emulsję padną jedynie promienie czerwone (inne zostaną pochłonięte, zaabsorbowane przez szybki). Wówczas obraz widma na zdjęciu będzie inny.

Jeśli natomiast na pryzmat padnie światło rozżarzonego kryształka soli kuchennej (chloru sodu), wówczas widmo będzie się składało z jednego tylko żółtego prążka.

Stwierdzono, że różne ciała gazowe rozżarzone wysyłają różno barwy promieni. Otóż, fotografując widmo jakiegokolwiek rozżarzonego ciała gazowego, możemy określić na podstawie zdjęcia, z jakich pierwiastków ono się składa.

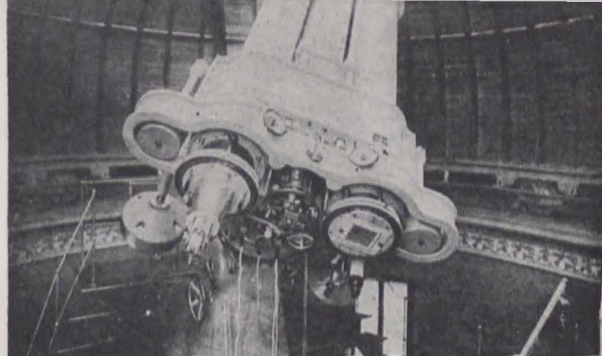
Spektrofotografia, czyli fotografowanie widm, pozwala astronomom określić z wielką dokładnością, jaki jest skład chemiczny gwiazdy.

Poza tym na podstawie spektrogramu możemy określić temperaturę gwiazdy, jej masę, gęstość, ciśnienie, odległość od nas, wielkość, szybkość zbliżania ewent. oddalania się od nas...

To chyba bardzo wiele — i właśnie przy pomocy fotografii.

Nie więc dziwnego, że astronomów spotykamy nie przy teleskopie, a przy blurku, oglądających wykonane zdjęcia nieba.

Witold Dederko



Astrograf — instrument do fotografowania ciał niebieskich.



Mgławica spiralna w konstelacji Wielkiej Niedźwiedzicy

Ciemna mgławica tzw. „Kołńska głowa”, na tle jasnej mgławicy, znajdującej się w konstelacji Oriona



¹⁾ Prof. B. Woroncow-Wiellaminow „Wszelkie światła”, Książka i Wiedza 1950. Pięknie tę książkę polecamy każdemu, kto interesuje się astronomią i fotografią astronomiczną.

²⁾ Planetoida jest niewielką planetą — okrucem, których znamy ponad tysiąc.

³⁾ op. cit., str. 48.

KOMA

Jest rzeczą zrozumiałą, że jeżeli promienie, biegnące równolegle do osi soczewki albo układu kilku soczewek, nie przecinają się wszystkie w jednym punkcie, to tym bardziej promienie, padające skośnie na soczewkę, nie dadzą jednego punktu. To też po przejściu przez soczewkę wiązka może być dość znacznie przewężona, gdzie obraz będzie najostriejszy, ale zamiast punktu otrzymamy plamkę podobną do bomby lotniczej lub do przecinka, stąd nazwa koma.

Nie będziemy szerzej omawiać tego błędu, bo na podstawie poprzednich rozważań wydawałoby się nam raczej dziwne, gdyby było inaczej; ograniczymy się przeto do przypomnienia, że obiektywy, w których ten błąd został silnie zmniejszony, nazywają się aplanatami. Dziś nie budzą one żadnego entuzjazmu, gdyż z powodu innych jeszcze błędów i bez tego nie dają dość ostrych obrazów. Takim najniebezpieczniejszym i najtrudniejszym do usunięcia błędem jest ASTYGMATYZM.

Mogłoby się wydawać, że jeżeli będziemy zwężać grubość wiązki promieni i ograniczać ją coraz bardziej, to w końcu można by przyjąć, że wszystkie promienie przecinają się w jednym punkcie, zwanym ogniskiem. Tymczasem, jak pokazuje rachunek, promienie padające skośnie na soczewkę, a więc pochodzące od przedmiotów leżących poza osią soczewki (właściwie mówiąc, na osi leży tylko jeden punkt sfotografowanego przedmiotu, a wszystkie inne z konieczności leżą z boku) i zawężone do najmniejszej nawet wiązki, nie dają po przejściu jednego punktu. Obiektyw „sortuje” je według płaszczyzn, w których leżą, np. promienie, leżące w płaszczyźnie przechodzącej przez oś soczewki (na rysunkach w płaszczyźnie rysunku), przecinają się bliżej soczewki, niż promienie biegnące np. w płaszczyźnie do niej prostopadłej. Wszystkie inne przecinają się gdzieś po drodze. Na ogół w podręcznikach spotyka się zawile rysunki, wyjaśniające ten wypadek. Ograniczymy się tutaj do pewnego porównania. Wyobraźmy sobie, że przed soczewką znajduje się przysłona, mająca otwór w kształcie krzyża (rys. 7). Z punktu leżącego poniżej osi soczewki wybiegają promienie i dostają się na północną półkulę soczewki (jeżeli porównamy ją z globusem). Promienie biegnące w płaszczyźnie pionowej przetną soczewkę wzdłuż jakiegoś równoleżnika (jeżeli odpowiednio nachylimy oś globusa). Nic więc dziwnego, że zostaną inaczej załamane, przecięż inny jest promień południka, a inny — jakiegoś równoleżnika. Tylko promienie padające na równik miałyby te same warunki, co promienie padające na południk, ale wtedy przedmiot świecący leży na osi soczewki. Ostatecznie więc stwierdzamy, że nawet bardzo wąska wiązka promieni, padająca skośnie na soczewkę, nie da ostrego obrazu, lecz skupi jedne promienie w punkcie oznaczonym P' , a inne — w punkcie P'' . Cóż dopiero mówić o ostrym obrazie, gdy wiązka ma znaczne wymiary. Dawniej sądzono, że błędów tego nie można usunąć równocześnie z innymi. Wynikało to z właściwości szkielek, używanych do produkcji soczewek. Nie potrafiły one równocześnie spełnić dwóch warunków. Dopiero wyprodukowanie specjalnych gatunków szkielek o znacznych różnicach w ściwości, pozwoliło na spełnienie wszystkich stawianych im warunków i na bardzo wydajne ograniczenie błędów.

Obiektywy, w których błąd astygmatyzmu silnie zmniejszono, nazywają się anastygmatami. Niektórzy czytelnicy w tej chwili przypomnieli sobie, że na pewnych obiektywach widzieli taki napis, a tymczasem ich obiektywy tego napisu nie mają. Nie należy martwić się z tego powodu, gdyż obiektywy przy aparatach małoobrazkowych są też anastygmatami, tylko że dzisiaj innych obiektywów na ogół się nie produkuje i dlatego zaprzestano umieszczania tych napisów.

Astygmatyzm zależy również od wielu czynników, między innymi nawet od położenia przysłony względem soczewki. Na wykresie podajemy wpływ kształtu. Widać z niego (szczegółowy w następnym numerze), że najlepszy kształt — to silnie wygięta soczewka, mająca akurat największą aberrację sferyczną.

KRZYWIZNA OBRAZU

Na dobitkę okazuje się, że najbardziej ostry obraz otrzymamy, gdy matówkę umieścimy gdzieś pomiędzy punktami P' i P'' ale one nie leżą na płaszczyźnie, lecz w pewnym przybliżeniu na kuli o promieniu f_{fn} . Tymczasem matówka jest płaska. Stąd wniosek, że jeżeli ustawimy na ostro środek obrazu, to nie będziemy mieli ostro brzegów i na odwrót. Ten błąd nazywamy krzywizną obrazu. Może się zdarzyć i taki układ, że punkty P' i P'' będą bardzo blisko siebie. Możemy zatem uważać, że obiektyw nie ma astygmatyzmu, ale punkty te mogą leżeć na kuli, a wtedy obraz nie będzie ostry. Innym razem możemy otrzymać układ soczewek, który daje punkt P' prawie na tyle przed matówką, na ile punkt P'' znajduje się za matówką. Wtedy obraz jest najostriejszy na płaskiej matówce; jednakowoż im bliżej brzegów, tym obraz jest mniej ostry z powodu zwiększania się odległości punktu P' od P'' .

Optyka nowoczesnych aparatów fotograficznych

III.

Dopiero dobrze skonstruowany anastygmat daje punkty P' i P'' blisko siebie i prawie na jednej płaszczyźnie. Widzimy więc, że przystawianie obiektywu nie zmienia odległości punktu P' od P'' tzn. nie zmniejsza ani astygmatyzmu, ani krzywizny obrazu, ale za to zmniejsza krążek spowodowanej przez te aberracje nieostrości. Do tych kłopotów konstruktora obiektywu dochodzi jeszcze jeden, bardzo poważny szczegół.

CHROMATYZM

Wiadomo nam z nauki fizyki, że szkło wykazuje inny współczynnik załamania światła fioletowego, inny — zielonego, żółtego i jeszcze inny — czerwonego. Tymczasem — jak nam wiadomo, nawet światło białe jest tylko odpowiednio dobraną mieszaniną wielu barw. Dla oka taka mieszanina wydaje się nową, białą barwą, ale soczewka nie da się oszukać, wie, że takie światło w rzeczywistości nie istnieje i z każdą barwą zabawia się na swój sposób. Okazuje się, że promienie fioletowe i niebieskie załamuje najsilniej, wobec czego wykaże dla tych promieni najkrótszą ogniskową i da mały obraz blisko soczewki. Natomiast promienie pomarańczowe i czerwone załamuje słabiej, daje więc obraz dalej i większych rozmiarów. Błąd ten w znacznym stopniu usunięto również przez dodanie drugiej rozpraszającej soczewki z odpowiednio dobranego gatunku szkła. Ale chromatyzm podobnie jak aberracji sferycznej nie daje się całkowicie usunąć, można co najwyżej złączyć obrazy np. w kolorze żółtym z obrazami niebieskimi i przez to znacznie zbliżyć do siebie obrazy w innych kolorach.

Rys. 9 podaje różnice w ogniskowych dla różnych kombinacji szkielek. Kombinacja pierwsza, zwana achromatem, jest najbardziej korzystna ze względu na aberrację sferyczną, ale daje stosunkowo duże błędy przy średnich długościach fali, kombinacja trzecia, zwana apochromatem, daje małe bardzo odchylenia od ogniskowej, ale za to jest niekorzystna w odniesieniu do aberracji sferycznej i wymaga silnego ograniczania wielkości przysłony. Jak widać z tego wyliczenia, kłopotów konstruktorem obiektywu nie brakuje.

Czytelnikom, bliżej interesującym się tym zagadnieniem, radzę zakupić w sklepie optycznym jedną soczewkę zbierającą o mocy +10 dioptrii oraz jedną rozpraszającą (ujemną) o mocy około -15 dioptrii. W chwilach wolnych dobrze pobawić się tymi szkielekami, wypróbować jakie obrazy otrzymuje się przy różnych kombinacjach odległości między soczewkami. Dobrze jest zbadać jaką aberrację sferyczną ma soczewka dodatnia (wynikaj krążki z papieru i naklej na soczewkę). Na pewno odkryje się wiele ciekawych praw (znanych zresztą od stuleci) i będzie się z optyką „na ty”. A teraz, Czytelniku, sprawdź, co zapamiętałeś z dzisiejszego artykułu.

Co to jest aberracja sferyczna? Skąd pochodzi? Narysuj przebieg promieni w rzeczywistej soczewce skupiającej.

Jak wpływa aberracja sferyczna na ostrość obrazu? Znajdź średnicę krążka nieostrości dla kilku położań matówki.

Czy potrafisz przeprowadzić doświadczenie wykazujące istnienie aberracji sferycznej (wynikaj z papieru krążki i zmierz przesunięcie matówki).

Co to jest koma? Jak się nazywają obiektywy wolne od komy?

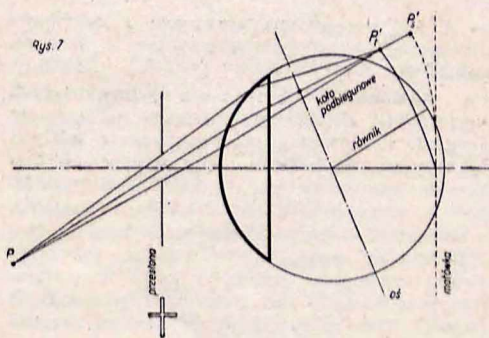
Co to jest astygmatyzm, a co krzywizna obrazu?

Co to jest chromatyzm?

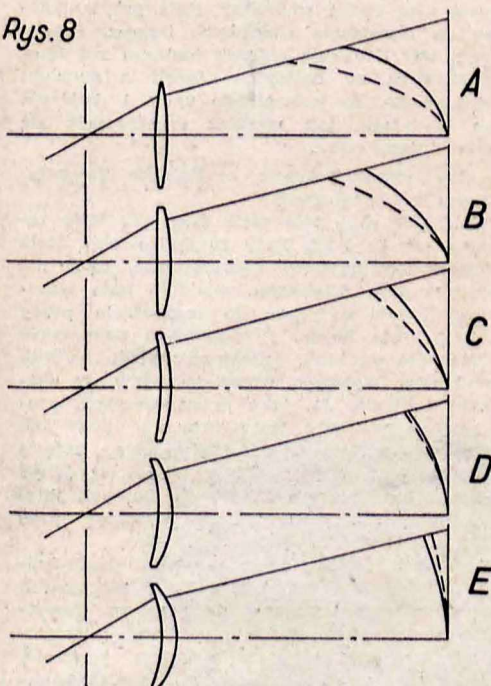
(c. d. n.)

Ludwik Mueller

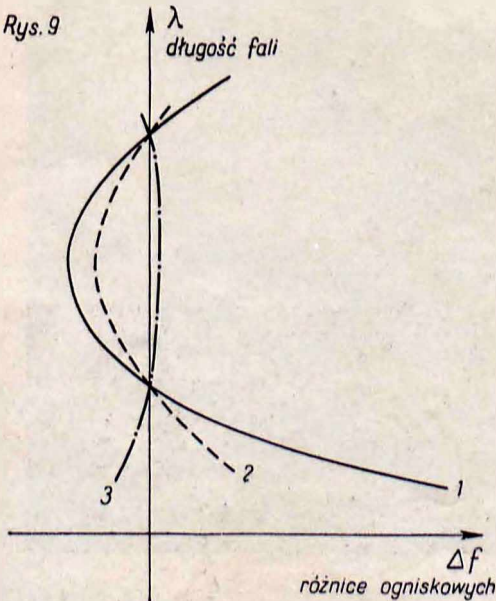
Rys. 7

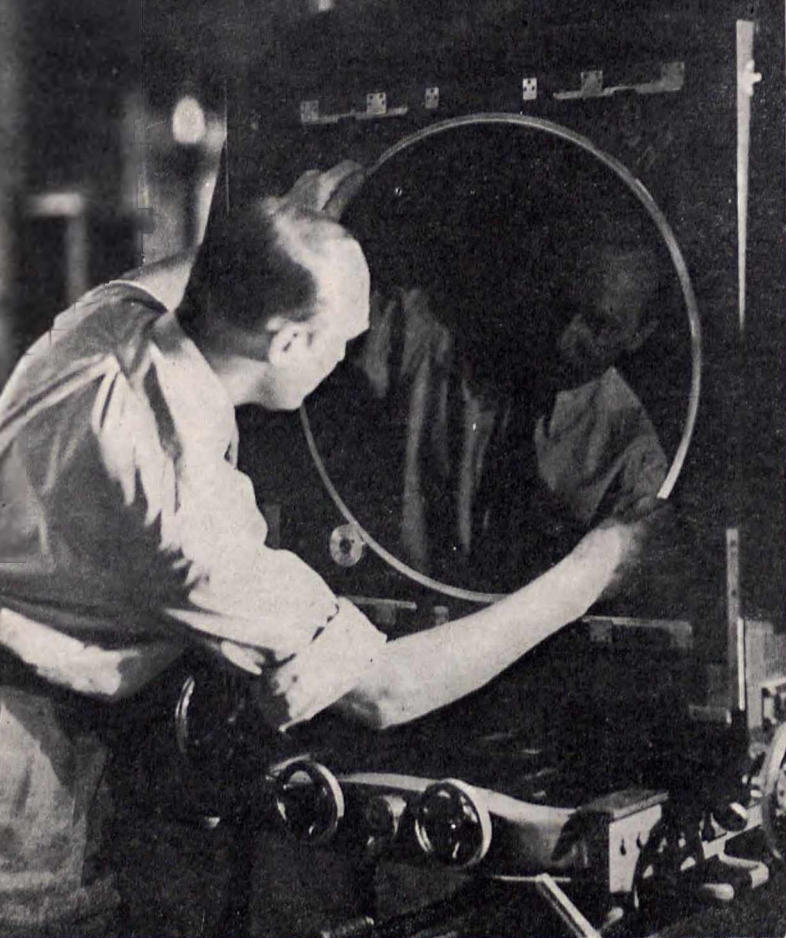


Rys. 8



Rys. 9





Koło fotograficzne D.S.P.

— A jak przedstawia się praca z członkami starszymi, pracującymi zawodowo w Waszym zakładzie?

Po zakończeniu kursu dla początkujących przystąpimy do dalszego szkolenia na poziomie średnim i tu mamy obiecaną pomoc naszych towarzyszy, wybitnych specjalistów, pracujących zawodowo w „Domu Słowa Polskiego” — chemigrafów, fotografów, retuszerów, z laureatem Nagrody Państwowej, inż. Cz. Rudzińskim na czele, którzy pragną przekazać swoje wiadomości członkom koła. W programie przewidziane jest zaznajomienie członków naszego Koła ze zdjęciami w barwach naturalnych. Mamy zapewnione udostępnienie nam specjalnych aparatów jednonaświetleniowych typu „Bermopohl”, do zdjęć kolorowych i odbitek barwnych na papierze oraz wykonywanie zdjęć na filmach kolorowych „Agfacolor” zarówno na przezroczach jak i na papierze. Barwna fotografia, poza zdjęciami, obejmuje ćwiczenia praktyczne. Wiosną 1954 r. zostanie zorganizowana i wystawa prac fotograficznych członków Koła i w tym czasie liczymy się z napływem prac członków już bardziej zaawansowanych.

NASTAWIANIE

RASTRA

Jan Krause

— Czy urządzaliście jakiś konkurs?

Dotychczas nie, ale w czasie pochodu 1-majowego urządziliśmy konkurs na zdjęcia reportażowe i tą drogą wzywamy Koła przyzakładowe do urządzania podobnych imprez. Proponuję, aby Redakcja ogłosiła konkurs kół fotograficznych na najlepsze zdjęcia z pochodu 1-majowego, co pobudzi do życia i działania już istniejące, jak również organizujące się koła fotograficzne.

— Czy współpracujecie z Polskim Towarzystwem Fotograficznym?

Dopiero w roku 1954 część członków Koła zapisała się do PTF. Przy zorganizowaniu Koła Polskie Towarzystwo Fotograficzne, choć nie byliśmy jego członkami, udzieliło nam wskazówek i dało wytyczne do rozpoczęcia pracy i urządzania kursu. Proponowano nam także prelegenta na kurs, jednak ze względu na brak funduszy wykłady zorganizowaliśmy we własnym zakresie. Ja, jako przewodniczący, prowadziłem wykłady teoretyczne, a kol. Jan Krause — wiceprzewodniczący Koła, zajęcia laboratoryjne. Muszę również dodać, iż dzięki wskazówkom prezesa ZPAF, ob. Sempolińskiego, urządziliśmy wspaniałą wystawę prac członków tego stowarzyszenia.

W ramach współpracy z redakcją miesięcznika „Fotografia”, członkowie Koła zobowiązali się do stałego wykonywania prac we wszystkich procesach produkcyjnych przy miesięczniku „Fotografia” na najwyższym poziomie. Wynik tego zobowiązania można zauważyć, porównując jakość wykonania ostatnich numerów.

rozmowę przeprowadził A. W.

Coraz liczniej powstające na terenie zakładów produkcyjnych koła fotograficzne są dowodem, iż ruch zespołów amatorskich rozwija się i stale się potrzeba ludzi pracy.

Cykl wywiadów na terenie przyzakładowych kół fotograficznych rozpoczęliśmy od „Domu Słowa Polskiego”, największego i najnowocześniejszego zakładu poligraficznego w Polsce, gdzie drukowany jest miesięcznik „Fotografia”. W ruchliwym Dziale Techniczno-Produkcyjnym zastajemy przewodniczącego Koła kol. Henryka Sitka, któremu zadajemy kilka pytań.

— Co wpłynęło na założenie Koła Fotograficznego na terenie Waszego Zakładu?

Zlecenie drukowania przez „Dom Słowa Polskiego” miesięcznika „Fotografia” i zawarte w nim artykuły, wskazujące nowe możliwości popularyzowania fotografii obrazującej rozwój budownictwa socjalistycznego, stały się bodźcem do rozszerzenia pracy kulturalno-oświatowej naszego zakładu. We wrześniu 1953 r., uzyskawszy poparcie Rady Zakładowej, zgłosiliśmy w Dyrekcji zakładu wniosek zorganizowania Koła Fotograficznego. Na liście kandydatów znalazły się 33 nazwiska zarówno pracowników fizycznych jak i umysłowych ze wszystkich działów produkcyjnych.

Wniosek nasz poparła Podstawowa Organizacja Partyjna. Kierownictwo Drukarni Reprodukcyjnej oddało nam do użytku ciemnię fotograficzną z powiększalnikiem i lampami ciemniowymi. Uzyskaliśmy fundusze na zakup sprzętu fotograficznego, co ułatwi nam wykonywanie zdjęć reportażowych z uroczystości okolicznościowych zakładu.

Wobec niemożności zakupu suszarki elektrycznej, pracownicy warsztatów mechanicznych wykonali ją we własnym zakresie poza godzinami pracy.

— Jak z tego widać Koło Wasze ma dobre wyposażenie w sprzęt i urządzenia.

Istotnie, warunki pracy mamy doskonałe. Jest to zrozumiałe, gdyż fotografia jest uznana i doceniana przez Państwo, które ołbrzymią część ciężarów finansowych z tym związanych bierze na siebie.

— Czy posiadacie aparaty fotograficzne do użytku Koła?

Do dyspozycji członków Koła znajduje się nowoczesna kamera na płyty i błony do formatu 18 × 18 cm z wymiennymi obiektywami Tessar o jasności 1 : 4,5 — F. 30 cm oraz 1 : 6,3 — F. 21 cm i aparat małoobrazkowy typu Contax z obiektywem Sonnar o jasności 1:2—F. 5 cm. Aparatami tymi możemy się posługiwać

przy wykonywaniu zdjęć okolicznościowych, bądź w czasie urządzanych imprez sportowych. Członkowie nasi posługują się również aparatami stanowiącymi własność osobistą.

— A jak wyglądają dotychczasowe Wasze osiągnięcia?

Nasze młode Koło, w którym zarząd ukonstytuował się dnia 2.10.53 r., zorganizowało w listopadzie ub. r. wystawę 54 prac członków Związku Polskich Artystów Fotografików. Wystawa cieszyła się dużym zainteresowaniem zwiedzających i była pierwszym krokiem działalności Koła Fotograficznego. Otwarcia wystawy dokonał znany fotografik — Roman Burzyński, który wygłosił referat „Barwa w obrazie fotograficznym”. Od dnia 17 listopada, uzyskawszy wytyczne z Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, zorganizowaliśmy we własnym zakresie bezpłatny kurs fotografii dla początkujących. Przeciętą, niezbyt wielką frekwencją 20 osób jest spowodowana brakiem aparatów fotograficznych oraz niemożnością zakupu ich na raty. Większość uczestników kursu to młodzież, wykazująca dużo zapału przy pogłębianiu swych wiadomości z dziedziny fotografii. Na tej właśnie młodzieży pragniemy oprzeć przyszłą pracę Koła.

WYKŁAD WSZECHNICZY RADIOWEJ W. Data



Pośród szeregu Oddziałów PTF, Oddział w Zakopanem przejawia, pomimo braku własnego lokalu, szeroką i żywą działalność.

Wyrazem tego są liczne zebrania i posiedzenia, obejmujące przegląd i omawianie prac poszczególnych członków oraz odczyty, dotyczące ogólnych zagadnień fotografii. Oddział zakopiański nawiązał kontakt z Wydziałem Oświaty Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w celu zorganizowania szkolnych kółek fotograficznych, ogłosił konkurs wewnętrzny na graficzne go-dło Oddziału i postanowił urządzić wiosenną wystawę prac swych członków.



W ŚNIEŻNYM PUCHU *Roman Serafin*

W DYMIE KOKSOWNI *Seweryn Blochowicz*



Rozmowa z profesorem Groerem



PLOTKA Fr. Groer

było dźwigać nie tylko kilkanaście kaset, ale przede wszystkim i statyw, konieczny przy zdjęciach wymagających dużej głębi ostrości oraz przy zdjęciach długą ogniskową. Aparat ten oddał duże usługi w mojej podróży po Hiszpanii w 1912 r. Przywiozłem stamtąd około 200 zdjęć, z których 90 proc. było udanych, a wiele doczekało się później szlachetnych technik i obiegło świat na wystawach.

Jaki był dalszy rozwój Pańskiej działalności fotograficznej?

W 1922 r. sprzedałem mego Heag'a i kupiłem sobie lustrzanek „Ika-Künstler Reflex Camera“ 4 × 5 cali angielskich, z obiektywem o ogniskowej 21 cm. Dokonywanie fotografii tym ogromnym pudłem, np. na ulicach miast było prawdziwą rozkoszą: wszystko można było obserwować na matówce i łapać motywy, o których dawniej nie można było marzyć. Aparat ten służył mi przez cały okres I Wojny Światowej i jemu to zawdzięczam szereg zdjęć, zarówno portretowych, jak i rodzajowych, w mniejszym stopniu krajobrazów, ze względu na stosunkowo długą ogniskową. Nauczyłem się cenić ponad wszystko system lustrzankowy, któremu do dnia dzisiejszego pozostałem wierny.

Czy wystawiał Pan już wtedy swoje zdjęcia?

Nie, nie miałem czasu na powrót do technik szlachetnych, nie miałem odpowiedniej pracowni ani też odpowiedniego powiększalnika. Śledziłem natomiast z wielkim zainteresowaniem rozwój techniki fotograficznej i odnośne piśmiennictwo oraz składałem swoje negatywy z myślą o późniejszym ich wykorzystaniu. Warunki ku temu zdobyłem dopiero w okresie międzywojennym, w związku ze zorganizowaniem w mojej klinice pracowni dokumentacji foto-kinematograficznej do celów naukowych. Wtedy uzupełniłem moje wyposażenie techniczne, zaopatrzyłem się w powiększalniki oraz zacząłem zajmować się stereoskopią.

W wolnych chwilach opracowywałem dawniejsze zdjęcia i w ten sposób powstały wielkoformatowe fotogramy, które — za namową znajomych fachowców — zacząłem pokazywać na wystawach krajowych. Z czasem opanowałem różne techniki bromowe, powróciłem do pigmentów i wreszcie do przetłoków, które mnie najbardziej fascynowały ze względu na szeroką skalę możliwości ekspresyjnych drogą używania nie jednej, a kilku matryc do jednego obrazu. Natomiast nie zdobyłem zamiłowania do techniki gumowej. Niebawem za-

cząłem wystawiać i na wystawach międzynarodowych w różnych krajach, gdzie moje obrazy zdobyły sobie uznanie. Wiele z nich reprodukowano w pismach zagranicznych i to nie tylko fachowych.

Czy wtedy stałe pracował Pan jednym i tym samym aparatem?

O nie. Tworzenie obrazów fotograficznych pociągnęło za sobą dążenie do coraz pełniejszego oddania wrażeń, jakie starałem się uchwycić na fotografii. A więc szukałem coraz to innych, szerszych możliwości: przede wszystkim potrzebowałem różnych obiektywów — o różnych ogniskowych, o różnych siłach światła, o różnej ostrości czy miękkości rysunku, o różnych możliwościach technicznych. Bo artysta fotografik, w przeciwieństwie do artysty operującego ołówkiem czy pędzlem, ma tak ograniczone możliwości oddania tego, co widzi i czuje, że wciąż musi szukać dróg, które pozwoliłyby mu te trudności w coraz to większym i szerszym stopniu przezwyciężać. A przecież nie ma aparatury uniwersalnej. Stąd, w miarę coraz to głębszego przenikania w twórczość fotograficzną, mój inwentarz techniczny wciąż się powiększał.

A jaki jest Pański stosunek do fotografii małoobrazkowej?

Z początku był bardzo sceptyczny. Przede wszystkim dlatego, że w pierwszych okresach fotografii małoobrazkowej trzeba było rezygnować z matówki.

Przekonałem się do małoobrazkowej fotografii dopiero wówczas, gdy powstał model Leiki z odległościomierzem i wymiennymi obiektywami. Jednakowoż i dziś, choć zawdzięczam małoobrazkowej fotografii bardzo wiele pięknych zdjęć i cenię nieraz wielką głębię ostrości małoobrazkowych aparatów, nie rezygnuję z aparatury o formacie co najmniej 6×6 lub 6×9 cm.

Jaka tematyka interesuje Pana najwięcej?

Moje zainteresowania tematyczne są niezmiernie szerokie: i portret, i krajobraz, i architektura, a także wnętrza i sceny rodzajowe o charakterze obrazów flamandzkich. Ale najsilniej przemawiającym do mnie motywem jest gra światła. I dlatego wyspecjalizowałem się w zdjęciach pod światło. Barwa pociąga mnie również — nie tylko barwa w znaczeniu fotografii kolorowej, ale barwa przetłumaczona na gamę jednobarwnych lecz różnych tonacji świetlnych.

Rozmowę przeprowadziła M. Stępczyńska

Jak dawno interesuje się Pan fotografią?

Fotografia pociągała mnie od dziecka. Pierwszy, bardzo prymitywny aparat skrzynkowy na płyty, ciekawego formatu 8 × 9 cm otrzymałem w prezencie w r. 1898 mając 11 lat. Już w rok potem, dzięki moim postępom w fotografii, otrzymałem w podarunku od stryja jeden z pierwszych aparatów filmowych „Kodaka“, „Folding Kodak“ 6×9 cm na filmy. Aparatem tym, o stałej ogniskowej i bez matówki, pracowałem do roku 1910, już wtedy zaznając się ze szlachetnymi technikami (pigment, ozobrom i prymitywny przetłok z matryc na szklanych płytach). Powiększalnik miałem bardzo prymitywny, na światło dzienne. Marzeniem moim był wówczas aparat, który pozwalałby na wartościowanie obrazu na matówce.

Aparat taki kupiłem sobie wreszcie na raty w 1910 r. Był to tzw. „Heag Ernemann“ 9×12 cm z potrójnym wyciągiem, dwiema migawkami: szczelną i wbudowaną w obiektyw, z obiektywem Celor Goertza 1:4,5 (co za szalona wówczas siła światła) o ogniskowej 15 cm. Aparatem tym mogłem już robić nie tylko zdjęcia sportowe, wymagające bardzo krótkiej ekspozycji, ale przede wszystkim studiować obrazy i grę światła na matówce. Celor był anastygmatem symetrycznym. Jego tylna soczewka miała długą ogniskową (około 30 cm) i służyła mi jako teleobiektyw. Aparat ten stał się moim nieodłącznym towarzyszem wycieczek i podróży, mimo iż trzeba

KWIACIARKA Fr. Groer



Fotografowanie na nartach

Wycieczka narciarska, z której nie będziemy mieli serii pięknych zdjęć, to tylko połowa przyjemności. Ale pamiętać trzeba, że zdjęcia te wymagają nieraz sporo samozaparcia i turyistycznej wytrzymałości, bo warunki fotografowania na nartach nie są łatwe.

TEMATYKA

Tematem naszej pracy będą w zasadzie trzy rzeczy, a mianowicie: śnieg, słońce i człowiek na nartach. Wszystkie trzy są konieczne, bo bez słońca śnieg jest martwy, bez śniegu nie ma turystyki narciarskiej, a bez człowieka na nartach nasze obrazy też będą martwe. Nie oznacza to jednak bynajmniej, by na każdym zdjęciu musiał być człowiek; wspaniałe krajobrazy, bliskie zdjęcia struktury śniegu i gry światła i cieni na jego powierzchni mogą nieraz (a często nawet powinny) obejść się bez postaci ludzkiej. Ale nie należy obawiać się włączenia tej postaci w obraz, byle tylko uczynić to w sposób właściwy. Zaczynamy od momentu wyruszenia; przypisanie nart, przygotowywanie do wymarszu, długi wąż narciarzy w dolnym podejściu, oto początek naszej pracy. Można też zaryzykować jakąś grupę towarzyszy, aby nie mieli później żalu, że o nich zapomnieliśmy. Grupę taką należy zdejmuwać z bliska, aby twarze były duże, wyraźne i oświetlone słońcem, bo inaczej trudno będzie rozpoznać poszczególne osoby.

Jeżeli jesteśmy w górach, to podchodzenie pod stok daje doskonałe motywy: najlepiej jest obrać samemu trasę, krzyżującą się na poszczególnych zakosach z trasą reszty uczestników wycieczki, bo wtedy mamy w każdym miejscu doskonałą sposobność do zdjęcia węża narciarzy na tle gór; dla wykonania zdjęcia nie musimy wówczas ani wychodzić na czoło ani pozostawać w tyle (wtedy wszyscy, jak „milo” jest doganiać wyprawę). Oczywiście jest to możliwe tylko wówczas, gdy śnieg nie jest kopny i nie trzeba torować szlaku. Najwłaściwiej zdjęć robimy właśnie w czasie podchodzenia, bo wtedy mamy więcej czasu, możemy wybrać sobie motyw i tło, słońce jest wysoko i daje doskonałą plastykę śniegu.

W czasie zjazdu jest już znacznie trudniej fotografować, bo trzeba się w tym celu zatrzymywać, co nie zawsze jest wskazane, szybkość zjazdu utrudnia orientację co do motywów, słońce jest już zwykle niżej na horyzoncie, a ręce narciarzy zgnieczone i łatwiej o poruszenie aparatem. Wreszcie narciarz zwrócony jest wówczas plecami do szczytów, a twarzą ku dolinie i nie widzi już najpiękniejszych motywów.

Dlatego należy przyjąć, że 80 proc. zdjęć wykonamy w czasie podchodzenia i pobytu na szczytach. W Beskidach, na niższych szczytach tatrzańskich, na długich graniach, tematyka jest bogata również na stoku, zwłaszcza jeżeli szlak wiedzie przez rosnące tam lasy. Typowym przykładem takiej wyprawy jest przejście granic Gubałówki od stacji kolejki w Zakopanem do Poronina. Większość zdjęć przypada wówczas na taką trasę. Jeżeli jednak idziemy na wysoki szczyt, tematyka będzie uboższa. Zdejmuwanie dalekich łancuchów górskich nie daje pożądanego efektu, bo piękne dla oka szczyty wydają na obrazie jak główki od szpilki, a brak przedniego planu uniemożliwia orientację co do proporcji. Poza tym na szczytach zwykle wieje, i to mocno; nawet w słoneczny dzień miecie tam ostrym suchym puchem śnieżnym, który utrudnia zdjęcie i jest niebezpieczny dla aparatu, ponieważ welewa się wszędzie i pokrywa lodem obiektyw.

Najpiękniejsze zdjęcia udają się w dolinach i na zboczach oraz na długich, niezbyt wysokich, łagodnie nachylonych grzbiętach górskich, gdzie podejście nie jest męczące, a zjazd — nie tak ostry i przepłatanym marszem. Drugą dziedziną pracy są zdjęcia struktury śniegu. Robi się je z bliska, tak by motywem były kryształki śnieżne, samotnie stojące małe smreczki pokryte czapą śniegu, cienie na śniegu, brzegi na wpół zamrożonych potoczków itd. Zdjęcia takie, wymagające doskonałej techniki i dużej ostrości, udają się najlepiej w dolinach i na niskich zboczach, np. pod Reglami w Zakopanem. Potrzebny jest do nich specjalny rodzaj śniegu, o czym będzie mowa. Człowiek na nartach musi być ubrany „turyście” i musi interesować się nartami, krajobrazem, podejściem czy zjazdem, byle tylko nie fotografem. Jeżeli zdejmujemy go (lub ich) na tle krajobrazu, to albo krajobraz powinien być tłem dla dużych, pierwszoplanowych postaci narciarzy, albo narciarze będą jedynie ozdobieniem krajobrazu i muszą mu być podporządkowani przez odpowiednie umieszczenie w obrazie (zwykle z boku).

Człowiek na tle schroniska, odpinający narty, borykający się z nimi w pochyłej leżącej po upadku, wypoczywający obok plotu, na którym oparte są narty, oto temat typowo turyistyczny.

Człowiek w zjeździe to już temat trudniejszy. Musimy zaważać na ustawienie na ostro na coś w terenie (na jakiejś 7 — 10 m od aparatu) i czekać na moment przejazdu przez ten punkt.

Wszelkie próby ustawienia na ostro w czasie samego zjazdu, nawet przy użyciu dalmierza, dają zwykle wątpliwe rezultaty.

Turystyka nizinna daje oczywiście nieco bardziej ograniczone możliwości, choć i tu, przy pięknym lesie i dobrym słońcu można wykończyć sporo elementów, jakie mamy do dyspozycji w górach. Marsz przez urozmaity krzakami i drzewami teren, nieraz falisty, przejście przez zwykły las, to tematy nie gorsze od górskich. Wszystkie sceny z życia wycieczkowego są tu łatwiejsze niż w górach, bo odpada trudność związana z przejmującym zmnem i koniecznością pośpiechu, dominująca przy wysokogórskich wyprawach. Zdjęcia struktury śniegu są tu jednak znacznie mniej efektowne, bo inne jest nizinne słońce i inna intensywność światła i cieni.

ŚNIEG I SŁOŃCE

Śnieg „żyje” tylko w słońcu, bo bez niego przedstawia tylko martwą, białą płaszczyznę, pozbawioną plastyki światła i cieni. Wyjątkowo tylko zdjęcia śniegu bez słońca mogą być piękne (zadymka śnieżna, silna mgła, włoszenie roztopy itd.). Z reguły jednak bez słońca nie możemy oczekiwać pięknych obrazów. Ale nie tylko to. Śnieg musi być świeży, puszysty, bo jeżeli leży już kilka dni, w dzień taje na powierzchni, a marzną w nocy, zataca wskutek tego krystaliczność powierzchni, zbija się w gładką szklistą masę i w miejscach silnie oświetlonych tworzy na zdjęciu białe plamy bez żadnych szczegółów. Zdjęcia struktury są wówczas oczywiście niemożliwe. Czapy śnieżne na drzewach utrzymują się dłużej w górach, bo przymarzają do gałęzi smreków; natomiast na gałęziach drzew liściastych w dolinach utrzymują się zaledwie kilka godzin. Drzewa zaś bez białej pokrywy śnieżnej wyglądają na białym podłożu martwo i czarno i to jest największym zmartwieniem nizinnego fotografa-narciara.

Dla otrzymania pięknej struktury powierzchni śnieżnej i bogatej gry światła i cieni, musimy mieć słońce dość wysoko (w zmierzchu fotografujemy z powodzeniem w samo południe) i to albo z boku, poza aparatem, albo też na ukos, przed aparatem. Zdjęcia pod słońce dają nam płaszczyznę śnieżną w cieniu, a dookoła gałęzi i ostrych ciemnych linii świetliste aureole.

Piękno obrazu śniegu w słońcu polega na tym, że każda najmniejsza wyniosłość w terenie rzuca plastyczny cień na krystaliczną powierzchnię śniegu i że zarówno cień jak i oświetlona powierzchnia bogate są w szczegóły, w bliski poszczególnych kryształków śniegu. Wówczas każdy ślad narty, stopy ludzkiej, płoty są, każdy cień smreczka czy opłotków da nam bogaty rysunek.

W nizinach — nawet przy pełnym słońcu i puszystym śniegu — obrazy tego rodzaju są o tyle trudniejsze, że blask słońca nigdy nie jest tak ostry jak w górach, cienie nie są tak wyraźne, a światła tak żywe.

Jeżeli zdjęcia struktury nie rokują widoków powodzenia, koncentrujemy naszą uwagę na krajobrazie. Wówczas główną sprawą będzie należyta równowaga światła i cienia. Wszelkie zdjęcia, mające za pierwszy plan śnieg, a za tło las, są skazane na niepowodzenie, bo śnieg będzie zbyt biały, a las zbyt czarny.

Zamiast lasu lepiej jest ograniczyć się do grupy drzew rzadko stojących, a pierwszoplanowy śnieg urozmaicić śladami, przy czym np. ślad nart powinien zawsze wprowadzać w obraz, a nie przecinać go poziomą kreską na dwie części. Bardzo piękne są drzewa szpilkowe (sosny), gdy na ich korę pada silny blask słońca; ograniczamy się wówczas do dolnych części pni (i gałęzi), odcinając wierzchołki. Kilka takich pni i szlaki narciarskie między nimi, narciarze na tych szlakach, wypoczynek wśród drzew, oto tematy wycieczkowe.

WARUNKI PRACY

Głównym czynnikiem, od którego zależy nasza praca jest zimno. Ważne to jest zwłaszcza w górach; kto próbował manipulować aparatem przy minus 35 stopniach mrozu i wiehrze, ten może coś o tym powiedzieć. Rzadko tylko da się pracować w grubych narciarskich rękawicach; zwykle trzeba je zdejmować, palce przymarzają wtedy do zimnego metalu, ręce kostnieją; traciemy czucie konieczne dla ustawienia na ostro, napinania migawki i zmiany filmu. Latwiej te na ogół operacje wymagają wówczas wiele wysiłku i utrudniają zastanowienie się nad tematem zdjęcia i sposobem jego wykonania. Dzieje się to zwłaszcza na szczytach i graniach, gdzie do mrozu dołącza się lodowaty wieher. Dlatego aparat powinien być jak najmniej skomplikowany, aby nie wymagał długotrwałych manipulacji, fotograf zaś winien posiadać dostateczną wprawę do wykonania wszystkich czynności w ciągu niewiele sekund.

Zjazd na nartach połączony jest zawsze z możliwością upadku, co trzeba mieć na uwadze przy dostręgnięciu aparatu. Należy więc aparat tak umieścić, aby nie był on narażony na



PRZED ZJAZDEM Bronisław Stapiński

zamknięcie i zaklejenie śniegiem w razie upadku, aby nie zachodziła obawa mechanicznego uszkodzenia i aby nie wplątał się między zebra narciarską a podłoże, bo to może kosztować dobre parę dni pobytu w szpitalu. A w dodatku musi być pod ręką, stale gotowy do wykonania zdjęcia bez uciążliwego wygrzebywania go z plecaka czy futerału.

Najlepiej jest nosić aparat w futerałce pogotowi na krótkim rzemieniu na piersiach, schowany w wiatrówce. W chwili zdjęcia zluźniamy zamek wiatrówki, wyjmujemy aparat i po zdjęciu chowamy go z powrotem. Takie noszenie aparatu jest najwygodniejsze i najwygodniejsze; dotyczy to zwłaszcza płaskich aparatów składanych, zarówno małoobrazkowych, jak i 6 × 9 cm; mniej wygodne są aparaty słyżne typu Rolleiflexa, bo zawadzają już nieco na piersiach pod wiatrówką.

APARAT I SPRZĘT POMOCNICZY

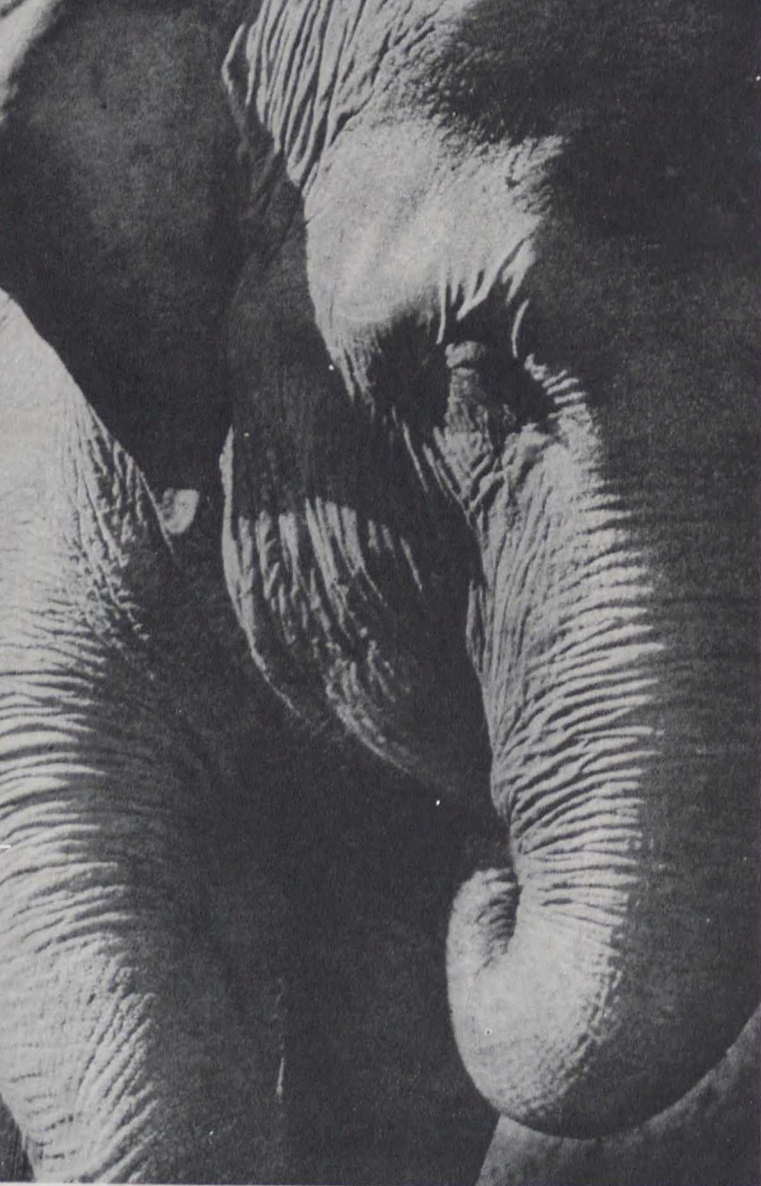
Fotografujemy na wycieczkach narciarskich tym aparatem, który posiadamy; jeżeli mamy możliwość wyboru, decydujemy się na taki, który jest najporęczniejszy w noszeniu i którego obsługa jest najszybsza i najprostsza. Doskonałe tu nadaje się aparat małoobrazkowy, bo gdy raz założymy kasetkę z filmem na 36 zdjęć, nie mamy kłopotu z zakładaniem filmu, a to ma przecież duże znaczenie, gdy jest zimno. Obsługa też jest prosta, bo nastawiamy migawkę na 1/100 sek. przysłonę na około F/8 (w górach) lub F/5,6 (w dolinach), zakładamy dwukrotny żółty filtr (bez niego trudno o oddanie struktury śniegu) i już nie mamy więcej kłopotu poza wysunięciem tubusa, nałożeniem osłony słonecznej (bez której nie osiągniemy pięknego kontrastu światła i cieni) i ustawieniem na ostro za pomocą dalmierza. Składane aparaty filmowe na formaty 4,5 × 6 cm 6 × 6 cm 6 × 9 cm są również bardzo wygodne w użyciu, bo są nieskomplikowane, składają się płasko i nadają się do szybkiej pracy. Aparaty skrzynkowe (dotyczy to również i lustrzanek dwuobiektywowych) są mniej wygodne w noszeniu; poza tym obraz, nawet na lustrze Rolleiflexa, jest w panującym dookoła blasku słonecznym nieco ciemny i mniej wyraźny, niż obraz w dalmierzu i celowniku (tak przynajmniej mnie się wydaje, bo mam krótki wzrok). Ale prostota ich obsługi jest również doskonała.

WYKOŃCZENIE OBRAZÓW

Zdjęcie, przedstawiające śnieg, powinno być bardzo ostre, bo inaczej tracąc się kryształki śnieżne. Przy zdjęciach pierwszoplanowych należy stawiać wyłącznie na zdejmuwany obiekt, nie troszcząc się zbyt o tło. Dotyczy to zwłaszcza zdjęć struktury. Obrazy wykaneć należy na białym brzoju; może być półmatowy lub nieraz nawet błyszczący, jeżeli chcemy oddać pełny efekt migotania kryształków śnieżnych.

Wywoływanie negatywów nie powinno trwać zbyt długo, by światła i półtony nie pozlewały się ze sobą, bo zatrać się struktura śniegu; powiększenia wywoływać dogłębnie, by strukturę śniegu w światłach należyte uwidocznili. Zdjęcia zimowe należy umieszczać na białych kartonach, unikając zwłaszcza brązowych, które tłumia blaski śniegu i przytęplają głębię czerni cieni.

Tadeusz Cyprjan



PORTRET SŁONIA J. Styczyński

Kazano mi do reprodukowanego obok słonia napisać felieton. Instrukcja była krótka... Felieton nie koniecznie musi być nudny, ale powinien być dydaktyczny. Jeżeli znacie jakiś dowcip o słoniu — to bardzo prosty. Przemyślenie czegoś lekkiego nigdy nie zaszkodzi naszemu piśmu — oświadczone mi na pożegnanie.

No cóż — trzeba pomyśleć i napisać. Ale skąd wziąć dowcip o słoniu? Redakcja zaproponowała coś w tym rodzaju: „Słoń — to zwierzę o podwójnym wyciągu nosa”.

No tak! Może i śmieszne, ale zależy dla kogo. Nie pozostaje nic innego jak zrezygnować z naciągania tematu i ograniczyć się do opisu wykonania zdjęcia.

Jak fotografowałem słonia

A było to tak. W pięknej księżeczce dr. J. Zabińskiego pt. „Przekrój przez ZOO” przeczytałem, że „...wyjątkowo piękne efekty można uzyskać przy oglądaniu kształtu zwierzęcego na tle nieba” i że „pod tym względem bardzo interesująca jest warszawska sloniarń; fotografie wybiegu naszych słoni, oraz osiągnięcie emocjonalnego wrażenia, gdy taki kolos, wszedłszy na dach pomieszczenia, znajdował się bezpośrednio nad głowami publiczności, zyskałby wśród fachowców...”

Nie czekając długo, w pierwszy słoneczny poranek, uzbrojony w aparat, wyruszyłem do ZOO. Z okna tramwaju na Moście Śląsko-Dąbrowskim zerknąłem w stronę ogrodu. Widok był zadowalający. Chmurki w pasmowym układzie lokowały się w tej właśnie stronie nieba. O nic mi więcej nie chodziło. Fantazja, pobudzona dobrymi warunkami atmosferycznymi, pracowała bez zarzutu. Widziałem już gotowy fotogram. Szary maszyw słonia na tle pięknego układu chmur.

Bilet wstępu, bilecik na aparat, pięć minut przy malpce, a, no i wreszcie sloniarń. Na wybiegu słoni.

Obiekt moich zainteresowań był doskonale usposobiony. Miał zresztą ku temu powód. Wybieg oblegała wycieczka szkolna spoza Warszawy. Wyciągając trąbę to w lewo, to w prawo, słoń odbierał z rąk zachwyconej dzieciarni dowody przyjaźni w postaci drugich śniadań i jabłek. Wykorzystałem ten moment i zrobiłem kilka zdjęć. Tak na wszelki wypadek. Chodziło mi przecież o zdjęcie na dachu pomieszczenia.

Zabawa miłych dzieci nie trwała długo. Słoń szybko uporał się z zapasem żywności, przywiezionym przez dzieci. Nic dziwnego, była to przecież tylko jedna szkoła.

Gdy gwar odchodzących dzieci umilkł, zwróciłem się do opiekuna słonia z uprzejmym zapytaniem, czy nie byłby łaskaw wyprowadzić słonia na dach sloniarń. Opiekun spojrzał na mnie podejrzliwie i po chwili milczenia zapytał, czy posiadam bilet wstępu i ten drugi — na robienie zdjęć. Gdy jedno i drugie mu pokazałem, zapytał, skąd mam aparat i odjak dawno jestem w ogrodzie. Nie czekał jednak na odpowiedź i zaproponował, bym wyszedł na dach, pomachał ręką i zawołał: cip... cip..., a słoń na pewno przybiegnie.

— Drogi panie — odrzekłem — jest pan w grubym błędzie biorąc mnie za tego, o którym pan myśli. Mnie naprawdę chodzi o artystyczne zdjęcie słonia.

— Artystyczne zdjęcie na dachu? Ja w tej materii mogę panu dużo powiedzieć. Codziennie pomagam przy robieniu artystycznych zdjęć. O, widzi pan — tu mój rozmówca wskazał na dwóch posiadaczy aparatów fotograficznych, stojących opodal — my w trójkę stale robimy artystyczne zdjęcia. I nie na dachu, a tutaj, na wybiegu. Powiem panu jak się to robi. Gdy przychodzi wycieczka dorosłych — bo małoletnie nie mają odwagi, zapraszamy ich tutaj i ustawiamy artystycznie na tle słonia. Kto odważniejszy może usiąść na trąbie; mniej odważni opierają się z daleka ręką lub klęczą przed słoniem. Są i tacy co obejmują słonia. Słoń spokojny, nie kopie — wyuczony. Jeżeli pan zechce, zaraz zrobimy, zawołam... — Niech pan nie woła — przerwałem — może innym razem...

Wysoce zadowolony w swoich nadziejach wróciłem do domu. W aparacie miałem kilka zdjęć słonia, zrobionych w czasie karmienia go przez dzieciaki. Może coś tam będzie dobrego, myślałem, odtwarzając w pamięci momenty fotografowania. Wykonane wglądówki nie zachwycały mnie. Słoń był za mało słoniowy. Nie robił wrażenia kolosu. Ot, po prostu słonik.

Cztery kartki białego papieru zrobiły jednak swoje. Robiąc przy ich pomocy różne wycinki, wyppukliłem motm zdaniem te cechy, które są najbardziej charakterystyczne. W wyniku manipulacji pozostało trochę trąby, oko i ucho. No i ten felieton...

(stj)

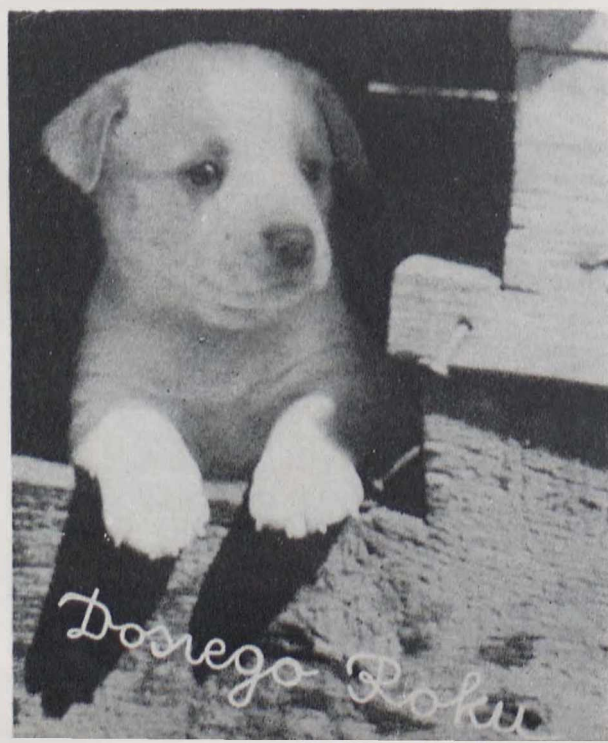
Redakcja dziękuje czytelnikom za liczne życzenia noworoczne.

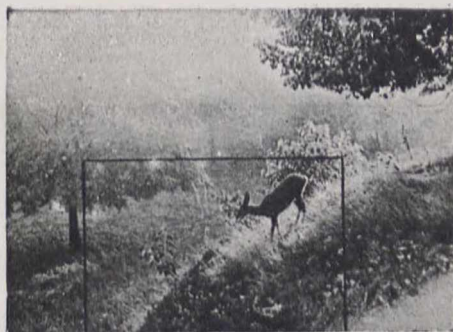
Niżej zamieszczamy jedno z nich wraz z nadesłanym fotogramem.

Z życzeniami 100.000 walców
przesyła

z. Spasarski

Łódź, I. 1954
Kamieńska 49. u. 1

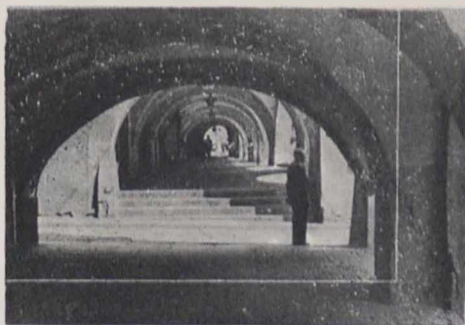




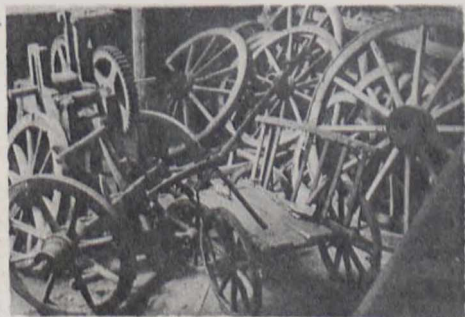
Ob. Wacław Janowski, Świecie. Tytuł: „W lesie o świcie”.
Bardzo przyjemnie uchwycony obrazek z natury. Należy tylko z całości negatywu wyjąć motyw główny, usuwając szczegóły niepotrzebne, przypadkowe, a więc gałąź (u góry) i drzewa w głębi, które z powodów technicznych wyszły na zdjęciu zupełnie blade. Po obcięciu części zbędnych, kompozycja staje się prawidłowa. Jest to tzw. kompozycja przekątniowa. Nie znaczy to bynajmniej, że elementy obrazu muszą leżeć dokładnie na przekątnej. Szkoda, że krzak (przed sarenką) jest tak mało widoczny. Ale trudno było żądać od sarenki, aby pozowała wedle praw kompozycji.



Ob. E. Szukiewicz, Włochy k/Warszawy. Tytuł: „Mia z trasy W-Z”.
Udało się Obywatelowi uchwycić bardzo wesołą postać nisia. Element humoru podkreśla jego podparcie się lewą łapą. Proponujemy obcięcie górnej partii obrazu. Dla zachowania proporcji należy obciąć bok (prawy), gdyż takie obcięcie wyprowadzi nisia z układu symetrycznego.



Ob. Pawlicki, Mielec. Tytuł: „Jelenia Góra — Arkady w Rynku”.
Temat zdjęcia, przedstawiający perspektywę podcieleni, pozwala na odstąpienie od reguł asymetrii. Można było (choć niekoniecznie) stanąć nieco z boku, aby zbliżyć perspektywę nie znajdował się w pobliżu środka obrazu. Postać mężczyzny na pierwszym planie naturalna; błędem jest skierowanie jego spojrzenia „nazewnątrz” obrazu. Lepszy wynik otrzymalibyśmy, skierowując go twarzą w lewą stronę, względnie przy spojrzeniu w prawą stronę, stawiając z lewej strony obrazu. Przy takim ujęciu postać wystąpiła by na tle oświetlonego muru. Obcięcie dołu i prawej strony obrazu dałoby kompozycję bardziej zwartą.



Tytuł: „Warsztat stelmacha”:

Typowy przykład zdjęcia wadliwie skomponowanego. To nie jest warsztat stelmacha, bo w takim warsztacie żaden stelmach nie mógłby pracować. To jest rupieclarnia. Lecz pomijając tytuł, obraz kompozycyjnie jest zupełnie rozbity, bez myśli plastycznej. Nie wiadomo, co jest tu tematem głównym. Gdyby tych kół było mniej, gdyby rozkład ich miał linię zwartą i zdecydowaną, obraz byłby czytelniejszy. Pozostałe fotogramy omawiamy listownie. Nadmienię musim, że nadesłane zdjęcia są bardzo dobre technicznie.



Ob. J. Garnecki, Kraków. Tytuł: „Młodzieńcy przed startem (Porąbka)”.

Zdjęcie uważamy za udane i co najważniejsze pełne życia i naturalności. Młodzieńcy naprawdę zajęci są szybowcem, a nie pozują fotografowi jak się niestety często zdarza w zdjęciach amatorskich. Jednakże obraz posiada dwa błędy kompozycyjne: po pierwsze, należało przy zdjęciu aparat skierować nieco wyżej, aby kosztem ziemi sfotografować więcej nieba. W ten sposób uniknęłoby się symetrycznego podziału obrazu na dwa poziome pasy. Poza tym postać chłopca stojącego z lewej strony i druga — przykucniętego obok kadłuba, rozpraszały uwagę. Raczej należało ich uniknąć, co dałoby bardziej zwartą kompozycję.



Ob. Jan Zengteler, Kalisz. Tytuł: „Młody Bosman”.

Miły, udany technicznie obrazek. Dobrze wydobyte szczegóły wody oświetlone „pod światło”. Najczęściej przy takich zdjęciach błaski na wodzie są przeświecone i przedstawiają białą plamę. Ob. Zengteler szczęśliwie przebrnął przez tę trudność.

Temat główny zdjęcia, tj. dziecko na łódce, został potraktowany sylwetkowo. Głęb obrazu — wybrzeże, słupy, są nieco nieostre, co tym bardziej wydobywa na pierwszy plan motyw zasadniczy. Kompozycyjnie lepszy efekt osiągnęłoby się obcinając skrawek z lewej strony zdjęcia (linia ciągła); w ten sposób zmniejszyłoby się nieco martwą płaszczyznę plaży. Jediną istotnie poważną wadą zdjęcia jest pochylenie widnokregu. Aby błąd ten naprawić, wystarczy zrobić wycinek, jak wskazuje linia przerywana. Radzimy pracować dalej.



Ob. Władysław Antosik, Łódź. Tytuł: „Przed burzą”.

Zdjęcie lepiej skomponowane od poprzedniego. Mimo, że chmury i prawa partia obrazu są nieco za ciemne, nastrój oddany jest sugestywnie. Na zdjęciu przydałby się pierwszy plan, który by urozmaicił pewną monotonię układu. Pierwszy plan w omawianym wypadku łatwo byłoby otrzymać, zbliżając się do drzew widocznych z prawej strony zdjęcia.

Ja.



Ob. T. Cichowicz, Warszawa. Tytuł: „Jesienią”.
Bardzo przyjemny obrazek, dobrze wykonany technicznie. Z naszej strony proponujemy obcięcie części dolnej partii obrazu. Dlaczego jednak bardzo miła sylwetka dziecka jest tak oddalona. Również niebo jest nieco za jasne.



Ob. Maciej Chromecki, Warszawa. Tytuł: „Nad morzem”.

Dość wybrany temat zdjęcia. Szkoda, że zdjęcie wykonano przy pogodzie pochmurnej. W dzień słoneczny obraz byłby o wiele żywszy. Fotogram posiada dwa błędy kompozycyjne: umieszczenie postaci w polu jest wadliwe. Za mało mają one „powietrza” przed twarzami. Poza tym postać druga jest trochę za mało widoczna. —

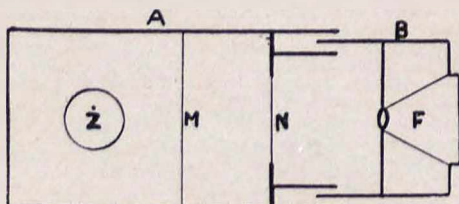


Czytelnicy piszą

Artykuł R. Burzyńskiego z 4 numeru „Fotografii” pod tytułem „Drewniana przystawka” wywołał szeroki oddźwięk wśród naszych czytelników. Otrzymaliśmy szereg listów, w których czytelnicy proponują udoskonalenia opisanego przyrządu, lub podają własne rozwiązania konstrukcyjne.

Ob. Władysław Kostrzewa z Warszawy przysłał opis powiększalnika poziomego własnej konstrukcji. Powiększalnik ten składa się z dwóch zachodzących na siebie części oraz ekranu, na którym znajduje się naświetlany papier. Aparat zbudowany jest całkowicie z dykty i tektury, a zaletą jego jest możliwość użycia aparatu fotograficznego dowolnej konstrukcji, jednakże z odejmowaną lub odchylaną tylną ścianką.

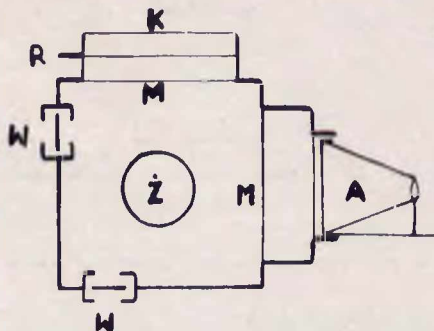
Schemat aparatu projektu Ob. Kostrzewy pokazany jest na rys. 1. Wielkość powiększenia



Objaśnienia do rys. 1
A — część nieruchoma
B — część ruchoma
M — matówka
N — ramka z negatywem
F — aparat fotograficzny
Z — żarówka

reguluje się przez wsuwanie lub wysuwanie z części A części B. Ostrość jest regulowana przysuwaniem lub oddalaniem ekranu. Ob. Kostrzewa pisze, że powiększalnik jego konstrukcji zajmuje mniej miejsca, niż powiększalnik pionowy. Redakcja jest innego zdania. Mamy wrażenie, że przy sporządzaniu powiększeń aparatem tego typu, potrzeba dużo więcej miejsca, niż przy pracy z powiększalnikiem pionowym.

Na podobnej w zasadzie konstrukcji zbudowany jest powiększalnik Ob. Leopolda Pytko z Warszawy z tym, że jest on bardziej uniwersalny. Aparat projektu Ob. Pytko pokazany jest na rys. 2. Jak widać różni się on

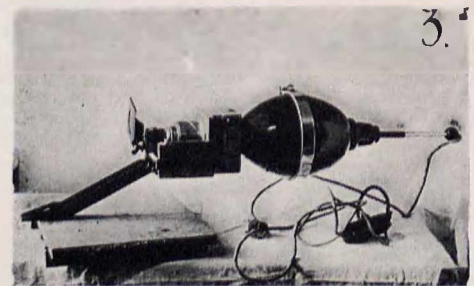
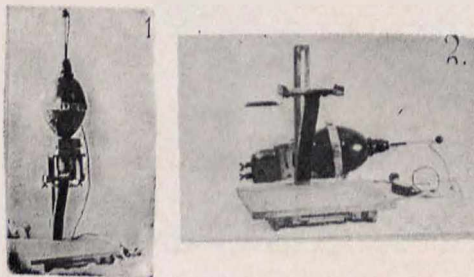


Objaśnienia do rys. 2
A — aparat fotograficzny
M — matówka
W — wentylatory
Z — żarówka
K — koprołarka
R — wysuwana ramka z czerwonym filtrem

od poprzedniego tym, że posiada bardzo prostej konstrukcji wentylatory, umożliwiające dłuższą pracę bez nagrzewania się aparatu, oraz że jest równocześnie koprołarką. Na rysunku pokazany jest powiększalnik dostosowany do pracy aparatem o podwójnym wyciągu; przy kamerach bez podwójnego wyciągu przewidziana jest część ruchoma, zbudowana podobnie jak w aparacie pomysłu Ob. Kostrzewy.

Powiększalnik pomysłu Ob. inż. Stanisława Bujalskiego z Warszawy nie różni się w zasadzie od typowych powiększalników spotykanych w handlu lecz może on być wykonany sposobem gospodarczym, a ramie jego może służyć jako statyw do reprodukcji. Fotografie aparatu pomysłu inż. Bujalskiego doskonale świadczą zarówno o uniwersalności przyrządu jak i o estetycznym wykonaniu. Powiększalnik składa się z następujących podstawowych części: pionowa kolumna i rucho-

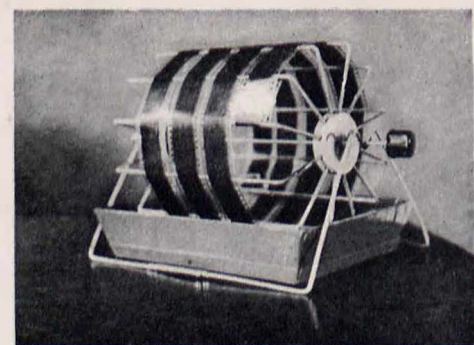
me ramie zbudowane są z tzw. żelaza korytkowego, mającego przekrój litery U. Skośne ramie można utrzymać na dowolnej wysokości kolumny przy pomocy śruby z motykiem, przesuwającej się wzdłuż wycięcia, zrobionego w kolumnie. Na końcu skośnego ramienia przymocowana jest żelazna ramka w kształcie litery U (fot. 2). Do ramki można przykręcić drewniane listewki oklejone pluszem, na których kładzie się aparat fotograficzny obiektywem na dół przy robieniu reprodukcji lub też można umocować właściwy aparat do powiększeń. Aparat do powiększeń (fot. 1) składa się z kopuły, zrobionej z dwóch kloszy do lamp, spiętych paskiem z blachy oraz z umieszczonego poniżej drewnianego pudełka. W górnej części skrzynki umieszczony jest kondensator, w bocznych ściankach znajdują się szczeliny do wsuwania szybki z negatywem, a u dołu umieszczona jest rura z ślimakowym wyciekiem. W rurze umieszczona jest tuleja z obiektywem, mogąca przesunąć się w górę i w dół.



Przy odkręcaniu pionowej kolumny od podstawy i przykręcaniu na jej miejsce skośnego ramienia otrzymujemy, jak widać na fot. 3, poziomy rzutnik.

Ob. Jerzy Rieger z Krapkowic przysłał pomysł aparatu do reprodukcji. Sądząc z nadesłanego rysunku obawiamy się, że aparat ten nie zdałby w praktyce egzaminu. Ujemną stroną byłoby niewątpliwie duże ograniczenie rozmiarów fotografowanego przedmiotu oraz jego nierównomierne oświetlenie.

Mgr. J. K. Janowski z Bystrzycy Kłodzkiej przysłał opis urządzenia do wywoływania filmów małooobrazowych. Zasada działania tego aparatu wynika jasno z fot. 4. Bęben o średni-



cy 18 cm zbudowany jest z drutu żelaznego cynkowanego, względnie z miedzianego lub aluminiowego o średnicy 2,5 — 3 mm. 12 kawałków takiego drutu, wygiętego w kształt litery U umocowuje się końcami w dwóch drewnianych walcach o średnicy 50 mm. Poprzez środki obu walców przechodzi drut, zakończony ebonitową gałką. Bęben wspiera się na stojaku zbudowanym również z drutu. Końce filmu zagłina się na odpowiednim drucie i umacnia spinaczem. Pokazana na rysunku kuweta zbudowana jest z tektury, sklejonej klejem stolarskim. Impregnowana jest ona lakierem asfaltowym lub farbą olejną.

Wywoływanie filmu następuje przez powolne obracanie dookoła osi poziomej częściowo zanurzonego w wywoływacz bębna. Nie umniejszając wartości pomysłu Ob. mgra Jankowskiego, Redakcja uważa, że aparat jego ma jedną wadę: film podczas wywoływania styka się (z krótkimi przerwami) z powietrzem. Jest to niepożądane, ponieważ negatyw na skutek utleniania się redukcujących składników wywoływacza może ulec łatwo zadyminieniu.

Bardzo ciekawy jest drugi pomysł mgr. Janowskiego. Autor używa do reprodukcji w formie naturalnym zamiast tzw. papieru dokumentowego zwykłego papieru fotograficznego bromowego lub chlorowego. Do zrobienia reprodukcji nie potrzeba aparatu fotograficznego. Reprodukowany rysunek, stroną książką czy fotografią przykrywamy papierem fotograficznym emulsją na dół, dociskamy za pomocą szklanej szybki i naświetlamy zwykłą żarówką z odległości kilkudziesięciu cm. Czas naświetlania należy ustalić doświadczalnie. Mgr. Janowski przysłał nam negatyw i gotową reprodukcję rysunku półtonowego, które świadczą, że metoda ta zdała egzamin w praktyce i pozwala zastąpić trudno dostępny papier dokumentowy zwykłym papierem fotograficznym.

Mgr. Walenty Kurawicz, kierownik laboratorium Kontroli Technicznej w Bydgoskich Zakładach Fotochemicznych, przysłał list, w którym wyjaśnia przyczynę występowania na materiałach negatywowym po wywołaniu białych przezroczystych punkcików, umiejscowionych grupami, a będących wielokrotnie powodem zniszczenia lub uszkodzenia negatywu. Jak wynika z listu mgr Kurawicza badania przeprowadzone przez zespół pracowników Bydgoskich Zakładów Fotochemicznych wykazały, że przyczyną występowania tego rodzaju plamek są pewne gatunki bakterii gnilnych („bacillus subtilis”). Bakterie te, osiadając na emulsji, czynią żelatynę w tych miejscach rozpuszczalną w wodzie. Występują one szczególnie w okolicach o niedostatecznej kanalizacji, zwłaszcza w okresie upałów. Rozwojowi ich sprzyja również wilgoć. Występowanie tego rodzaju uszkodzeń zaobserwowano na emulsjach suszonych w pomieszczeniach o dużym procentie wilgoci, zwłaszcza wtedy, gdy negatywy przy suszeniu ustawione były zbyt blisko siebie. Jako środek zaradczy mgr. Kurawicz wyznacza suszenie w przewiewnych, suchych pomieszczeniach, ale nie w słońcu oraz użycie utrwalacza garbującego np. z alunem chromowym.

Ob. Wacław Janowski ze Świecia nad Wartą skonstruował głowicę, dzięki której kopułę powiększalnika można ustawiać pod dowolnym kątem w stosunku do płaszczyzny papieru. Prosimy o dokładniejszy opis głowicy.

S. S.



KRONIKA

W Koszalinie zorganizowano zbiórkę odpadków fotograficznych. Zajmują się nią Spółdzielnia Pracy Zbieraczy Odpadków Użytkowych.

W konkursie fotograficznym, zorganizowanym w r. ub. przez Wydział Kultury Przydziału WRN w Kielcach, nagrody przyznano nast. uczestnikom konkursu: I nagr. — P. Gau, dwie II nagr. — W. Kasterski i L. Sudnik, dwie III — T. Rekwitowicz i J. Kłodowski.

W styczniu odbyła się w Radomiu wystawa prac członków Radomskiego Oddziału PTF.

W Zakopanem powstał Oddział Polskiego Towarzystwa Fotograficznego. Prezesem Oddziału wybrano Ob. Wojtycha.

W końcu ub. roku była otwarta we Włocławku wystawa prac fotografików okręgu bydgoskiego ZPAF.

W grudniu ub. r. otwarto w lokalu PTF, Oddział w Poznaniu, II Wystawę Fotografii Przyrodniczej.

Wydział Kultury Prez. MRN w Bydgoszczy ogłosił konkurs na najlepsze zdjęcia starej i nowej Bydgoszczy.

PZGS w Bielsku-Białej otrzymał ostatnio przydział większej ilości materiałów światłoczułych, żarówek ciemniowych, a poza tym 40 aparatów fotograficznych i 15 powiększalników.

SPROSTOWANIE.

W związku z zamieszczeniem w Nr 4 naszego pisma wiadomości o odbytej w lipcu Wystawie fotograficznej w Nowej Hucie wyjaśniamy, że wystawę tę zorganizował Oddział PTF w Krakowie, a nie, jak mylnie podaliśmy Oddz. w Nowej Hucie, gdyż Oddział w Nowej Hucie PTF nie posiada.

KSIĄŻKI

Roman Burzyński — „Zaczynam dobrze fotografować.” Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1953.

W czwartym październikowym numerze naszego pisma zapowiadaliśmy pod tytułem „Nowy podręcznik fotografii” ukazanie się wymienionej książki. Oczekiwano jej z niecierpliwością. Na rynku księgarskim dawał się odczuwać duży brak książek o fotografii, a podręczników w szczególności. „Zaczynam dobrze fotografować” miała wypełnić tę lukę. Nazwisko autora książki znane jest z licznych i popularnych artykułów, umieszczanych na łamach różnych czasopism, a między innymi i naszej „Fotografii”. Można było przypuszczać, że książka Romana Burzyńskiego będzie jak gdyby kursem fotografii amatorskiej. Daliśmy temu wyraz w notatce umieszczonej przed ukazaniem się książki.

Czy książka spełniła oczekiwania? Ma ona sporo zalet, ale nie można jej nazwać podręcznikiem. Autor na 100 stronach omawia różne problemy fotografii, przy czym każda strona stanowi osobny rozdział i dotyczy odrębnego zagadnienia. Bez względu na swoje znaczenie, każdy nieomal temat omawia się na jednej stronie. Sztuczne trzymanie się tego układu książki powoduje zbyt pobieżne potraktowanie wielu zagadnień. Dotyczy to zwłaszcza „teorii fotografii” tj. podstaw optyki i chemii fotograficznej, przy czym w rozdziałach tych spotyka się dużo istotnych błędów. Działającemu fotoamatorowi nie wystarczy już powiedzieć, co ma robić, aby zdjęcie „wyszło” ale trzeba mu powiedzieć, dlaczego „wyszło”.

W ujęciu Romana Burzyńskiego fotografia, a w każdym razie powstawanie obrazu fotograficznego, to trochę „czarna magia”. Dlatego nie nazywam omawianej książki podręcznikiem (podręcznik powinien nie tylko uczyć, ale i tłumaczyć), lecz zbiorem nie zawsze ścisłych i dokładnych pogadek o fotografii. Szereg tych pogadek jest znany naszym czytelnikom chociażby z „Fotografii”. Przykładem mogą być rozdziały pod tytułami: „Ostre-nieostre”, „Kontrastowe-miękkie”, „Jedność motywu” oraz cykl „Budowa własnej pracowni fotograficznej”. Również ilustracje i rysunki do powyższych pogadek są identyczne, zarówno w „Fotografii”, jak i w „Zaczynam dobrze fotografować”.

Osobnym zagadnieniem są błędy, będące nie zawsze wynikiem przeoczenia korektora czy drukarza. Niektóre z nich zacytujmy: np. str. 45 — składnikiem utrwalacza jest tiosarczyn sodu, a nie tiosarczyn. Na fotografii (str. 42) przedstawiającej stoiki z odczynnikami jest na słoju etykieta również z błędnym napisem. Na stronie 46 autor podaje, że można zastąpić pyrosarczyn sodu metadwusarczynem. Oczywiście można, są to bowiem różne nazwy tych samych związków chemicznych. U dołu tej samej strony spotykamy zdanie: „.... tiosarczyn sodowy zwie się czasem: antichlor lub błędnie natron”. Wszystkie trzy nazwy są błędne. Na stronie 76 autor radzi, w przypadku wątpliwości pomiędzy wyborem migawki na 1/25 czy 1/50 sekundy, wybrać migawkę na 1/5 sek. Jest to, mam wrażenie, gwarantowany sposób otrzymania zdjęć poruszonych, zwłaszcza że autor nie nie wspomina o statywie. Umieszczona na stronie 83 tablica (u dołu) jest dobra tylko w zastosowaniu do obiektów o ogniskowej 5 cm. Różnice zaś przy innych długościach ogniskowych nie są minimalne, jak chce autor, ale wystarczające do otrzymania zupełnie nieostrych zdjęć. Strona 91 — dlaczego negatyw ortochromatyczny jest dobry do reprodukcji? Jest to słuszne tylko w niektórych przypadkach. W tablicy na stronie 92 czas wywoływania negatywów bardzo czułych ma być o połowę krótszy od czasu wywoływania innych. W rzeczywistości jest odwrotnie — negatywy o niskiej czułości wywołują się szybciej np. Isopan FF w porównaniu z Isopanem ISS. Strona 100 — „.... rok 1905 — 1914. Ukazują się pierwsze polskie książki o tematyce fotograficznej: M. Strasz, B. Smoleński...” W roku 1905 książka Strasz miała już wartość antykwaryczną. Pierwsze wydanie podręcznika Strasz miało miejsce w roku 1857.

Nie będę cytował dalszych błędów i pomyłek, występujących w tej książce, chcę natomiast podkreślić, że ma ona również szereg zalet. Zaliczam do nich rozdziały, omawiające organizację i pracę kolekcji fotograficznych, organizację konkursów i wystaw oraz sposoby współpracy fotoamatora z prasą czy korespondentami terenowymi. Książka jest poza tym napisana stylem lekkim i przyjemnym.

Roman Burzyński kończy swoją książkę „Spisem ważniejszych książek fotograficznych, wydanych po wojnie w Polsce”. Nie wydaje mi się właściwe użycie słowa „ważniejszych”, nasuwa się bowiem pytanie, według jakich kryteriów oceniał autor prace swoich kolegów i uznał jedne jako ważne, a inne jako mniej ważne?

Stanisław Sommer

Inż. Eugeniusz Szmidtgał. Kontrastowość a ziarno obrazów fotograficznych.

Nakładem Polskiego Towarzystwa Fotograficznego ukazała się broszura pod tytułem „Kontrastowość a ziarno obrazów fotograficznych” opracowana przez inż. Eugeniusza Szmidtgała na podstawie odczytu, wygłoszonego przez niego na zebraniu dyskusyjnym Oddziału Warszawskiego. Temat poruszony przez inż. Szmidtgała i ciekawe wnioski, jakie autor wyciąga na podstawie własnych doświadczeń i spostrzeżeń są tak interesujące, że wymagają szerszego omówienia, niż na to pozwalają szczerze ramy niniejszej notatki. Mamy nadzieję, że inż. Szmidtgał podzieli się z czytelnikami „Fotografii” na łamach naszego pisma swymi bardzo ważnymi dla praktyki fotograficznej spostrzeżeniami, ponieważ obawiamy się, że omawiana broszura, z racji niestety skąpego nakładu, nie dotrze do wszystkich zainteresowanych.

Należy w tym miejscu podkreślić pożyteczną i cenną inicjatywę PTF wydawania drukiem ciekawszych odczytów, przy czym odczyt inż. Szmidtgała świadczy o wysokim poziomie zebrania dyskusyjnego Oddziału Warszawskiego.

Stanisław Sommer



Odpowiedzi redakcji

Ob. W. Zielonka, Tomaszów Mazowiecki. W sprawie nabycia lub zaabonowania pisma w obcych językach zwrócić się należy do Międzynarodowego Klubu Prasy w Warszawie, ul. Mokotowska 24.

Ob. Kolesz Zbigniew, Gawroniec, pow. Drawsko. Kopolamka, którą Obywatel opisuje, jest złudowana zupełnie prawidłowo.

Ob. Tadeusz Olszewski, Wrocław. Dziękujemy za cenne wskazówki i rady. Zdjęcie z aparatu Altissa można powiększać do formatu 18 x 24 cm. Tabelki głębi ostrości dla poszczególnych aparatów umieścimy w jednym z najbliższych numerów. Interesujące Obywatela dane o soczewkach nasadkowych znajdują się w artykule umieszczonym w bieżącym numerze.

Ob. Krzemień Józef, Bielszowice. Błędem jaki Obywatel popełnia przy robieniu odbitek, jest przede wszystkim za krótkie kopiowanie. Poza tym radzimy sprawdzić, czy matówka w kopiarce jest równomiernie oświetlona.

Ob. Kucharski Adam, Radom. Prosimy o przysłanie krótkiego opisu powiększalnika Waszej konstrukcji wraz z rysunkiem na kalce tuszem (bez wymiarów i szczegółów).

Ob. Jackowski Czesław, Opoczno. Przyczyną niemożności uzyskania przez Obywatela w powiększalniku jego konstrukcji niedużych powiększeń jest użycie do przystawki aparatu bez podwójnego wyciągu. W bieżącym numerze dajemy krótki opis i rysunek powiększalników pomysł Ob. Pytko i Kostrzewy, dostosowanych do pracy z aparatami o podwójnym wyciągu.

Ob. A. Kręgielski, Pleszew. Słuszne rady i propozycje Obywatela będziemy realizować w miarę możliwości.

Ob. H. Stachowicz, Dąbrowa Górnicza.

1) Do sporządzenia filtrów ciemniolowych (na żółtynie) radzimy użyć następujących barwników, dających różne odcienie barw czerwonych, pomarańczowych i żółtych:

1. Czerwień koszenilowa A,
2. „ aminowa G,
3. „ krezolynowa,
4. Benzopurpuryna 4B,
5. Pomarańczowy kwasowy GOI,
6. Żółcień krezolynowa A,
7. „ nattoleńowa S.

Berwinki te można nabyć pod postacią próbek 10-gramowych w Sklepie Wzorcowym Przemysłu Chemicznego — Staliność, ul. Warszawska 3, lub w każdym innym sklepie wzorcowym Przem. Chem. O wyniku prób prosimy nas powiadomić.

2) Chemikalia do sporządzania płynów fotograficznych dotychczas są trudno dostępne; jednakże już w bieżącym roku niektóre z nich będą w sprzedaży.

3) Soczewki typu „Focar”, „Proxar”, „Distar” itp. służą do przedłużania, względnie skracania ogniskowej obiektywu. W sprawie tej napiszemy oddzielny artykuł.

4) Zdjęcia nadsyłane do Redakcji winny być wykonane na papierze białym. Rozmiar obójny. Pożądany od 9 x 12 do 18 x 24 cm. Negatywy niekonieczny.

Ob. J. Hala, Warszawa. Prosimy o podanie dokładnego adresu. Odpiszemy listownie.

Ob. Kabaciński, Bydgoszcz. Prosimy o poinformowanie Redakcji, jakiego rozmiaru rzutnik posiada Wasza szkoła (rozr. 8,5 x 8,5 cm, czy małoobrazkowy, czyli obraz 24 x 36 mm, na taśmie o szerokości 35 mm).

„Irkos”, Gdynia.

1) Uwagi o opisie technicznym zamieszczonych reprodukcji, o wprowadzeniu kącika odpowiedzialności technicznych, zmniejszeniu formatu zdjęć, zachowaniu stałego rozmiaru pisma rozpatrzmy.

2) Artykuły o fotografowaniu w różnych porach roku znaleźć można w numerach 1, 2, 4 i 6. Tematy te omawiane będą również w następnych numerach.

3) Artykuły o fotografii portretowej i o fotografii barwnej ukazały się w br.

4) Obraz naświetlony i niewywołany ulega zepsuciu. Negatywy należy wywoływać w przeciągu kilku dni po naświetleniu.

5) Przysłonę w rzutniku stosujemy w wypadku konieczności dłuższych naświetleń, np. przy częściowym doświetlaniu obrazu. Jednakże zmniejszenie przysłony powoduje zwiększenie widoczności ziarna obrazu.

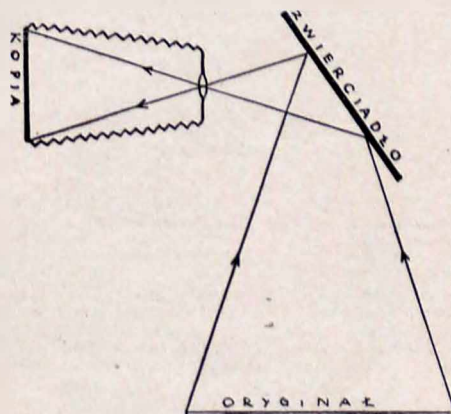
6) Przy zdjęciu stosujemy przysłonę w wypadku konieczności zwiększenia głębi ostrości obrazu. W przeciwnych wypadkach należy raczej używać pełnego otworu obiektywu.

Na inne pytania znajdziemy odpowiedź w poprzednich oraz następnych numerach „Fotografii”.

Ob. J. Sterkowicz, Zabrze. Na temat obliczenia wymiarów aparatu do powiększeń zamieściłmy wkrótce artykuł. Odległość od obiektywu do negatywu musi być większa od ogniskowej obiektywu. W wypadku obiektywu o ogniskowej $f = 13,5$ cm przy wysokości kolumny 1 metr, oraz przy możliwości robienia powiększeń w skali 1 : 2 (czyli jak w wypadku omawianym — w rozr. 12x12 cm) odległość od obiektywu do negatywu winna być regulowana w granicach od 15 do 20,5 cm. Pytanie: Jak się robi kopie negatywowe dokumentów (tzn. białe litery na czarnym tle aby tekst był czytelny (tzn. czytany od lewej do prawej) a nie odwrotnie, jak zwykle w negatywie.

Odpowiedź: W tym celu dokonujemy zdjęcia przez zwierciadło, jak na rysunku:

Zwierciadło ustawiamy pod kątem 45° w stosunku do osi obiektywu. Zwierciadło powinno być zupełnie gładkie i jak najcieńsze, aby nie deformowało rysunku.



OGÓLNOPOLSKA WYSTAWA FOTOGRAFICZNA „ARCHITEKTURA ZIEMI WIELKOPOLSKIEJ”

Z okazji Dni Poznania Stowarzyszenie Architektów Polskich w Poznaniu łącznie z Kolem Fotograficznym przy Młostoprojekcie zorganizowało Ogólnokrajowy Kongres Fotograficzny pt. „Architektura Ziemi Wielkopolskiej”.

Ostatnio Komisja Kwalifikacyjna i Sąd Konkursowy, po rozpatrzeniu 298 prac, przyznały 3 nagrody Ministerstwa Kultury i Sztuki następującym autorom: Bronisławowi Ślabowskiemu, Henrykowi Marcinowskiemu i Stefanowi Leszczyńskiemu. Nagrody Wojewódzkiej Rady Narodowej otrzymali: Kazimierz Konieczny, Tadeusz Rozpendowski i Bogdan Wleczarek. Nagrody Stowarzyszenia Architektów podzielono między Andrzeja Huberta, Lecha Sterna, Bogdana Celichowskiego i Bronisława Lechowicza. Nagrodę PTF dla fotoamatora biorącego pierwszy raz udział w konkursie w kwocie 750 zł przyznało Józefowi Pawlakowi Komisja przyznała również 6 wyróżnień. Dnia 22 grudnia 53 r. o godz. 18.30 w lokalu PTF otwarta została wystawa, obrazująca dorobek konkursu. Wystawionych zostało ponad 100 prac stojących na wysokim poziomie artystycznym.

Ukazał się w sprzedaży
„KALENDARZ WARSZAWSKI”
NA 1954 ROK

nakładem Wydawnictwa „Sztuka”.

Wykonany artystycznie kalendarz zawiera 52 fotogramy Warszawy, które można wykorzystać jako karty pocztowe.



ŻŁOBEK

F. A. Kaczkowski

CENA
5 zł

Redaguje Komitet, Wydawca: Wydawnictwo „Sztuka” P. P. Adres redakcji: Warszawa, ul. Śniadeckich 10, tel. 843-81. Redaktor Naczelny przyjmuje w poniedziałki 12-14. Sekretarz Redakcji — codziennie 12-14. Kolportaż P. P. K. „Ruch”, Warszawa, ul. Srebrna 12, tel. 804-20. Prenumerata kwartalna zł 15, półroczna zł 30, roczna zł 60. Wpłaty na prenumeratę przyjmują wszystkie urzędy pocztowe oraz listonosze. Rękopisów i fotogramów nie zamówionych Redakcja nie zwraca. Zakłady Graficzne „Dom Słowa Polskiego” Warszawa. Zam. 75/c. 5-B-10894.