

FOTOGRAFIA

NR 5 (11) MAJ 1954

POLITECHNIKA WROCŁAWSKA
Katedra Fototechniki
ul. Łukasiewicza 2

585



Upowszechnienie fotografii na wsi

Z zazdrością i podziwem czytamy o stale wzrastającej popularności fotografii amatorskiej na wsi w Związku Radzieckim i w niektórych krajach demokracji ludowej. My bezradnie rozkładamy ręce i wstydliwie pokrywamy milczeniem fakt, że ruch fotograficzny w Polsce Ludowej ogranicza się tylko do mieszkańców miast.

Wiesz polska szybko odrabia wiekowe zacofanie. Coraz bliższe są mieszkańcom wsi sprawy kulturalne, coraz więcej ujawnia się na wsi talentów we wszystkich dziedzinach życia artystycznego. Znikł na zawsze analfabetyzm i ciemnota. Powstało na wsi życie świetlicowe. Książka i radio stały się codziennym towarzyszem chłopca polskiego.

Dlaczego w tych korzystnych warunkach nie rozwija się masowo na wsi ruch fotografii amatorskiej?

Trzeba stwierdzić, że mieszkańcy wsi żywo interesują się fotografią. Wiedzą o tym wszyscy, którzy zetknęli się z życiem kulturalnym wsi. O zainteresowaniu wsi fotografią amatorską świadczą poważne osiągnięcia nielicznych niestety wiejskich fotografów-amatorów. Świadczą o tym listy czytelników wiejskich do Redakcji „Fotografii”.

A jednak wysiłki poszczególnych wiejskich działaczy kulturalnych, zmierzające do upowszechnienia fotografii amatorskiej, kończą się prawie zawsze fiaszem.

Dzieje się tak dlatego, że mieszkańcy wsi nie mają technicznych warunków do robienia zdjęć. I to głównie hamuje rozwój fotografii na wsi.

Aby fotografować, trzeba mieć aparat, filmy, możliwości wywoływania, kopiowania i powiększania. To jest jasne dla wszystkich. Aparat fotograficzny na wsi to rzecz rzadka. Po to, by kupić aparat, trzeba wyjechać do miasta. A i w mieście nie łatwo kupić. Były ostatnio w sprzedaży doskonałe radzieckie dwuobiektywowe lustrzanki „Liubitiel”, ale rozprowadzane były na zakłady pracy

przez Wydziały Handlu, które z zasady nie uwzględniały potrzeb wsi.

A filmy i klisze fotograficzne? Nie licząc miejscowości uzdrowiskowych i większych miasteczek, na palcach jednej ręki można policzyć sklepy Samopomocy Chłopskiej, które prowadzą sprzedaż tych artykułów.

O urzędzeniu ciemni fotograficznej nawet marzyć obecnie nie można. Oddanie natomiast filmu do wywołania i skopowania do spółdzielni fotograficznej lub zakładu prywatnego wymaga dwukrotnego wyjazdu do miasta.

Te trudności zniechęcają nawet największych entuzjastów fotografii amatorskiej na wsi.

Co jest konieczne, aby sprawę fotografii amatorskiej na wsi skierować na właściwe tory?

Przede wszystkim należy unormować zaopatrzenie wsi w artykuły fotograficzne. Jest to zadanie bardzo trudne. Niemożliwością jest wprowadzenie do sprzedaży artykułów fotograficznych we wszystkich sklepach GS, ponieważ doprowadziłoby to do takiego rozdrobienia masy towarowej, że praktycznie nigdzie nie można byłoby dostać pełnego asortymentu.

Należałoby jednak ustalić sieć sklepów wiejskich, prowadzących sprzedaż artykułów fotograficznych, odpowiednio zaopatrzonych i posiadających przeszkolonych sprzedawców, mogących również wyjaśnić i doradzić. Wydaje się, że rozwiązanie sprawy zaopatrzenia wsi w artykuły fotograficzne poprzez zorganizowanie, na wzór radzieckich „Posyłtorgów”, handlu wysyłkowego byłoby słuszne i praktyczne. Utworzenie tego rodzaju komórki przy Samopomocy Chłopskiej lub przy „Fotooptyce” czy też PDT, a działającej przez sklepy GS lub

przez urzędy pocztowe jest możliwe i celowe. Organizacja ta mogłaby również przyjmować przesyłki naświetlonych filmów do wywoływania i powiększania. Konieczne jest odpowiednie skorygowanie planów zaopatrzenia rynku w artykuły fotograficzne w kierunku zwiększenia masy towarowej przeznaczonej dla wsi i zmiany struktury asortymentowej oraz uwzględnienia specyficznych potrzeb wsi (dostawy kompletów urządzeń laboratoryjnych dla świetlic wiejskich, dostawy tanich i łatwych w obsłudze aparatów itd.). Niezbędne jest przy tym zaopatrzenie artykułów fotograficznych i sprzedawanego sprzętu fotograficznego w krótkie broszurki w języku polskim (zamiast dołączanych obecnie niemieckich lub rosyjskich prospektów), zawierające omówienie sposobu działania aparatów, instalowania urządzeń laboratoryjnych itd. Duże trudności sprawia również brak podręczników fotograficznych — popularnych, mówiących zrozumiałym prostym językiem nie o składach chemicznych różnych skomplikowanych wywoływaczy, nie o personach lub bromolejach, ale o technice fotografowania, o posługiwaniu się aparatem, o pracy laboratoryjnej i o zasadach kompozycji fotograficznej.

Stworzenie technicznych możliwości fotografowania powinno być połączone z szeroko zakrojoną akcją szkoleniową instruktorów świetlic wiejskich oraz akcją propagandową w pismach wiejskich i młodzieżowych. Duże pole do popisu ma tu Polskie Towarzystwo Fotograficzne, które powinno rozwinąć odpowiednią działalność i wnieść w ten sposób swój wkład do realizacji zbliżenia wsi z miastem i zacieśnienia sojuszu robotniczo-chłopskiego.

A. S.

Fotografia dokumentem historycznym

Człowiek zawsze dąży do czegoś nowego. Ilekroć coś stworzył, ilekroć czegoś dokonał — pragnął to pokazać, uwiecznić. Środkami, które były mu dostępne, starał się przekazać potomności obiekt swojej dumy, przedmiot wielkiej miłości, przyczynę strachu itd.

Taką rolę spełniały zarówno papirusy egipskie, jak rzeźby greckie, obrazy, rękopisy, druki itp.

Nie jesteśmy już w stanie myśleć o minionych epokach bez równoczesnego powiązania ich z tymi właśnie „dokumentami historycznymi”, które nam je tak żywo przekazały.

Wiek XX przyniósł coś nowego. Nowy dokument. Jest on wprawdzie na pozór bardzo prosty, niemniej jednak samo jego istnienie stworzyło tak olbrzymie

perspektywy na przyszłość, że śmiało można go nazwać epokowym. Mamy na myśli pierwszą kliszę fotograficzną, którą Nicephore Niépce, ongiś oficer francuskich wojsk rewolucyjnych, uzyskał na metalowej płycie. Klisza ta przedstawia suto i bogato zastawiony stół. Niépce eksponował swoje zdjęcie 14 godzin, zanim mógł oznajmić światu, że pierwsza fotografia została wykonana. Był to rok 1820. Ale już wkrótce potem eksponowanie zdjęć stało się coraz szybsze i do otrzymania udanego zdjęcia zbędnym się stał martwy przedmiot, jakim był stół Niépce’a. Fotografia weszła powoli w orbitę tych przejawów życia, które tworzą historię.

Z czasem, kiedy rozwój techniki fotograficznej nabrał rozmachu, kiedy po-

na okładce:

AZOTY RUSZYŁY

Adam Johann

siadanie aparatu fotograficznego stało się dostępne dla szerokich rzesz — fotografia stała się jednym z poważnych źródeł studiowania historii.

Dziś, kiedy fotografia operuje techniką koloru, ma ona prawie nieograniczone możliwości rozwojowe. Cechą szczególną fotografii jako sposobu odtwarzania rzeczywistości — jest jej zdolność odtwarzania w najwierniejszy, a często dokumentalny sposób ludzi i przedmiotów, wydarzeń i zjawisk zachodzących w życiu.

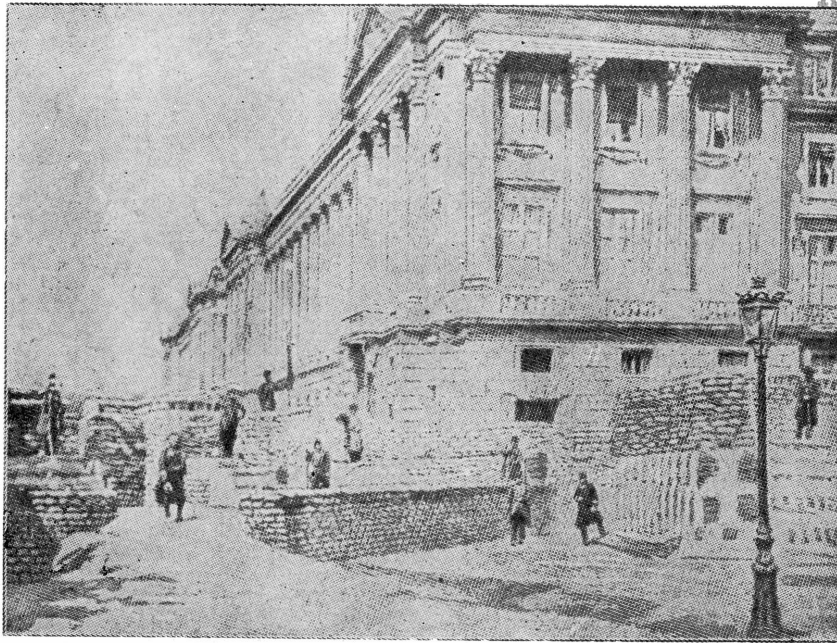
Od lat siedemdziesiątych ub. stulecia fotografia coraz częściej oddaje usługi jako dokument historyczny. Obok wspólnych tekstów Marksa, zdjęcia z okresu, przedstawiającego Jarosława Dąbrowskiego i trwale ze słowami Marksa związaną dokumentację historyczną. Pamiętamy fotografię z tego okresu przedstawiającą Jarosława Dąbrowskiego w czasie walk ulicznych. Przykładów jest moc, ale to dopiero początek kariery fotografii. Nadchodzą lata burzliwego rozwoju techniki, pierwsza wojna światowa; ktoś nie pamięta tego dokumentu z frontu wschodniego, kiedy to po zwycięstwie Wielkiej Rewolucji Październikowej w Rosji, żołnierze przekraczają linie okopów i rzucają się sobie w objęcia. Kto raz to zobaczył, dla tego myśl o echach Rewolucji wśród żołnierzy frontowych jest nierozdzielnie złączona z historyczną fotografią. Istnieje stary radziecki film o pierwszych latach Rewolucji. Film ten jest serią fotografii i mimo swojej statyczności — wzrusza i „bierze”, ponieważ jest dokumentem historycznym.

Któż nie pamięta innych fotografii — z ostatniego okresu, z drugiej wojny światowej, z wielkich historycznych konferencji międzynarodowych w Jaicie, Teheranie, czy Poczdamie. Dla tych pokoleń, które na ławie szkolnej studiują okres ostatni — fotografie te są tak naturalnie związane z tekstem, jak dla starszych pokoleń naturalnym było studiowanie łaciny przy jednoczesnym oglądaniu reprodukcji rzeźb starożytnych.

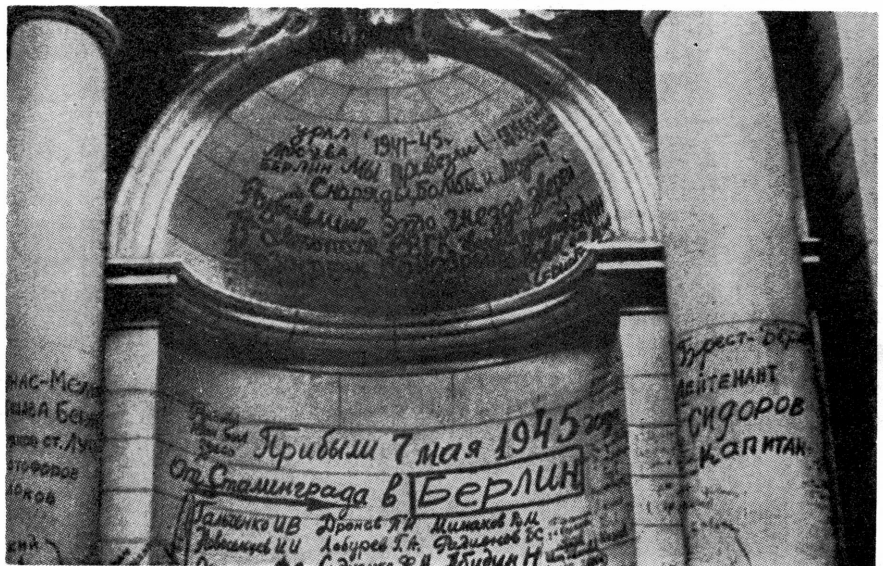
Życie nasze tak szybko idzie naprzód, że często zapominamy o wielu jego szczegółach sprzed kilku lat. Fotografie tego co było, np. zniszczonej Warszawy, porównane z fotografiami stanu dzisiejszego, są dokumentem ukazującym ogrom przemian i pracy, olbrzymie osiągnięcia.

Ale na obraz epoki składa się również szereg innych elementów: architektura, wnętrza mieszkań, ubiory, narzędzia pracy i wiele, wiele innych. Najlepiej, najściślej i najdokładniej przekaże to wszystko potomności właśnie fotografia. Po wielu, wielu latach nawet zwykła fotografia rodzinna może stać się dokumentem historycznym — tak samo, jak dla nas dokumentem historycznym jest jakieś naczynie z Biskupina, czy stara rzeźba grecka lub egipski papiirus.

Ryszard Landau



BARYKADY NA PLACE DE LA CONCORDE (1871 r.)



ПОДПИСЫ ЗВЫЧЕЗЦОВ (Reichstag) (1945 r.)

PLAC KONSTYTUCJI (1953 r.) Władysław Ślawný



Wczas wiosenne mają bardzo wiele uroku i dlatego stają się coraz bardziej popularne. Amatorzy turystyki czują się najlepiej właśnie na wczasach wiosennych, gdy słońce jeszcze zbyt nie doskwiera, pogoda dopisuje, a dalekie wędrówki dają znacznie więcej przyjemności niż mozolne pokonywanie przestrzeni w lipcu, podczas upału i w kurzu.

Sz szczególnie zaś amatorzy fotografii chętnie korzystają z wczasów wiosennych, krajobraz bowiem na wiosnę i na jesieni jest najpiękniejszy. Do tego wiosenne niebo jest bogate w obłoki, a jak wiadomo, zdjęcie krajobrazowe na tle bezobłocznego nieba bardzo wiele traci.

PRZYGOTOWANIA PRZED WYJAZDEM

Jeżeli zamierzamy całe dwa tygodnie spędzić w jednej miejscowości, warto zabrać ze sobą przybory do wywoływania filmów, zawsze bowiem znajdziemy trochę czasu, by zdjęcia wywołać jeszcze w czasie pobytu na wczasach. Wywołanie na miejscu wskazane jest z dwu powodów: po pierwsze pozwoli to na kontrolę prawidłowości naświetlenia, umożliwiającą ewentualnie powtórzenie mniej udanych zdjęć (przed wszystkim krajobrazowych), a po wtóre — pozwala na uniknięcie masowego wywoływania wszystkich zdjęć naraz po powrocie do domu, gdy mamy właśnie najmniej czasu, a chcemy zobaczyć jak się udały.

Potrzebny sprzęt składa się z tanku do wywoływania, termometru i chemikaliów. Najwygodniej stosować gotowe wywoływacze drobnoziarniste, wyrabiane w kraju (typu D 76, metolhydro z boraksem), które kupujemy w opakowaniach wy-

Fotografowanie na wczasach wiosennych

starczających na jedno napełnienie butelki, oraz kwaśny utrwalacz, również w opakowaniach na 500 ccm płynu. W wywoływaczu typu D 76 można wywołać około 4 filmów w ciągu kilku dni; jeżeli więc zabierzemy 3—4 paczki wywoływacza, będziemy zaopatrzeni na cały okres wczasów. To samo dotyczy utrwalacza, którego litr (po rozpuszczeniu) wystarczy nawet na bardzo pokąsną ilość zdjęć. Tak więc sprzęt i chemikalia nie zajmą nam dużo miejsca w bagażu. Jeżeli mamy czarny worek do zmiany płyt — zabieramy go ze sobą. Jeżeli go nie posiadamy, zakła-

damy film do tanku wieczorem lub pod kocami, po starannym uszczelnieniu. Doskonałe usługi oddaje tu marynarka zapięta na wszystkie guziki i przykryta kocem. Wkładamy ręce w rękawy od strony wylotów, otrzymując w ten sposób doskonałą namiastkę worka do zmiany płyt. Musimy jednak przykryć marynarkę kocem, bo inaczej światło przeniknie do wnętrza.

Nie należy liczyć na to, że filmy kupimy na miejscu; nawet w Zakopanem w sezonie wiosennym zwykle brak właśnie tych filmów, które są nam potrzebne (albo brak filmów w ogóle). Lepiej zabrać cały zapas ze sobą.

Przyjmując, że pobyt na wczasach trwa zwykle 14 dni i że będziemy robić bardzo dużo zdjęć, wystarczy nam jakieś 8 rolek filmu 6 × 9 (przy formacie 6 × 6) lub około 5 taśm filmu 35 mm.

PIERWSZE KROKI

Jeżeli jesteśmy pierwszy raz w danej miejscowości, warto rozejrzeć się dobrze w terenie, by nie zużyć filmów na mniej ciekawe obiekty. Doskonałą pomocą — obok własnych spostrzeżeń z wycieczek — będą tu liczne drukowane przewodniki, zawierające opisy i ilustracje z terenu, widokówki itp. Wycieczki w liczny gronie towarzyszy z domu wczasowego nie pozwalają zwykle na spokojną pracę fotograficzną, która wymaga zastanowienia i czasu (np. czekanie w odpowiednim miejscu na piękny obłok). Lepiej więc chodzić samemu lub w towarzystwie dwu lub trzech osób interesujących się fotografią, bądź też wrażliwych na piękno krajobrazu. Wycieczki grupowe sprawiają jeszcze innego rodzaju kłopoty. Nasi współtowarzysze będą uważali oczywiście za nietakt, jeżeli — posiadając aparat — nie zrobimy kilku czy kilkunastu zdjęć grupowych. Zdjęcia grupowe jednakże poświęcimy tematom mającym wartość obrazową, a więc zdjęcia na werandzie, przy posiłkach, przy schodach, podczas czytania, słowem, będziemy się starali robić zdjęcia, które mogą się nawet przydać w razie konkursu na zdjęcia wczasowe. Takie fotografie pokażą życie w domu wczasowym, stanowiąc będą miłą pamiątkę, pozbawione zaś będą szablonu tak rozpowszechnionej „grupy”.

KRAJOBRAZ WIOSENNY

Wiosna jest okresem, w którym zieleni jest najbardziej soczysta, jasna i zróżnicowana. Nie ma jeszcze zwartego, ciemnego gąszczu lasu, liście drzew przepuszczają sporo światła, wszędzie jest mnóstwo kwiatów. Niebo pokryte jest bardzo często białymi cumulusami, trawa na łąkach jasna. Ten okres sprzyja pięknemu oddaniu na zdjęciu roślinności, o ile wybierzemy należyty temat i zastosujemy odpowiedni filtr i czas naświetlania. Szczególnie nadają się tu motywy leśne, trudne w lecie, gdyż mamy wówczas zbyt wiele kontrastu. Wdzięcznym tematem będą zdjęcia pod słońce, którego promienie, przesiane przez delikatne listki drzew, stwarzają dogodne warunki do oddania szczegółów w światłach i cieniach. Obfitość obłoków na wiosennym niebie każe nam zainteresować się dalekim panoramicznym krajobrazem — tematem raczej niewdzięcznym w innych porach roku. W tego rodzaju obrazach właściwym motywem jest niebo z konfiguracją obłoków; krajobraz służy raczej jako horyzont i nieraz jako pierwszy plan; niebo zajmuje dwie trzecie powierzchni zdjęcia, chmury swym układem harmonizują z dolną częścią obrazu (równowaga ciemnych i jasnych plam, harmonia układu linearnego).

Bardzo wdzięczne są zdjęcia obiektów pierwszoplanowych; dwa lub trzy kwiaty sfotografowane zupełnie z bliska na tle obłoków, szuwar na tle stawu i nieba, ostre sylwety ostów na tle chmur, spękane, plastyczne pnie drzew, kolonie grzybów pod drzewem, „świeczki” na świerkach i sosnach — oto kilka wybranych na chybił trafił tematów.

W każdym jednak razie krajobraz wiosenny musi na pierwszy rzut oka wskazywać na to, że przedstawia wiosnę; uda się nam to, jeżeli nałożymy oddamy niebo i zieleni. Nie trzeba w tym celu używać całej baterii filtrów; wystarczy dwukrotny filtr żółty lub zielono-żółty i film panchromatyczny średniej czułości, byle czas naświetlania odpowiadał ściśle temu, co pokaże światłomierz albo tabela.

Wiosna w górach ma specjalny urok; w Tatrach śniegi leżą jeszcze na niższych przełęczach i szczytach i utrudniają turystyce swobodę poruszania się, natomiast w dolinach i na halach turysta może robić zdjęcia bez żadnych przeszkód.

NA WYCIECZKĘ

Krystyna Neuman-Gorazdowska



Niebo jest bogate w obłoki, zielen jasna, powietrze czyste, co ułatwia pracę teleobiektywem (w lecie nagrzane powietrze drga nad skałami, powodując nieostrość dalekich zdjęć). Górskie kwiaty są najpiękniejsze w tym okresie; wystarczy choćby wspomnieć wczesnowiosenne krokusy.

WIOSENNE KWIATY

Niewątpliwie najbardziej zainteresują fotografa kwitnące drzewa owocowe. Mało jednak widzi się dobrych zdjęć tego rodzaju, chociaż wszystkie ogrody dosłownie toną w kwieciu. Przyczyną tego jest przede wszystkim dążenie amatora do ogarnięcia zdjęciem jak największej ilości drzew i kwieciami; skutek jest taki, że w splecionej masie gałęzi i pni ledwo widać mikroskopijne białe punkciki. Drugą przyczyną niepowodzeń jest niewłaściwe oddanie nieba. Jeżeli wyjdzie ono na zdjęciu białe, to białe kwiaty na jego tle zupełnie się zgubią. Dlatego pierwszą zasadą fotografowania kwitnących drzew musi być: fotografowanie zupełnie z bliska, ujmowanie na zdjęciu jednej czy kilku gałęzi drzewa, rezygnując z całej ich masy, masa ta bowiem wygląda ładnie w naturze, ale jej piękna nie uda się oddać na zdjęciu. Wycinek drzewa, zwisająca gałąź, młoda kobieta na tle kwieciami (byłe nie spoglądająca słodko w aparat), dzieci bawiące się pod gałęziami pełnymi kwiatów, nawet kilka kwiatów sfotografowanych zupełnie z bliska w dużym formacie — oto właściwe podejście do tematu. Unikajmy fotografowania całych drzew, bo ich pnie — często obielone wapnem — wcale nie upiększają zdjęcia, podłoża pod drzewami też przeważnie nie jest interesujące. Wszystko to oczywiście spycha kwiaty na drugi plan, zajmując zbyt wiele miejsca na obrazie.

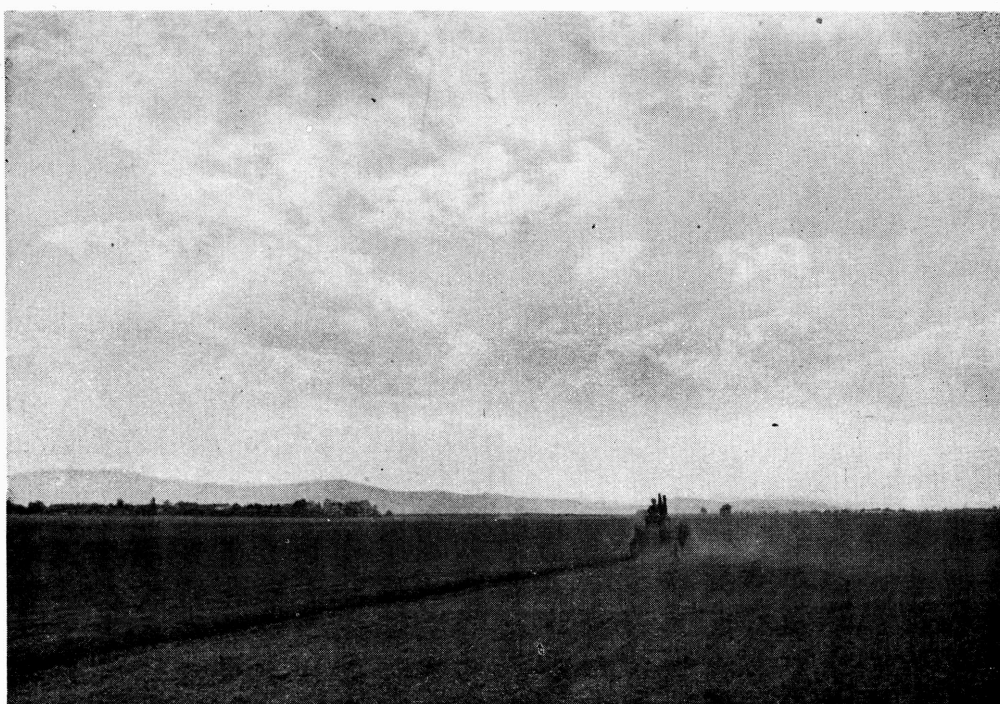
Druga ważna sprawa to niebo. Niebo musi być ciemniejsze od kwiatów, jeżeli chcemy, by zdjęcie było naprawdę wiosenne. Do tego potrzebny jest filtr, który w tym przypadku może być nawet ciemny, przyciemnienie nieba tu nie zaszkodzi.

Ale i zwykły filtr dwukrotny wystarczy, zwłaszcza jeżeli niebo pokryte jest białymi obłokami, ożywiającymi tło. Manewrujemy wówczas tak, by kwiaty znalazły się na tle błękitu, który zostanie oddany ciemniej, podczas gdy białe obłoki uzupełnią kompozycję, przerywając monotonię tła. Zdjęcia kwitnących drzew to bodaj najbardziej „reprezentacyjny” temat wiosenny, szkoda tylko, że tak rzadko widzi się naprawdę dobre zdjęcia tego rodzaju.

METODA PRACY

Pierwszym warunkiem owocnej pracy jest wczesne wstawanie, rzecz bardzo niepopularna na wczesnych. Tylko bowiem ranne słońce daje plastykę obrazu. Fotograf osiąga najlepsze rezultaty swej pracy, gdy ziemia pokryta jest jeszcze rosą, promienie słońca padają ukośnie, cienie są długie, a na łąkach unoszą się jeszcze poranne mgiełki. Około 9 rano warunki świetlne są już gorsze i choć poprawiają się znów pod wieczór, nie będą tak dobre, jak rano. Dlatego na zdjęcia leśne należy wyruszyć rano, na zdjęcia otwartych krajobrazów — wieczorem. Na wiosnę można również zaryzykować fotografowanie w południe, bo słońce jeszcze nie jest tak wysoko, jak w lecie. Zwłaszcza w gęściejszych lasach, gdzie promienie słoneczne z trudem tylko przebijają się przez listowie, nawet w południe można znaleźć dobre warunki pracy, nie uzyskamy jednak wówczas tej subtelności tonacji i efektów zamglenia, które właściwe są porankowi.

Fotografowanie poszczególnych kwiatów (np. bardzo pięknych kwiatów kasztana) wymaga odizolowania ich od otoczenia, aby się w nim nie zatracali. Najlepiej jest oczywiście używać teleobiektywu w fotografii małoobrazkowej albo kamery na statywie przy większych formatach, bo nastawianie na ostro musi być bardzo dokładne (najlepsza jest w tym wypadku stara kamera na płyty z matówką), nie należy natomiast używać zbyt małej przysłony, bo wówczas tło wyjdzie zaledwie ostro. To samo dotyczy fotografowania drobnych kwiatów, rosnących przy ziemi: trzeba je zdejmować w ich naturalnym otoczeniu ale tak, by tło było możliwie spokojne i niezbyt ostre, a w tonacji jaśniejsze od obiektu głównego; jeżeli zaś główny obiekt jest bardzo jasny, tło powinno być znacznie ciemniejsze. Umiejętne operowanie kierunkiem światła, a raczej kierunkiem z którego robimy zdjęcie, da pożądaną plastykę i oddzieli nasz motyw od tła.



WILAMOWA

Zbigniew Dłubak

ŁUDZIE W WIOSENNYM KRAJOBRAZIE

Wiosna na wsi obfituje w przeróżne motywy; zasiewy, roboty w polu, sadzie i ogrodzie, stada bydła, ptactwo domowe, powrót z pola, przygotowywanie maszyn rolniczych — oto kilka tematów z życia wsi, dostępnych dla amatora. Szerokie zagony pod niebem pełnym obłoków, ludzie pracujący w polu, fotografowani z niskiego położenia, by ich sylwety znalazły się na tle nieba — oto temat obrazu o trwałej wartości. Nie jest łatwo o jednoczesne uzyskanie wszystkich elementów takiego obrazu (właściwie oświetlenie, kompozycja), ale cierpliwość, wielokrotne próby i konsekwentna praca prowadzą do celu.

Człowiek na wsi wykonuje wiele prac w pobliżu domu, na podwórzu, w sadzie, gdzie łatwiej jest o zgromadzenie wszystkich elementów obrazu w jednym czasie i w dobrym oświetleniu. Ludzi trzeba pokazać przy pracy, nie sztywno upozowanych lub pozorujących robotę. Człowiek potrzebny jest do ożywienia krajobrazu, ale nie jako element równoważny z krajobrazem, lecz jako tak zwany sztafaż, a więc postać ludzka podporządkowana krajobrazowi. Może on być nawet na pierwszym planie, byleby nie „pozował”, lecz patrzył w kierunku centralnego punktu motywu, siedział w tamtym kierunku lub stamtąd ku nam, słowem, tworzył z krajobrazem jedną całość. Ludzie fotografowani w krajobrazie muszą być oczywiście odpowiednio ubrani: np. mężczyzna w jesionce z parasolem na tle traktora nie poprawi obrazu.

ZŁA POGODA

Zła pogoda nie zawsze jest przeszkodą w fotografowaniu. Mgła a nawet deszcz sprzyjają robieniu zupełnie ciekawych zdjęć; jedyną fatalną pogodą jest ponure, ołowiane światło silnie zachmurzonego nieba, w którym brak jakiegokolwiek plastyki brył. Ale wiosną na ogół rzadko zdarza się taka pogoda; wiosenne deszcze są raczej „jasne”, z błyskami słońca i trwają krótko; gdy ustają, powietrze jest przejrzyste, kałuże wody na drogach odbijają obłoki, niebo jest ciekawe, żywe, a mokre drzewa i domy dodają uroku krajobrazowi. Przyda się nam wtedy parasol dla ochrony aparatu, a nie zawadzi jako sztafaż przechodzień również pod parasolem. Najpiękniejsze efekty można uzyskać w czasie stosunkowo częstego na wiosnę deszczu przy blasku słońca; efekty takie trwają krótko, ale są naprawdę wyjątkowo ładne.

WYWOŁYWANIE ZDJĘĆ

Założenie filmu do tanku w worku do zmiany płyt, w odwróconej marynarce okrytej kocem lub po prostu wieczorem w zaciemnionym pokoju nie

jest trudne. Łatwo jest również zdobyć dwie pół litrowe butelki i w jednej rozpuścić wywoływacz, a w drugiej utrwalacz. Należy tylko pamiętać, że do wywoływacza trzeba wziąć z kuchni pół litra przegotowanej wody; wywoływacz rozpuszczony w wodzie nieprzegotowanej bardzo szybko brunatnieje i traci swoją siłę, bo rozpuszczony w wodzie tlen powoduje jego szybki rozkład. Utrwalacz można rozpuszczać w każdej wodzie. Nie należy ryzykować wywoływania bez kontroli za pomocą termometru. W domach wczasowych, zwłaszcza w górach, na wiosnę jest często niższa temperatura, zamiast 18° jest tylko 15°, a to wymaga już znacznie dłuższego wywoływania, jeżeli negatywy nie mają być zbyt cienkie. Najlepiej jest pracować przy właściwej temperaturze — 18° i stosować się do danych dotyczących właściwego czasu wywoływania. Warto tu dodać, że częste poruszanie szpulą korektu przyspiesza proces wywoływania stosunkowo bardzo znacznie, bo o blisko 20%. Czasy podawane w receptach obliczone są na mierne poruszanie szpulą, najlepiej więc zachować tu umiar.

Płukanie i utrwalanie nie wymaga specjalnego omówienia, gdyż niczym nie różni się od operacji przeprowadzanych w domu. Natomiast suszenie wymaga pewnej ostrożności, bo we wspólnych pokojach łatwo o uszkodzenie mokrego filmu przez współtowarzyszy, o jego zakurzenie, najlepiej więc suszyć filmy wieczorem.

WYKĄNCZANIE ZDJĘĆ

Obrazy wiosenne powinny być stosunkowo delikatne w tonacji, jeżeli mają oddawać odpowiednio nastrój pory roku. Dlatego przy powiększaniu powinniśmy unikać zbyt głębokich cieni, przekopowywania chmur (nie należy też używać zbyt ciemnych filtrów przy zdjęciu), zbyt ciemnych kartonów podkładowych (najlepsze są białe lub jasno-kremowe), słowem, obrazy nasze powinny być „lekkie” w ogólnym efekcie.

Papiery błyszczące mniej na ogół nadają się do tego rodzaju motywów niż matowe, lepsze są papiery białe niż kremowe. Stosowanie przy powiększaniu nasadek zmniejszających typu „Duto” nie jest wskazane, bo rozlewa cienie na światła, nie zaś jak to powinno być, światła na cienie. Jeżeli więc nie stosowaliśmy takiej nasadki przy zdjęciu (można nią uzyskać piękne efekty zwłaszcza przy zdjęciach pod światło), lepiej nie używamy jej przy powiększeniu.

Jasne oddanie wiosennej zieleni, jasne niebo o subtelnych obłokach, brak zbyt głębokich cieni w obrazie — oto główne cechy wiosennego zdjęcia.

Tadeusz Cyprian

Wymywanie tiosiarczanu sodowego z emulsji negatywowych produkcji polskiej

Płukanie po utrwaleniu materiałów światłoczułych jest jedną z czynności wpływających na trwałość negatywu i pozytywu. Decyduje ono w dużym stopniu o prawidłowym przebiegu dalszych operacji: osłabiania, wzmacniania i tonowania. Wpływ różnych czynników na szybkość i przebieg wymywania tiosiarczanu sodowego został wyjaśniony w licznych pracach ogłoszonych w fachowej literaturze fotograficznej (1, 2, 3, 4). W monografii Kirilowa (5) zagadnieniu temu poświęcony jest osobny rozdział, w większości opublikowanych prac omawiano zagadnienia związane z płukaniem taśm kinowych w specjalnych urządzeniach — względnie, mając na celu wyjaśnienie mechanizmu wymywania tiosiarczanu sodowego, badania prowadzone były w warunkach znacznie odbiegających od stosowanych w praktyce amatorskiej. Jest to może przyczyną tego, że w podręcznikach fotografii zagadnienie płukania traktowane jest bardzo pobieżnie i spotyka się szereg rozbieżności zarówno co do czasu, jak i sposobu prowadzenia tego procesu. Np. wielotomowe dzieło Edera (6), poświęcone przede wszystkim fotografii stosowanej, praktycznej, omawia płukanie na niecałych zaledwie dwóch stronach.

Celem tej pracy było zbadanie szybkości wymywania tiosiarczanu sodowego z materiałów negatywowych produkcji polskiej, w warunkach stosowanych w praktyce amatorskiej. Przedmiotem doświadczeń były błony zwojowe 6×9 cm i małoobrazkowe produkcji „Filmu Polskiego” oraz płyty szklane o skrajnie różnych własnościach: wysokoczułe, o grubej emulsji „Ultrapan-Super” oraz niskoczułe, o cienkiej emulsji płyty graficzne „G 5,5”.

Jak wynika z cytowanych prac, na szybkość wymywania tiosiarczanu sodowego mają wpływ następujące czynniki:

- 1) rodzaj emulsji fotograficznej, przede wszystkim jej grubość, stopień zgarbowania, a w przypadku papierów fotograficznych rodzaj podłoża,
- 2) pierwotne stężenie roztworu utrwalczacza,
- 3) temperatura wody przemycanej,
- 4) pH wody do przemycania i zawartość w niej różnych soli,
- 5) kształt naczynia,
- 6) sposób ułożenia przemycanych materiałów w naczyniu.

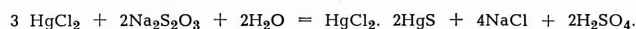
Przy przemycaniu wodą bieżącą duży wpływ ma również szybkość przepływu wody przez naczynie, a przy przemycaniu z periodyczną zmianą wody — częstość jej zmian.

Jakie z wymienionych czynników są zmienne w praktyce amatorskiej? Przede wszystkim rodzaj emulsji fotograficznej — dlatego wybrano do badań najbardziej typowe emulsje produkowane w Polsce. Szybkość wymywania tiosiarczanu sodowego z płyt szklanych nie będących obiektem badań będzie pośrednia pomiędzy szybkością wymywania z płyt „G 5,5” i „Ultrapan-Super”. Pierwotne stężenie roztworu utrwalczacza nie zmienia się w praktyce amatorskiej w sposób mogący wpłynąć w większym stopniu na skrócenie lub przedłużenie czasu płukania. Do badań użyto Utrwalacz kwaśny „Filmu Polskiego”, stosując go w stężeniach podanych w przepisie. Nienaświetlone negatywy utrwalano 10 min. w świeżym utrwalczaczu. (Szybkość wymywania tiosiarczanu

czanu sodowego z emulsji nienaświetlonej i utrwalonej oraz z emulsji naświetlonej, wywołanej i utrwalonej jest taka sama nawet przy użyciu wywołacza o garbujących własnościach, np. z pirokatechiną). Temperatura wody przy przemycaniu bieżącym strumieniem wynosiła 4 do 6°. Czas wymywania utrwalczacza przy użyciu wody o wyższej temperaturze będzie krótszy o kilka do kilkunastu procent od czasów, otrzymanych w naszych badaniach. Np. przy użyciu wody o temperaturze 25° (najwyższa dopuszczalna temperatura) będzie krótszy o 25%. pH wody wodociągowej jak również stężenie rozpuszczonych w niej soli nie zmienia się w stopniu mogącym wpłynąć decydująco na szybkość wymywania. Duży natomiast wpływ na szybkość wymywania ma sposób ułożenia materiału w naczyniu do płukania. Przy położeniu negatywu emulsją ku dołowi czas płukania jest dwa razy krótszy. W praktyce amatorskiej stosuje się jednak, w każdym razie w przypadku negatywów, ułożenie emulsją ku górze, względnie przy płukaniu w Koreksie — pionowe. Przy takim też ułożeniu badanych materiałów prowadzone były doświadczenia. Błony zwojowe i małoobrazkowe badano w Koreksie systemu Combi — z taśmą „matką”. Istotny natomiast wpływ na szybkość wymywania ma sposób i w pewnym stopniu szybkość przepływu wody przez naczynie oraz w przypadku płukania z periodyczną zmianą wody — częstość i ilość zmian. Zmiany tych przede wszystkim czynników uwzględniliśmy w naszych badaniach.

W doświadczeniach oznaczaliśmy zawartość tiosiarczanu sodowego w wodzie z przemycia oraz w kroplach ściekających z badanej próbki w ciągu 30 sek. w określonych odstępach czasu lub po każdorazowej zmianie wody. Po stwierdzeniu, że zawartość tiosiarczanu sodowego w ściekających kroplach odpowiada ilości mniejszej niż 0,5 mg w 1 litrze wody, płukanie przerywano i oznaczano zawartość tiosiarczanu w emulsji. We wszystkich przypadkach była ona niższa niż 0,1 mg w 1 dm³. Ta zawartość tiosiarczanu sodowego w emulsji nie wpływa szkodliwie na przechwytywanie negatywu oraz nie oddziałuje ujemnie na przebieg innych procesów. Przy stwierdzeniu w wodzie z przemycia zawartości tiosiarczanu sodu mniejszej niż 0,5 mg w 1 litrze wody i przerwaniu płukania zawartość tiosiarczanu w emulsji była wyższa od wymienionej wielkości.

Zawartość tiosiarczanu sodowego oznaczano metodą z chlorkiem rtęciowym (7).



W obecności bromku potasowego może się tworzyć również osad o wzorze $\text{HgBr}_2 \cdot 2 \text{ HgS}$.

Do 10 ml roztworu 25 g chlorku rtęciowego oraz 25 g bromku potasowego w 1 litrze wody dodawano 1 ml wody z przemycia lub ściekłych kropli. Po 5 min. porównywano powstałą opalescencję z opalescencją roztworów wzorcowych. Przy badaniu zawartości tiosiarczanu sodowego w emulsji umieszczano 2 cm² błony, lub w przypadku płyt szklanych 2 cm² emulsji zeszkrobanej po wysuszeniu w 10 ml odczynnika i porównywano po 15 min. powstałą opalescencję z opalescencją roztworów wzorcowych.

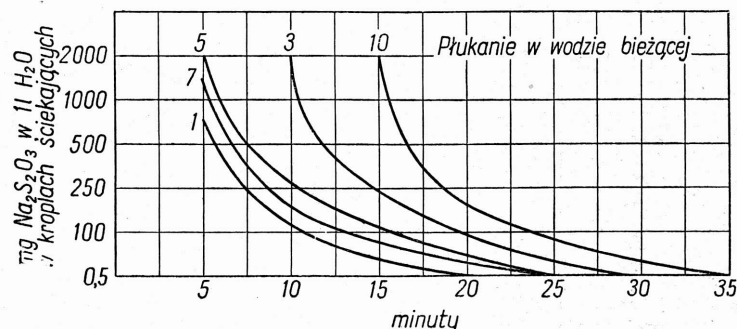
ZESTAWIENIE WYNIKÓW

1. PŁUKANIE WODĄ BIEŻĄCĄ

Poniższe dane podają czas, po którym stwierdzono zawartość tiosiarczanu sodu w wodzie z przemycia lub w ściekających kroplach mniejszą niż 0,5 mg w 1 litrze wody.

Nr próbki	Materiał	Woda z przemycia	Krople	Ilość wody w ml. na min.	Uwagi
1	G 5,5	16 min.	20 min.	600	A
2	„	14 „	20 „	1400	A
3	„	22 „	28 „	800	B
4	„	16 „	22 „	2200	B
5	Ultrapan-Super	20 „	25 „	650	A
6	„	15 „	25 „	1500	A
7	Błony 6×9	18 „	25 „	800	C
8	„	14 „	25 „	2500	C
9	„	30 „	35 „	400	C
10	„	30 „	35 „	1000	D
11	Błony małoobrazkowe	18 „	25 „	900	C
12	„	16 „	25 „	2400	C

- A — płukanie w naczyniu o niskich brzegach (1 cm)
 B — „ „ „ o wysokich „ (12 cm)
 C — „ w Koreksie z doprowadzeniem wody do dna naczynia
 D — „ „ „ bez doprowadzenia „ „ „ „

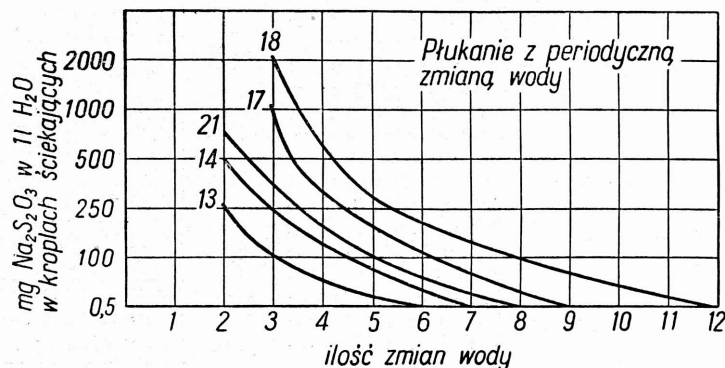


2. PŁUKANIE Z PERIODYCZNĄ ZMIANĄ WODY

Poniższe dane podają ilość zmian, po których stwierdzono zawartość tiosiarczanu sodowego w wodzie z przemycia lub w ściekających kroplach mniejszą niż 0,5 mg w 1 litrze wody.

Nr próbki	Materiał	Woda z przemycia ilość zmian	Krople	Częstotliwość zmian w min.	Uwagi
13	G 5,5	4	6	5	A
14	„	5	7	2	A
15	„	4	6	5	B
16	Ultrapan-Super	5	7	5	A
17	„	6	9	2	A
18	Błony 6×9	10	12	5	C
19	„	6	8	5	D
20	Błony małoobrazkowe	10	12	5	C
21	„	6	12	5	D

- A — przemycanie z użyciem do poszczególnych zmian takich ilości wody, że warstwa jej miała grubość 2 cm.
 B — warstwa wody grubości 10 cm.
 C — płukanie w Koreksie
 D — płukanie w kuwecie.



WNIOSKI

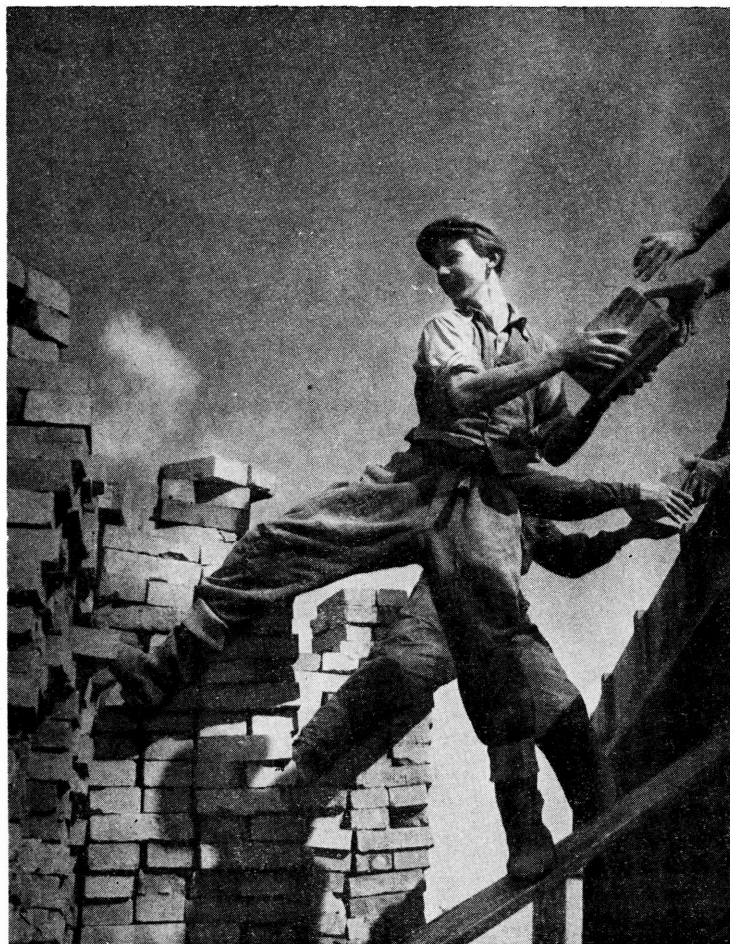
Jako kryterium wystarczającego wymycia tiosiarczanu sodowego z emulsji negatywowej można przyjąć taki czas płukania, po którym 1 ml kropel ściętych z płukanego materiału nie daje po 5 min. opalescencji z roztworem 25 g HgCl_2 i 25 g KBr w 1 litrze wody. Nie wykrycie, przy pomocy opisanej metody tiosiarczanu sodowego w wodzie z przemycia, nie świadczy, zwłaszcza przy szybkim jej przepływie, o wystarczającym usunięciu resztek utrwalczacza z emulsji. Przy przemycaniu wodą bieżącą można przyjąć następujące czasy przemycania jako wystarczające:

- 1) Płyty szklane „Ultrapan-Super”: 25 min. w naczyniu o niskich brzegach, przy doprowadzaniu wody blisko do powierzchni płyty. W naczyniach o wysokich brzegach, zwłaszcza przy doprowadzaniu wody nie wywołującym znacznej cyrkulacji blisko dna, czas ten będzie dłuższy.
- 2) Płyty graficzne „G 5,5”: 20 min. w analogicznych warunkach.
- 3) Błony zwojowe 6×9 cm „Filmu Polskiego” oraz błony małoobrazkowe: 25 min. w Koreksie przy doprowadzaniu wody przy pomocy rurki kauczukowej do dna naczynia (otworem do wlewania płynów). Przy doprowadzaniu wody nie do dna naczynia czas płukania jest dłuższy. Jako ogólne wskazanie przy płukaniu wodą bieżącą można przyjąć, że zwiększenie szybkości przepływu nie przyspiesza czasu płukania, o ile istnieje dostateczna cyrkulacja cieczy w naczyniu, zwłaszcza przy dnie.
- 1) Płyty szklane „Ultrapan-Super”: wystarczy 7 zmian wody co 5 min., względnie 9 co 2 min. Ilość wody do poszczególnych zmian powinna wystarczyć do przykrycia płyty warstwą grubości 2 cm, zwiększenie ilości wody nie przyspiesza płukania.
- 2) Płyty graficzne „G 5,5”: wystarczy 6 zmian wody co 5 min. lub 7 co 2 min.
- 3) Błony zwojowe i małoobrazkowe: dopiero po 12 zmianach co 5 min. utrwalczacza zostaje usunięty. Przy płukaniu błon wyjętych z Koreksu wystarczy 8 zmian wody.

Stanisław Sommer i Alina Vincenz

LITERATURA

- 1) Elsdon A. V.: *Brit. Journ. Phot.* 1917. 2966. 119.
- 2) Hickman K. i Spenser D.: *Phot. Journ.* 1925. 65. 443.
- 3) Spenser D.: *Phot. Journ.* 1929. 69. 93.
- 4) Crabtree J. Eaton G. Muchler L.: *J. S. M. P. E.* 1940. 35. 484.
- 5) Kirillov I. N.: *Fiksirowanie i promywka fotograficznych matieriałow*, Goskinoizdat, Moskwa, 1948.
- 6) Eder J. M.: *Die Verarbeitung der photographischen Platten, Filme und Papiere*. Wilhelm Knapp. Halle 1930.
- 7) Crabtree J. i Ross J.: *J. S. M. P. E.* 14 419.



BĘDĄ NOWE DOMY

Leonard Idziak



W WIEJSKIM PRZEDSZKOLU
Zbigniew Dłubak

„Contax D” – „Exakta-Varex” – „Praktina” małoobrazkowe aparaty lustrzane produkcji NRD

II.

LUSTRO

Przy wszystkich zmianach wziernika lustro pozostaje oczywiście w aparacie. Jest ono pochylone pod kątem 45° i przed wyzwoleniem migawki podnosi się, zakrywając szczerlinie otwór matówki.

MIGAWKA

„Exakta-Varex” posiada migawkę szczelinową roletkową. Zasada działania tej migawki jest przedstawiona schematycznie na rysunku. Migawka składa się z dwóch niezależnych od siebie zasłonek wykonanych z płótna nieprzepuszczającego światła, impregnowanego gumą. W celu naświetlenia negatywu, zasłonki te przebiegają jedna za drugą z odpowiednio regulowanym opóźnieniem, tworząc w ten sposób węższą lub szerszą szczelinę, co przy mniej więcej stałej szybkości ich przebiegania daje w rezultacie różne czasy naświetlenia.

Na schemacie oznaczono: 1 — zasłonka odsłaniająca negatyw, 2 — zasłonka zasłaniająca negatyw, 3 — bęben nawijający pierwszej zasłonki, 4 — bęben nawijający drugiej zasłonki, 5 i 6 — odpowiednie bębny odwijające pierwszej i drugiej zasłonki, 7 i 8 — kółka sterujące pierwszej i drugiej zasłonki, 9 — kółko mechanizmu długich czasów oraz samowyzwalacza, 10, 11 i 12 — dźwignie. Na schemacie dla większej jasności narysowano bębny 7 i 8 osobno, podczas gdy w rzeczywistości umieszczone są one wspólnie.

Działanie migawki jest następujące: po naciśnięciu guzika spustowego lustro podnosi się. Dopiero po usunięciu się z pola widzenia obiektywu lustro wyzwala migawkę, odchylając dźwignię 12, która przytrzymywała kółko sterujące pierwszej zasłonki 8. Ten sposób uruchamiania migawki daje gwarancję, że lustro nie zasłoni biegu promieni w czasie naświetlania filmu. Po zwolnieniu kółka 8 zasłonka 1 zaczyna się przewijać z bębna 6 na bęben 3 pod wpływem sprężyny umieszczonej w tym bębnie, odsłaniając w ten sposób okienko filmu. Kółko 8 ząbzone z bębniem 6 obraca się przy tym i po dokonaniu pewnej części obrotu za pomocą kółka 13 naciska dźwignię 10, która unieruchomiła kółko sterujące 7 drugiej zasłonki. Po zwolnieniu kółka 7 z kolei druga zasłonka 2 przewija się z bębna 5 na bęben 4, pod wpływem umieszczonej w nim sprężyny, zasłaniając z powrotem okienko filmu. Kółko sterujące 8 posiada dziewięć otworków, w które można wkładać kołeczka 13, regulując w ten sposób moment zwolnienia drugiej zasłonki, a więc szerokość szczeliny i tym samym czas naświetlania negatywu. Dla nastawienia czasów B i Z kołeczka 13 wkłada się w taki otwór, że po obróceniu się kółka 8 nie naciska on jeszcze na dźwignię zwalniającą 10, a więc okienko filmu pozostaje otwarte dopóki kółko sterujące 7 nie zostanie zwolnione przy pomocy dodatkowych dźwigni połączonych z guzikiem spustowym. Dla czasów naświetlania dłuższych od 1/25 sek., tj. od 1/5 do 12 sek. wbudowany jest dodatkowy mechanizm opóźniający, którego ostatnie kółko sterujące 9 posiada również szereg otworków, w które można wkładać kołeczka 14. Kołeczka te za pośrednictwem dźwigni 11 działają na dźwignię 10 zwalniając z odpowiednim opóźnieniem kółko 7 i zasłonkę 2 (kołeczka 13 kółka sterującego 8 musi być przy tym włożony w otwór odpowiedni dla czasu B lub Z). Działanie samowyzwalacza, który jest wbudowany również w mechanizm opóźniający długich czasów polega na tym, że za pomocą odpowiedniej krzywki ustawia on na drodze lustra specjalny zderzak. Po naciśnięciu na guzik spustowy lustro unosi się tylko częściowo i uruchamia mechanizm opóźniający. Po upływie 12 sek. mechanizm ten usuwa zderzak, lustro może podnieść się dalej i teraz już w normalny sposób za pomocą dźwigni 12 wyzwala migawkę.

W korpusie aparatu migawka rozmieszczona jest w ten sposób, że mechanizm krótkich czasów umieszczony jest po jednej stronie wziernika, a mechanizm czasów długich i samowyzwalacz po drugiej.

Po przebiegnięciu przed okienkiem filmu roletki zachodzą jedna za drugą i w tym stanie są dla ponownego naciągnięcia migawki przewijane z powrotem z bębnow 3 i 4 na bębny 5 i 6. Dzięki temu wzajemnemu zachodzeniu nie ma obawy zaświetlenia filmu w czasie naciągania migawki. Naciąg odbywa się poprzez przekładnię kółek zębatach przy pomocy ręcznej dźwigni, umieszczonej na wierzchu aparatu po lewej stronie wziernika i wykonującej ok. 3/4 obrotu. Ten sposób naciągu jest szybki i wygodny i ostatnio został zastosowany również w wielu innych aparatach (Agfa-Karat, Kodak-Retina).

MECHANIZM PRZESUWU FILMU

Przesuwanie filmu na następne zdjęcie jest sprzężone z równoczesnym naciąganiem migawki i odbywa się przy pomocy tej samej dźwigni. Zabezpiecza to od podwójnego naświetlenia względnie opuszczenia nienaświetlonej klatki.

Dźwignia napędza wałek z dwoma wieńcami zaopatrzonymi każdy w 6 ząbków o podziałce odpowiadającej perforacji filmu oraz szpulkę do nawijania filmu.

Wałek ciągnąc film wykonuje 1 1/4 obrotu (8 podziałek perforacji odpowiada długości 1 zdjęcia plus odstęp między zdjęciami, razem 38,3 mm), zaś szpulka nawijająca, umocowana na osi dźwigni naciągowej, wykonuje ok. 3/4 obrotu. W miarę nawijania się filmu średnica nawijania rośnie i dlatego szpulka musi wykonywać później mniej niż 3/4 obrotu. Różnica ta jest wyrównywana przez poślizg szpulki względem osi dźwigni naciągowej.

W „Exakcie-Varex” w miejsce szpulki do nawijania można założyć też normalną kasetkę, dzięki czemu unika się konieczności przewijania z powrotem całego naświetlonego filmu, a także istnieje możliwość wyjęcia w każdej chwili częściowo naświetlonego filmu dla zamiany na film o innej czułości lub np. kolorowy (oczywiście 2—3 zdjęcia pomiędzy kasetkami zostaną przy tym zaświetlone). Specjalny nożyk, umieszczony przy kasecie odwijającej, pozwala na odcięcie naświetlonego kawałka filmu. Wałek z bębni ząbatymi napędza poprzez odpowiednią przekładnię licznik ilości zdjęć, umieszczony na osi dźwigni napędowej. Szpulka rozwijająca film napędza specjalny wskaźnik w postaci obracającej się tarczki z krzyżem, dzięki czemu unika się robienia „ślepych zdjęć” w wypadku, gdyby początek filmu wyslizgnął się ze szpulki nawijającej.

Tarczka ta jest umieszczona przy gałce do nastawiania długich czasów migawki. Na gałce tej jest umieszczony także dodatkowy pierścień, na którym można nastawiać dla pamięci założony rodzaj filmu.

OBIEKTYWY

„Exakta-Varex” posiada cały szereg obiektywów wymiennych, produkowanych przez różne firmy optyczne. Normalna ogniskowa wynosi 5 cm (Tessar) względnie 5,8 cm (Biotar, Primoplan). Obiektywy posiadają oprawę bagietową, umożliwiającą szybką ich wymianę. Jako wymienne służą obiektywy o krótszej ogniskowej niż 5 cm, obejmujące szerszy kąt obrazu oraz obiektywy o ogniskowych dłuższych (aż do 500 mm). Stosowanie obiektywów o krótkich ogniskowych jest w aparatach lustrzanych ograniczone, gdyż obiektyw taki musi wchodzić głęboko w aparat, a na to mu nie pozwala ruchome lustro wewnątrz aparatu. Dotychczas najkrótszy obiektyw stosowany w lustrzankach miał ogniskową 4 cm. Dopiero ostatnio firma Zeiss wypuściła nowo obliczony obiektyw „Flektogon” o jasności 1 : 2,8 i ogniskowej 35 mm specjalnie dostosowany do aparatów lustrzanych, gdyż jego odległość tzw. „czołowa”, tj. odległość od ostatniej soczewki do płaszczyzny obrazu jest specjalnie sztucznie wydłużona, dzięki czemu obiektyw nie przeszkadza w poruszaniu się lustra wewnątrz aparatu.

Wadą aparatów lustrzanych jednoobiektywowych jest na ogół fakt, że nastawianie ostrości musi się odbywać przy pełnym otworze obiektywu, a dopiero przed samym dokonaniem zdjęcia obiektyw musi zostać przysłonięty. W tym celu trzeba oderwać wzrok od nastawianego motywu na matówce, ażeby nastawić właściwą przysłonę. Ażeby temu zapobiec, ostatnio wypuszczane obiektywy mają tzw. wstępne wybieranie przysłony. Jest to dodatkowy pierścień na oprawie obiektywu, przy pomocy którego nastawiamy z góry tę wartość przysłony, przy której zamierzamy dokonać zdjęcia. Po nastawieniu motywu i ostrości obrazu na matówce przy pełnym otworze obiektywu przekręca się (nie patrząc już) pierścień regulacyjny przysłony aż do oporu, uzyskując zamierzone przysłonięcie.

Poza tym ulepszeniem, ostatnio produkowane obiektywy mają również od razu wbudowaną osłonę słoneczną, co znacznie polepsza jakość zdjęć.

Trzecim wreszcie ulepszeniem konstrukcyjnym obudowy obiektywu jest przedłużenie wyciągu, które pozwala na dokonywanie zdjęć normalnym obiektywem bez żadnych urządzeń dodatkowych aż do odległości 50 cm, co jest szczególnie ważne przy wszelkich zdjęciach specjalnych, reprodukcjach itp.

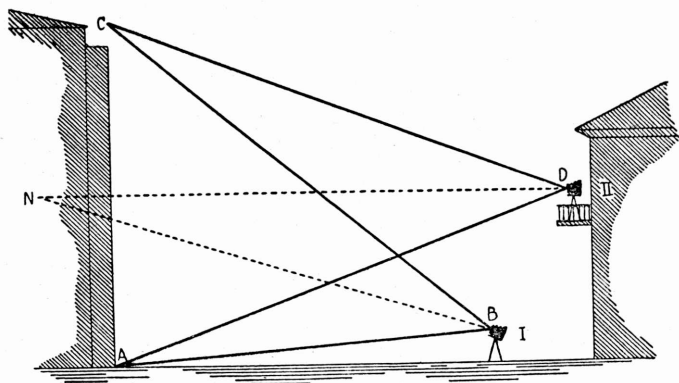
URZĄDZENIA DODATKOWE

W dążeniu do jak największej przydatności aparatu do wszelkich dziedzin fotografii, skonstruowano do niego szereg urządzeń dodatkowych. Należą do nich (oprócz wspomnianych powyżej wymiennych lup do wziernika):

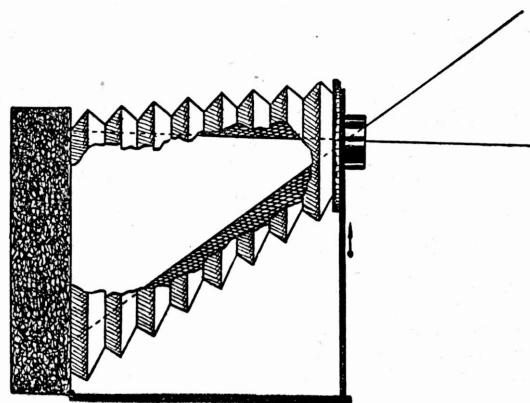
- 1) pierścienie pośrednie do zakładania pomiędzy aparat a obiektyw, służące do zdjęć z bliska (zastępuje podwójny wyciąg),
 - 2) nasadka do zdjęć przez mikroskop,
 - 3) nasadka pryzmatyczna na obiektyw, umożliwiającą wykonywanie zdjęć stereoskopowych,
- oraz dla celów lekarskich — specjalne urządzenie do wykonywania zdjęć ginekologicznych, zdjęć wewnątrz pęcherza itp.

d. c. n.

Stanisław Mierzejewski
Janusz Jirowiec



Rys. 1



Rys. 2

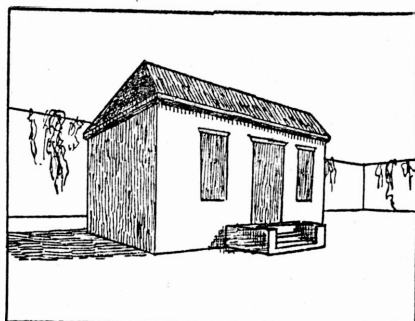
Fotografuję dom

Zdawałoby się, że sfotografowanie budynku to rzecz łatwa i prosta. Jest cierpliwy, nie poruszy się, nie zrobi kwaśnego wyrazu twarzy, nie skrzywi się.

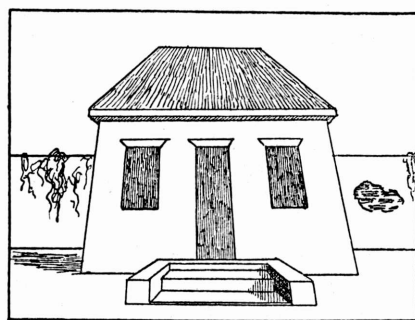
Otóż właśnie bardzo często na zdjęciach początkujących fotoamatorów dom „krzywi” się, a właściwie fotograf deformuje go, nie zachowując kilku koniecznych warunków zdjęcia.

Jeśli fotografując dość wysoki, np. trzy-piętrowy budynek, stoimy na ziemi, i w celu otrzymania na zdjęciu obrazu całości domu, unosimy przód aparatu nieco do góry (patrz rysunek 1 pozycja I) wówczas oś obiektywu BN nie jest równoległa do powierzchni ziemi. Ponieważ dach budynku jest bardziej oddalony od obiektywu niż fundament (BC jest większa od BA), obraz dachu na zdjęciu będzie mniejszy od obrazu przyziemia, skutkiem czego obraz domu będzie się zwężał ku górze. Podobnie na zdjęciach ulicy często szczyty budynków pochylają się ku sobie.

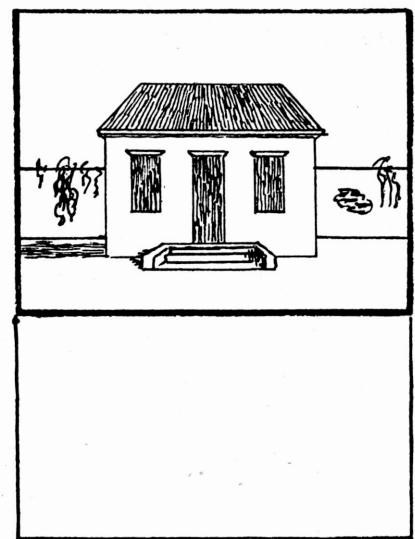
Ażeby uniknąć zniekształcenia obrazu, należy pamiętać o tym, aby oś obiektywu była równoległa do powierzchni ziemi, tj. aby powierzchnia błony czy płyty była prostopadła do ziemi. Jeżeli nasz aparat ustawimy w taki właśnie sposób, nie będziemy mieli na zdjęciu górnej części fotografowanego domu. Aby tego uniknąć powinniśmy, o ile warunki terenowe na to pozwalają, umieścić nasz aparat wyżej, w przybliżeniu na połowie wysokości fotografowanego budynku (II). Wówczas oś obiektywu (DN) będzie równoległa do powierzchni ziemi, odległość od obiektywu do szczytu domu (C) i do jego podstawy (A) jednakowa, gdyż $DA = DC$



Rys. 3



Rys. 4



Rys. 5

i całość budynku znajdzie się na negatywie.

Nadmienić należy, że jedynie taka metoda zdjęć daje prawidłowy rysunek perspektywiczny budowli.

Niestety, nie zawsze możemy w ten sposób postąpić, gdyż nie zawsze mamy do dyspozycji naprzeciwko fotografowanego domu budynek, czy inne wznie-

sienie, na którym moglibyśmy umieścić aparat fotograficzny. Lecz i w takim wypadku mamy wyjście, a nawet dwa wyjścia.

Pierwsze z nich polega na oddaleniu się od fotografowanego budynku tak daleko, aż na zdjęciu otrzymamy go w całości (w zmniejszeniu) nawet przy poziomym położeniu osi obiektywu. Oprócz domu sfotografujemy dużą przestrzeń ziemi (ulicy, placu) przed domem.

Powiększając, zrobimy wycinek z negatywu i odrzucimy jego niepotrzebne części.

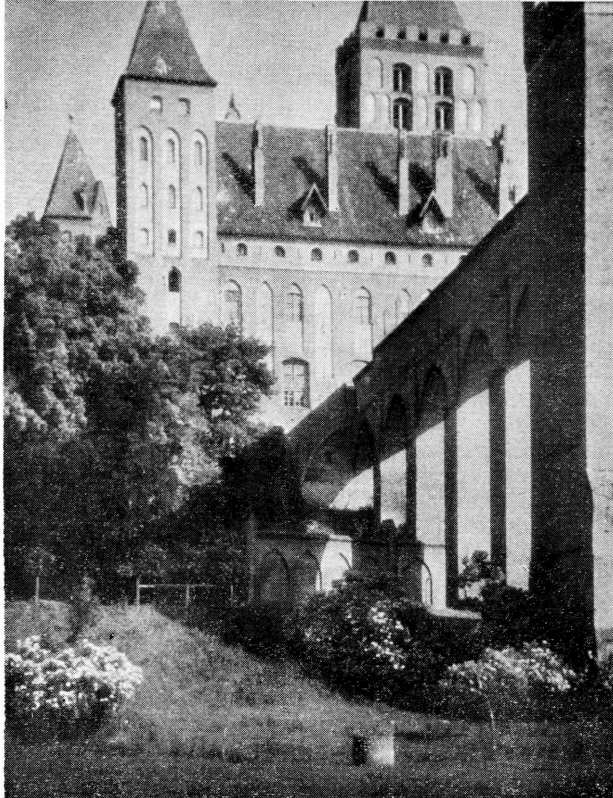
Drugi sposób można zastosować tylko przy użyciu niektórych aparatów. Kamery małoobrazkowe do tego się nie nadają. Aparaty płytowe i na błony zwojowe posiadają urządzenie, pozwalające przesunąć pionowo i poziomo czołówkę obiektywu w stosunku do materiału negatywowego, przy czym oś obiektywu pozostaje równoległa do powierzchni ziemi. Można je zastosować właśnie przy wykonywaniu zdjęć architektonicznych. Fotografując budynek, ustawiamy nasz aparat w ten sposób, aby oś obiektywu była równoległa do powierzchni ziemi i następnie (sprawdzając na matówce lub na celowniku ramkowym, którego wzniennik jest przymocowany do skrzynki aparatu, ramka zaś wraz z obiektywem może być podniesiona) podnosimy obiektyw ku górze, nie zmieniając poziomego położenia jego osi.

Na zdjęciu w ten sposób wykonanym linie budynku nie będą zbieżne, jednakże obraz perspektywiczny będzie w pewnym stopniu zniekształcony, jak przy wyrównywaniu skrótów przy pomocy powiększalnika.

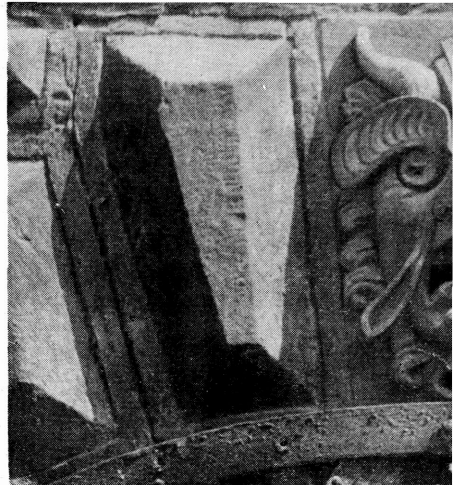
Nie musimy oczywiście fotografować naszego budynku zupełnie „na wprost”. Fotografując nieco z boku otrzymamy na zdjęciu dwie jego ściany i przyjemny dla oka skrót perspektywiczny.

Na zakończenie nadmienię jeszcze, że budynki należy fotografować w dzień pogodny, najlepiej rano lub wieczorem, gdy boczne promienie słońca, ślizgające się po ścianie podkreślają wszystkie znajdujące się na niej wypukłe fragmenty architektoniczne.

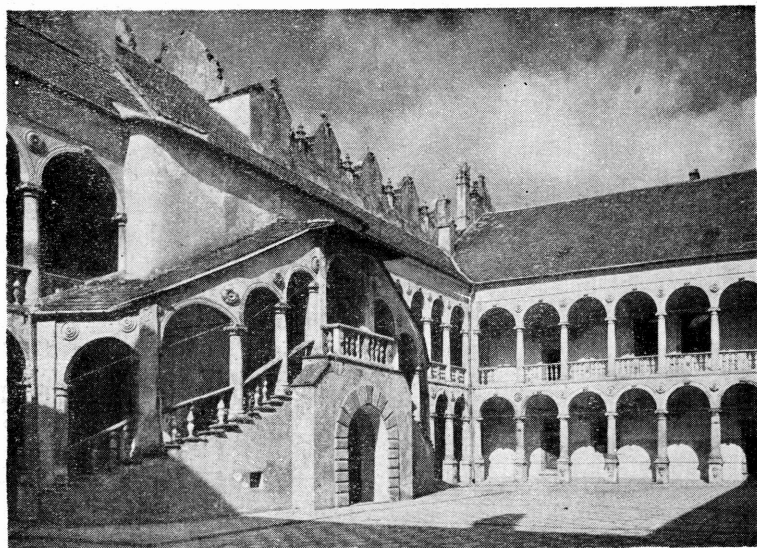
Adam Sakowicz



1. ZAMEK W KWIDZYNIU
Adam Smietański
2. DZIEDZINIEC PAŁACU W BARANOWIE
Stefan Łuczyński
3. RUCH NA NOWYM ŚWIECIE
F. Karasiewicz



FOTOGRAFIA W SŁU



2.



3.

Rozwój tematyki architektonicznej w sztuce, budzącej z reguły szerokie zainteresowanie społeczeństwa, śledzić możemy poprzez liczne szkice, rysunki, sztychy czy obrazy. Jednakże wierność odwzorowania obiektów architektonicznych budzi częstokroć znaczne zastrzeżenia. Dzieł na miarę Canaletta, wyłączając już kwestię poziomu artystycznego, jest znacznie mniej niż prac, w których architektura ztraca właściwe sobie proporcje, skalę i detal.

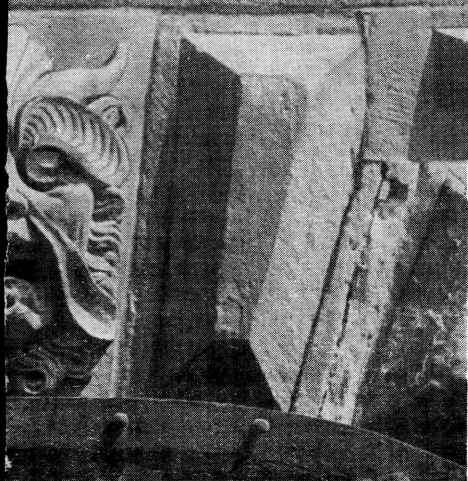
Łukę tę wypełnia fotografia. Fotografia w architekturze posiada równie duże zastosowanie jak możliwości. Tematycznie obejmuje ona założenia urbanistyczne, architekturę krajobrazu, zespoły budynków, poszczególne gmachy, ich wnętrza i detale. Sposób ujęcia zdjęcia łączy się ściśle z celem, jakiego fotografia ma służyć. Inne stawiać będziemy wymagania pamiątkowej fotografii domu zdrojowego czy ruin zamku — inne natomiast zdjęciom o charakterze dokumentalnym. W pierwszym wypadku starać się będziemy wydobyć te cechy charakterystyczne obiektu, które najbardziej na nas oddziałują, które się nam najbardziej „podobają” — a więc będziemy wydobywać swój subiektywny stosunek do fotografowanego obiektu. I wydaje się, że właśnie ten subiektywizm podbudowany zrozumieniem i wycuciem form architektonicznych nadaje fotografii wartości artystyczne, wartości, które zdaniem autorów stanowią w tym wypadku podstawowe kryterium do oceny jakości zdjęcia.

Innymi kryteriami posługiwać się będziemy w wypadku drugim, gdzie celem fotografii jest wierne odwzorowanie tematu, co wiąże się z dążnością do uzyskania maksymalnego obiektywizmu. Nie należy oczywiście rozszerzać zbytnio pojęcia fotografii dokumentalnej przez podciąganie pod nie np. zdjęć reportażowych, posiadających również pewne specyficzne wartości dokumentalne. Pojęciu temu odpowiadać mogą w pełni jedynie fotografie stanowiące ściśle fachowy materiał, przeznaczony do dalszego wykorzystania przez architektów, historyków, czy ekonomistów. Ogólny charakter tych zdjęć porównać możemy na przykład ze zdjęciami z zakresu medycyny, wykonywanymi na użytek lekarzy. W ogólności trzeba dodać, że w szeregu innych dziedzin znacznie częściej możemy traktować fotografię jako rejestrację pewnych faktów, niż w architekturze, która sama stanowiąc gałąź sztuki, wymaga bardziej plastycznego ujęcia, bo w przeciwnym wypadku łatwo można zatracić jej wartości estetyczne.

Z wymienionych wyżej powodów — przy ocenie większości fotografii architektonicznych — do kryteriów czysto formalnych, jak kompozycja, układ światła i cieni itp. dodamy wartości treściowe, będące wynikiem takiego ujęcia, które podkreśla walory artystyczne architektury. Fotografując osiowe, symetryczne założenie urbanistyczne, czy architektoniczne „en face” — będziemy się starali zakomponować klatkę naszego zdjęcia również symetrycznie. W tematach krajobrazowych wydobyjemy charakterystyczne sylwety drzew i krzewów, fakturę ich ulistnienia, czy też rysunek pni i gałęzi. Fotografując zespoły urbanistyczne, musimy podkreślić istotę ich kompozycji, jak np. zamknięcie ulicy wysokościowym akcentem wieży ratuszowej czy kościelnej, otwarcie placu widokiem poprzez prześwit ulicy czy podcienia, tworzenie się pewnych rytmów przez formy dachów, cofanie się linii zabudowy itp. Ponadto do kompozycji zdjęć urbanistycznych starać się będziemy wprowadzić charakterystyczne elementy małych form architektonicznych, jak latarnie, pachołki czy studnie oraz szereg innych elementów charakteryzujących dany zespół, jak ruch uliczny, kioski i sklepy, reklamy, znaki drogowe, bruk uliczny itp.

Nie możemy przy tym zapominać, że architektura posiada właściwe sobie podziały i proporcje, stanowiące o jej wartościach plastycznych — toteż można fotografować np. kolumnę w całości, lub we fragmentach; nie można jednak, fotografując ją w części, objąć klatką zdjęcia $\frac{3}{4}$ kolumny pomijając jej głowicę i bazę. Otworu drzwiowego, czy okiennego nie możemy pozbawiać charakterystycznego obramienia, stanowiącego integralną część kompozycji otworu. Fotografując budynek w całości, nie można pozbawiać go cokołu, należy natomiast postawić go, odpowiednio w stosunku do jego wielkości, mocno na terenie. Podobnie we wnętrzach — fotografując amfiladę, należy podkreślić jej wieloplanowość. Przez odpowiednio rozłożony światłocien będziemy się starali wydobyć wystrój architektoniczny wnętrza. Niejednokrotnie proporcje wnętrza podkreślone zostaną pionowym, czy poziomym zakomponowaniem zdjęcia. Ponadto przez wprowadzenie mebli, kwiatów, lamp, żyrandoli wydobyjemy skalę, charakter i nastrój wnętrza. Jednakże elementy te, nie stanowiące właściwego tematu zdjęcia, nie mogą stanowić podstawy jego kompozycji.

Podobnych uwag snuć można wiele. W żadnym wypadku nie mogą one stanowić „recepty” na dobrą fotografię architektoniczną, co zresztą nie jest zadaniem tego artykułu. Świadczą one raczej o nie-



4. PORANEK W MIEŚCIE
Adam Smietański
5. MALBORK
Tadeusz Wański
6. NOWE DACHY NA STARYM MIEŚCIE
Zbyszko Siemaszko



ŻBIE ARCHITEKTURY

zwykle szerokim wachlarzu tematu. Choćby np. zagadnienie oświetlenia. Inaczej przedstawia się ono na wolnym powietrzu, inaczej we wnętrzu. Warto dodać, że w pierwszym wypadku duże nasłonecznienie bardzo pomaga w uzyskaniu łatwego efektu, jednakże nie wydobywa ono wszystkich wartości architektury. Często nawet przeciwnie — na przykład, gdy w głębokim cieniu gubimy rysunek detalu architektonicznego. Nieraz beznadziejne zdjęcia lepiej oddają codzienny charakter architektury. Rozproszone światło słoneczne pozwala na uzyskanie dużej czytelności form architektonicznych, natomiast natężone oświetlenie, w szczególności przy małym kącie padania podkreśla ich plastykę.

Dalej, niemniej specyficzną cechą fotografii jest zagadnienie perspektywy. Perspektywa, którą rysuje nam obiekt, odbiega niekiedy dość znacznie od perspektywy, którą odbiera oko ludzkie. Kąt widzenia obiektu może być przeszło dwukrotnie większy od kąta widzenia oka ludzkiego, co umożliwia fotografowanie dużych obiektów z krótkich odległości, stwarzając jednak „fałszywy” obraz perspektywiczny. Przyjmując tę cechę jako pewną właściwość fotografii, powinniśmy ją wykorzystać dla oddania naszych subiektywnych wrażeń o fotografowanym obiekcie. Wracamy tu znów do wspomnianego na wstępie subiektywizmu w patrzeniu na architekturę. Subiektywizm ten jest wyrazem wrażliwości plastycznej autora zdjęcia i nie należy się go obawiać. W wypadku tym dążenia artystyczne przeciwstawiają się naturalizmowi. Nie tylko zresztą w tym wypadku, bo fotografując na przykład średniowieczną kamienicę w sąsiedztwie XIX-wiecznej czynszówki, tę drugą będziemy się starali wyeliminować ze zdjęcia. Subiektywizm wreszcie pozwala nam podkreślić skalę architektury. Wiemy przecież, że przez odpowiednie ujęcie szalas stać się może nieomal monumentalną architekturą.

Spróbujemy teraz skonfrontować nasze sformułowania z niektórymi publikacjami z dziedziny architektury. I tak na przykład „Album Architektury Polskiej” (wyd. PWT), „Kraków” (wyd. Spółdz. „Kraj”) posiadają dobór zdjęć o różnorodnych, często bardzo interesujących ujęciach, w wyniku czego przeglądając publikacje uzyskujemy duże bogactwo wrażeń. Inaczej niestety przedstawiają się takie publikacje jak „Architektura” (miesięcznik) czy „Stolica” (tygodnik), gdzie bardzo często widzimy fotografie, rejestrujące jedynie powstanie nowego budynku. Świadczyć to może o tym, że zagadnienie dobrego zdjęcia architektonicznego wymaga dużego wysiłku twórczego, być może przekraczającego możliwości wydawnictw periodycznych.

W przeciwieństwie do wymienionej grupy zdjęć nieco inaczej wygląda sprawa fotografii dokumentalnej. Celem jej jest wierne oddanie rzeczywistości z uwypukleniem szczegółów, które ze względów dokumentalnych przedstawiają największe znaczenie. Przygotowując np. cykl zdjęć jako inwentaryzację urbanistyczną, nie będziemy unikać szpetnych ścian szczytowych, niewłaściwie rozstawionych latarni itp. Fotografując detal architektoniczny, będziemy się starali wydobyć jego wyrazistość unikając przy tym nadmiernego światłocienia. Eliminować musimy skróty i zniekształcenia perspektywiczne. Sztafaż nie związany bezpośrednio z tematem zdjęcia jest elementem zbędnym. Natomiast elementem właściwym może być łąta miernicza przystawiona do fotografowanego portalu. Utrwalenie na zdjęciu rys, zacieków, szpetnych przybudówek itp. niejednokrotnie stanowić będzie o wartości zdjęcia. Wszystkie te „nieartystyczne” wymagania wynikają z zastosowania tych fotografii. Na podstawie fotografii dokumentalnych wykonujemy często rysunki architektoniczne, gabaryty ulic, projektujemy przebudowy. Fotografia dokumentalna ilustruje sprawozdania, stanowi materiał dyskusyjny nad całym szeregiem zagadnień związanych z planowaniem miast i osiedli, konserwacją zabytków; jest podstawą do wykonywania modeli itp. Fotografia taka może być wreszcie dokumentem, który pozostawiamy przyszłemu pokoleniu, gdy zachodzi konieczność wyburzenia zabytku, czy jego generalnej przebudowy.

Na zakończenie należy jeszcze wspomnieć o zdjęciach specjalnych, jak panoramy, studia oświetleniowe elewacji, studia fakturalne, zdjęcia — podkłady do fotomontaży i inne. Wracając do analogii fotografii z rysunkiem, zdjęcia dokumentalne przyrównać możemy do rysunku technicznego, natomiast pozostałe zdjęcia muszą przedstawiać przede wszystkim wartości artystyczne.

Sformułowanie celów, zasad i „recept” na dobrą fotografię architektoniczną przekracza ramy niniejszego artykułu, który posiada charakter wyraźnie dyskusyjny. Tak bogaty i różnorodny temat wymaga dalszej wymiany poglądów i myśli, by drogą „kolejnych przybliżeń” wypracować konkretne wnioski i sformułowania. I tak jak rysunek architektoniczny posiada swojego Noakowskiego, fotografia architektoniczna oczekuje swoich mistrzów.

Włodzimierz Geppert i Michał Gutt

4.



5

6.





PEJZAŻ DOLNOŚLĄSKI

Zbigniew Dłubak



FRAGMENT MDM

Maria Chrzyszczowa

PEJZAŻ

Zbigniew Dłubak



Gawędy o kompozycji

II.

Fotografując, umieszczamy na płaszczyźnie naszego obrazu najczęściej przedmioty trójwymiarowe, brylowate, znajdujące się w przestrzeni. Wyjątkami będą tu reprodukcje obrazów, rysunków, fotografii. Przekształcając przedmiot przestrzenny w jego płaski obraz, powinniśmy pamiętać, żeby na naszym zdjęciu zachować jego przestrzenny charakter. Niestety, przy wykonywaniu zdjęć wielu fotografów o tym zapomina. Istnieją wprawdzie wypadki, gdzie celowo staramy się zmniejszyć przestrzenność obrazu, zdarzają się one jednak bardzo rzadko. Zmysł wzroku człowieka przystosowany jest do oceniania przestrzenności, na zdjęciu natomiast większość cech przestrzenności znika z tego powodu, że stanowi ono płaszczyznę. Pozostają jednak dwie cechy, które możemy wykorzystać do uzyskania wrażenia przestrzeni; są to: perspektywa geometryczna i perspektywa powietrzna. Perspektywa geometryczna polega na tym, że przedmioty dalsze posiadają na zdjęciu mniejszy rozmiar od przedmiotów bliższych. Perspektywa powietrzna powoduje, że dalsze przedmioty są bardziej zamglone, mniej kontrastowe od bliższych.

Jeżeli wszystkie elementy naszego obrazu umieścimy w jednakowej odległości od aparatu, obraz nie da wrażenia przestrzeni, będzie perspektywicznie płaski. Gdy natomiast jedne elementy będą blisko aparatu, inne zaś dalej, porównując ich wielkość, otrzymamy wrażenie przestrzeni.

Przedmiot, znajdujący się najbliżej aparatu nie musi być tematem głównym zdjęcia; temat główny możemy śmiało umieścić na planie dalszym. Przedmiot pierwszoplanowy będzie nam służył wówczas jedynie do uzyskania wrażenia przestrzenności. Będziemy go nadal nazywali w skrócie pierwszym planem. Zasada pierwszego planu nie jest bynajmniej obowiązująca, jednakże w wielu wypadkach może być stosowana z pomyślnym wynikiem.

Na pierwszym planie możemy umieścić różne tematy. Podajemy tu kilka przykładów: przy fotografowaniu krajobrazu może to być pień drzewa; przy zdjęciach architektonicznych — fragment architektoniczny, np. balustrada, latarnia, rzeźba. Pierwszym planem może być zarówno przedmiot martwy, jak i człowiek, czy zwierzę.

Musimy jednak pamiętać o tym, by pierwszy plan nie zasłaniał tematu głównego i nie odciągał od niego uwagi. Dlatego należy do tego celu wybierać przedmioty stosunkowo mało urozmaicone.

Gdyby temat główny był ciemny i mało kontrastowy, należy unikać jasnego, kontrastowego pierwszego planu, gdyż właśnie odciągałby on uwagę. Najczęściej pierwszy plan stosowany jest jako ciemna plama o małej ilości szczegółów.

Fotografując krajobraz, bardzo często jako pierwszy plan umieszczamy na zdjęciu drzewo. Aby jednak czarna plama pnia nie była motywem zbyt ubogim, w górnej części zdjęcia powinny być widoczne gałęzie tego drzewa. Czasami obraz zamykamy drzewami z obu stron. Stanowią one wówczas jak gdyby obramowanie tematu głównego.

Kompozycja wyżej opisana stosowana była niejednokrotnie i dlatego niektórzy mogliby nazwać ją banalną; jednakże w licznych wypadkach daje ona dobre wyniki; umiejętnie zastosowana — podkreśla przestrzeń i uwypukla temat główny.

Oczywiście, pierwszy plan może być również tematem głównym, ale rozwiązanie takiej kompozycji jest o wiele trudniejsze. Wszyscy, którzy byli w górach, znają urok odległych szczytów, otulonych błękitną mgiełką. Gdy czasami mgły takiej nie ma, wówczas — z powodu braku perspektywy powietrznej — nawet bardzo odległe przedmioty wydają się bliskie. Dobre zastosowanie perspektywy powietrznej jest obecnie bardzo trudne, ponieważ negatywowe materiały panchromatyczne mają tendencję gubienia jej. Jeśli chcemy otrzymać na zdjęciu lekką mgiełkę, ztracającą szczegóły przedmiotów odległych, powinniśmy zaniechać używania filtrów żółtych, a tym bardziej pomarańczowych i czerwonych. Perspektywa powietrzna najlepiej wychodzi przy użyciu emulsji ortochromatycznej lub panchromatycznej z zastosowaniem filtru jasnobłękitnego.

Perspektywa powietrzna mówi nam, które przedmioty są bliższe, a które dalsze. Dlatego wiele fotogramów sprawia nienaturalne wrażenie, bo sztucznie skonstrastowane na nich obłoki wyglądają tak, jak gdyby były bardzo blisko.

Wnioski z dzisiejszej gawędy dadzą się ująć w trzech punktach:

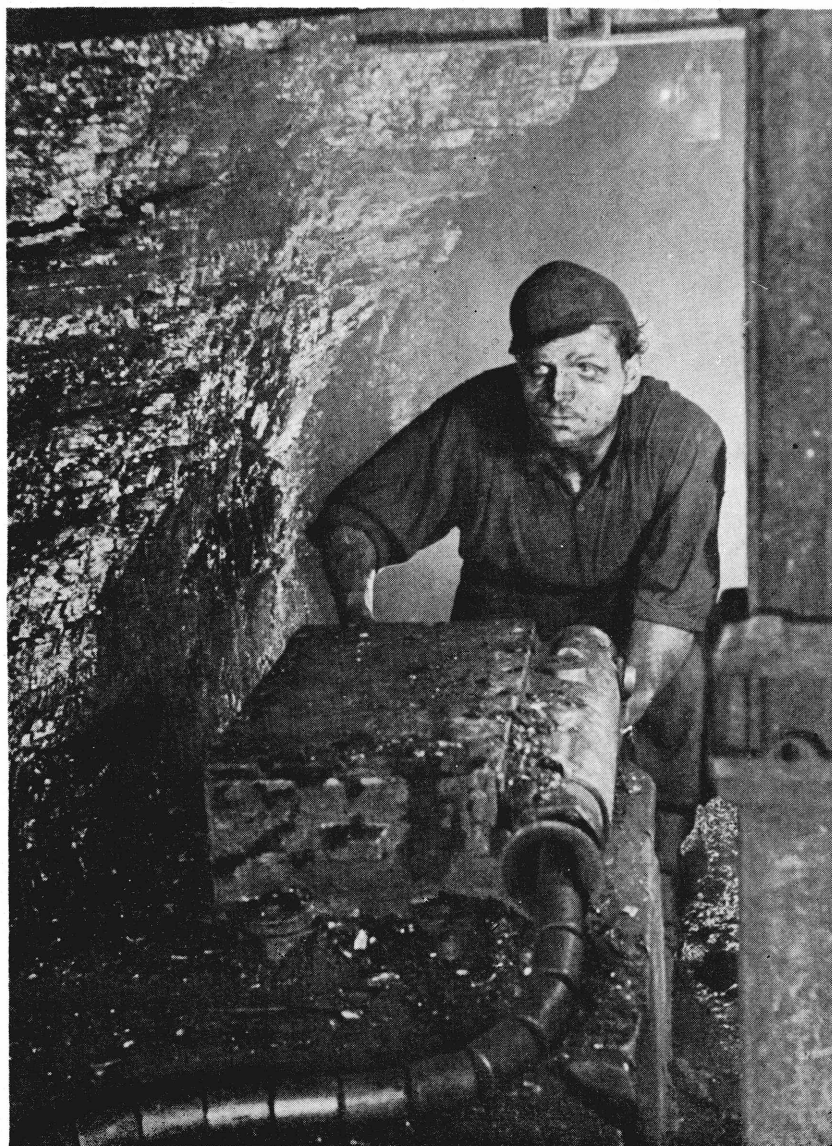
1. Powinniśmy się starać, aby płaski obraz fotograficzny dawał wrażenie przestrzenności przedmiotów fotografowanych.
2. Przestrzenność najłatwiej osiągamy stosując kompozycję wieloplanową.
3. Powinniśmy się starać o zachowanie perspektywy powietrznej.

Witold Dederko

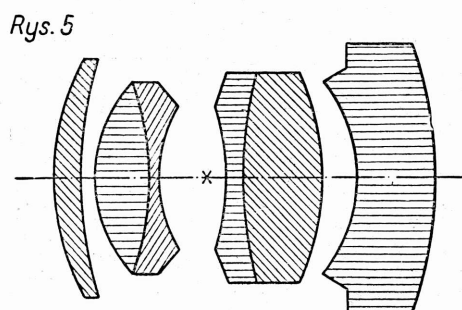
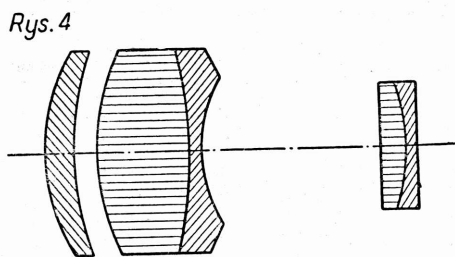
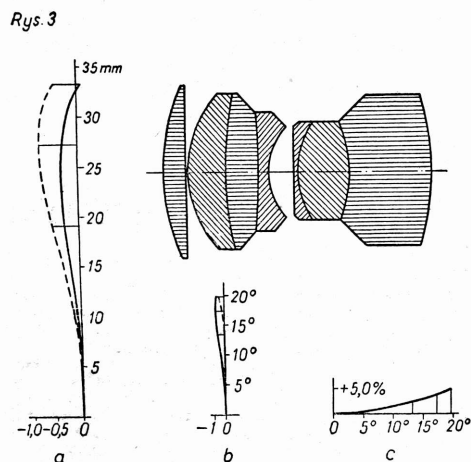
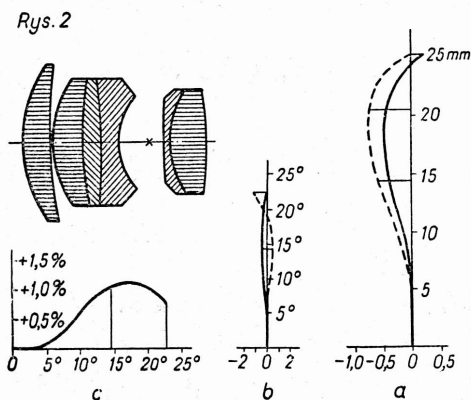
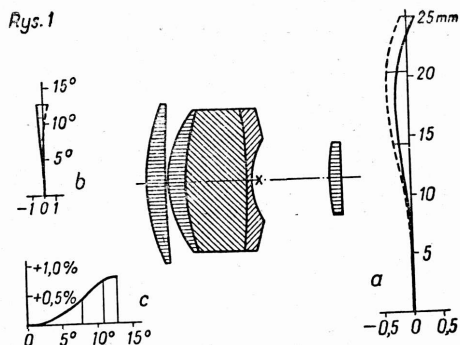


DLA SOCJALISTYCZNEJ WARSZAWY

Edward Hartwig



CZOŁOWY KOMBAJNISTA Franciszek Stobik



OPTYKA NOWOCZESNYCH APARATÓW FOTOGRAFICZNYCH

VI.

Przez dalsze rozbudowywanie członu środkowego (rozpraszającego) udało się uzyskać obiektyw przedstawiony na rys. nr 1. Budowany jest on do Contaxa i Exakty o ogniskowej 180 mm i jasności 2,8. Jak widać z wykresów, przy wyżej podanych parametrach tj. przy ograniczeniu jasności do promieni biegnących $100 : 2,8 = 36$ mm od siebie tj. ok. 18 mm od osi, aberracja sferyczna nie przekracza 0,3 mm (przy ogniskowej 100 mm tj. $1,8 \times 0,3 = 0,54$ mm w rzeczywistości).

Kąt padania promieni ogranicza się w tym wypadku do 7° na stronę, astygmatyzm dla tych promieni nie przekracza 0,4 mm przy ogniskowej 100 mm tj. $1,8 \times 0,4 = 0,7$ mm w rzeczywistości.

Po raz pierwszy ukazał się ten obiektyw podczas olimpiady w Berlinie i stąd nazywany jest często SONNAR OLYMPIA.

Równoczesne rozbudowanie członu środkowego i trzeciego dało możliwość otrzymania obiektywu o jasności $1 : 2$ i kącie obrazu ok. 45° , co pozwala przy ogniskowej 50 mm pokryć cały obraz w kamerze małoobrazkowej 24×36 mm.

Rys. nr 2 podaje przekrój i charakterystykę takiego obiektywu produkowanego przez Zakłady Zeissa pod nazwą SONNAR $1 : 2 f = 50$ mm. Przemysł radziecki produkuje go pod nazwą JUPITER 8 i stosuje zarówno do Kijewa jak i Zorkij. Obiektyw 7-mio soczewkowy o podobnej budowie przedstawiono na rysunku nr 3. Buduje go Zeiss pod nazwą SONNAR $1 : 1,5 f = 50$ mm, a przemysł radziecki pod nazwą JUPITER 3 i przystosowuje do Kijewa i Zorkij.

Zupełnie podobną budowę posiada obiektyw SONNAR $1 : 2 f = 85$ mm produkowany przez Zeissa do Contaxa i przez przemysł radziecki pod nazwą JUPITER 9 do Kijewa i Zorkij.

Ostatnio Zeiss wyprodukował obiektyw do Exakty o ogniskowej 300 mm i jasności $1 : 4$, którego przekrój widzimy na rysunku nr 4. Kąt obrazu wynosi 9° , tj. po $4,5^\circ$ na stronę. W tym wypadku można było cały wysiłek skupić na usunięciu aberracji sferycznej, co przy pomocy 5-ciu soczewek dało się w znacznej mierze osiągnąć. Koszt tego obiektywu przekracza 3 razy koszt Exakty z Biotarem.

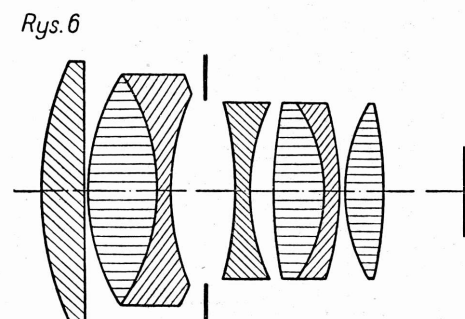
Podobną do SONNARÓW budowę posiada BIOGON przedstawiony na rysunku nr 5. Skorygowany został on do kąta 60° , co pozwala przy ogniskowej 35 mm objąć format 24×36 mm. Posiada on 6 soczewek zestawionych w cztery człony i daje ostre obrazy już przy jasności $1 : 2,8$. Przemysł radziecki produkuje go pod nazwą JUPITER 12 zarówno do ZORKIJ jak i Kijewa.

Inne obiektywy niesymetryczne.

Do bardziej znanych obiektywów niesymetrycznych należą jeszcze:

1. Zeissa BIOTESSAR, który posiada klejony pierwszy i trzeci człon i budowany jest o ogniskowych 13,5 i 16,5 przy sile światła 2,8;
2. Voigtlaendera HELIAR, podobny w układzie do Biotessara.
3. Schneidera AERO-XENAR o ogniskowej 250 mm — 500 mm.

W poszukiwaniu nowych układów próbowano dodawać jeszcze dodatkowe człony do zasadniczego układu trójczłonowego. W ten sposób powstały obiektywy, z których kilka zaprezentujemy: ASTRO TACHON budowany do aparatów kinowych o ogniskowej 25 mm — 75 mm i sile światła 0,95. Użyteczny kąt obrazu wynosi zaledwie 20° , tj. po 10 stopni na stronę, Rysunek nr 6 podaje przekrój takiego obiek-



tywu. Średnica pierwszej soczewki przy ogniskowej 50 mm wynosi 53 mm, a użyteczny format obrazu wynosi 18×24 mm, podczas gdy normalny obiektyw o tej ogniskowej pokryłby 24×36 mm zupełnie ostro.

Meyer wyprodukował obiektyw przeznaczony dla Exakty pod nazwą PRIMOPLAN o ogniskowej 58 mm i 75 mm i jasności $1 : 1,9$. Rysunek nr 7 podaje przekrój i aberrację obiektywu o konstrukcji analogicznej do Primoplana.

Podobną budowę miał dziś już nie produkowany ERNOSTAR Zeissa. Dla wykonywania zdjęć rentgenowskich potrzebny jest obiektyw o wysokiej sile światła, aby umożliwić migawkowe zdjęcia. Zakłady Zeissa wyprodukowały do tych celów R-BIOTAR. Rys. nr 8 podaje jego przekrój i charakterystykę. Aberracja sferyczna skorygowana została do otworu o średnicy $2 \times 55 = 110$ mm, co odpowiada przy ogniskowej 100 mm jasności $1 : 0,9$, ale jak to można było przewidzieć, astygmatyzm jest znaczny. Z krzywej „b” widać, że ograniczono obliczenia do kilku stopni, przy czym i tak dopuszczono znaczne jak na anastygmat odchylenia.

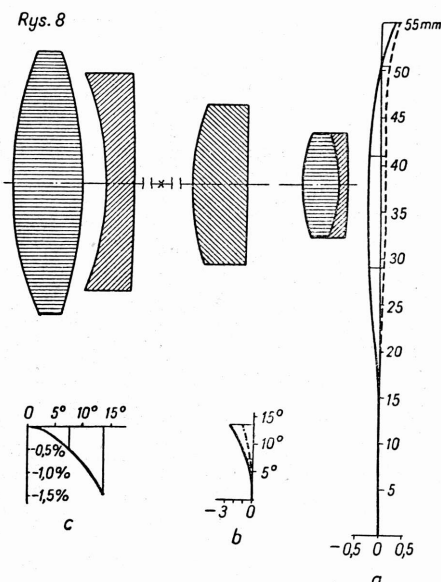
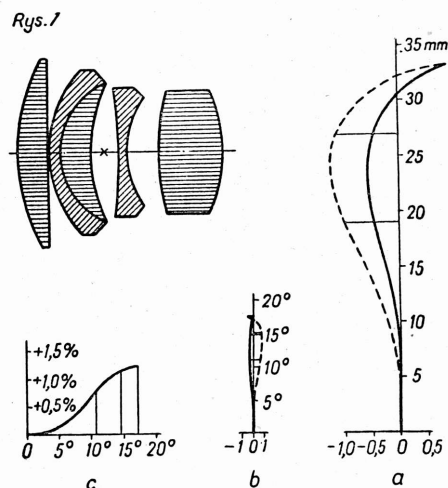
Warto zaznaczyć, że aberracje obiektywów o dużej jasności są specjalnie wrażliwe na odległość przedmiotu fotografowanego. Dlatego obliczenia są one na z góry założoną odległość fotografowania i przy innych odległościach dają obrazy mniej ostre pomimo nastawiania na „ostrość”; po prostu „psuje” się ich jakość.

Francuzi wyprodukowali obiektywy o jasności $1 : 0,65$.

Zachodzi pytanie, do jakich granic można powiększać jasność obiektywu. Otóż jak wynika z warunku Abbego (sinusowego), od którego odchylenia przedstawiamy na krzywych „a” linią przerywaną, maksymalna jasność obiektywu może wynosić $1 : 0,5$ tj. średnica czynna obiektywu jest dwa razy większa od ogniskowej. A więc obiektyw o ogniskowej 50 mm przeznaczony normalnie do aparatu małoobrazkowego miałby średnicę 100 mm. Ładnie wyglądałby aparat z takim talerzykiem deserowym na przedzie! Trzeba pamiętać, że waga i koszt takiego obiektywu byłaby jeszcze bardziej rażąca w stosunku do poczwierg Tessarka. Dla celów amatorskich jest to bez znaczenia, tym bardziej że tzw. głębia ostrości byłaby w tym obiektywie bardzo mała i pozwalałaby tylko na fotografowanie zupełnie płaskich przedmiotów.

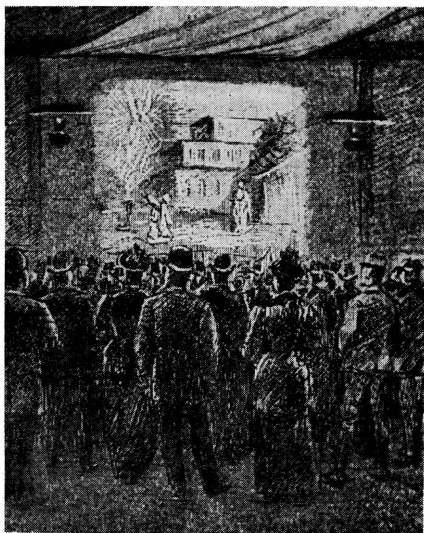
W ten sposób większość czytelników znalazła już rodzinę, do której należy ich obiektyw.

Ludwik Mueller



Z lamusa fotograficznego

Rok 1894. Warszawskie Dynasy. Noc noworoczna. Tłumnie zgromadzona u cyklistów warszawskich elita miejska z podziwem ogląda.... żywe fotografie. „Żywe” obrazy fotograficzne projektowano na duży ekran przy pomocy specjalnie skonstruowanego przyrządu rzutnikowego. Reprodukowany przez nas sztych współczesne daje pojęcie o warunkach, w jakich odbywały się pokazy żywych obrazów fotograficznych, czyli żywych fotografii. Używano więc projekcji tylnej, obrazy wyświetlano na ekranie dość po-
koźnych rozmiarów. Publiczność oglądała obrazy stojąc, gdyż ani krzesła, ani ławek w sali nie było. Aparatura, przy pomocy której żywe fotografie ukazywały się na ekranie, nie jest bliżej znana. Prawdopodobnie była to aparatura oparta o zasadę stroboskopową, zbliżona do aparatury słynnego paryskiego „Teatru Optycznego” Reynauda, który również w tym czasie dokonywał projekcji „fotografii ożywionych”
Leon Panja



„Żywa fotografia” na Dynasach w Warszawie.
Pokaz publiczny w noc noworoczną 1894 r.

Mało kto dziś pamięta, że na przełomie XIX i XX wieku istniała w Warszawie fabryka obiektywów, cieszących się doskonałą opinią wśród fotografów. Była to fabryka narzędzi optycznych, „FOS”. Właścicielem i kierownikiem tej fabryki był inż. Aleksander Ginsberg, który przybył do kraju po studiach i praktyce w Paryżu, Charlottenburgu i Jenie. Obiektywy jego, wzorowane na goerzowskich „Dagorach”, nie ustępowały zagranicznym. Przedwczesna śmierć inż. Ginsberga przerwała rozwój światnie zapowiadającego się przemysłu precyzyjnego.

Pierwsza na świecie popularna publikacja odkrycia pierwiastka polonu przez M. Skłodowską-Curie ukazała się w „Świecie” — polskim miesięczniku, poświęconym fotografii.

W r. 1911 Polskie Towarzystwo Miłośników Fotografii w Warszawie mianowało Marię Skłodowską-Curie swym członkiem honorowym.

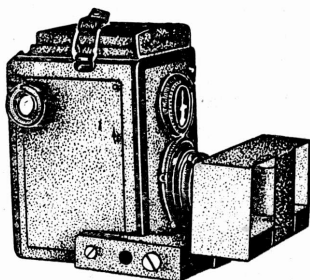
W. D.

START czy AMATOR?

W marcowym numerze „Fotografii” zapowiadaliśmy ukazanie się w niedługim czasie na rynku pierwszego polskiego aparatu fotograficznego, lustrzanki „Start”. Okazało się jednak, że w tym czasie zjawił się nowy pretendent do tytułu pierwszej polskiej kamery fotograficznej. Pretendentem tym jest „Amator”, którego pierwsze prototypy wyprodukowała wrocławska spółdzielnia „Precyzja”. Konstruktorem „Amatora” jest Leopold Neuman, z którym współpracował Jan Podolak, a pomocy użytyli pracownicy nauki w katedrze optyki przy Politechnice Wrocławskiej. „Amator” będzie to tzw. kamera skrzynkowa (Box) na rolki 6 x 9 cm. Posiadać będzie obiektyw peryskop o sile światła 1 : 11 migawkę na 1/25 sek. oraz na czas. Cena „Amatora” będzie bardzo niska, wyniesieć będzie zaledwie 100 zł. Już w bieżącym roku spółdzielnia „Precyzja” zamierza wypuścić na rynek około 8.000 tych aparatów.

Zaszczyt wyprodukowania pierwszego polskiego aparatu fotograficznego powinien zdopinguować załogi obu wytwórni do zwiększenia wysiłku, w celu jak najszybszego wypuszczenia na rynek pierwszej serii kamer. Na rywalizacji tej fotomatorzy mogą tylko zyskać. Przypuszczamy zresztą, że w chwili ukazania się tego numeru „Fotografii” wysiłek będzie już rozstrzygnięty.

S. S.



Fotografia stereoskopowa

Niżej podajemy opis, jak samemu wykonać taką przystawkę do kamery „Komsomolec”. Schemat otrzymania dwóch zdjęć jest podany na rysunku. Przystawka taka składa się z następujących części: drewnianej podstawy (osnowy), trzech stojaków z blachy dla lusterek, czterech lusterek (dwa o wymiarze 33×32 mm, dwa o wymiarze 21×32 mm), blaszanej pokrywy zabezpieczającej, drewnianego uchwyty i blaszanego kątownika. Prócz tego trzeba przygotować ramkę z blachy, którą wstawimy do okienka negatywu.

Uchwyt powinien dokładnie przylegać do aparatu i być dobrze umocowany, aby mógł utrzymać całą przystawkę.

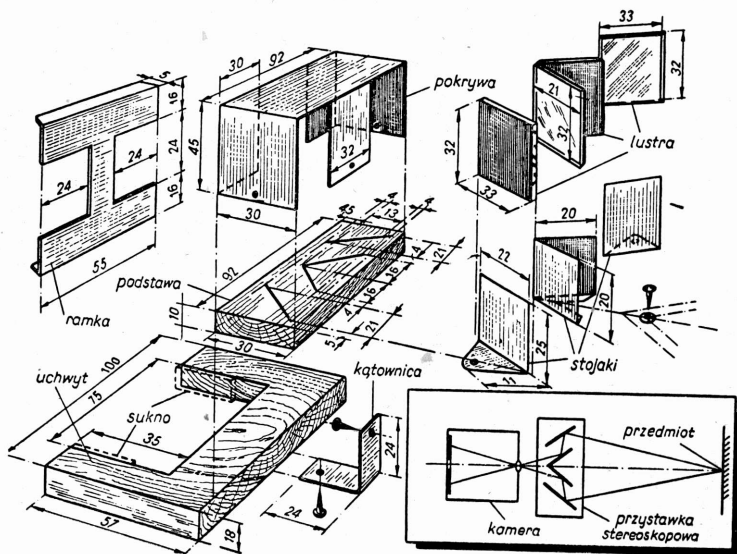
Przy montowaniu przystawki trzeba przymocować stojaczki śrubkami do podstawy. Środkowy stojaczek należy przymocować śrubką z podkładką, która przy-
ciśnie obie połówki stojaczka.

Następnie trzeba przykleić do stojaczek lusterka, stroną lustrzaną do blaszek stojaczek, a stroną amalgamowaną na zewnątrz. Właśnie strona amalgamowana będzie służyła do odbijania promieni świetlnych, wychodzących z przedmiotu fotografowanego. Dlatego też do naszej przystawki stereoskopowej należy wmontować lusterka optyczne, tj. takie, których amalgamat nie jest zabezpieczony lakierem. Lustra takie odbijają promienie obustronnie. Promienie odbite od strony amalgamowanej nie przechodzą przez szkło lustra i dlatego nie ulegają szkodliwym w tym wypadku odchyleniom.

Zmontowaną już przystawkę (bez pokrywy zabezpieczającej) przymocowujemy do kamery (jak na rysunku), do okienka negatywu wstawiamy ramkę i przystępujemy do regulowania położenia lusterek. W tym celu otwieramy tylną pokrywę aparatu oraz migawkę i nastawiamy aparat na jakikolwiek przedmiot. Następnie regulujemy nachylenie i kąt lusterek dążąc do tego, by obydwą odbicia fotografowanego przedmiotu były na jednym poziomie i przestrzeń między nimi była równa 31 mm. Po osiągnięciu odpowiedniego położenia lusterek kamery. Następnie w wizjerze celownika jakąkolwiek farbą zakreślamy ramkę obrazu. Nakładamy na przystawkę pokrywkę zabezpieczającą i nasz aparat jest gotów do zdjęć stereoskopowych.

Na zwyczajnej szerokiej błonie fotograficznej otrzymamy dwa jednakowe zdjęcia w formacie 24×24 mm każde. Po powiększeniu zdjęć do formatu 6×6 cm należy je nakleić na karton lub twardy papier formatu 70×135 mm. Z lewej strony umieszczamy odbitek z lewego negatywu, patrząc od strony przedmiotu fotografowanego. Przy oglądaniu naszych zdjęć przez stereoskop otrzymamy wrażenie przestrzenności.

(Tiechnika Mołodioży nr 7 1952)



Zadaniem fotografii jest prawie zawsze przedstawienie przedmiotów przestrzennych na płaszczyźnie obrazu. Jednym ze sposobów osiągnięcia wrażenia przestrzeni jest zastosowanie przy zdjęciu pierwszego planu.

Fotogram „Polna droga” Wł. Grodeckiego z Warszawy, przedstawiający krajobraz zimowy, jest dobrze pomyślany, jednakże posiada poważne wady techniczne. Tematem głównym obrazu jest śnieg, a właściwie koleiny w śniegu. Dla podkreślenia tematu głównego został on ujęty pierwszoplanowo. Pozostałe elementy, jak drzewa, linia lasu w głębi są potraktowane drugoplanowo. Wszystko byłoby w najlepszym porządku, gdyby nie wzmiankowane niedociągnięcia techniczne: po pierwsze brak ostrości, po drugie brak szczegółów w najjaśniejszych miejscach, co mogło powstać zarówno skutkiem przewożenia negatywu, jak i niedoświetlenia pozytywu. Kompozycyjnie obraz jest rozwiązany prawidłowo.

Natomiast zdjęcie J. Stefańowa z Gdańska pt. „Z okna malborskiego zamku” jest typowym przykładem kompozycji panoramicznej. Na obrazie nie wyczuwamy dali, różnice odległości nie występują na nim zdecydowanie. Efekt przestrzeni osiągnięto się, stosując przy zdjęciu pierwszy plan. Autor zdjęcia zapewne powie, że łatwo radzić, ale skąd wziąć pierwszoplanowy motyw, jeśli go w tym miejscu nie ma. Jednakże powiedzenie takie nie byłoby słuszne. Pierwszy plan jest ukryty choćby w tytule zdjęcia. Właśnie to okno mogłoby odegrać rolę pierwszego planu (patrz szkic). Zdjęcia przez okno (w tym wypadku prawdopodobnie okno o architekturze gotyckiej) wypadają bardzo dobrze. Trzeba jednak pamiętać o głębi ostrości, a więc o prawidłowym nastawieniu na ostrość i zastosowaniu odpowiednio małego otworu przysłony. Pozostałe wady kompozycyjne to: 1. umieszczenie horyzontu w samym środku obrazu, 2. pozostawienie u dołu zdjęcia niczym nie wytłumaczonego pasa. Poza tym pozytywu jest nieco za mało kontrastowy.

Następne zdjęcie E. J. Korbusa z Krakowa pt. „Pałac w Prokocimiu” posiada pierwszy plan. Niestety, motyw-pień drzewa umieszczony na pierwszym planie prawie w środku obrazu zasłania motyw główny — pałac. Drzewo odwraca uwagę od pałacu, zasłania ważne szczegóły architektoniczne. Przy zdjęciu należało ustawić aparat fotograficzny bardziej z lewej strony, wówczas obraz drzewa przesunąłby się bardziej w prawo, odsłaniając budynek (jak na szkicu). Poza tym zdjęcie posiada jeden bardzo poważny błąd techniczny. Ściany budynku zbiegają się ku górze. Na temat fotografowania architektury znajdzie Kolega artykuł w niniejszym numerze.

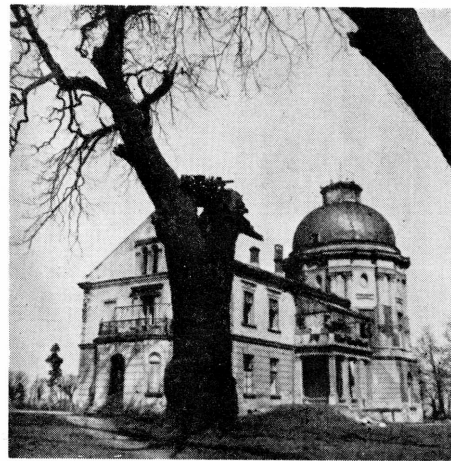
Fotogram J. Kubickiego z Stalinogrodu pt. „Poranek górski” bardzo pomyślnie rozwiązuje zagadnienie przestrzeni. Na zdjęciu poszczególne jego plany układają się wyrażnie, jak płaszczyzny dekoracji. Pierwszy plan stanowią rośliny, znajdujące się u dołu obrazu. Dalszy plan — ściana budynku, występująca jako najciemniejsza plama. Poza budynkiem widzimy szereg drzew, rosnących przy drodze. Tłem tego wszystkiego są zamglone świerki, rosnące na zboczu góry. To zamglenie daje właśnie dodatkowo wrażenie przestrzeni. Fotogram oddaje zapowiedziany w tytule nastrój. Niestety, redaktor tej kolumny jest śledziennikiem, wobec czego i w tym zdjęciu znajdzie „ale”. Ten przyjemny fotogram, zresztą bardzo dobry, ma zasadniczą wadę kompozycyjną: brak w nim tematu głównego. Nie są nim pierwszoplanowe rośliny, gdyż jako temat główny są za mało podkreślone, nie jest nim budynek — potraktowany fragmentarycznie i marginalnie, nie są nim wreszcie drzewa, gdyż spełniają one raczej wrażenie tła. W omawianym obrazie chciałoby się widzieć człowieka. Nie przypadkowo postawioną postać, ale człowieka wkomponowanego w obraz, w jego treść. Mogłoby to być turysta, czy góral. Ten człowiek byłby właściwie motywem głównym.

Zdjęcie K. Nowickiego z Łodzi (bez tytułu) jest typowym przykładem kompozycji pierwszoplanowej oraz dobrego zdjęcia pamiątkowego. Temat główny znalazł się na pierwszym planie. Gdyby jednakże nie było na obrazie trzech sosen, postać kobiety mogłaby wyglądać nienaturalnie, gdy tymczasem na omawianym zdjęciu jest ona swobodna i być może podobna do siebie, mimo, że twarz odwrócona jest od obiektywu. Ale oprócz pierwszego planu w kompozycji bardzo ważną rolę odgrywa urozmaicone tło krajobrazu, trafnie wybrane w otoczeniu. Szkoda tylko, że górna część sylwetki



POLNA DROGA

Włodzimierz Grodecki



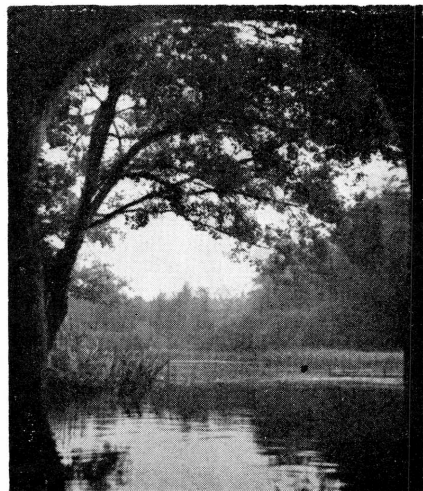
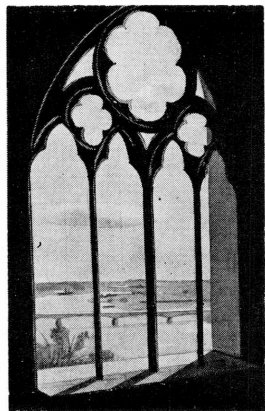
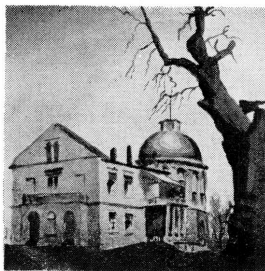
PAŁAC W PROKOCIMIU

Jan Korbus



PORANEK GÓRSKI

Jan Kubicki



JEZIORO

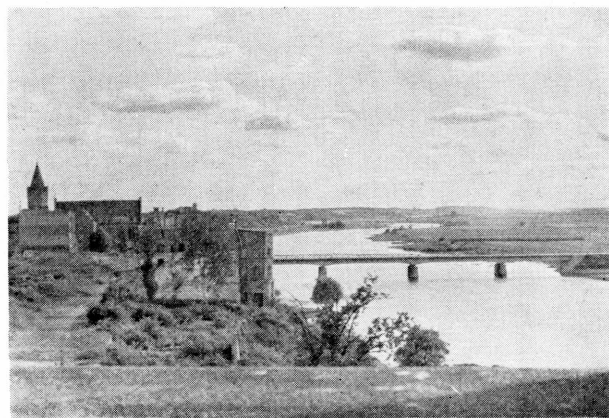
Z. Deryga



K. Nowicki

Z OKNA MALBORSKIEGO ZAMKU

Janusz Stefańow



kobiety za bardzo zlewa się z drzewami w głębi obrazu.

Krajobraz pt. „Jezioro”, wykonany przez Z. Deryga z Legnicy jest bardzo ciekawym przykładem zastosowania pierwszego planu. Temat główny — jezioro, jest tematem w tym wypadku ubogim. Zdjęcie to, bez zastosowania pierwszego planu byłoby nieinteresującym zdjęciem amatorskim. Autor zdjęcia wykonał je spoza arkady, która obramowuje obraz. Zza arkady wychyla się drzewo, zasłaniając liśćmi nieciekawie, jasne niebo. W ten sposób, patrząc na zdjęcie jeziora, wyczuwamy przestrzeń, dzielącą nas od niego. Mimo, że temat jest bardzo prosty, zdjęcie możemy zaliczyć do udanych. Taką kompozycję, w której pierwszy plan obramowuje obraz z obu stron i ewentualnie z góry nazywamy „lunetą”.

Ja

W nrze 2(8) „Fotografii” w rubryce „Ocena nadesłanych zdjęć” zakradła się pomyłka. Autorem zdjęcia pt. „Młodzi piloci przed startem” jest ob. J. Granecki.



CZYTELNICY PISZĄ

Wielu Czytelników nadsyła listy z żądaniem umieszczenia pod reprodukowanymi w „Fotografii” zdjęciami technicznego ich opisu, a więc: miesiąc, pora dnia, pogoda, typ aparatu, czas naświetlania, otwór przysłony, filtr, typ emulsji itp. Żądanie to jest słuszne, niestety, trudno wykonalne. W Niemczech np. każdy fotoamator niezależnie od stopnia zaawansowania notuje przy zdjęciu wymienione dane. U nas w Polsce fotografowie nie mają tego zwyczaju. Zdjęcia nadsyłane do naszej Redakcji nie posiadają opisu technicznego i większość autorów nie mogłaby go podać, gdyż po prostu wszystkich danych nie pamięta.

Zdarzają się często wypadki tego rodzaju: zdjęcie zostało naświetlone błędnie, np. wielokrotnie prześwietlone, mimo to w obróbce laboratoryjnej błąd ten został usunięty. Podanie takich warunków w druku mogłoby spowodować błędne naświetlanie zdjęć u wielu naszych Czytelników.

Ob. E. Wiczorek z Łowicza prosi o podawanie marek aparatów, jakimi wykonywane są zdjęcia, zamieszczane w naszym piśmie, gdyż... „fotoamator, który wciąż jeszcze wybiera sobie, że oglądane przez niego zdjęcia w miesięczniku wykonano aparatem wysokiej klasy, wzdycha do takiego aparatu, swój uważając za niedoskonały. Gdyby się jednak przekonał, że zdjęcia w „Fotografii” są nieraz wykonane aparatem prymitywnym, tanim — nabrałby zaufania do swojego”.

Zapewniamy, że wielka ilość bardzo dobrych zdjęć wykonana była najtańszymi aparatami. Przecież rzadko się zdarza, abyśmy na wolnym powietrzu wykonywali zdjęcia z otworem przysłony większym niż 1:6,3. Najczęściej stosujemy otwory 1:9 i 1:12, czyli takie, jakie posiadają najtańsze aparaty fotograficzne. Wielu artystów fotografików wykonuje właśnie takimi aparatami swoje prace.

O tym, w jaki sposób należy fotografować w poszczególnych warunkach, mówią podręczniki, tabele, a nawet światłomierze. Dlatego radzimy, zwłaszcza mniej zaawansowanym, przede wszystkim sięgnąć do podręczników.

Ob. Laub ze Stalinogrodu zarzuca „Fotografii”, że „jak dla amatorów pismo to jest za powierzchownie opracowane”, że porusza zbyt mało fachowych zagadnień dotyczących zdjęć w terenie, nie omawia zupełnie zagadnień kompozycji, techniki zdjęć itd. Pismo nasze przeznaczone jest dla jak największych rzeszy fotoamatorów, od tzw. „pstrykaczy” — nie wykonujących samodzielnie żadnych prac laboratoryjnych, poprzez średnio zaawansowanych, interesujących się rozmaitymi zagadnieniami technicznymi związanymi z fotografią i wykonujących samodzielnie szereg czynności, jak wywołanie negatywów, robenie odbitek i powiększeń — aż do artystów-fotografów.

Miesięcznik nasz przeznaczony jest dla wszystkich fotografujących i staramy się zamieszczać w nim zarówno wiadomości i wskazówki dla początkujących, np. cykl „elementarz fotoamatora” oraz szereg drobnych porad, jak również — i to znacznie więcej — dla średnio i dobrze zaawansowanych.

Dla średnio zaawansowanych drukowaliśmy najwięcej i najszerzej, a więc artykuły T. Cypriana, dotyczące techniki zdjęć w terenie, „Kąci fotoreportera gazetki ściennej”, „Budujemy ciemnię fotograficzną”, „Fotograficzne chemikalia dozowane” (nr 2), „Fotografujemy lampami błyskowymi” (nr 3), „Układ optyczny powiększalnika” (nr 3), „Przechowywanie odczynników fotograficznych” (nr 4), „Jak samemu wykonać przyrząd do zapalania lamp błyskowych” (nr 4), „A B C techniki powiększania” (nr 4) itd. Dla fotoamatorów zaawansowanych prowadzimy dział oceny zdjęć, drukowaliśmy szereg artykułów na tematy techniczne, traktujących szczegółowo zagadnienie, a więc „Jak powstaje obraz fotograficzny” oraz cykl artykułów „Optyka nowoczesnych aparatów fotograficznych”.

W numerze kwietniowym rozpoczynamy druk cyklu gawęd o kompozycji. Redakcja nasza bardzo wnikliwie podchodzi do uwag Czytelników, dotyczących charakteru pisma i poruszanej tematyki. Staramy się tę tematykę coraz bardziej rozszerzać, aby zadowolić jak najszersze rzesze naszych odbiorców. Najlepszym jednakże sprawdzianem, czy pismo nasze spełnia należycie swe zadanie będą uwagi Czytelników, które zawsze z radością witamy.

Ob. F. Kosieliński z Sztumu zapytuje, jakie musi mieć uprawnienia, aby robić na wsi zdjęcia fotograficzne w celu zarobkowym. Aby uprawiać zawód fotografa wędrownego, nie trzeba posiadać uprawnień rzemieślniczych (cechowych). Należy się jednak zameldować w Powiatowym Radzie Narodowej (Wydział Przemysłowo-Handlowy), celem otrzymania zezwolenia na uprawianie zawodu. Mała uwaga: przy dokonywaniu zdjęć w instytucjach, przedsiębiorstwach, PGR-ach, spółdzielniach produkcyjnych itd. należy przede wszystkim zwrócić się do kierownictwa z prośbą o zezwolenie.

CZYTELNICY PISZĄ O ZAOPATRZENIU

Jako ilustrację do artykułu pt. „Sprawy zaopatrzenia w materiały fotograficzne” zamieszczonego w nr 1(7) „Fotografii” ze stycznia br. przytaczamy kilka uwag z listów naszych Czytelników:

Ob. Lejcz Jan, sekretarz Oddz. PTF — Słupsk: „...Jak się dostanie po cenie paskarskiej zagraniczny film, to znów brak odpowiednich filtrów, jak się dostanie za solidną cenę poszukiwany filtr, to znów brak mlecznych żarówek do powiększalników, wreszcie, gdy się zdobędzie starą żarówkę mleczną i to żarówkę ledwo żyjącą, to znów brak właściwych materiałów pozytywowych lub też odpowiednich chemikaliów. ...Dość często znajduję się w sprzedaży żarówki ciemniowe, ale ciemno-czerwone, które w ogóle nie nadają się do obróbki panchromatycznych materiałów negatywowych, ani do obróbki materiałów pozytywowych... Półki sklepowe są przeładowane materiałami, ale niewłaściwymi, które w ogóle nie nadają się do prac artystycznych... Chemikalia fotograficzne są opakowywane niewłaściwie. Na domiar złego personel zajmujący się sprzedażą artykułów fotograficznych absolutnie się na tym nie zna.”

Ob. E. Bareja — Skórzec, pow. Siedlce: „...Chodzi mi o zaopatrzenie się w materiały fotograficzne, jak błony, papier stykowy, wywołowacz, utrwalacz, ale tego nie można dostać. Chcesz papier „Chlor” 349 twardy, to otrzymujesz „Chlor” 420 normalny. Błona natomiast w ogóle nie otrzymałem.”

Ob. E. H. — Rzeszów. „Posiadając aparat fotograficzny na błony zwojowe 4 × 6,5 nie mogę nigdzie (w Rzeszowie, Krakowie, Bielsku, Warszawie itd.) otrzymać w sklepach fot. filmów tych rozmiarów. Posiadam również aparat o rozmiarze 10 × 15 na płyty szklane, ale i z tego mała pociecha, bo i płyt o takim wymiarze nie mogę dostać.”

Ob. J. Miękus — Łuszczanów, woj. poznański. „W pobliżu mego miejsca zamieszkania ani w Poznaniu nie mogłem kupić błon lub płyt. Nie wiem, czy te artykuły są produkowane. Przecież mógłbym fotografować, żeby były błony. Pomóż mi, Redakcjo! Czy można produkować je jakimś domowym sposobem?...”

W. D.

O słownictwie fotograficznym

Do Redakcji naszej nadeszło wyjaśnienie dr. T. Cypriana w sprawie artykułu pt. „O słownictwie fotograficznym”, zamieszczonego w nrze 1(7) „Fotografii”. List ten podajemy w całości:

„W zeszytach styczniowym „Fotografii” Witold Dederko zamieścił artykuł, nawołujący do ustalenia jednolitego słownictwa fotograficznego; w artykule znajdujemy szereg przykładów rozbieżności i chwiejności terminologii, używanej przez autorów fachowych książek i artykułów. Kończąc swój artykuł, autor apeluje do Polskiego Komitetu Normalizacyjnego oraz Naczelnej Organizacji Technicznej, by zajęły się tą sprawą i unormowały słownictwo fotograficzne.

Sprawa jest istotnie ważna, ale apel p. Dederki jest nieco spóźniony, choć pożyteczny jako przypomnienie.

Otóż Polski Komitet Normalizacyjny zajął się tą sprawą już dość dawno, bo w roku 1950, powołując specjalną Komisję Materiałów Fotograficznych, która obradując przez szereg miesięcy pod przewodnictwem prof. Witolda Romera opracowała projekt dwóch słowników, a mianowicie fotografii oraz sensytmetrii. Referentem pierwszego był niżej podpisany, drugiego prof. Romer.

Komisja obradowała przy udziale naukowców i praktyków, przedstawicieli Filmu Polskiego oraz instytucji z tą dziedziną związanych i ustaliła treść obu słowników; słownik fotografii obejmuje około 230 haseł. Pomyślany on był jako słownik pojęć zasadniczych, stosowanych w literaturze fachowej z pominięciem terminologii optycznej i chemicznej, należącej do kompetencji innych komisji.

Sprawozdanie z prac tej Komisji ogłoszone zostało w „Wiadomościach Polskiego Komitetu Normalizacyjnego” (zeszyt 7 za rok 1952), projekt słownika odbity na prawach rękopisu przesłany został do Zakładu Słownictwa Technicznego PKN, który pod koniec 1951 roku rozstał go zainteresowanym instytucjom i naukowcom do zaopiniowania. Od tego czasu nie wiem, jakie są jego dalsze dzieje; gdyby został definitywnie przyjęty i ogłoszony drukiem, to — jako referentowi całości słownika — fakt ten byłby mi niewątpliwie znany.

Tak więc apel p. Dederki, aczkolwiek spóźniony jeśli idzie o podjęcie pracy nad słownikiem, jest bardzo na czasie jeśli idzie o jej kontynuowanie w sensie ostatecznego zatwierdzenia i wydania drukiem przez Polski Komitet Normalizacyjny.

Tadeusz Cyprian

W związku z powyższym wyjaśnieniem należy stwierdzić, że sprawa jest istotnie spóźniona, gdyż potrzebę polskiego słownictwa fotograficznego poruszyło już w pierwszym numerze z 1898 r. pierwsze polskie czasopismo fotograficzne „Światło”. Spóźnienie to liczy zatem 56 lat.

Fakt opracowania słownika „już w r. 1950” nie zmienił niestety stanu rzeczy. Słownika nadal nie ma. Bałagan w słownictwie natomiast istnieje w dalszym ciągu.

Musimy przy tym nadmienić, że Redakcja nasza, mimo informowania się zarówno w Polskim Towarzystwie Fotograficznym i Związku Polskich Artystów Fotografików, jak i w Biurze Zbytu Artykułów Foto i Kinotechnicznych nie mogła otrzymać żadnych wiadomości, dotyczących omawianego słownika. Stało się tak dlatego, że żadna z wyżej wymienionych instytucji nie otrzymała go do zaopiniowania, choć należałoby się spodziewać, że te właśnie instytucje powinny być zaproszone do współpracy przy tworzeniu terminologii fotograficznej.

Witold Dederko

W związku z artykułem pt. „O słownictwie fotograficznym”, zamieszczonym w styczniowym numerze „Fotografii”, do Redakcji napłynęło szereg listów od naszych Czytelników. Oto kilka wypowiedzi w tej sprawie:

ob. J. Waliński ze Starogardu proponuje słowo „obiektyw” zamienić słowem „soczewka”. Zamiast „kase-ta” — „koperta” (jak koperta zegarka). Zamiast słowa „dalmierz” — „odległomierz”. Redakcja uważa projekt zmiany terminu „obiektyw” na „soczewka” za niestosowny. Obiektyw składa się z szeregu soczewek, jeśli więc nazwiemy obiektyw soczewką, jak wówczas nazwiemy jego soczewki?

ob. F. Bednarz z Krakowa proponuje zmianę wyrazu „klatka” (jeden z kilku negatywów na taśmie) na słuszniejszy — „okienko”. Radzi również używać wyrazów „ciemnia” i „przysłona”.

KONKURS FOTOGRAFICZNY POD HASŁEM „NA WCZASY ŚWIĄTECZNE”

Redakcje „Fotografii” oraz „Expressu Wieczornego” ogłaszają konkurs fotograficzny pod hasłem „Z obiektywem na wczasy świąteczne”. Konkurs trwać będzie od 15 maja do 15 października i podzielony zostanie na 5 etapów miesięcznych.

WARUNKI KONKURSU.

- 1 — Na konkurs należy nadsyłać zdjęcia wykonane wyłącznie w ramach wczasów świątecznych, na wycieczkach kilkugodzinnych, jednodniowych lub trwających z soboty na niedzielę, oraz w Ośrodkach Wczasów Świątecznych, obozach kempingowych, w Ośrodkach Sportów Wodnych itp. (również gdy uczestnictwo jest indywidualne). Organizatorami tych imprez muszą być: PTTK, FWP, „Orbis”, Wydziały Kultury Rad Narodowych, Zrzeszenia Sportowe, organizacje masowe, rady zakładowe, szkoły itp.
- 2 — Zdjęcia można nadsyłać w dowolnych ilościach, pożądaną na białym papierze błyszczącym w formacie od 9 × 12 do 18 × 24 cm. Każdy uczestnik może brać udział w dowolnej ilości etapów.
- 3 — Zdjęcia wyróżnione w eliminacjach etapowych będą publikowane na łamach „Fotografii” i „Expressu Wieczornego”. Po zakończeniu wszystkich etapów, zdjęcia zostaną ocenione przez Komisję Konkursową, która przyzna autorom najlepszych fotografów nagrody.
- 4 — Do każdego zdjęcia załączyć należy opis zawierający nazwisko i imię oraz adres autora, datę wykonania zdjęcia, jego tytuł, a także na jakiej imprezie zostało zrobione, przez kogo organizowanej, lub w jakim ośrodku wczasów świątecznych.
- 5 — Nadsyłanie prac w każdym etapie — do 15-go każdego miesiąca. Pierwszy etap zamknięty będzie 15 czerwca. Ogłoszenie wyników konkursu w pierwszej połowie listopada rb.
- 6 — Zdjęcia nadsyłać na adres: Redakcji „Fotografii” Warszawa, ul. Śniadeckich 10, lub Redakcji „Expressu Wieczornego” Warszawa, al. Jerozolimskie 125.



KSIAŻKI

„Kratki fotograficzekij spravocznik”. Gosudarstvennoje izdatielstwo „Isskustwo”. Moskwa 1953. Str. 479.

„Kratki fotograficzekij spravocznik” można traktować jako podręcznik fotografii, ale nie jest to jego zasadnicze przeznaczenie. Jest to zbiór wiadomości o fotografii, odnoszących się zarówno do strony teoretycznej jak i praktycznej, doskonale wybranych i ułożonych, a potrzebnych fotografującemu w jego codziennej praktyce. Z książki tej wiele skorzysta każdy zajmujący się fotografią, zarówno zaawansowany jak i początkujący, zwłaszcza że szereg zawartych w niej wiadomości jest zupełną nowością. Rozdział I poświęcony jest optyce fotograficznej; omówiono tu przede wszystkim jej teoretyczne założenia, podano równania soczewek oraz typowe błędy obiektywów.

W rozdziale II, zatytułowanym „Aparat fotograficzny”, omówione są aparaty fotograficzne produkowane w Związku Radzieckim wraz z ich wyposażeniem. Bardzo dokładnie opisane są obiektywy, przy czym poza schematami znajdujemy ich dokładną charakterystykę, podającą między innymi jasność, długość ogniskowej, kąt obrazu oraz zdolność rozdzielczą. Kolejny rozdział omawia materiały światłoczułe. W rozdziale tym znajdujemy wyjaśnienie podstawowych zasad sensytemetrii (między innymi zasady pomiaru czułości metodą G.O.S.T.) oraz dokładne omówienie własności materiałów negatywnych i pozytywnych produkowanych w Związku Radzieckim. Tematem dalszego rozdziału są takie działy fotografii jak portret (z licznymi schematami oświetlenia), reportaż, fotografia architektoniczna, reprodukcja, krajozobrazowa itp. W rozdziale tym omówiona jest również obsługa aparatu, a poza tym znajduje się tam szereg tablic, między innymi bardzo dokładna tabela naświetlań, głębi ostrości oraz zastosowania soczewek nasadkowych.

Uwagi o pewnej recenzji

W styczniowym numerze „Fotografii” ob. Stanisław Sommer zamieścił recenzję mojej książki pod tytułem „Fotografia, technika i technologia”, wydanej przez Państwowe Wydawnictwa Techniczne w jesieni 1953 r. W recenzji słusznie podkreślono, że opanowanie całości wiedzy fotograficznej przez jednego człowieka nie jest możliwe i że na skutek tego w pracy takiej muszą się zdarzać niedokładności i usterki.

Nie ulega wątpliwości, że usterki i niedokładności się zdarzają, i to nie tylko w pracy, obejmującej tak ogromną dziedzinę, ale i w pracach o znacznie skromniejszym zakresie.

Wiadomo jednak, że istnieją powszechnie znane i cieszące się dużym autorytetem podręczniki z zakresu fotografii, napisane przez jednego autora. Wystarczy wymienić choćby „klasyka” w tej dziedzinie, niezwykłego już Ludwika Davida, którego „Handbuch der Photographie” był źródłem informacji i wiedzy dla szeregu pokoleń fotografów, następnie radzieckie podręczniki Bunimowicza (jeden z nich przetłumaczony ostatnio na język polski), „Rukowodstwo po fotografii” Jastold-Goworki, dzieło L. P. Ceerca, tłumaczone na wiele języków, Bouchera „Fundamentals of Photography”, Henneya i Dudleya „Handbook of Photography” (co prawda dwóch autorów, ale nie dzieło zbiorowe) i wiele innych.

Niemniej jednak przyznaję autorowi recenzji rację, że dzieło zbiorowe pod redakcją doświadczonego autora byłoby utworem doskonalszym i w całości przyłączam się do propozycji, by taką publikacją zainteresować właściwego wydawcę (to ostatnie nie jest łatwe, o czym świadczy trudność wydania mniejszego skomplikowanego dzieła indywidualnego, mimo że każde z nich w miesiąc po ukazaniu się jest już zupełnie wyczerpane).

Ale chciałbym uczynić jeszcze jedną uwagę. Autor recenzji, oceniając w zasadzie dobitnie moją wyżej wspomnianą książkę, pisze, że „autor nie ustrzegł się jednak przed popełnieniem szeregu błędów” i że błędami tymi są „błędy dotyczące szczegółów konstrukcyjnych niektórych aparatów fotograficznych oraz nomenklatury radzieckich spotykanych i bardziej skomplikowanych odczynników chemicznych”.

Być może, że autor recenzji ma rację (choć jeśli idzie o odczynniki, to Państwowe Wydawnictwa Techniczne dały ten dział do przejrzania wybitnemu specjalistom w tym zakresie), ale ograniczenie się do wytknięcia „szeregu błędów” bez ich wymienienia nie jest zbyt szczęśliwe w recenzji, która powinna przecież operować konkretnymi danymi, bo inaczej możnaby — nawet nie czytając danej książki — napisać o niej recenzję, wskazując ogólnikowo, że „książka jest dobra choć zawiera szereg błędów”. Wiem, że autor recenzji czytał moją książkę uważnie, więc ten końcowy komentarz nie odnosi się do niego, niemniej jest może na czasie.

Tadeusz Cyprian

*

W związku z wypowiedzią prof. Cypriana chciałbym w tym miejscu nadmienić, że nawet podręczniki cieszące się wielkim autorytetem, jak np. wśród cytowanych „Handbuch der Photographie” Davida, nie są wolne od różnego rodzaju błędów i niedokładności. W recenzji książki prof. Cypriana twierdziłem, że „Autor nie ustrzegł się przed popełnieniem szeregu błędów” i dalej „nie będę ich cytował... nie obniżają one istotnej wartości książki...”. Uważałem i uważam w dalszym ciągu, że wymienienie tych

W rozdziałach „Procesy negatywowe i pozytywowe” znajdujemy wskazówki co do pracy w ciemni, charakterystykę własności chemikaliów używanych w fotografii oraz szereg recept, wśród nich wiele zupełnie nowych.

Fotografia kolorowa jest potraktowana bardzo wyczerpująco. Obok wyjaśnienia podstaw teoretycznych podana jest tu dokładna receptura zarówno procesu negatywnego jak i pozytywnego fotografii w barwach naturalnych.

Ostatni rozdział obejmuje m. in. zagadnienia nie poruszone w takim zakresie w literaturze polskiej. Jest to fotografia na metalu, porcelanie, szkłe zwykłym i organicznym, tkaninach i masach plastycznych.

Ze względu na to, że „Sprawocznik” jest przeznaczony przede wszystkim dla czytelnika radzieckiego, byłoby rzeczą ze wszech miar wskazaną opracowanie podobnego wydawnictwa, dostosowanego do potrzeb krajowych.

Stanisław Sommer

*

W bieżącym roku ukaże się na półkach księgarskich szereg nowych książek o fotografii, wydanych nakładem Filmowej Agencji Wydawniczej. Ciekawą pozycją będzie Biblioteka Fotoamatora. Będą to broszury o objętości 70—80 stron każda. Poszczególne tomiki będzie obejmował osobne zagadnienie. A oto pierwsze pozycje tej serii:

- 1) Tadeusz Cyprian: Jak fotografować.
 - 2) Edward Falkowski: Fotografia krajoznawcza.
 - 3) Zbigniew Pekosławski: Pracownia fotoamatora.
 - 4) Stanisław Sommer: Procesy negatywowe.
 - 5) Stanisław Sommer: Procesy pozytywowe.
 - 6) Zbigniew Dłubak: Fotografia portretowa.
- Pierwszą w języku polskim książką o fotografii kolorowej będzie przetłumaczony z języka rosyjskiego podręcznik Kirilowa i Antonowa: Metody barwnej fotografii. Nowością będzie również Sensytemetria Mikołaja Ilińskiego. W najbliższym czasie ukaże się Aparat fotograficzny i jego działanie — Eugeniusza Szmidtgała oraz II wydanie (poprawione) Fotografii praktycznej Bunimowicza i Zaczynam dobrze fotografować Romana Burzyńskiego.

przeważnie nieistotnych i nie mogących w jakikolwiek sposób zaważyć na pracy fotoamatora błędów. Byłoby z jednej strony niepotrzebne z uwagi na ograniczoną ilość miejsca w „Fotografii”, a z drugiej — robiłoby wrażenie drobniarzącego „szukania dziury w całym”.

Nie chcąc jednak być posądzonym o gołosłowność, podaję niżej szereg błędów, które w książce zauważyłem:

W kamerach typu Contax S, Exakta-Varex, Rectaflex i Zenit przyzmat nie zastępuje matówki, która istnieje w dalszym ciągu, a służy do wyprostowania jej normalnie odwróconego obrazu (str. 19).

Na taśmie kinowej szerokości 16 mm nie można otrzymać obrazu o wielkości 16/24 mm, lecz tylko znacznie mniejszy ze względu na obustronną perforację (str. 20).

Umieszczona na rys. 23 czeska kamera „Opema” posiada, wbrew podpisowi, dalmierz (bazowy) — (str. 30). Aparaty Liubitiel i Brillant Special nie mają matówki, lecz soczewkę, dającą dzięki akomodacji oka obraz zawsze ostry. Mają natomiast na środku soczewki zmatowiony krążek, na którym można nastawić ostrość (str. 56).

Migawki otwórkowe należą do typu migawek rotacyjnych i działają na zupełnie innych zasadach niż migawki dwusektorowe, nie mogą być ich rozwinięciem (str. 105).

W okienkach dalmierza Leiki nie ma soczewek, a tylko płaskie szybki zabezpieczające przed wpływami atmosferycznymi. Niektóre modele posiadają natomiast przed okienkiem wzornikowym małą lunetkę powiększającą (str. 119).

Retina II nie posiada dalmierza typu podanego na schemacie, lecz dalmierz typu Leiki (str. 122). Metalowe migawki szczelinowe nie są zbudowane z pasków metalowych naklejanych na płótno. Są to cienkie paski mosiężne (np. w Contaxie), zabezpieczone się wzajemnie. Konstrukcja ta ma na celu eliminację płaśni wrażliwego na wpływy atmosferyczne (str. 108). Jeśli chodzi o nazwy odczynników chemicznych stosowanych w fotografii, to aczkolwiek nie uważam się za wybitnego specjalistę w tym zakresie, jestem zdania, że poniższe nazwy odczynników są błędne:

- Str. 230. Nie para — diambenzenol a para — dwuaminobenzen.
Str. 231, 237, 242, 355. Nie dwusiarczyny a kwaśny siarczyn.
Str. 247. Sublimat to chlorek rtęciowy a nie rtęci.
Str. 247. Nie azotan uranu a azotan uranylu.
Str. 380. Nie paraamidofenol a paraaminofenol.
Str. 400. Nie diamidofenol a 2,4 dwuaminofenol.
Str. 377. Wzór fosforanu trójszasadowego jest błędny. Prawidłowe brzmienie: $\text{Na}_3\text{PO}_4 \cdot 12 \text{H}_2\text{O}$.

Stanisław Sommer

KOŃCOWY KOMENTARZ AUTORA

Recenzent ma stanowczo rację. Niektóre sformułowania były nieścisłe lub wadliwe. Tylko „Opema” to sprawa umieszczenia w ostatniej chwili innej kliszy; sprawa soczewek w dalmierzu Leiki przejęta z wadliwego schematu w „Petits formats” Bau’a, a błąd drukarski zamiast Retiny II-a podał II, mającą inny celownik. W nazwach chemikaliów jest trochę błędów zecerckich a trochę autorskich. Podaję się. Jeśli nie ma więcej błędów, to bardzo dobrze; w drugim wydaniu i tych nie będzie.

Tadeusz Cyprian

Pół żartem — — pół serio

Przygody moje zaczęły się od tego, że kupiłem zapalniczkę do magnezji. Zapalniczka była bez kamienia. Sprzedawczyni wyjaśniła mi uprzejmie, że kamieni do zapalniczek brak. Z żelazną logiką tłumaczyła cierpliwie, że kamieni do zapalniczek nie ma w stokach remanentowych centrali branżowej, ponieważ nie leżą w profilu asortymentowym dystrybutorów na szczelbu hurtu, a wobec źródeł zdecentralizowanych, nie figurują w nomenklaturze struktury towarowej na szczelbu detalu.

Przytłoczony tą naukowo-handlową „nomenklaturą” pomyślałem sobie, że uda mi się kamienie „skombinować na mieście” bez szczelbi, stoków i profilu. Niestety nie udało się.

Aż tu naraz w nr 4 „Fotografii” przeczytałem artykuł Ryszarda Kreysera jak można przy nakładzie 20 zł w ciągu dwóch godzin zbudować samemu lampę błyskową.

Z miejsca odstawilem w kąt zapalniczkę do magnezji i postanowiłem odtąd fotografować tylko przy świetle błyskowym. Przesłałem Redakcji „Fotografii” życzenia szczęścia i pomyślności, wydałem 20 zł, pracowałem przepisowo 2 godziny i zbudowałem ściśle wg wskazówek piękną lampę błyskową.

Wypróbowałem jej jednak nie mogłem, bo żarówek błyskowych nie ma w sprzedaży. Marząc w skrytości ducha, że „Fotografia” zamieści dalszy artykuł jak samemu zbudować za 50 gr w ciągu dwóch minut żarówkę błyskową stwierdziłem, że w sklepach pojawiły się lampy błyskowe w cenie... zł 455 za sztukę. Z miejsca powstał w moim lotnym umyśle szatański-genialny plan.

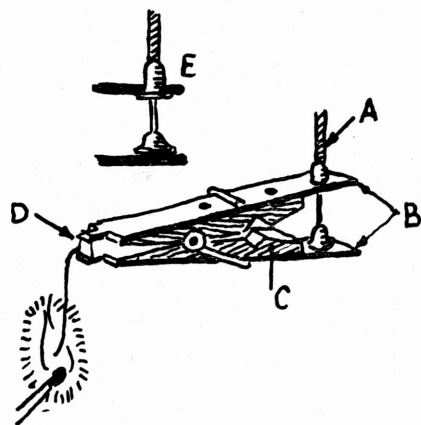
Zrezygnuję z pracy zawodowej i jako chałupnik będę produkował lampy wg recepty R. Kreysera do dalszej odprzedaży. Na jednej lampie zarobię 435 zł. Ale spotkało mnie rozczarowanie. Nie mogę uruchomić produkcji, bo nadal brak żarówek błyskowych, bez których lampy są tylko drogim i bezużytecznym przedmiotem, służącym jedynie do dekoracji wystaw i półek sklepowych.

A swoją drogą warto, aby Ministerstwo Handlu Wewnętrznego zainteresowało się faktem sprzedawania przez sklepy „Fotooptyki” i przez PDT-y niekompletnych towarów, jak lampy błyskowe bez żarówek i zapalniczek do magnezji bez kamieni. Przecież sprzedaż takich towarów jest świadomym wprowadzaniem w błąd konsumentów.

Warto również, aby Państwowa Komisja Cen jeszcze raz zbadała kalkulację lamp błyskowych, których cena wydaje się stanowczo zbyt wysoka.

S. C.

Najprostszy samowyzwalacz



F. Iszutin z miasta Barnaul (ZSRR) podaje następujący pomysł samowyzwalacza (patrz rysunek): do drewnianych szczypcyków do suszenia bielizny (C) przymocowuje się małymi śrubkami dwie sztywne blaszki (B). Blaszki te wystają w obu kierunkach. W jednej blaszce wywiercamy stożkowy otwór, przez który można przeciągnąć wężyk spustowy aparatu (A). Wielkość otwórka powinna być taka, aby uchwyty wężyka znalazły się pomiędzy blaszkami. Skiskając szczypczyki napinamy ich sprężynę i związujemy ich drugi koniec (D) nitką, aby nie mogły się zamknąć. Wówczas wężyk założony między blaszki nie jest ściśnięty (patrz rys.). Aby wykonać zdjęcie, podpalamy koniec nitki i udajemy się na obrane miejsce przed obiektywem. Nitka wiążąca blaszki, po przepaleniu, zwalnia sprężynę, szczypczyki zamykają się i skiskają wężyk, który wyzwala migawkę.

(Wg. Techniki Młodzieży)
nr 1 z 1954 r.



KRONIKA

Redaktor niniejszego działu czuje się w obowiązku usprawiedliwienia się przed Czytelnikami z powodu podawania niejednokrotnie wiadomości z opóźnieniem nawet trzymiesięcznym. Powodem tego jest fakt, że cykl produkcyjny naszego wydawnictwa trwa do dwóch miesięcy. Jednakże uważamy za wskazane podawać nawet spóźnione wiadomości, a to celem informowania Czytelników o tym, co się dzieje (a właściwie działo) w życiu fotograficznym. Niekiedy Redakcja znajduje się w trudnej sytuacji. Przykład: niniejszy numer „Fotografii” jest redagowany w pierwszej połowie marca. Redakcja dowiaduje się, że w kwietniu otwarta zostanie wystawa zespołowa Kolowcy, Puchalskiego i Rosnera w Krakowie. Numer ten Czytelnik otrzyma w drugiej połowie maja, już po zamknięciu omawianej wystawy. Jak kronikarz ma pisać? Chyba w czasie przeszłym: „Wystawa odbyła się”. A jeżeli z przyczyn niezależnych wystawa się nie odbędzie lub przesunięta zostanie na termin późniejszy? Wówczas Czytelnik zostałby wprowadzony przez nas w błąd... Jednakże mimo tych trudności będziemy się starali informować naszych Czytelników możliwie jak najbardziej obszernie. Życie fotograficzne w tegorocznym sezonie zapowiada się ciekawie. Zrealizowanie wszystkich zamierzeń byłoby dowodem stałego rozwoju fotografii i fotografii amatorskiej.

Zaczniemy od projektowanych wystaw:

IV Ogólnopolska Wystawa Fotografiki otwarta będzie 30.IV w Warszawie, w Muzeum Historycznym m. st. Warszawy od 1.VII do 15.VIII — w Sopocie w ramach Festiwalu Sztuk Plastycznych, od 20.IX do 15.X — w Lublinie, od 15.XI do 30.XII — w Krakowie. III Ogólnopolska Wystawa Fotografiki ma z Wrocławia, gdzie ostatnio była ekspozycja, wyjechać do Rumunii i będzie pokazana w salach Zamku Królewskiego w Bukareszcie. Wystawa Okręgowa ZPAF Okręgu Bydgoskiego zorganizowana będzie w Bydgoszczy w dniach od 15.VIII do 15.XI. Wystawę Okręgową ZPAF Okręgu Poznańskiego oglądać będzie można w Poznaniu w czasie od 1.XI do 30.XI. Wystawa Okręgowa ZPAF Okręgu Łódzkiego będzie otwarta od 1.X do 30.XI w Łodzi. Wystawa Okręgowa ZPAF Okręgu Gdańskiego czynna będzie w Sopocie w dniach od 15.X do 30.XI. Wystawę Okręgową ZPAF Okręgu Wrocławskiego obejrzymy we Wrocławiu w dniach od 1.XI do 30.XI. Wystawę Okręgową ZPAF Okręgu Stalinozgodzkiego — w Stalinozgodzie w czasie od 1.VIII do 30.VIII. Wystawa Okręgowa ZPAF Okręgu Krakowskiego otwarta będzie w Nowej Hucie w dniach od 1.XI do 25.XI. Zespołowa Wystawa Artystów Fotografików w Krakowie (Kolowca, Puchalski, Rosner) przewidziana jest w Krakowie w dniach od 20.IV do 15.V i w Opolu od 5.VIII do 15.IX. Znana już, piękna wystawa przyrodnicza Puchalskiego ma być pokazana w Ciechoćniku (1.VI — 30.VIII) i w Inowrocławiu (15.IX — 15.XII). W dziedzinie wystawiennictwa aktywną działalność przejawia również PTF. Oddział PTF w Gliwicach, w ramach wystawy fotograficznej organizuje ciekawą imprezę: „Pierwszy krok fotomatera dla debiutantów”. W Szczecinie odbyła się wystawa fotografii amatorskiej, zorganizowana przez PTF — Szczecin. W Poznaniu w lutym Oddział PTF zorganizował wystawę „Turystyka narciarska”.

W lutym wybrano nowy zarząd Oddziału PTF w Zakopanem. Do zarządu weszli: inż. Wojtyła — prezes, K. Gorazdowska — wiceprezes, mgr R. Romanowicz — sekretarz i dr Poleński — skarbnik. Delegatem ZPAF Okręgu Krakowskiego wybrany został J. Rosner, Okręgu Łódzkiego — J. Piątecki. Na rok bieżący zaplanowany jest cały szereg konkursów. M. in. ZPAF przygotowuje się do zorganizowania dla uczczenia X-lecia Polski Ludowej VII Konkursu Fotografii Turystycznej pod hasłem „Turystyka dla mas”.

Główny Komitet Kultury Fizycznej ogłosił konkurs na fotografię sportową. I nagr. — 1500 zł, dwie II-gie nagrody po 1000 zł i trzy III-cie nagr. po 500 zł. Termin nadsyłania prac — 15 sierpnia. Rozstrzygnięcie nastąpi 10 września r.b. Dopuszczalny najmniejszy rozmiar nadsyłanych pozytywów — 13 × 18 cm. Odbitki powinny być wykonane na papierze błyszczącym. Prace należy nadsyłać do Biura Propagandy i Agitacji GKKF Warszawa, Al. Róż 7.

Organizacje fotograficzne na terenie (PTF i ZPAF) rozwijają coraz szerszą działalność. Poszczególne oddziały organizują poza wystawami — zebrania i szkolenie. Przed sezonem letnim w większości oddziałów przeprowadza się kursy fotografii dla początkujących i zaawansowanych. W Oddziale PTF w Szczecinie kurs taki odbył się w lutym, w Gliwicach i Warszawie — w marcu. Oddział PTF w Olsztynie zorganizował kurs dla fotografatorów zaawansowanych. Celem kursu jest takie wyszkolenie słuchaczy, aby ich wiadomości o fotografii przysłużyły im w pracy zawodowej. Jest to oryginalna i ze wszelkich miar piękna inicjatywa.

Prasa również zainteresowała się, zresztą we własnym interesie, fotografią amatorską. „Głos Wyrzeża” stworzył dział „fotokorespondentów terenowych”, a „Głos Olsztyński” ogłosił w lutym błyskawiczny konkurs fotograficzny na najlepsze zdjęcie Pomnika Wdzięczności dla Armii Radzieckiej, odwołanego 21.II.

Osiągnięciem przemysłowym, interesującym szczególnie miłośników fotografii, jest uruchomienie przez Zakłady Przetwórstwa Odpadków Zwierzęcych i Rolniczych w Gniewkowie i Bydgoszczy — produkcji osein, surowca do wyrobu żelatyny fotograficznej. (Nie mówię tu o produkcji aparatów fotograficznych i sprzętu pomocniczego, o czym zamieściliśmy osobne artykuły w numerze marcowym „Fotografii”). Na zakończenie kilka liczb: Wystawę Mierzeckiej, Lisowskiego i Wańskiego w Warszawie zwiedziło ponad 14 tysięcy osób. III Ogólnopolska Wystawa Fotografiki zwiedziło we Wrocławiu ponad 8 tysięcy osób.

Jest to najlepszym dowodem, że zainteresowanie fotografią w naszym społeczeństwie stale wzrasta. Obok tych wszystkich optymistycznych wiadomości zmuszeni jesteśmy zanotować przykry fakt obojętności dla fotografii instytucji nią zainteresowanej. W czasie III Raidu Narciarskiego w Sudetach organizator Raidu — PTTK w wielu wypadkach nie zainteresował się fotografikami, którzy w liczbie dziesięciu przybyli do celu dokonywania zdjęć, tak później potrzebnych dla propagandy turystyki. Fotograficy sami musieli starać się o dojazdy z punktów wypadowych, o zakwaterowanie i wyżywienie. Mimo to fotograficy wykonali swe zadanie.

BOX

Powiatowy Oddział Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Stargardzie-Szczecińskim zorganizował w grudniu ub. roku międzyoddziałową wystawę fotografiki amatorskiej. Z nadesłanych 238 prac zakwalifikowano na wystawę 118.

Po zakończeniu wystawy w styczniu br. Komisja Kwalifikacyjna i Sąd Konkursowy przyznały dwie nagrody Komitetu dla Spraw Turystyki następującym autorom: pierwszą w wys. 600 zł ob. Staszewskiemu Florianowi z Gdyni, drugą w wys. 400 zł ob. Snieżko Cezaremu ze Stargardu-Szczecińskiego. Nagrody książkowe PTTK Szczecin i Stargard-Szczeciński otrzymali ob. ob.: Schneider Juliusz — Gliwice, Fasiński Edmund — Kraków, Gliński Stanisław — Gliwice. Pow. Oddział PTF Stargard-Szczeciński przyznał ponadto szereg dyplomów wyróżnienia oraz nagrodę książkową ob. Olejniczak Lidii — Białogard.

Wystawione prace świadczą o wysokim poziomie artystycznym autorów — członków PTF.

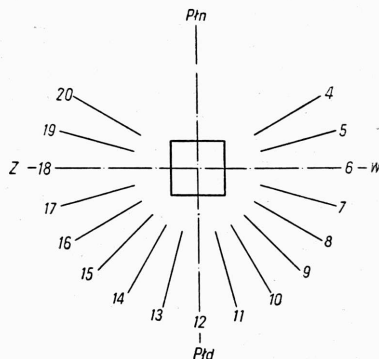


Odpowiedzi Redakcji

W odpowiedzi na liczne zapytania naszych Czytelników komunikujemy, że Zakład Doskonalenia Rzemiosła w Warszawie prowadzi 10-miesięczne kursy przysposobienia w zawodzie fotograficznym. Kursy rozpoczynają się w początku września. Zajęcia odbywają się w godz. 17—20, trzy razy tygodniowo. Na kurs przyjmowani są kandydaci w wieku powyżej 16 lat, posiadający wykształcenie co najmniej w zakresie 7 klas szkoły podstawowej. Po ukończeniu kursu słuchacze otrzymują świadectwa. Kurs daje pełne przygotowanie do pracy w zawodzie. Opłata za całość kursu (wraz z wydatkami na materiały fotograficzne) wynosi 1.100 — zł płatne w ratach miesięcznych. Dla uczestników kursu Zakład Doskonalenia Rzemiosła nie prowadzi internatu. Ob. J. Sygulla — Jelowa. W chwili obecnej czynne są następujące średnie uczelnie fotograficzne: 1) Technikum Fototechniczne — Łódź, ul. Żeromskiego 10. 2) Technikum Fototechniczne — Stalinozgod, ul. Kraśnickiego 8 a. Warunki przyjęcia: świadectwo ukończenia 7 klas szkoły podstawowej. Nauka trwa 4 lata. Zakres nauczania: fotografia techniczna i ogólna. 3) Gdynia — Orłowo ul. Bohaterów Stalingradu 39. Państwowe Liceum Techniki Plastycznych — Wydział Fotografiki. Warunki przyjęcia: świadectwo z ukończenia 7 klas szkoły podstawowej. Nauka trwa 5 lat.

Czy wiecie, że...

Dużą pomocą przy zdjęciach obiektów architektonicznych jest prosty przyrząd, wskazujący, jak dany obiekt jest oświetlony w różnych porach dnia. Jest to po prostu kawałek tektury lub sztywnego papieru, na którym jest narysowana poniższa figura:



Na mapie lub na planie wyszukujemy obiekt, który chcemy sfotografować i układamy obok nasz przyrządek w taki sposób, aby kierunki stron świata były zgodne z kierunkami na mapie lub planie. Po uzgodnieniu kierunków możemy z łatwością określić, kiedy nasz obiekt będzie np. w cieniu, względnie kiedy będzie oświetlony ukośnie lub płasko.

S.

Jeżeli chcemy, aby przy reprodukcjach struktura papieru wystąpiła w jak najmniejszym stopniu, pomocą może być następujący sposób postępowania. Reprodukowany przedmiot nasycamy od strony fotografowanej przy pomocy waty cienką warstwę gliceryny a następnie przykrywamy szybą szklaną w taki sposób, aby nie powstały pęcherzyki powietrza. Fotografujemy następnie przez szybę, uważając, aby nie powstały na niej odbłaski od źródła światła.

Skrzynka techniczna

Ob. H. T. Bruks z Ryk k/Dęblina zapytuje, w jaki sposób wykonuje się fotokopie, czyli odbitki z oryginału nawet dwustronnie zadrukowanego bez pomocy aparatu fotograficznego.

Jeśli pismo lub druk, z którego ma być wykonana odbitka jest jednostronny, przykładamy się oryginał drukiem do emulsji i naświetlamy w kopiarce lub kopioramce, względnie mocno przyciskając szybką pod powiększalnikiem od strony oryginału. Po wywołaniu otrzymujemy się na papierze negatyw oryginału i z tak wykonanego negatywu robi się zwykłą odbitkę stykową.

Gdy oryginał jest zapisany lub zadrukowany obustronnie, postępujemy inaczej. Na kopiarce papier dokumentowy umieszczamy się emulsją do góry i na wierzch kładziemy oryginał drukiem do emulsji. Światło przechodzi przez materiał światłoczuły i naświetla go równomiernie. Po przejściu przez emulsję promienie padają na oryginał. Ciemne miejsca oryginału pochłonięte światło, od jasnych zaś będzie ono odbite i padnie powtórnie na emulsję, naświetlając ją dodatkowo. Po naświetleniu i wywołaniu otrzymujemy się obraz ciemny, zaszarzony, jednakże odbitka z takiego negatywu na bardzo twardym papierze jest wystarczająco kontrastowa i czysta. Do negatywów używamy papieru dokumentowego krajowej produkcji CD — 221 D (niskoczuły, biały, półmatowy, gładki, specjalnie cienki) lub jakiegokolwiek innego kontrastowego (Chlor). Odbitki wykonujemy na papierze Chlor.

Ob. W. Wesołowski — Warszawa pisze: „Mam aparat bardzo słaby. Jest to Kodak z obiektywem anastygmat o jasności 1:8,8 — ogniskowej 10,5 cm na format 6 × 9, czyli ogniskowa standardowa; do tego aparatu zastosowałem wkładkę, uzyskując negatyw formatu 4,5 × 6 cm. Czy przez zmniejszenie formatu negatywu uzyskałem obiektyw wąskokątowy rzeczywiście, czy tylko pozornie, czy przez to zwiększyłem jasność obiektywu, czy odwrotnie oraz czy pozostawić 4,5 × 6, czy też powrócić do formatu 6 × 9? Nadmieniam, że ponieważ mam własny powiększalnik, powiększanie zdjęć nie odgrywa roli”.

Obiektyw Wasz przy wymiarze negatywu 6 × 9 cm posiada (w przybliżeniu) kąt 54°, zaś przy rozmiarze zmniejszonym do 4,5 × 6 cm — 46°, czyli w tym wypadku obiektyw Wasz posiada r e c z y w i ś c e większy kąt widzenia. Jasność obiektywu jest zależna od ogniskowej (f) i średnicy otworu obiektywu (d) oraz wyraża się wzorem $d : f$, zatem zmniejszenie wymiaru zdjęcia nie wpływa na jego jasność. Posiada on nadal przy otwartej przysłonie jasność 1:8,8. Radzimy zdjęcia krajozabowe, architektoniczne itp. robić na wymiarze 6 × 9, natomiast portrety, do których odpowiedniejszy jest większy kąt obrazu — na rozmiarze 4,5 × 6.

Ocenę nadesłanego zdjęcia umieścimy w odpowiedniej rubryce.

Ob. inż. F. J. Spitzer z Bytomia zapytuje między innymi, w jaki sposób wykonano zdjęcie „Pieśń Wiosenna” i „Mona Lisa” M. Dederki zamieszczone w styczniowym numerze „Fotografii”. Jest to technika indywidualna, zwana w Polsce „fotonitem”. Główna zasada fotonitu polega na specjalnym retuszu. Zdjęcie powiększa się do rozmiaru przynajmniej 24 × 30 cm na papierze matowym, następnie dokonuje się na nim retuszu tuszą sadzą i kredą. Retusz fotonitowy dąży do zagubienia zbyt wielkiej ilości szczegółów i pozostawienia na obrazie jedynie szczegółów najistotniejszych.

Po wyretuszowaniu powiększenie reprodukuje się na dużym rozmiarze i z otrzymanego w ten sposób negatywu wykonuje się pozytywy dowolną techniką, a więc na papierze bromosterebrowym, na warstwie gumowej (jedną z technik chromianowych, o których wkrótce zamieścimy artykuł) lub jakiejś innej. Technika fotonitu, stosowana przez niektórych fotografików w okresie międzywojennym, nie jest dzisiaj używana do celów artystycznych. Obecnie technikę tę stosuje się czasami przy odtwarzaniu bardzo zniszczonych, a ważnych zdjęć.

Ob. J. Korbus — Kraków. W liście swym piszecie, że dzięki naszemu miesięcznikowi przekonał się, iż „zdjęcia nieostre mogą być dobre, a nawet artystyczne”.

Musimy Was wyprowadzić z błędu. Niedokładne nastawienie ostrości nie daje efektu rozwiązania. Nieostrość powoduje rozmazanie konturów i zagubienie szczegółów, natomiast zdjęcia rozwiane otrzymujemy przy pomocy specjalnych obiektywów mikrokorysujących (patrz artykuły „Optyka nowoczesnych aparatów fotograficznych”). Obiektywy te posiadają niepełną korekcję (poprawkę) wad: sferycznej lub chromatycznej. Obraz otrzymany takim obiektywem powstaje skutkiem nałożenia się na siebie obrazów ostrego i nieostrego. Zdjęcie rozwiane posiada duże bogactwo szczegółów i zasadniczo różni się od nieostrego. Zdjęcia rozwiane można również uzyskać, nakładając na obiektyw kamery nasadkę „Duto”. Jest to szybka z wytrawionymi wgłębieniami. „Duto” daje piękne efekty rozwiania.

Jeśli ktoś nie posiada nasadki „Duto” może z powodzeniem zastąpić ją kawałkiem... nylonowej pochochy. Nałożenie cienkiej tkaniny nylonowej daje ładne, dość silne rozwianie. Musimy dodać, że im ciemniejszy jest nylon, tym wynik lepszy, gdyż przy jasnym otrzymuje się negatyw z lekką zaszarzoną. Ob. E. H. z Rzeszowa zapytuje, czy nie ma na rynku błon mniej czułych, które można byłoby wywoływać przy świetle czerwonym, celem zademonstrowania początkującym fotomaterom procesu wywołania. Przy czerwonym świetle nie można wywoływać żadnych materiałów panchromatycznych. Możemy porazić (dla celów szkoleniowych) użycie płyt szklanych ortochromatycznych „Omega”, które nie są czułe na promienie czerwone.

Sprostowanie

W notatce o VI Turystycznym Konkursie Fotograficznym, zamieszczonej w nr 1(7) naszego miesięcznika w spisie nagrodzonych pominięto zostało nazwisko ob. Harędzińskiego Karola ze Stalinozgodu, który otrzymał II nagrodę Ministerstwa Oświaty.



NA TRASIE POCHODU

Władysław Sławny

CENA
5 zł

Redaguje Komitet. Wydawca: Wydawnictwo „Sztuka” P. P. Adres Redakcji: Warszawa, ul. Sniadeckich 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. 1767/c 5-R-15246