

O. 435

Bibl. Publ. m. st. Warsz.
Dok.

LEICA w polsce

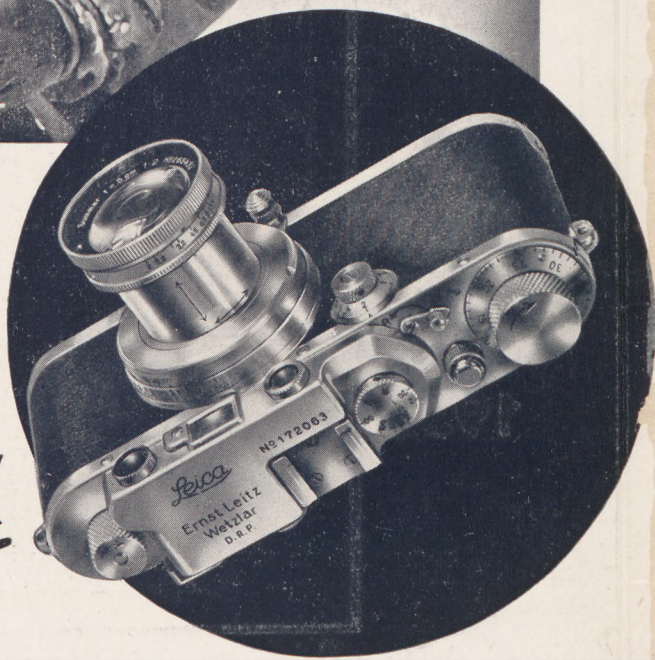
P. T. T.
BIBLIOTEKA
TECHNICZNA

NR. 1
NR. 11 WYD.
ROK
1938



ORGAN SEKCJI MAŁOOBRZASKOWEJ P. T. T. F.

*Miesięcznik fotografii
małobrazkowej.*



Leica

ERNST LEITZ - WETZLAR

LEICA W POLSCE

MIESIĘCZNIK FOTOGRAFII MAŁOOBRZASKOWEJ
ORGAN SEKCJI MAŁO-
OBRAZKOWEJ POLSKIEGO
TOW. FOTOGRAFICZNEGO

Nr. 11 WYD. **Nr 1**

♦ WARSZAWA ♦ STYCZEŃ ♦ ROK 1938 ♦

Inż. Kazimierz Groniowski — Warszawa

Nowa Kagrotypia

Przytłaczająca ilość bromów na wystawach i salonach dowodzi, że dzięki udoskonaleniu papieru fotograficznego i dzięki opracowaniu nowych metod swobodnej obróbki bromu, artyści potrafią w sposób zupełny wypowiedzieć się w srebrze. Techniki swobodne bromu dzielą się zasadniczo na dwie kategorie: na takie, które pozwalają interwencję ręki artysty (wtórnik-Buřhaka; cisografia — czyli technika nożyczek, wg autora), oraz na takie, w których pożądané efekty wytwarzają się jakgdyby samoczynnie pod kierunkiem rozumu i za wolą artysty. Wśród tych ostatnich najważniejsze są wszelkiego rodzaju techniki tono-rozdzielcze. Polegają one na tym, że skala tonalna odrazu podzielona zostaje na trzy grupy: tony jasne i ciemne opracowuje się z całą starannością, rozciągając zakres ich skali, a grupę tonów środkowych traktuje się po macoszemu, zastępując ją przez jeden ton pośredni. Efekty tą drogą osiągnięte okazały się tak artystyczne, że wielu fotografów i poszukiwaczy zajęło się wynalezieniem odpowiednich technik.

Tono-rozdzielczość osiągnąć można już przy pomocy jednego negatywu (mononegatyvia) przez odpowiednie zabiegi, np. chemiczne (Interwalia — prof. Stalony-Dobrzańskiego), jednak całkowitą swobodę osiąga się dopiero przez zastosowanie większej ilości negatywów (multinegatyvia).

Ilustracja na okładce: Dr. Tad. Przypkowski — z cyklu „Paryż”

Zależnie od tego, jakimi sposobami negatywy zostały sporządzone, różniamy różne rodzaje multinegatypii. Najprościej sporządzić jest oba negatywy, fotografując obraz dwa razy, różnym czasem naświetlenia, a następnie wywołując jeden z nich kontrastowo, a drugi miękko. Możliwe to jest tylko przy dużym formacie na oddzielnych negatywach, najlepiej szklanych, dzisiaj mało używanych. Ponieważ poza tym ten rodzaj multinegatypii może być zastosowany jedynie do przedmiotów nieruchomych, a zdjęcia dokonywane być musi ze statywu, więc nic dziwnego, że multinegatyvia pierwotna przestała być stosowaną.

Jeżeli jednym z negatywów jest negatyw otrzymany podczas zdjęcia w kamerze, a drugi negatyw osiąga się z pierwszego przez przekopiewanie za pośrednictwem diapozytywu i odpowiednio miękkie wywołanie, to mamy do czynienia z multinegatywią pierwotno-wtórnią. Tę technikę rozwinął zwłaszcza Person, jednak niewielkie jej rozpowszechnienie należy przypisać trudnościom technicznym: negatyw pierwotny musi być wywołany twardo i nie nadaje się do zwykłego powiększenia, negatyw wtórny otrzymuje się przez specjalne wywołanie, a wreszcie zamiana obu negatywów w powiększalniku przedstawia trudności.

Jeżeli dla naświetlenia papieru użyte są tylko negatywy wtórne, otrzymane drogą przekopiewania, to mamy do czynienia z multinegatywią wtórnią.

Negatywy możemy zużyć w dwojaki sposób: albo położyć jeden na drugim i wsunąć razem do powiększalnika, albo naświetlać przez jeden, a po jego wyjściu przez drugi. W pierwszym wypadku światło naświetlające papier jest światłem żarówki minus to, co zatrzymały wszystkie negatywy (multinegatyvia subtraktywna — Isohelia), w drugim wypadku papier jest naświetlony sumą tych światel, które przeszły po kolei przez wszystkie negatywy (multinegatyvia addytywna — Kagrotypia).

Ponieważ sposób otrzymywania negatywów do Isohelii był wielokrotnie już opisywany, zajmę się odrazu techniką addytywną wtórnią.

Negatyw pierwotny, otrzymany w kamerze podczas zdjęcia, jest negatywem normalnym o zwykłej charakterystyce.

Sporządza się z niego diapozytyw bardziej kontrastowy, podobnie jak dla projekcji. Z tego diapozytywu na zwykłej taśmie pozytywowej sporządza się dwa negatywy wtórne obok siebie i wspólnie wywołuje. Oba negatywy otrzymywały różny czas naświetlenia, który musi być bardzo starannie dobrany. Jeden z negatywów naświetla się tyle czasu, aby światła odrazu

utworzyły na nim jednostajną czarną powierzchnię (górne zakrzywienie charakterystyki) podczas gdy cienie obrazu są ładnie zróżniczkowane i znajdują się na prostoliniowej części charakterystyki.

Drugi negatyw jest tak krótko naświetlany, że tylko najwyższe światła obrazu zostały skopiowane, reszta zaś tonów nie dała kopii (negatyw szklisty).

Wynika z tego, że światła szczytowe skopiowane zostały na najdolniejszej części dolnego zakrzywienia charakterystyki, gdzie jest znacznie mniejsza niż w części prostoliniowej. Dzięki temu mamy do dyspozycji dwa negatywy wspólnie wywołane, lecz nie posiadające tej samej gradacji (γ). Cienie są wypracowane kontrastowo, a światła — miękko. Z tych dwóch negatywów wtórnych, dobierając odpowiednio czasy naświetlenia papieru, otrzymujemy obraz o efekcie wyraźnie tonorozdzielczym.

Multinegatyvia wtórna ma tę zaletę nad pierwotnowtórna, że negatyw pierwotny może być negatywem normalnym, a poza tym, że przedstawienie obu negatywów w powiększalniku jest łatwe. Jeżeli bowiem wykonamy odpowiednie znaki w miejscach najciemniejszych diapozytywu pośredniego to znaki te wystąpią na wszystkich negatywach wtórnych i służyć będą nam do dokładnego przedstawienia negatywów.

Ujemną stroną Kagrotypii była konieczność bardzo dokładnego doboru czasu kopiowania przy sporządzaniu negatywów wtórnych. Jeśli bowiem czas kopiowania negatywu światła byłby choć trochę za długi, znalazłby się on na prostoliniowej części charakterystyki, wskutek czego przy wspólnym wywoływaniu miałby ten sam kontrast (γ) co negatyw cieni. Żaden efekt tonorozdzielczości nie byłby widoczny.

Z pomocą przychodzi niedawno wynaleziony przez autora i opisany w *Fotografie Polskiej* nowy typ powiększalnika, który pozwala na dowolne przesuwanie gradacji negatywu. Dzięki nowemu powiększalnikowi zbytecznym staje się dokładny dobór czasu kopiowania. Prosto z diapozytywu wykonywa się dwa negatywy wtórne, kopiując jeden z nich około 30 razy krócej, niż drugi. Po wspólnym wywołaniu otrzymuje się dwa negatywy o różnym kryciu, przyczem otrzymany kontrast każdego z nich jest obojętny.

Następnie, dobierając zależnie od życzenia odpowiedni czas naświetlenia, kopiuje się ciemny negatyw lampą środkową, a jasny — lampami bocznymi. Otrzymuje się obraz o efekcie tonorozdzielczym. Jak widzimy

Nowa Kagrotypia jest techniką nader łatwą, życzyć by tylko należało, aby pierwsze okazy nowego powiększalnika jak najprędzej ukazały się na rynku.

Nie dość na tym. Nowy powiększalnik przywraca do życia zapomnianą technikę: multinegatypię pierwotną. Ponieważ zbyteczne jest teraz, aby negatywy miały różne γ , nie potrzeba klisz wywoływać oddzielnie. Mogą to być dwie sąsiednie klatki naszego filmu. Nieruchomy obraz fotografujemy ze statywu dwa razy. Raz wybierając czas 10—15 razy dłuższy od normalnego, następnie 3—4 razy za krótki. Przy wykonywaniu powiększenia negatyw ciemny kopiujemy lampą środkową, negatyw jasny—lampami zewnętrznymi. Otrzymujemy obraz o całkowitych walorach tonorozdzielczych. Ten sposób postępowania nadaje się doskonale do architektury, martwej natury, a nawet aktu i portretu osób nie nerwowych. Prostota posunięta do ostatnich granic.

Mamy nadzieję, że Kagrotypia wsparta nowym narzędziem, jakim jest 7-mio lampowy powiększalnik, pozwoli każdemu artyście przelać na papier najbardziej złożone finexje jego myśli.

Dr. Tadeusz Cyprian F.K.P. — Poznań

Czy Leica wystarczy?

Jeszcze kilka lat temu zadawałem sobie i innym to pytanie, gdy była mowa o dalszym wyjeździe, pełnym zamiarów fotograficznych. Odpowiedź była rozmaita, ale widać było na ogół, że coraz więcej ludzi uwalnia się od przesady, że tylko duża kamera może być „uniwersalnym” narzędziem pracy.

Inna rzecz, że w tym przedstawieniu pojęć bardzo poważną rolę odegrało doskonalenie materiału negatywowego; bo dopóki był on gruboziarnisty i tylko ortochromatyczny, powiększenia z miniaturowych negatywów, zwłaszcza zaś duże zwiększenia wycinków pozostawiały sporo do życzenia i jedynie specjalnie utalentowanym w tym kierunku ludziom udawało się pokazywać ogromne obrazy, oparte na małym skrawku filmu Leici.

Teraz jednak mamy już materiał panchromatyczny w najrozmai-

szych jakościach — twardy, miękki, normalny, wrażliwy szczególnie na czerwień lub wrażliwy niemal proporcjonalnie na wszystkie barwy, o spotęgowanej do najwyższych dziś osiągalnych granic, lub normalnie czuły o bardzo dużej tolerancji w naświetleniu i bogatej skali gradacyjnej, lub też jednowarstwowy, pozbawiony niemal zupełnie ziarna, słowem, wybór mamy tak bogaty, że ani w płytach, ani w błonach zwojowych normalnych nie możemy tak swobodnie przebierać, jak w błonie do Leici.

To też dziś powiększanie np. połowy negatywu Leici na format 30X40 cm. jest rzeczą zupełnie zwyczajną, nie wymagającą żadnych specjalnych „tricków” technicznych, ani nawet skomplikowanego wywoływania negatywu, a obraz tak uzyskany nie jest gorszy od powiększenia z formatu 6×9 czy nawet 9×12 , których używaliśmy dawniej.

I tu leży punkt ciężkości sprawy; punkt wyjścia zwycięstwa Leici i jej podobnych aparatów leży w stwierdzeniu, że obraz powiększony z wycinka choćby formatu 24×36 mm nie jest technicznie gorszy od powiększenia z formatu większego.

Bo do niedawna jeszcze mówiło się przy pokazywaniu takiego powiększenia, że może ustępuje ono pod względem gradacji, bogactwa szczegółów lub subtelności tonacji powiększeniu z formatu „normalnego”, ale zaraz się dodawało „no, ale to przecież powiększenie z wycinka Leici”, jako pewnego rodzaju usprawiedliwienie.

Otóż tego usprawiedliwienia już dziś nie trzeba, bo nikt nie odróżni należycie wykonanego powiększenia z Leici od powiększenia z błony 6×9 cm. I to „należycie wykonane powiększenie” przestaje być dowodem zręczności technicznej autora, specjalnie zaawansowanego w pracy, a staje się rzeczą zupełnie normalną dla przeciętnie pracującego poważniejszego amatora (bo i powiększenie dawniejszego typu porządnie potrafił zrobić tylko taki amator, a nie pospolity pstrykacz).

Dopóki technika pracy jakimś narzędziem jest najeżona trudnościami, dostępna jest jedynie dla nielicznych wtajemniczonych, a dopiero gdy manipulacje stają się łatwe, zaczynają się nią interesować ludzie, którzy w technice jako takiej widzą tylko środek do innych celów.

Tak jest dziś z Leicą. W ostatnim czasie technika pracy laboratoryjnej doznała znacznych uproszczeń i to staje się hasłem do zastąpienia innych aparatów przez kamerę małoobrazkową, bo w momencie, gdy format 24×36 mm. daje takie same wyniki, jak format 6×9 lub 9×12 ,

a praca nim nie jest trudniejsza, mniej doskonałe narzędzie pracy automatycznie ustępuje doskonalszemu.

Jeszcze do niedawna wywoływanie miniaturowych negatywów musiało być specjalnie „drobnoziarniste”, jeśli negatywy miały być silnie powiększane.

To wywoływanie „drobnoziarniste” było źródłem różnych niewygód, i jeszcze dziś mamy w handlu szereg preparatów, wcale kosztownych, albo wymagających dodatkowych manipulacji, aby wreszcie uzyskać negatyw istotnie drobnoziarnisty.

Zdaje mi się, że technika produkcji błon zada cios tym wszystkim producentom specyfików do wywoływania, bo już dziś widzimy, że np. do wywoływania błon „jednowarstwowych” nie potrzebujemy specjalnych wywoływaczy o bliżej nieznanych składnikach; wywołujemy je poprostu metol-hydrochinonem z boraksem i wyniki są pierwszorzędne.

Ale nietylko błony jednowarstwowe możemy tak wywoływać — dobre błony typu drobnoziarnistego wywołujemy w tym samym wywoływaczu, który sobie sami łatwo zestawiamy tanim kosztem i przy małej fatydze, a wynik pracy jest zupełnie zadowalniający, skoro możemy negatywy takie bez trudu powiększać nawet na 40×50 cm, a więc na format, w fotografii amatorskiej niemal już nie używany.

Uważam, że te właśnie ulepszenia decydują o zwycięstwie fotografii małoobrazkowej, zwłaszcza, że w parze z nimi idą ulepszenia techniczne samych aparatów.

Sprzężenie obiektywu z dalomierzem staje się dziś już rzeczą normalną, podczas gdy do niedawna jeszcze było mocno reklamowanym wyjątkiem; połączenie celownika z dalomierzem w jedną całość zyskuje sobie prawo obywatelstwa, a udoskonalenie i mnożenie ilości środków pomocniczych czynią kamerę małoobrazkową coraz bardziej uniwersalną.

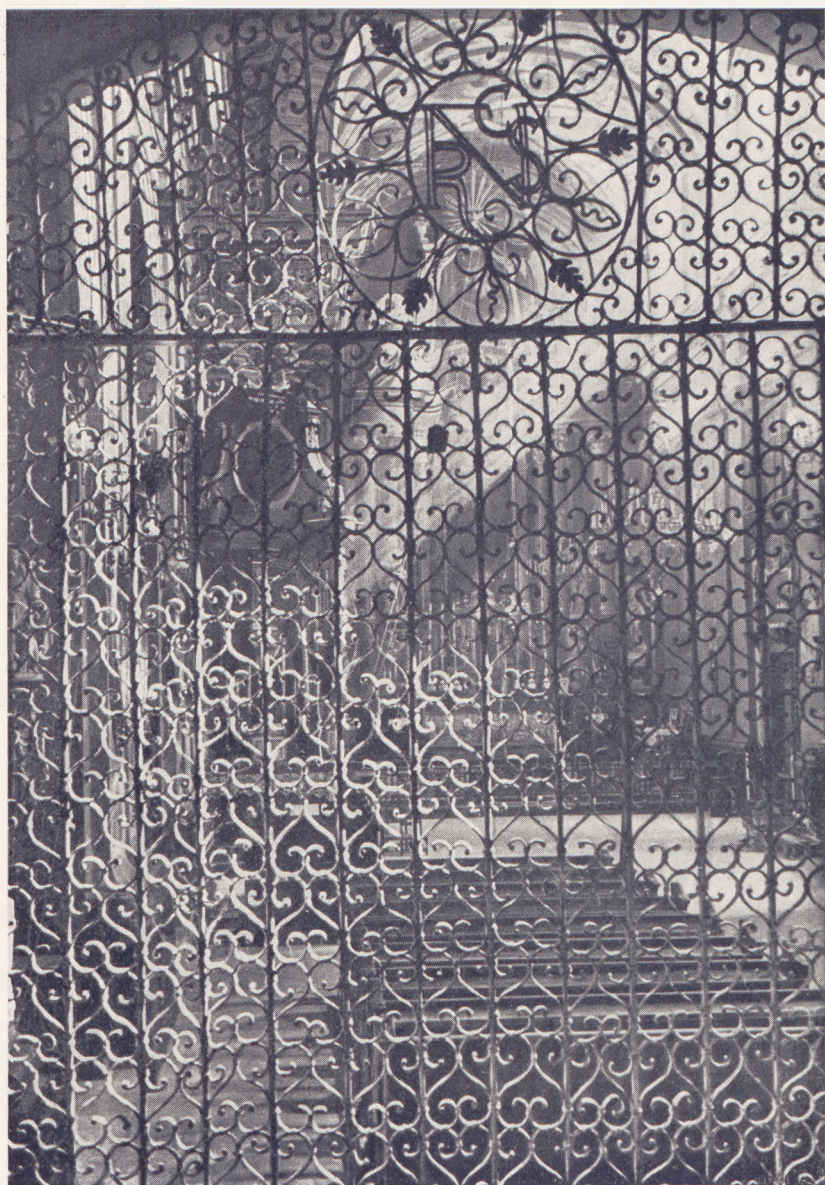
Jednej rzeczy jednak musimy od takiej kamery wymagać, a mianowicie bezwzględnej precyzji wykonania, i tu możnaby wielu fabrykatom sporo zarzucić.

Tylko bezwzględnie pewne zachowanie odległości między obiektywem, a płaszczyzną błony może dać dobre obrazy, bo jeśli tu konstrukcja kamery zawodzi, nic nie pomoże najlepszy nawet obiektyw i najlepsza błona.

Wogóle przy budowie i używaniu kamery miniaturowej musimy



DR. TADEUSZ PRZYPKOWSKI — WARSZAWA



DR. TADEUSZ PRZYPKOWSKI — WARSZAWA

myśleć nieco innymi kategoriami technicznymi, niż to czyniliśmy dotychczas — musimy od oceny każdej rzeczy „na oko” przejść do oceny niemal przez mikroskop, jeśli wyniki naszej pracy mają być należyte.

Oko nasze jest za mało precyzyjnym narzędziem, by ocenić subtelności, od jakich zależy, czy dwudziestokrotne powiększenie negatywu da obraz ostry, czy nie. Nie należy zapominać, że kreska cieńsza od włosa daje na powiększeniu krechę grubą i natrętną, a przecież gołym okiem nie potrafimy subtelności tej w negatywie wogóle zauważyć.

Dlatego też kryteria, którymi kierować się musimy przy wyborze i ocenie kamery miniaturowej, muszą być znacznie surowsze, niż dawniej.

Gdy kupowaliśmy kamerę na błony 6×9 cm z wysuwanyim miechem, zwracaliśmy uwagę na to, czy czołówka przesuwana się na sankach lekko, czy stoi pewnie, czy nie ma luzu, co sprawdziliśmy poprostu ręką.

Dziś, przy kamerze miniaturowej wogóle wszelkie przesuwanie czołówki na sankach, choćby było bardzo skomplikowane i ulepszone, musi budzić obawy co do precyzji działania i trwałości. Bo kamera miniaturowa należycie zbudowana jest narzędziem pracy na długie lata, czego mamy dowody w Leice, której modele z przed lat niemal dziesięciu pełnią służbę do dziś dnia, i to przy niezmnieszonej precyzji działania.

To też precyzja wykonania kamery, jakoś obiektywu, migawki, urządzenia do posuwu błony, wykonanie kaset, słowem, wszystkie szczegóły budowy aparatu są rzeczą znacznie większej wagi, niż dawniej przy kamerach na formaty większe, gdzie drobne odchylenia od normy nawet nie dawały się zauważyć.

W parze z starannością przy ocenie samej kamery musi iść staranność przy pracy. Nastawianie na ostro, ocena czasu naświetlenia, obchodzenie się z błoną w czasie jej obróbki, wszystko to musi być przeprowadzone ze starannością godną niemal naukowca, jeśli mamy uzyskać wyniki wysokiej klasy.

Niemniej jednak wymogi te nie są czymś, co by zamykało dostęp do kamery miniaturowej przeciętnemu poważniejszemu amatorowi. Bo nauczyć się pewnej staranności w pracy, wyzbyc się niechlujstwa i roboty „na oko” potrafi każdy, kto ma dobre chęci i nieco zacięcia do pracy. A że nie potrafią tego pstrykacze najniższego typu, to nic nie szkodzi — dla nich i tak pozostanie kamera skrzynkowa lub zwykła filmówka, bo nie

sądzę, by kamera miniaturowa wyrugowała inne typy aparatów zupełnie — to nie byłoby nawet korzystne dla rozwoju fotografii.

Uważam, że na rynku ostaną się nadal poza kamerą typu Leici jeszcze aparaty filmowe składane, skrzynkowe i kamery lustrzane na błony, ale już jako konstrukcje równorzędne. Już nie będzie się nazywało, że Leica jest czymś w rodzaju „szkicownika”, który warto mieć obok innego, większego aparatu, lecz dojdziemy do przekonania, że mając Leicę, nauczywszy się nią pracować, opanowawszy precyzję techniki małoobrazkowej w laboratorium, nie będziemy już w ogóle potrzebowali aparatu nawet do najbardziej „uniwersalnych” celów.

Ale przedtem musimy wyzwolić się z jednego brzydkiego zwyczaju. Oto utarło się mniemanie, że komponować można tylko dużym aparatem, a natomiast Leicą robi się zamiast jednego przemyślanego zdjęcia cały ich szereg, ujmując nasz motyw z różnych stron i w różny sposób, by po tym z pośród tych zdjęć wybrać najlepsze.

Ten pogląd wyrażany jest nawet przez poważnych autorów w poważnych pismach, ale dziś staje się już szkodliwym anachronizmem, gdy Leica z roli „szkicownika” awansuje do pozycji kamery głównej.

Nauczyć się komponować nie na matówce, lecz zapomocą celownika nie jest łatwo, ale kto chce, ten to potrafi, zwłaszcza, że Leica ma celownik tego rodzaju, że pracę tę ułatwia przez swą budowę.

Trzeba zerwać z metodą robienia tuzinów zdjęć tam, gdzie należałoby się ograniczyć do jednego czy dwu. Trzeba wreszcie nabrać przekonania, że zdjęcie Leicą, ta mała klateczka filmu z drobnym obrazkiem, jest rzeczą nie mniej pewną, niż dawny obraz 6x9 cm lub podobny.

Bo wprowadzie przy zdjęciach specjalnie cennych, niepowtarzalnych, możemy zrobić kilka obrazków, a to na wypadek uszkodzenia lub złego naświetlenia jednego z nich, ale to samo musieliśmy robić i dawniej, przy dużych formatach, tylko że było to kłopotliwsze i kosztowniejsze.

Natomiast robienie tuzinami zdjęć z jednego motywu tylko dlatego, że to mało kosztuje i jest niezmiernie proste, musi ustać, jeśli chcemy Leicę podnieść do godności kamery głównej.

Możemy oczywiście dany motyw zdjąć z kilku stron, czy w kilku rodzajach oświetlenia, ale niechaj zdjęcia te różnią się od siebie czymś zasadniczym, niechaj nie będą tak podobne, że nawet w albumie z podróży nie możemy ich obok siebie umieścić.

Propaganda robienia wielu zdjęć z jednego motywu wyszła od fabryk błon, w których interesie oczywiście leży, i operowała hasłem taniości obrazka Leici, ale kontynuowanie jej nie leży w interesie fotografii, ani w interesie kamery małoobrazkowej, a jeśli fabryki błon chcą sobie to powetować, niechaj propagują fotografowanie przy każdej sposobności, w każdych warunkach, to odzyskają teren stracony.

Tak więc uznajmy sami małeńki negatyw za równouprawniony z dużym, skoro już uznaliśmy powiększenie z niego za równorzędne z powiększeniem z dużego formatu, a wówczas Leica nam wystarczy bez pomocy innej kamery.

Jan A. Neuman F.K.P. — Warszawa

Nowa metoda wykonywania powiększeń¹⁾

Sposób niżej opisany nie jest zupełnie nowy, gdyż już był zalecany przed wielu laty przez Mentęgo, a później przez Mortimer'a. Ponieważ u nas nie był ostatnio ogłaszany, a tradycja jego pierwszych wykonawców nie utrzymała się w praktyce, więc przyjmujemy go jako nowość, która po pewnych modyfikacjach jest znowu opisywana w czasopismach zagranicznych.

Dążeniem autorów jest modne obecnie, a zupełnie usprawiedliwione usiłowanie skrócenia skali tonów obrazu w jej średniej partii, celem wypracowania światła i cieni. Jak ogólnie wiadomo średnio kontrastowy negatyw posiada już takie różnice zaczernień, które nie mieszczą się w skali tonów pozytywu. Przyczyną jest to, że negatyw oglądany w przezroczu wykazuje nam znacznie większe zróżnicowanie tonów aniżeli obraz pozytywowy, którego skala jest ograniczoną z jednego krańca bielą papieru, a z drugiego czernią srebra w pewnej zresztą niedużej ilości. Większe ilości srebra w cieniach nie będą w świetle odbitym jeszcze „czarniejsze”, więc nie można dalej różnicującej się skali oddać w pozytywie. Graficzne walory obrazu wymagają w większości wypadków, aby tak światła jak i cienie obrazu za-

¹⁾ W numerze 7-mym n. czasopisma podaliśmy ogólny opis tej metody (w Wiadomościach technicznych), zaczerpnięty z „Kleinfilmfoto”.

wierały przeróbkę raczej kontrastową, zaś średnia skala tonów jest zazwyczaj dla wyglądu obrazu mniej ważną i może być z powodzeniem skróconą. Rezultaty uwzględniające to założenie dają liczne dziś już metody jak: Person'a, izohelia Romera, interwalia Stalony-Dobrzańskiego, kagrotypia Groniowskiego.

Metoda, którą teraz opiszemy, daje efekt bardzo zbliżony do Person'a a jest ogromnie łatwa i prosta. Sposób Person'a nie rozpowszechnił się tak jak na to zasługuje, jest bowiem technicznie kłopotliwy i trudny w praktyce.

Opisywany przez nas sposób różni się ponadto jeszcze tym, że wszystkie wymienione metody wychodzą z przebudowy tonów w negatywie, czy to drogą przekopowywania, jak Person, izohelia lub kagrotypia, czy przez zmiany natury chemicznej, jaką posługuje się prof. Stalony-Dobrzański w swej interwalii. Tu mamy zaś do czynienia jedynie z pozytywem, negatyw pozostaje bez najmniejszych zmian. Do obróbki nadawać się będą oczywiście tylko takie negatywy, których skala tonów jest dość obszerna, które posiadają dobrze wyrobione i dość silnie kryte światła. Normalnie należałoby powiększenia z takich negatywów sporządzać na papierach o gradacji miękkiej. Tu zaś użyjemy papierów conajmniej o dwie gradacje twardszych, a więc kontrastowego, lub nawet, jeżeli negatyw nie jest bardzo twardego, gatunku specjalnie kontrastowego.

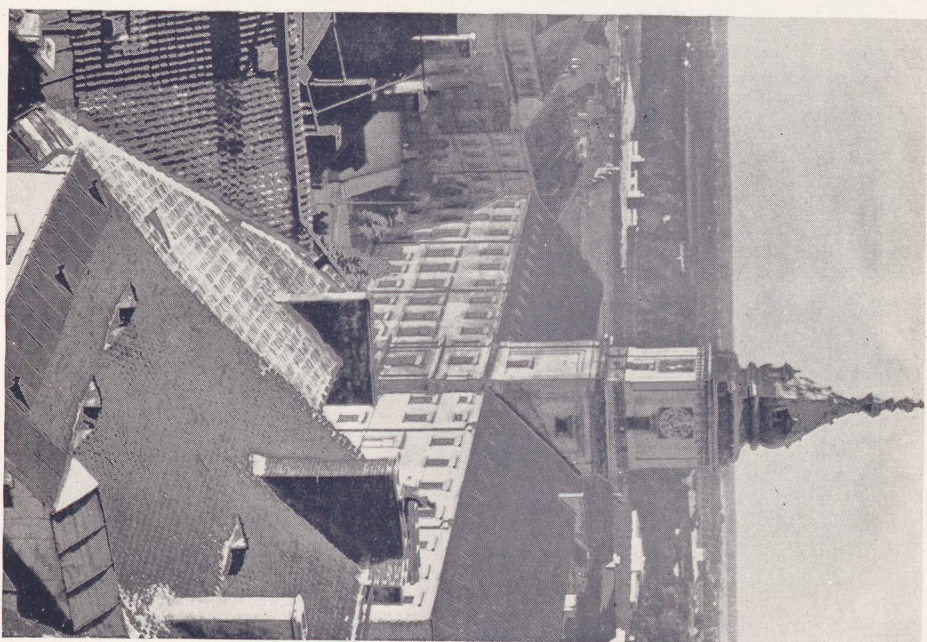
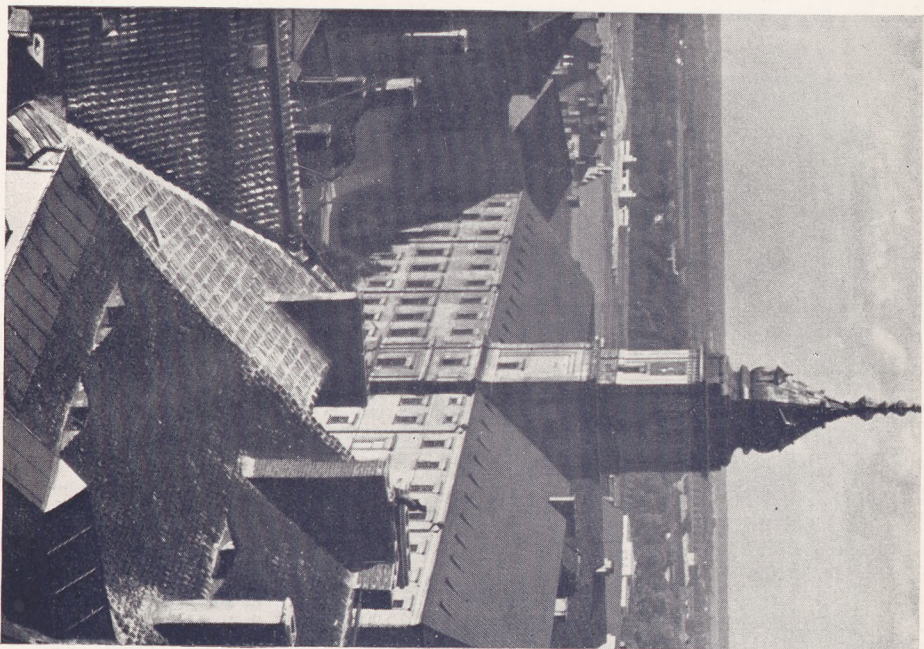
W aparacie do powiększeń, którym może być jedynie typ rzutujący pionowo, nastawiamy „na ostro” obraz naszego negatywu w przewidzianej wielkości formatu. Jeżeli posługujemy się ramką do maskowania brzegów, to powinna ona być możliwie mocno przytwierdzona do deski. Papier kładziemy najpierw do kuwety z wywoływaczem, gdzie pozostaje około 1,5 — 2 minut, aby emulsja napoiła się dobrze wywoływaczem. Użyjemy tu wywoływacza twardo pracującego (jak np. wywoływacz metolowo-hydrochinonowy „K”, opisany w Nr. 8 w artykule p. t. „Technika powiększeń”). Będzie nam tu potrzebny również wywoływacz miętko pracujący. 1), Napojony wywoływaczem papier osuszamy z nadmiaru płynu zewnętrznie na grubej szybie szklanej, najpierw gąbką wilgotną dobrze wyciśniętą, potem białą, gładką bibułą (do filtrowania).

¹⁾ Zastosowanie 2 wywoływaczy zostało do metody tej wprowadzone przez autora, jako dające lepsze rezultaty niż sposób opisywany w niemieckich czasopiśmie.



Dr. TADEUSZ PRZYPKOWSKI — WARSZAWA

Do artykułu J. Neumana p. t. „Nowa metoda wykonywania powiększeń”



FOT. KRYSZYŃA NEUMANOWA
Powiększenie normalne, naświetlone obficie „na światło”.

Powiększenie naświetlone dwukrotnie, na pqp. napojonym wywoł.

Najlepiej użyć gąbki gumowej. Bibułę naciska się lekko wałkiem gumowym, przesuwając nim kilkakrotnie w różnych kierunkach od środka ku brzegom, z miernym naciskiem. Oglądany dla kontroli, pod światło lampy ciemnicowej papier, nie powinien zawierać na powierzchni widocznych plam wilgoci. Teraz kładziemy go pod aparat do powiększeń, ewentualnie na ramce maskującej brzegi obrazu. Jeżeli ramki nie posiadamy, to wystarczy utrafić w zaznaczone położenie.

Przypinanie szpilkami papieru do deski nie jest potrzebne, napojony wywoływaczem papier leży zupełnie płasko. Nie należy obawiać się zabrudzenia deski czy ramki wilgotnym papierem. Wilgoci tej jest po zewnętrzным osuszeniu gąbką i bibułą tak niewiele, że wystarczy po skończonej pracy zmyć przedmioty te mokrą szmatką i wytrzeć drugą suchą.

Teraz następuje pierwsze naświetlenie. Czas naświetlenia musi być dokładnie określony na próbkach. Powinien być taki, aby następujące po nim pierwsze wywoływanie ukazało twardo wypracowane szczegóły w cieniach i lekko zarysowane półtony. Wywoływanie to odbywa się kosztem wywoływacza, którym napojony jest papier i to w czasie, gdy papier leży pod aparatem powiększającym! Czas naświetlenia nie może być tak długi, aby przed jego ukończeniem zaczęło się już zaczernienie papieru. Wywoływacz „K” nie zacznie działać prędzej, niż po czasie około 45 sek. Naświetlenie to musi więc być koniecznie krótsze aniżeli ten okres, aby jednak było wystarczające, musimy przy gęściej krytych negatywach mieć w aparacie silną lampę. W konkretnych wypadkach trzeba zaopatrzyć się w żarówkę przewoltowaną, która zresztą i do normalnych powiększeń jest bardzo wygodna.

Na wywoływanie papieru leżącego pod aparatem do powiększeń musimy zostawić czas około 2 — 2½ min. od ukończenia naświetlania. Zależy to zresztą od temperatury wywoływacza i otaczającego powietrza w pracowni. W każdym razie musimy zauważyć, iż proces wywoływania skończył się, że zaczernienie już nie postępuje. Cienie powinny być przy tym wywołane soczyście i głęboko, wykazując obtycznie doskonałą czern.

Teraz następuje drugie naświetlenie już częściowo wywołanego obrazu. Musi ono być też próbkami dokładnie oznaczone. Trudno podać stały stosunek w jakim mają się do siebie obydwie czasy naświetleń, gdyż jest to zależne od charakteru negatywu i od efektu, jaki chcemy nadać powiększeniu. W większości wypadków drugie naświetlenie będzie dłuż-

sze od pierwszego lub jemu równe. Wyjątkowo może być również przeciwnie. Rezultat takiego postępowania jest zrozumiały. Zaczernienie wywołane już w cieniach i ciemnych półtonach nie dopuszcza do emulsji więcej światła, cienie obrazu pozostają tak kontrastowe, jak je wydobyl twardo pracujący wywoływacz na kontrastowej emulsji papieru. Naświetlają się jedynie światła i jasne półtony. Skala tonów średnich już częściowo wywołana i dopuszczająca jeszcze trochę światła przy wtórnym naświetleniu, zatraci w pewnej mierze swoje zróżnicowanie, które jest w negatywie i półtony w pewnych miejscach zleją się, tworząc jednostajne plamy średnioszare. Tu właśnie w tej średniej skali tonów następują obcięcia i skrócenia. Natomiast światła naświetlone obficie pokażą się po wywołaniu jako partie dobrze wywołane i kontrastowo zamknięte. Światła kończyste będą zupełnie białe. Jest to zupełnie zrozumiałe, gdyż pracujemy przecież na twardym papierze. Drugie wywoływanie wykonywuje się normalnie w kuwecie. Można tu użyć tego samego wywoływacza. Praktyka autora wykazała jednak, że wywoływacz szybko i miękko pracujący nadaje się tu lepiej. Należy więc przygotować w drugiej kuwecie wspomniany już poprzednio wywoływacz „N”. Wywoływanie w nim postępuje dość szybko, zwykle wystarcza czas około 1—1½ min. Potem krótkie płukanie w wodzie i utrwalanie normalne.

Ocena efektu, jaki uzyskaliśmy tą metodą, jest w całej pełni możliwa dopiero wtedy, gdy dla porównania zrobimy z tego samego negatywu zwykłe powiększenie na papierze normalnym lub miękkim. Kto zna obrazy wykonane metodą Person'a, łatwo znajdzie tu wiele wspólnych cech. Dla nas najważniejszym jest wydobyć kontrastowych cieni przy zupełnie wyrobionych światłach. Rzecz prosta, że jedynie negatywy posiadające kończyste, kontrastowo zaznaczone światła i cienie mogą być tą metodą powiększane; gdzie szczegółów tych nie ma, a punkt ciężkości leży w półtonach, tam sposób ten nie znajdzie zastosowania.

Zmiana stosunków czasów pierwszego i drugiego naświetlania może zmienić zupełnie wygląd obrazu. Jeżeli mianowicie pierwszy czas damy dość krótki, a drugi długi, to będziemy mieli lepiej odznaczające się cienie, ale w półtonach będzie zato mniej zróżnicowania; duże partie półtonów będą prawie jednakowo szare, co w całości wygląda zresztą dość ciekawie. Jeżeli zaś pierwsze naświetlenie będzie obfitsze, a tym samym drugie krótsze, to cienie będą mniej kontrastowo wypracowane, a w półtonach będzie

zato trochę więcej zróżnicowania. Światła, jeżeli tylko naświetlenie dla nich jest dostatecznie dobrane, będą dobre w obu wypadkach.

Metoda ta, której prostota w porównaniu z innymi jest zadziwiająca, nie wymaga jak widać prawie żadnych przygotowań i akcesoriów, a rezultaty nią osiągnięte są nadzwyczajne, powinna więc znaleźć licznych naśladowców.

Wiadomości Techniczne

■ **Zdjęcia nocne.** Pod nazwą tą rozumiemy zazwyczaj zdjęcia dokonane przy sztucznym świetle. Wielkie miasto daje wiele tematów do fotografii tego rodzaju. Ze strony technicznej jednak sprawa nie jest tak prosta. Dawniej wybierało się cichy zakątek, gdzie niema ruchu ulicznego, stawiało aparat na statywie i dalejże naświetlać, zależnie od przysłony i jasności oświetlenia, od kilku do kilkudziesięciu minut. Negatyw taki oczywiście na płytach dobrze izolowanych wymagał specjalnych zabiegów, zazwyczaj był tak kontrastowy, że bez procesów zmniejszających kontrasty nie obeszło się. Wskutek ciemności, jaką posiadają przedmioty znajdujące się trochę dalej od latarni, należało dawać właśnie tak długie czasy naświetlań. Zato przedmioty silnie oświetlone jak np. latarnie, były grubo prześwietlone i wykazywały często nawet solaryzację. Skala tonów tak obszerna, jaką tematy takie posiadają, jest normalna w fotografii prawie nie do pokonania.

O wiele lepiej jest podejść do zagadnienia zupełnie inaczej. Mianowicie „zdjęcia nocne” nie robimy w nocy, ale o zmroku, kiedy latarnie uliczne i światła reklamowe już zabłysną, ale jeszcze są resztki światła dziennego. Kontrasty są wtedy w motywie znacznie mniejsze, naświetlenia zaś są znacznie skrócone. Przeciętnie wystarczy kilka sekund (ze statywu), a nawet ułamki sekund z ręki, jeżeli posiadamy jasny obiektyw. Przy jasnych obiektywach u kamer małoobrazkowych jak np. Summar F:2 lub Xenon F:1,5, u Leici wystarczają czasy około $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{20}$ sek. Można więc uchwycić ruch uliczny, jeżeli nie jest zbyt szybki. Aczkolwiek pora zdjęć nie jest jeszcze nocna, efekt będzie całkowicie „nocny”. Zdjęcie wykaże dostateczną przeróbkę szczegółów w cieniach, a światła, nawet same lampy, nie będą jeszcze prześwietlone. Należy tylko potem pozytyw lekko przekopować. Użyjemy naturalnie błon wysokoczułych i energicznych wywoływaczy.

(J. A. N.)

■ **Gevaluxe** — znakomity papier Gevaerta do powiększeń i odbitek. Szybki rozwój techniki fotograficznej przynosi nam z każdym dniem prawie nowe papiery, przy czym charakte-

rystyczną cechą dzisiejszego nastawienia produkcji są przeważnie poszukiwania w kierunku udoskonalenia papierów powiększeniowych, najbardziej obecnie popularnych i odpowiadających nowoczesnym tendencjom fotografii.

Ogólne zainteresowania idą w trzech kierunkach: Przede wszystkim jak największego wyboru tzw. artystycznych powierzchni, z których szorstkie, głęboko-matowe i royale, ukazują się stopniowo na rynku. Drugi kierunek to zagadnienie tonacji: z eksperymentów porobionych na tym polu powstała wielka ilość zabarwaczy pozwalających uzyskać bardzo urozmaiconej gamy odcieni. Poza tym usilne wysiłki elity fotografików ustawicznie zmierzały do ulepszenia walorów obrazu fotograficznego.

Chodziło o to, aby za wszelką cenę wyzwolić się z ograniczenia nałożonego przez dwuwymiarowość powierzchni płaskiej i danie możliwości odtwarzania w żywy sposób wieloplanowej rzeczywistości, inaczej mówiąc chodziło o możliwość uwidocznienia w fotografii efektu perspektywicznego, czego dotąd nie dało się osiągnąć. W tym celu stworzono pomysłowe, lecz skomplikowane techniki, jak guma, węgiel, bromolej, które wzbogaciły ekspresję obrazu fotograficznego.

Lecz udoskonalenia te, uzyskane znacznymi wysiłkami jednostek twórczych nie zdołały rozpowszechnić się wśród szerszych rzesz fotografujących. Przeciwnie, podkreślały one jeszcze bardziej potrzebę papieru fotograficznego odpowiadającego istniejącym wymaganiom, bez konieczności uciekania się do zbyt uciążliwej obróbki technicznej. Artysta świadomy praw sztuki fotograficznej wyczuwał intuicyjnie, zresztą zupełnie słusznie, że jego wysiłek winien koncentrować się na odpowiednim ujęciu elementów zdjęcia i kompozycji obrazu, podczas gdy obróbka materiału powinna być możliwie zautomatyzowana.

Pragnąc zadość uczynić tym narastającym tendencjom sztuki fotograficznej, Zakłady Gevaerta od wielu lat pracowały nad stworzeniem papieru, któryby sprostał życzeniom elity fotografów i usunął techniczne braki dotychczasowej produkcji. Owocem tych wysiłków jest papier Gevaluxe, wyrabiany już od kilku lat, który nareszcie rozwiązał powyższy problem. Ten papier, przewyższający pięknem wszystkie dotychczas znane techniki, podlega zwykłej obróbce, jak każdy inny papier bromosrebrowy.

Wyróżnia się niespotykanymi dotąd, soczystymi, węglowo-czarnymi cieniami, jasnymi, żywymi światłami i niezrównanym oddaniem najbardziej delikatnych walorów. Powyższe cechy nadają obrazom na Gevaluxe plastyki prawie rzeźbiarskiej, wywołując zdumienie i podziw znawców. — Cienie, które zwykle w czasie suszenia bledną na innych papierach, zyskują jeszcze na głębi i przezroczystości, jeśli chodzi o obrazy na Gevaluxe.

Tajemnica tych cudownych efektów leży w aksamitnej powierzchni papieru Gevaluxe. Powierzchnia ta sporządzona została podług specjalnego sposobu, opatentowanego we wszystkich krajach. Obraz na Gevaluxe nie

jest ograniczony do dwu wymiarów. Dzięki powierzchni aksamitnej trzeci wymiar — element podkreślający żywość i naturalność — staje się jednym z czynników formujących fotograficzne dzieło sztuki. Z drugiej strony partie świetlne uwydatniają się w swoisty sposób, właściwy tylko Gevalu-xowi i nadają obrazowi atmosferę i charakter rzeczywistości, o ogromnej mocy sugestywnej.

■ Wpływ naświetlania i wywoływania na tonowanie papierów. Tonowanie chemiczne, zwłaszcza bezpośrednie, t. j. wymagające stosowania tylko jednego roztworu tonującego, jest zabiegiem bardzo prostym i pewnym. Spotykamy się w nim często, szczególnie w pracy laboratoryjnej i natrafiamy przy tym na trudności nie łatwe do usunięcia. Jako rezultat tonowania powstaje obraz zabarwiony najczęściej na brunatno, jednak odcień tej barwy nie daje się regulować, jest „sztywny”. Różne gatunki papieru dają różne odcienie, gdy ktoś się przyzwyczai do jednego z nich wówczas inne uważa za złe, a papier określa mianem „nie tonującego się”. Istnieją jednak możliwości zmieniania barwy obrazu tonowego przez zastosowanie odpowiednich warunków naświetlania i wywoływania kopii srebrowej. Zasady tej regulacji barwy są następujące:

1. Im drobniejsze jest ziarno srebrów obrazu pozytywowego, tym cieplejsze barwy otrzymuje się przy tonowaniu.

2. Drobne ziarno otrzymuje się przez przedłużenie naświetlania, zmniejszenie energii wywoływacza i ograniczenie stopnia wywołania odbitki.

Poniższe przykłady ilustrują obie wymienione zasady. Firma „Foton” produkuje specjalny papier „Selon” o drobnoziarnistej emulsji chlorobromosrebrów, który jest przeznaczony do bezpośredniego zabarwiania na brunatno (bez odbielania) preparatem Selenowym „Selon”. Jeśli odbitka na papierze „Selon” zostanie za krótko naświetlona i wymęczona w energicznym wywołaczu, to dzięki zgrubieniu ziarna obraz zabarwi się na odcień brunatno-fioletowy, zbliżony do czarnego. Jeśli fotograf lub amator przeprowadzający próbę z tym papierem lubi tylko odcienie ciepło brunatne, czerwone, to będzie twierdził, że papier „nie tonuje się”. Jeśli natomiast dobrać naświetlenie nieco dłuższe niż normalne i zastosować wywoływacz o składzie:

Wody	1000 cm ³
Metolu	1 gr
Hydrochinonu	9 gr
Siarczanu sodu bezwod.	20 gr
Węglanu sodu bezwod.	20 gr
Bromku potasu	4 gr

to otrzyma się obraz o drobnym ziarnie srebrzym, który po tonowaniu zabarwi się na kolor ciepło brunatny z odcieniem czerwonym. Podobne zmiany w barwie obrazu można otrzymać na papierze „Bromon”, który dzięki swym zaletom stał się najpopularniejszym papierem bromosrebrzym polskim. Bromon zabarwia się na brunatno siarczkim sodu ze wstępnym odbielaniem. Na odcień zabarwienia można wpłynąć albo w sposób wyżej opisany, np. stosując w celu uzyskania cieplej barwy obrazu wywołacz czysto hydrochinonowy, lub też zmieniając skład kąpieli tonującej. Ten drugi sposób będzie opisany w jednym z następujących numerów „Leici w Polsce”.

(—) Inż. Mikołaj Iliński

NAGRODY NA WYSTAWIE „PIĘKNO KRAJOBRAZU POLSKI” WE LWOWIE

Za najlepsze zespoły zdjęć, ilustrujące pewną krainę geograficzną Polski Jury wystawy przyznało nagrody ofiarowane przez szereg firm:

- I. nagrodę, mianowicie aparat Regent wart. 320.— zł., ofiarowany przez firmę Kodak, otrzymał Tadeusz Krystek ze Lwowa za zdjęcia tatrzańskie.
- II. nagrodę, materiały fotograficzne, ofiarowane przez firmę Alfa wart. 100.— zł. oraz, E. Romera: Atlas Powszechny wart. 40.— zł., dar Książnicy Atlas, otrzymał Ernest Stewner z Poznania.
- III. nagrodę, materiały firmy, Alfa wart. 50.— zł. i „Sztuka ludowa na Podhalu”: wart. 35.— zł., dar Książnicy Atlas, otrzymał Marian Krysztofik z Wilna za zdjęcia z Wileńszczyzny.
- VI. nagrodę, materiały firmy Ero wart. 20.— zł., otrzymał Józef Treszka ze Lwowa za zdjęcia z Wileńszczyzny.
- V. nagrodę firmy Foton wart. 30.— zł. otrzymał Jerzy Stalony-Dobrzański z Warszawy za zdjęcia tatrzańskie.
- VI. nagrodę, materiały firmy Ero wart. 20.— zł., otrzymał Józef Treszka ze Lwowa za zdjęcia Karpat Wschodnich.

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

Administracja czasopisma

„Leica w Polsce„

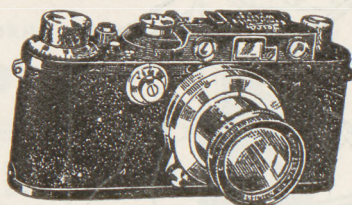
komunikuje P. T. Czytelnikom i Abonentom, że całoroczna prenumerata dotyczy 12 numerów a więc do miesiąca lutego b. r. włącznie.

Prosimy o wpłacenie prenumeraty na rok następny.

DO 15 RAT MIESIĘCZNYCH

A P A R A T Y

L E I C A



oraz **SPRZĘT POMOCNICZY**
sprzedajemy ściśle według cen katalogowych.
Nasze laboratorium jest specjalnie nastawione
na obróbkę taśm i powiększeń z aparatu Leica.

„FOTOTECHNIKA” ERWIN PESCHT

Warszawa, Marszałkowska 44a (przy Koszykowej).



APARATY **LEICA**

oraz wszelkich innych typów

W ZASTĘPSTWIE FABRYK
N A P R A W I A

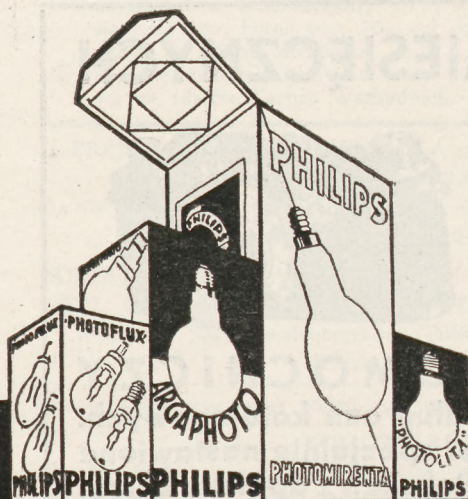
ZAKŁAD OPTYKI I MECHANIKI DOKŁADNEJ

Janusz UNIESZOWSKI

WARSZAWA 1, CHŁODNA 37. TELEFON 215-24.

FABRYCZNE CZĘŚCI ZAMIENNE NA SKŁADZIE

Prenumeratorom „Leica w Polsce” 10% ustępstwa.



PHILIPS *żarówki fotograficzne*

49

lat istnienia

Pierwszej Polskiej Fabryki Papierów Fotograficznych



dawniej: inż. P. Lebedziński
jest podstawą zaufania jakim cieszą się jej wyroby



Powiększajcie na papierze

BROMON

Kopiujcie na papierach

SEPIA

SELON

CHLORON

FOTON, WARSZAWA 12, REJTANA 7

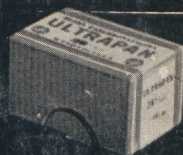


JEŚLI UPRAWIASZ
FOTOGRAFIĘ
MAŁO WYMIAROWĄ,
PAMIĘTAJ
O WŁAŚCIWYM
WYBORZE
MATERIAŁU
NEGATYWOWEGO



BYDGOSZCZ

NIE ZAWIEDZIE



BŁONA ULTRAPAN