

C.435

21 GRUD. 1937

P. Z. T.

BIBLIOTEKA

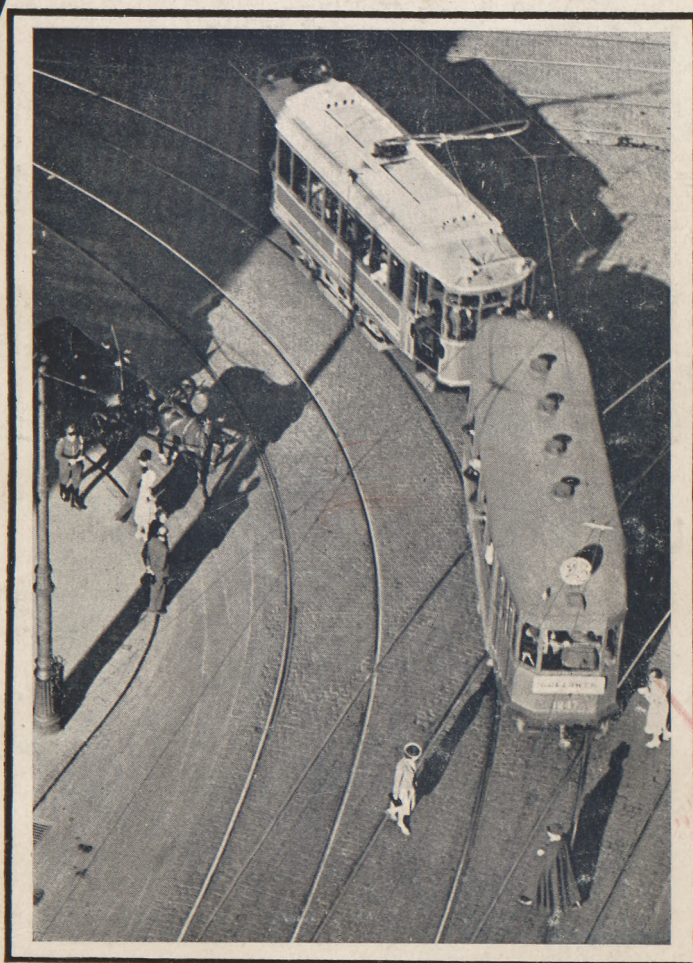
TECHNICZNA

def

LEICA

Współczesność

NR. 9
ROK
1937



ORGAN SEKCJI MAŁOOBRZASKOWEJ P. T. F.

Miesięcznik fotografii
malobrazkowej.



UCHWYCONIE
KAMERA



ERNST LEITZ, WETZLAR

LEICA W POLSCE

MIESIĘCZNIK FOTOGRAFII MAŁOOBRZĄDKOWEJ

ORGAN SEKCJI MAŁO-

OBRAZKOWEJ POLSKIEGO

TOW. FOTOGRAFICZNEGO

Nr 9

♦ WARSZAWA ♦ LISTOPAD ♦ ROK 1937 ♦

Wilhelm Stonawski — Warszawa

Znaczenie fotografii barwnej dla dalszego rozwoju fotografii

W dziedzinie wynalazczości istnieją zawsze okresy, w których pojawiają się rzeczy nowe — pozornie gruntownie przemyślane. Takie „rewelacyjne” odkrycia omawiane są głównie przez dzienniki a przedmiot wynaleziony albo nie pokazuje się wcale, albo po krótkim istnieniu znika na zawsze. Nie wytrzymuje on próby praktycznego zastosowania.

Tak było również z fotografią barwną. Często już czytaliśmy, iż zagadnienie fotografii barwnej zostało ostatecznie rozwiązane. Po każdej takiej fanfaronadzie następowała przykra cisza. Zawsze znalazło się wprawdzie kilku entuzjastów nowo wynalezionych technik, ale ich zachwyt nie udzielił się innym. Był to najlepszy dowód, iż osiągnięty postęp był jeszcze niedostateczny.

Dziś znów przeżywamy okres reklamowania barwnych zdjęć. Ale poruszenie które wywołuje obecna reklama jest większe. W omówieniu tego zagadnienia biorą udział pisma fotograficzne i przemysłu graficznego.

Wobec dawniejszych rozczarowań musimy bliżej zapoznać się z obecnie propagowaną techniką. Już pojawiają się głosy znużenia! Czyżby i tym razem fotografia barwna została przereklamowana? Czy istnieją niedociągnięcia o znaczeniu istotnym dla fotografa? Czy może on czekać na technikę wygodnego wykonywania barwnych odbitek pozytywnych?

Zapewne nie! Najnowsza technika zasługuje na zainteresowanie się nią. Zmechanizowanie pozytywowej techniki barwnej zostawmy dla przemysłu, nauki i dla pstrykaczy! Pojawienie się w obecnej chwili papierowych odbitek barwnych powiększyłoby tylko niechęć do barwnej fotografii w ogóle.

Musimy wziąć pod uwagę, iż ostatnie dziesiątki lat postępu techniki reprodukcji barwnej, literatura, odczyty radiowe czyli cała aparatura kultury dzisiejszej wpłynąć musiała na wyrobienie estetyczne szerokich mas. Fotografia odgrywa tu największą rolę. Ona od dawna już kształci. Większość dzienników i pism posiada swój stały kącik fotograficzny albo omawia często sprawy związane z fotografią. Czytamy w prasie fotograficznej bardzo pouczające artykuły o fotografii dobrej i o tej mniej udanej ale zawsze o fotografii niekolorowej. Tak przejeżdżaliśmy się już tą nauką i tymi wszystkimi wskazówkami o tym co wolno a czego nie wolno w fotografii czarno-białej, że całkiem zapomnieliśmy o barwie.

Bo też o barwie nam nie wolno było myśleć! Nie było jej. Były tylko walory tonalne. Dla nas istniała tylko jasność barw a nigdy ich jakość. Nauczyliśmy się obchodzić z materiałem negatywowym i pozytywowym i z różnymi filtrami, ale zawsze tylko z jednego punktu widzenia.

Dużo już osiągnięto w fotografii. Siły twórcze stworzyły fotografię. Fotografia dawno przestała być bezdusznym odbiciem przyrody. Coraz większa swoboda w traktowaniu zdjęcia fotograficznego wyzwoliła fotografię od martwoty przyrządów optycznych i ujemnych właściwości materiału światłoczułego, a do osiągnięcia zamierzonych efektów niekoniecznie trzeba obecnie stosować techniki szlachetne. Dobry pozytyw srebrowy powstaje dziś przy pomocy prostych i dla wszystkich dostępnych sposobów, a dawniejsze specjalne techniki stosuje się tylko tam, gdzie tego wymaga motyw.

Nic dziwnego, że wobec wielkiego bogactwa technik niekolorowych jesteśmy bezradni niemal wobec nowego zagadnienia, jakim dla nas jest tak bardzo już udoskonalona fotografia barwna.

I mimowoli nasuwa się nam porównanie barwnego zdjęcia z dawną technicznie dobrze wykonaną fotografią. Posiadała ona niewątpliwie dużo zalet. Technicznie była ona bardzo ciekawa, ale jako obraz — nudna, bezduszna.

Technika wówczas panowała nad człowiekiem. Taka fotografia

służyć mogła nauce i technice, ale jej wartość estetyczna była mała albo żadna.

W podobny sposób przedstawia się obecnie fotografia barwna.

Przez swój wysoki poziom techniczny może ona służyć nauce i technice, może być miłym upominkiem, ale jako obraz jest ona bezduszna tak samo, jak w swoim czasie fotografia niekolorowa.

Fotografia zwykła otworzyła nam oczy. Pokazała nam świat tak, jak my go nie widzimy. Jej realizm nas często przeraża.

Fotografia barwna przygotowuje nam liczne i podobne niespodzianki. Realizm świata barwnego występować będzie na tych zdjęciach z całą jasnością. Zapamiętajmy iż inaczej chwytła fotografia fragmenty z otaczającej nas przyrody i z naszego życia, a inaczej my je widzimy a raczej przeżywamy.

Fotografię jednobarwną musimy ożywić. Ale nie dla braku barw. Są braki poważniejsze. Barwy możemy obecnie otrzymać. Ale tylko jako jeden czynnik kompozycyjny więcej. Poza tym nic. Żadna technika, choćby najcudowniejsza nie włoży w obraz duszy. Inaczej straciłaby już dawna grafika artystyczną swą rację bytu a obecnie utraciłoby ją i malarstwo. Z chwilą wynależenia nawet najbardziej doskonałego sposobu zdjęć barwnych, malarstwo nic nie straci. Oczywiście — malarstwo artystyczne. Fotografik będzie bogatszy o jedną możliwość wypowiedzenia się więcej, a fotografika barwna istnieć będzie obok malarstwa tak, jak obecnie istnieje fotografika obok grafiki.

Skorzystaliśmy z grafiki artystycznej, a grafika skorzystała z fotografii. Teraz skorzystamy z malarstwa. Ale nie poto żeby go naśladować. Inny materiał do pracy i inne narzędzie wskazują nam granicę pomiędzy malarstwem i fotografią barwną. Szukamy własnych dróg. Poznając wszelkie możliwości nowej techniki dojdziemy do takich efektów, jakie będziemy chcieli osiągnąć.

Oryginalne zdjęcie barwne jest reprodukcją przyrody — ale bardzo skromną. Przedstawia ono rysunek i zawiera kolor. Bryłowości nie daje. Perspektywy powietrznej również nie. A przytem nie produkuje innych zjawisk i uczuć działających w przyrodzie jednocześnie z obrazem na nasze zmysły. Nie daje nam odczuwać temperatury powietrza widzianego krajobrazu ani zapachu kwiatów, śpiewu ptaków i wielu innych wrażeń. Fotografia jest wobec tego bardzo niedoskonałą reprodukcją przyrody.

Kolory daje w dziwnym dla nas nieraz zestawieniu tak, jak one uchwycone zostały podczas krótkiej ekspozycji. Autor zdjęcia odbiera w tym samym czasie całe serie wrażeń.

Porównywując uzyskane zdjęcie z wrażeniem, które mu się utrzymało w pamięci, może fotografik ułożyć sobie plan dla wykończenia pozytywu nowego, barwnego. Jest to duże zadanie.

Z przypadkowo uchwyconego kolorytu uzyskać należy pracę o jasnej kompozycji z podkreśleniem właściwej treści w odpowiednim kolorystyce a wszystko złożyć się musi na jedną harmonijną całość. Dla zróżnicowania treści należy nieraz skonstruować jasność względnie jakość barw. A te kontrasty niezawsze odpowiadają kolorytowi naturalnemu.

Nie powinniśmy popełnić błędów spotykanych u początkujących malarzy, tembardziej że zależność obrazu fotograficznego od materiału i narzędzia jest większą jak obrazu malowanego. Nie jeden z tych młodych adeptów sztuki malarskiej twierdzi iż maluje to co widzi. A w rzeczywistości maluje to, co o danym motywie wie. Fotografik otrzymuje to co jego kamera widzi a otrzymać musi to co sam przeżywa.

Droga pracy twórczej do uniezależnienia się od obrazu kamery obecnie istnieje. Należy ją tylko gruntownie poznać. Zdjęcie oryginalne ulec musi gruntownej przeróbce.

Z warunków technicznych sposobów reprodukcyjnych rozwinęła się technika analizy obrazu na zasadnicze części składowe. Może ona być doskonałą podstawą dla prac fotografika.

Rozkład barw naturalnych na kolory zasadnicze nastąpić może bezpośrednio przy dokonaniu zdjęcia motywu. Do tego potrzebna jest specjalna kamera która nam daje jednocześnie trzy negatywy przez trzy filtry. Kolory na negatywach nie występują, każdy negatyw zawiera jedną część składową barwnego motywu w postaci zwykłego obrazu srebrowego.

Te trzy negatywy są podstawą dla dalszej pracy. Takie postępowanie jest jednak bardzo kłopotliwe gdyż

- 1, efekt barwny widzi się dopiero na wykończonym pozytywie co bardzo komplikuje korektę szczegółów.

- 2, fotograficzna analiza przedmiotu barwnego przy pomocy filtrów nie daje dokładnego rozdziału barw..

- 3, dokładne nakładanie na siebie poszczególnych części barwnego odrazu jest utrudnione ze względu na brak uzgodnionych ze sobą znaków.

Pozatem aparaty te są bardzo drogie.

Pod każdym względem wygodniejszy jest sposób bezpośredniej fotografii w kolorach. I tu naturalnie jest zdjęcie oryginalne tylko podstawą dla dalszej i trudnej pracy.

Błoną „Kodachrome” czy „nową Agfa-Kolor” wykonać można każdą kamerą małoobrazkową zdjęcia, na normalnej taśmie kinowej.

Dotychczasowe fotografie barwne miały szereg niedogodności. Posiadały one przede wszystkim na powierzchni niezmiernie drobną ale jednak przeszkadzającą przy powiększaniu siateczkę barwną 3 filtrów (rastr).

Nowe filmy są bez ziarna a obraz ich jest znacznie jaśniejszy. Można je powiększyć i przy tej okazji rozkładać przez filtry na zasadnicze kolory. A co najważniejsze, że można przy takiej analizie już przeprowadzić korektę barw.

Każdy fotograf reprodukcyjny wie doskonale jak martwym narzędziem jest obiektyw i filtr który rozdziela doskonale kolory czyste ale nie usuwa niepotrzebnych barw złożonych ze względu na ich zawartość czerni.

Ale i na to znalazł się sposób oparty na prostym rozumowaniu: Jeżeli istnieje różnica w jasności, to odpowiednią korektę przeprowadzić można przez łączenie negatywów z diapoztywami tego koloru, który daje krycie na negatywie w tym miejscu, gdzie ślad niepotrzebnego koloru ma zniknąć.

Tym sposobem usunięta została najpoważniejsza przeszkoda w barwnej fotografii.

I dlatego też wszystkie drogi dla fotografiki w kolorach zostały otwarte. Należy tymi drogami pójść. Czy trzeba obrać sobie jako końcową technikę pozytywową — przetłok bromolejowy, czy jakąś nową technikę, to pokaże zapewne niedaleka przyszłość. Najważniejszym jest to, że okres rozpoczęcia prac nad fotografią barwną nadszedł. Zróbmy wszystko aby Polacy na tej drodze byli pierwszymi!

Dr. Antoni Wieczorek F.K.P. — Zakopane

Zima na karku

Jest zwyczajem pism fotograficznych dawać fotoamatorom zbawienne rady na wszystkie cztery pory roku. Utało się już tak, że na wiosnę zwrac-

ca się ich uwagę na kwitnące drzewa, w lecie na łany zboża, w jecieni na zeschłe liście, a w zimie oczywiście na śnieg. Z małych rzeczy robi się wielki krzyk, gdy wielka rzecz zostaje nienazwana. A jest nią fakt, że kto umie fotografować choć trochę w jednej porze roku, da sobie napewno radę i w innych. A kto nie umie, będzie kulał cały rok i nie pomoże mu wskazywanie najwdzięczniejszych tematów.

Stoimy u wrót fotografii barwnej, dla której rzeczywiście każda pora roku przez swoją zasadniczą barwę może mieć właściwe znaczenie. Ale tak, jak dotychczas, dla fotografii istnieją w sensie technicznym tylko dwie pory roku — lato i zima. Dwie inne mają charakter granic przejściowych. Zima bezśnieżna nie liczy się dla fotografii, choćby były trzaskające mrozy. Dopiero śnieg i lód może przemówić z fotografii mrozem.

Jakaż zatem jest różnica fotograficzna między latem, a zimą? — Nie są nią w żadnym wypadku gołe, bezlistne drzewa. Tylko istnienie śniegu, lub jego brak stanowi o tej różnicy. A różnica w znaczeniu przeistoczenia plastycznych walorów krajobrazu jest istotnie ogromna i wiąże się ściśle z zagadnieniami technicznymi fotografii. Ponieważ jednolita płaszczyzna śniegu upraszcza niezwykle poszczególne plany krajobrazu, więc komponowanie w zimie jest nawet dla początkującego znacznie łatwiejsze, niż w lecie. Zważmy tylko, że obraz natury, który w lecie składa się z mnóstwa tonów i odcieni barwnych, w zimie przyjmuje postać o wiele prostszą. Wskutek uproszczenia płaszczyzn przez śnieg, krajobraz, który w lecie grzeszy najczęściej trudną do pokonania pstrokacizną szczegółów, w zimie sprowadza się do kilku tonów, którymi operowanie w obrazie jest bez porównania łatwiejsze.

Fakt, że przyroda sama ułatwia komponowanie, jest jedną z największych zalet zimy dla fotografa. Ale są też trudności, których w lecie nie ma, lub występują w bardzo małym stopniu. Krajobraz letni, bogaty w różnorodne barwy potrzebne i zbyteczne szczegóły, ma stosunkowo bardzo mało wysokich światła i dlatego wymaga dobrego rozwiązania szczegółów w głębokich cieniach, co się osiąga dość długim naświetleniem zdjęcia. Natomiast krajobraz zimowy, składający się przeważnie z wysokich światła, wymaga przede wszystkim rozwiązania szczegółów w światłach, do czego zbyt długie naświetlenie zupełnie się nie nadaje, a osiąga się to precyzyjnym naświetleniem i przerywaniem wywoływania we właściwym momencie, po upływie czasu, wiadomego dla danej marki filmu i określonego wywoływacza.

Precyzyjne wywoływanie w tanku „na czas”, a zawsze w tych samych warunkach, upraszcza rzecz o tyle, że z góry można być pewnym stopnia kontrastowości, choć się filmu w czasie wywoływania nie ogląda. Ta pewność wyniku, zwłaszcza, jeżeli poparta jest własnym doświadczeniem (parę rolek „eksperymentalnych” zawsze się opłaci, a nigdy nie zaszkodzi!) jest bardzo ważna właśnie dla zdjęć zimowych. Kto zaś pracuje na płytach szklanych i wywołuje indywidualnie przy czerwonym świetle, będzie mógł wprawdzie śledzić ogólny charakter negatywu, ale nigdy nie do tego stopnia, aby był w stanie zobaczyć, co się dzieje w dobrze zaczerwienionych światłach. Pod tym względem będzie skazany na wycucie i przypadek.

Jak widzimy, zawsze aktualna walka z kontrastami w fotografii ma do rozwiązania w lecie i w zimie dwa różne problemy, raz ze względu na cienie, drugi raz ze względu na światła. Ale to nie wszystko. W lecie mamy do czynienia z bardzo różnorodnymi elementami tworzywa, podczas gdy śnieg jakkolwiek w naszym klimacie nietrwały, jest tworzywem jednolitym, które ma olbrzymią przewagę w kształtowaniu zimowego krajobrazu. A w tej jednolitości jest to materiał bardzo bogaty ze względu na wielką mnogość form, w jakich występuje w przyrodzie. I to jest przyczyną, że biel śnieżna, oświetlona słońcem i pokrajana cieniami ludzi nas bardzo względnością bieli. Śnieg w cieniu wydaje się w sąsiedztwie słońca całkiem ciemny, czasem prawie czarny, choć natężenie jego jasności odpowiada faktycznie najwyższemu światłom przeciętnego letniego krajobrazu. Kąt padania promieni gra również bardzo ważną rolę. Powierzchnia śniegu, skośnie oświetlona, wydaje nam się dotąd najbielsza, dopóki wzrokiem nie napotkamy miejsca, na które promienie padają prostopadle. Okazuje się, że pojęcie bieli jest w zimie nadzwyczaj względne. Najwyższa biel śniegu w słońcu okaże się szarością przy porównaniu z odbiciami na lodzie.

Bardzo różnorodna struktura śniegu, zwłaszcza w górach, jest fotograficznie trudna do opanowania, lecz w zależności od warunków atmosferycznych przyczynia się waleń do podkreślenia charakteru zimowego krajobrazu. Śnieg mokry, zdjęty z uwzględnieniem jego gatunku, nie będzie nigdy w obrazie mroził, a znów myliłby się, kto by przypuszczał, że zaspas śnieżne dadzą sugestię wichru, który je tworzył. Mowa fotograficzna polega na tym, aby pochwycić najbardziej charakterystyczne cechy żywiołu w czasie jego trwania. Zdjęcia po przejściu lawiny mogą być bardzo ciekawe, ale nie dadzą żadnego wyobrażenia o potędze żywiołu, lecz tylko o jego skut-

kach. Nie wiem czy istnieje dobre zdjęcie lawiny w ruchu, ale jej skutki rzadko tylko są dobrym tematem do fotografii. Natomiast w niektórych filmach alpejskich można było oglądać przepyszne zdjęcia lawin.

Niesamowity świat zimy będzie zawsze pociągał fotografów. Dawniej ludzie unikali chętnie zimy, chowali się przed nią, cierpliwie, choć cierpiętliwie oczekując wiosny. Używał zimy tylko ten, kto musiał się z nią bratać z konieczności życiowej. Gdyby nie musiał, siedziałby za piecem. Dziś się czasy zmieniły. Zima stała się ludziom bliska i poznano jej piękno. Nie potrzeba już kląć zimy, oczekując w kniei na grubego zwierza. Wystarczy być fotografem i jeździć trochę na nartach, a uwielbienie zimy się znajdzie.

Inż. Kazimierz Groniowski – Warszawa

Dwie pomyłki

Wyszła spod prasy nowa książka Windisch'a p. t. „Polowanie na rzeczy i ludzi”.

Wszyscy mają zapewne w pamięci poprzednią książkę tegoż autora „Nowa szkoła fotograficzna”, która nie tylko pod względem treści, ale i formy stanowi perłę współczesnej literatury fotograficznej. Sam Windisch pisze w przedmowie, że wiele lat czekał na moment, w którym się poczuł na siłach przelać na papier dość zwięźle wszystkie swe wiadomości. A jednak w całości swego dzieła dokonał: powiedział wszystko.

To też ze zdziwieniem dowiedziałem się o nowej książce Windisch'a i to w niespełna rok po pierwszej. Złe przeczucia nie myliły mię.

Główną treścią książki jest spis wszystkiego, co można fotografować. Systematyczność, posunięta do ostatnich granic, odpowiada świetnie psychice naszego zachodniego sąsiada, my jednak czytając tę książkę doznajemy uczucia podobnego, jak po użyciu środka nasennego.

Gorzej jeszcze przedstawia się druga część książki, teoretyczna, w której Windisch popełnia poprostu dwie... pomyłki.

Na stronie 105 jest mowa o niemożności wyzyskania całkowitej czułości filmów wysokoczułych spowodu konieczności stosowania wywoływaczy drobnodziarnistych. Najnowsze filmy jednowarstwowe (pisze Windisch) są wprawdzie mniej czułe, jednak spowodu ich drobnodziarnistości

mogą być całkowicie wywołane bez obawy o powiększenie ziarna, a więc ich czułość może być całkowicie wyzyskana. Gruba pomyłka, panie Windisch.

Najnowsze drobnoziarniste filmy jednowarstwowe posiadają gradację bardzo stromą. Całkowicie wywołane wykazują tak znaczną kontrastowość, że o wykonaniu powiększenia nawet na najmniejszym papierze nie może być mowy.

Filmy te muszą więc być bardzo ostrożnie i niedostatecznie wywoływane, aby utrzymać ich kontrast w granicach właściwych. Czułość tych filmów nie może więc być wyzyskana.

W przeciwieństwie do tego, zdjęcia wykonane na materiale wysokoczułym mogą być w razie potrzeby całkowicie wywołane, bez obawy o możliwość wykonania powiększenia, gdyż nigdy nie osiągają zbyt wielkiego kontrastu. Uwydatni się jedynie ziarno, które jednak nie ma żadnego wpływu na wartość obrazu jeśli chodzi o zdjęcia w bardzo trudnych warunkach np. zdjęcia reporterskie, policyjne i t. p.

Drugą pomyłkę popełnia p. Windisch na str. 83. Mowa jest o najnowszych wielowarstwowych filmach barwnych. Jak wiemy, filmy te są bezzziarniste w przeciwieństwie do materiałów dawnego typu, jak np. rastrowe emulsje Lumière'a.

Barwna klisza Lumière'a oglądana przez lupę a nawet zbliżką okiem nieuzbrojonym wykazywała obecność bardzo dobrych ziarenek obok siebie leżących i zabarwionych na trzy barwy dopełniające. W szczególności na tych miejscach obrazu, gdzie występowała barwa biała, można było dostrzec obecność tychże samych ziarenek barwnych: Barwa biała powstała więc w naszym oku jako suma trzech barw dopełniających, powstałych z przejścia promienia białego przez trzy niezależne ziarenka zabarwione. Była to więc addytywna metoda otrzymywania barw.

W przeciwieństwie do tego najnowsze filmy barwne oparte są na metodzie subtraktywnej. Trzy warstwy emulsji zawierają obrazy zabarwione na trzy kolory dopełniające. W miejscu gdzie obraz wykazuje barwę białą poszczególne warstwy nie są zupełnie zabarwione. Biały promień światła dociera poprzez film w całości do naszego oka. W miejscu, gdzie obraz jest czarny, poszczególne warstwy są zabarwione intensywnie, lecz każda na jeden z trzech kolorów dopełniających. Przez taki filtr potrójny światło przejść nie może i żaden promień do naszego oka nie dociera.

W ogólności, w jakimkolwiek miejscu widzimy barwę, to pozostała ona ze światła białego po pozbawieniu go tych promieni, które poszczególne warstwy zatrzymały. Jest to więc metoda subtraktywna, podobnie jak barwny druk na papierze.

Tymczasem p. Windisch mówi nam, że mamy tu do czynienia z metodą addytywną. Conajmniej..... pomyłka.

Rzecz oczywista, że inne wnioski p. Windischa są całkiem słuszne i trzeba się z nimi zgodzić. Zwłaszcza słusznym jest to, że chcąc robić piękne zdjęcia plażowe trzeba znać śliczne, czarujące i jak nimfa zgrabne dziewczę, jakim jest panna Marion. Niestety nie każdy jest szczęściarzem, nie każdy ma pannę Marion i nie każdy jest zakochany. Ale z tego też powodu nie każdy popełnia... pomyłki.

Jan Neuman F.K.P. — Warszawa

Technika powiększeń (dok.)

Przy stosowaniu 2 wywoływaczy kolejno po sobie „K” i „N” postępujemy następująco:

Pierwszym jest wywoływacz „K”, obraz właściwie naświetlony ukazuje się w czasie 25 — 45 sek. Wywołujemy tak długo, aby cienie obrazu były prawie wywołane, ciemne półtony również a reszta to zn. jasne półtony ledwie zarysowane i światła puste. Trwa to około 50 — 90 sek. Teraz przepłukujemy obraz w czystej wodzie (do której nie wolno wkładać obrazów już utrwalonych) przez kilkanaście sekund. Proces wywoływania posuwa się nieco naprzód — kończymy w rozcieńczonym wywoływaczu „N” w czasie około 30 — 60 sek. po ponownym przepłukaniu wkładamy obraz do kuwety z utrwalaczem.

Często obserwowałem u początkujących amatorów daleko posuniętą oszczędność na utrwalaczu. Jest to bardzo niewłaściwe. Ogólna zasada procesu utrwalania brzmi, że „sole srebrne rozpuszczają się w nadmiarze utrwalacza”, znaczy to, że aby proces przebiegł do końca, to płynu nie może być zbyt mało a koniecznie conajmniej 2 — 3 cm na głębokość w kuwecie. Najlepiej obraz położyć warstwą na dół uważając, aby nie dostały się pod spód bańki powietrza. Dobrze jest również powiększenie w utrwalaczu



ĆWICZENIA NA OKRĘCIE SZKOLNYM

SAEBENS

(Z X. Międzynarodowego Salonu Fotografiki. Dział Leitz)



VII NAGRODA NA KONKURSIE CZASOPISMA „DIE LEICA”
(Z X Międzynarodowego Salonu Fotografiki. Dział Leitz)

czu obrócić raz i drugi. Obraz pozostawiamy w utrwalaniu 12 — 15 min. a jeżeli płyn jest już trochę zużyty lub jego temperatura niska (poniżej 16°C) to nawet dłużej — do 20 min. Przetrzymanie obrazu w utrwalaczu nie jest szkodliwym, jeżeli nie trwa godzinami, wtedy bowiem, długo działający tiosiarczan rozpuszcza także w pewnym stopniu i srebro obrazu, osłabiając jego krycie.

Jeżeli gradacja papieru była właściwie dobraną; to cała praca od początku idzie składnie. Przyjmijmy jednak, że często zachodzą i inne przypadki. Na przykład próbka wskazuje, że obraz jest za kontrastowy. Może to być wynikiem za krótkiego naświetlenia, należy wówczas spróbować zwiększyć czas naświetlenia. Jeżeli mimo to w światłach obrazu nie przybyło brakujących szczegółów a zatraciły się przy tym szczegóły w cieniach to znak, że należy użyć papieru o więcej miękiej gradacji. Czas naświetlenia próbki winien być skrócony, gdyż papier miękki jest więcej czuły.

W wypadku przeciwnym, kiedy kontrasty obrazu są za małe i obraz jest wprost szary, musimy przejść na papier więcej twardy. Naturalnie wtedy, gdy sprawdziliśmy, że nie jest to wynikiem błędnego, zbyt długiego czasu naświetlenia. Należy wprzód spróbować skrócenia czasu naświetlenia próbki, podejrzenie, że szarość obrazu jest spowodowana za długim naświetleniem jest zawsze aktualne, ale musi iść w parze z racjonalnym wywoływaniem. Jeżeli próbka, przy skróconym czasie naświetlenia zyskuje trochę na kontrastach, ale brak jej krycia, czerni w cieniach, to znak, że jednak należy użyć papieru twardszego.

Na gradację możemy również wpływać w pewnej mierze samym procesem wywoływania. Skoro np. trzeba obrazowi przysporzyć trochę tylko kontrastów, to może wystarczyć wywoływanie w samym tylko wywoływaczu „K”. Należy wówczas, przy odpowiednio dobranym czasie naświetlenia, wywoływać oczywiście dłużej np. 2 — 2,5 minut.

W wypadku przeciwnym, gdy wywoływaniem chcemy obniżyć kontrasty, używamy jedynie wywoływacza „N”. Wywołujemy wtedy około 1,5 — 2 min. kończąc ewentualnie wywoływanie w wodzie czystej, w której obraz, warstwą na dół, pozostawiamy spokojnie kilkanaście sekund (często i dłużej nawet). Czasem można zacząć wywoływanie w „K”, ale prowadzić go bardzo krótko, tylko do zarysowania się najgłębszych cieni, a dopiero wtedy przejść do wywoływacza „N”.

Często zdarzają się negatywy, które mają skalę tonów dość harmonijną,

a tylko światło kończyste z pewną ilością szczegółów wyrywa się niejako większym kryciem z pośród całej skali tonów słabiej krytych. Niepodobna wówczas dobierać naświetlenia do tych miejsc. Jeżeli różnice te nie są zbyt duże to możemy przez chuchanie (nie dmuchanie) lub lekkie pocieranie palcem podczas wywoływania w danym miejscu sam proces przyspieszyć lokalnie, wydobywając tym sposobem te brakujące, niedowołane jeszcze szczegóły rysunku. Sposób ten okaże się tym skuteczniejszy im chłodniejszy jest wywoływacz. Palce nasze, którymi pocieramy dane miejsce emulsji, wnoszą nam lokalnie wyższą temperaturę, do 37°C , podobnie jak oddech.

Weźmy teraz wypadek przeciwny. Większość pola negatywu ma skalę tonów przebiegającą harmonijnie, a gdzieś wyrywa się partia cieni, która jest bardzo słabo kryta, odbiega tem znacznie od reszty. Na powiększeniu partia taka będzie znacznie przeczernioną, szczegóły się zagubią. Jeżeli ta słabo kryta część negatywu nie ma granic zbyt różnorodnie wykrojonych, to możemy podczas naświetlania partię tę przysłonić na pewną część czasu naświetlenia, robi się to wprost ręką lub kartonikiem, ewentualnie nawet przekrojonem na odpowiedni profil. Podczas tego przysłaniania, nie możemy oczywiście z ręką czy kartonikiem pozostawać nieruchomo. Otrzymalibyśmy wówczas ostrą granicę tego rzuconego cienia. Należy podczas przysłaniania przedmiotem rzucającym cień poruszać wykonując lekkie a dość szybkie ruchy tak aby cień na papierze światłoczułym drgał w okolicy granicy jasnej plamy negatywu. Nie można tego robić wtedy gdy czas naświetlania wynosi 2 — 3 sek., nie zdążylibyśmy odpowiednio manipulować w czasie przysłonienia np. połowy czy $\frac{1}{3}$ części całego naświetlenia. Trzeba w tych wypadkach ułożyć czas naświetlania przysłoną lub czułością papieru tak, aby wynosił on w całości przynajmniej kilkanaście sekund.

Utrwalone powiększenia płucze się w wodzie bieżącej przez czas nie krótszy jak 40 min. Jeżeli nie ma specjalnej płuczki lub syfonu, przy których to urządzeniach woda jest w całości odmieniana, to można wpuścić do kuwety węża gumowego połączonego z wodociągiem. Winien on być tak długim, aby koniec jego leżał na dnie kuwety. Nie rozwiązuje to problemu płukania w zupełności, w uzupełnieniu trzeba przecież co 15 min. odlać całą wodę z kuwety i napełnić ją świeżą. Jeżeli w pracowni nie ma zupełne wody bieżącej, to będziemy płukać w wodzie stojącej zmieniając ją 6-krotnie co 10 min. Do suszenia wiesza się powiększenia za 1 róg

w czystych łapkach drewnianych, które zawieszono na przeciągniętym przez pokój sznurze. Bardzo duże powiększenia (od 30×40 cm) można ująć w dwie łapki, jednak w ten sposób, aby do ściekania wody pozostało zawsze tylko 1 naroże a nie cała krawędź powiększenia. W kilka minut po powieszeniu obrazów należy skontrolować czy na powierzchni obrazu siedzą krople wody, jeżeli tak, to trzeba je usunąć dotknięciem choćby czystego palca, gdyż w przeciwnym razie pozostaną w tych miejscach po wyschnięciu jaśniejsze plamy tej samej wielkości co pozostawione krople wody. Suszenie z tak zw. „wysokim połyskiem” papierów, które mają już fabrycznie nadaną powierzchnię połyskującą, może odbywać się na gorąco lub na zimno. Do suszenia gorącego potrzebne są specjalne suszarki elektryczne (lub gazowe), do suszenia na zimno wystarczą same blachy chromo-niklowe lub ferrotypowe. Powiększenia kładzie się na czysto przetartej blasze, wyżyma wodę przez czystą szmatkę lub białą bibułę za pomocą wałka i stawia najlepiej w miejscu ciepłym i przewiewnym. Po kilku godzinach suche powiększenia same odskakują od blachy, nie należy próbować je odrywać, gdyż wówczas powierzchnia ma smugi i załamania.

Wypłamianie powiększeń przeprowadza się wodną farbą, lub tuszem chinskim, albo tuszem Keilitz'a małym, ostro zakończonym pędzelkiem. Sklepy fotograficzne dostarczają specjalnych gatunków o włosiu dość sztywnym. Należy pamiętać, aby odcień dobranego tuszu lub farby zgadzał się z odcieniem strątu srebrowego obrazu, powinno to być uzgodnione koniecznie przy świetle dziennym. Tusz Keilitz'a nie da się zmyć po zaschnięciu, lepiej więc pracować ostrożnie.

Wiadomości techniczne

■ Barwne zdjęcia w pozytywach można dziś otrzymać znacznie prościej aniżeli dawniej. Dotychczas znaliśmy zastosowanie pigmentu, pinatypji, przetłoku bromolejowego i gumy. Są to wszystko sposoby dość skomplikowane dostępne tylko dla bardzo zaawansowanych technicznie wykonawców.

Metoda „wash off relief” eksploatowana przez firmę Kodak daje możliwość otrzymywania sposobem znacznie uproszczonym w stosunku do dotychczas znanych procesów pigmentowo-prześiąkowych, barwnego obrazu na papierze. Pozwala ona również na wykorzystanie do tego jako punktu wyjścia barwnego przezrocza Kodaka (Kodachrome) lub Agfy (Agfa-Neu-

Kolor). W aparacie do powiększeń wykonuje się 3 powiększone negatywy czarno białe, na płytach lub błonach przez 3 filtry (specjalne). Z negatywów tych trzeba sporządzić kopie na błonach „wash off relief”. Błony te po odpowiednich zabiegach chemicznych otrzymują relief, w który wsiąka barwnik uzupełniający. Na odpowiednim podłożu osadzamy kolejno trzy barwne obrazy powstałe z barwnika. Można otrzymać nieskończenie wiele odbitek jednakowych. Cała trudność polega jedynie na sporządzeniu stosownych, dobrych powiększonych negatywów częściowych przez filtry.

Postęp polega z jednej strony na uproszczonej pinatypji, którą jest metoda „wash off relief” z drugiej na tym, że nie musimy tu dokonywać 3 zdjęć z motywu, którym musiała być nieruchoma martwa natura ale możemy wykorzystać zdjęcia na „Kodachrome” lub „Agfa-Neu-Kolor”. Mogą one być nawet momentalne, jeżeli tylko warunki oświetleniowe są odpowiednie.

Błony do metody „wash off relief” już w najbliższym czasie ukażą się na rynku polskim — dostarcza je firma Kodak. (J. A. N.)

■ Fotografowanie z bliska aparatem Leica, jest możliwe z pomocą niewielkiego i bardzo prostego urządzenia. Przyrząd ten zwany „NaeEinstellgerät” (Nooky) pozwala nastawić na ostro przedmioty, które znajdują się w strefie od 44 cm—1 m odległości od aparatu. Jest to rodzaj pierścienia wykręcanego do kamery po odjęciu obiektywu. Sam obiektyw zakłada się zaczepem bagnetowym na pierścień. Należy uważać przy kupnie, gdyż z powodu różnicy w średnicach Elmara i Summara (lub Hektora, — 5 cm) przyrząd jest dostarczony w dwóch modelach dopasowanych właśnie do tych dwóch obiektywów. Obiektyw pozostaje nadal sprzężony z odległościomierzem, ale przez dodatkowy klinik optyczny, który jest na przyrządzie i uzupełnia optyczne urządzenie. Osobna łąka ogranicza cokolwiek zmniejszone pole widzenia celownika. Nastawienie na ostro odbywa się również przez ślimakowy obrót części pierścienia wraz z obiektywem. Z powodu większej odległości obiektywu od płaszczyzny obrazu, na czym to zresztą polega możliwość nastawiania bliżej aniżeli 1 m.. oddalonych przedmiotów, mamy i jasność obrazu cokolwiek mniejszą (jak przy dużym wyciągu miecha w innych aparatach). Różnica w naświetlaniu jest jednak b. niewielką i nie musi być w praktyce uwzględniona. Przyrządek ten nadaje się specjalnie dla wielu zdjęć naukowych, z dziedziny przyrody, medycyny i t. p. (J. A. N.)

Redakcja prosi P. T. Czytelników o nadsyłanie ciekawych artykułów i prac do reprodukcji.

Rozstrzygnięcie Konkursu Fotograficznego „PIĘKNO WARSZAWY”

Medal srebrny dyplom honorowy — Tadeusz Wański, Poznań

500 zł Prezydenta Zarządu Miejskiego m. st. W-ry — Stefan Plater-
Zyberk, Warszawa

300 zł Ministra Spr. Zagr. — Zofia Chomętowska, Warszawa

300 zł Ministra W. R. i O. P. — Antoni Anatol Węclawski, Włochy
k/Warszawy

300 zł Prezydenta Zarządu Miejskiego — Jan Neuman, Warszawa

Lot nad Warszawą — Wilhelm Stonawski, Warszawa

„ „ „ — Henryk Poddębski, Warszawa

80 zł Ministra Komunikacji — za pracę „Komunikacja” Henryka Pod-
dębskiego, Warszawa

80 zł Ministra Komunikacji — za pracę „Dachy Starego Miasta” Jana
Łukasiewicza, Warszawa

80 zł Ministra Komunikacji — za pracę „Nowy dom mieszkalny” Je-
rzego Mizerskiego, Zielonka

80 zł Ministra Komunikacji — za pracę „Zamek” Krystyny Chróście-
kiej, Warszawa

80 zł Ministra Komunikacji — za pracę „Kolumna Zygmunta” Zdzi-
sława Marcinkowskiego, Warszawa

Wyróżniono prace: Bronisława Frischlanda, Warszawa

Jana Łukasiewicza, Warszawa

Tadeusza Zalewskiego, Milanówek

Henryka Romiszewskiego, Przemyśl

Antoniego Wieczorka, Zakopane

PRENUMERATA MIESIĘCZNIKA „LEICA W POLSCE” WYNOŚI:
rocznie zł 4.—, 1/2-rocznie zł 2.50, numer pojedynczy 50 gr.

Ceny ogłoszeń: cała strona zł 50.—, 1/2 strony zł 25.—; przy zamówieniu ogłoszenia co najmniej w 6 numerach, 10% rabatu.

ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI: WARSZAWA, UL. CHMIELNA 17.
TEL. 6-56-34, KONTO CZEKOWE PKO JAN A. NEUMAN NR. 19.869.
Wydawca: Sekcja małoobrazkowa Polskiego Towarzystwa Fotograficznego.

Redaktor: Jan A. Neuman.

Redakcja zastrzega sobie prawo dokonywania w rękopisach skrótów i poprawek.

KOMITET REDAKCYJNY:

inż. M. Dederko, red. H. Derczyński, inż. K. Groniowski, prof. dr. Stalony-
Dobrzański, red. Jan A. Neuman.

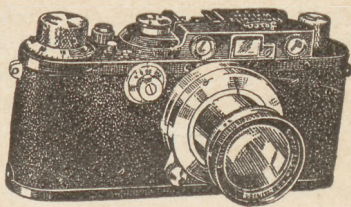
KONIEC DZIAŁU REDAKCYJNEGO

Tłoczono w Szkole Przemysłu Graficznego im. Marsz. J. Piłsudskiego w Warszawie

DO 15 RAT MIESIĘCZNYCH

APARATY

LEICA



oraz SPRZĘT POMOCNICZY
sprzedajemy ściśle podług cen katalogowych.
Nasze laboratorium jest specjalnie nastawione
na obróbkę taśm i powiększeń z aparatu Leica.
„FOTOTECHNIKA” ERWIN PESCHT
Warszawa, Marszałkowska 44a (przy Koszykowej).

CHEMIKALIA FOTON

zastosowane do

PAPIERÓW FOTON

pozwolą uzyskać

NAJLEPSZE MOŻLIWE WYNIKI



WYWOŁYWACZ I UTRWALACZ nadają się do wywoływania wszystkich papierów, a także płyt i błon.

METAZOL jest specjalnym wywoływaczem idealnie dostosowanym do wywoływania papierów.

CHLORAZOL nadaje każdemu wywoływaczowi cechy wywoływacza *Metazol*.

ENERGOL wyciąga maximum z negatywów niedoświetlonych.

DUROL wywoływacz bardzo kontrastowy.

LEICOL wywoływacz drobnoziarnisty i wyrównawczy.

PARFENOL wywoływacz bardzo stężony do negatywów.

SELON najprostszy i najpewniejszy zabarwiacz do papierów chlorobromowych **SELON**.



CHEMIKALIA FOTON odznaczają się doskonałą jakością i niską cenę.

Żądajcie ich we wszystkich sklepach fotograficznych.

Szczegółowe opisy przesyła:

FOTON, sp. z ogr. odp. **WARSZAWA 12, ul. REJTANA 7**

1871

1872

1873

1874

1875

1876

1877

1878

1879

1880

1881

65