

C. 435

LEICA w polsce

NR. 2

Nr. 12 WYD.

ROK

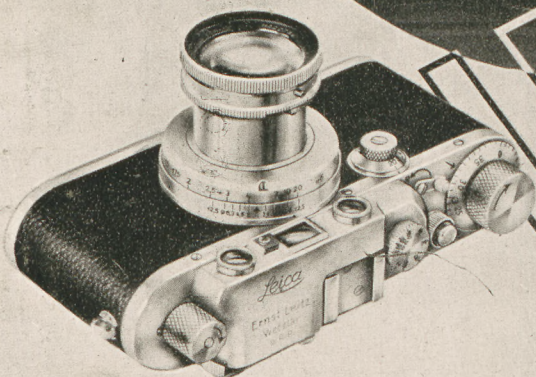
1938



ORGAN SEKCJI MAŁOOBRZĄDKOWEJ P. T. F.

*Miesięcznik fotografii
małobrazkowej.*

RÓWNIEŻ I W TEATRZE



LEICA

LEICA W POLSCE

MIESIĘCZNIK FOTOGRAFII MAŁOOBRAZKOWEJ

ORGAN SEKCJI MAŁO-

OBRAZKOWEJ POLSKIEGO

TOW. FOTOGRAFICZNEGO

Nr 2

Nr. 12 WYD.

♦ W A R S Z A W A ♦ L U T Y ♦ R O K 1938 ♦

Jan Bułhak F. K. P. — Wilno

Lejka w fotografii ojczystej

Każda epoka przynosi swoje hasła. Dzisiejsza wysuwa jako hasło naczelne — unarodowienie fotografii amatorskiej i skierowanie jej rozstrzelonych odruchów w łożysko racjonalne i tak zbudowane, by pojęcia pożyteczności narodowej i państwowej pokrywały się bez reszty. Świadomość odrębności narodowej i potrzeba jej zaimanifestowania w każdym dziale życia zbiorowego i osobowego przenika coraz głębiej nasze społeczeństwo i zaczyna ujawniać się w wielu dziedzinach, i nawet w dziedzinie tak dotychczas pozbawionej jakiejś orientacji grupowej, jak amatorstwo fotograficzne, ujmowane z pewnym zastanowieniem. Staje się nam zrozumialszym łacińskie powiedzenie, że „cum duo idem faciunt, non est idem” i przychodzi nam coraz częściej na myśl, że należy je stosować i w fotografii. W istocie niema się czym szczyścić, jeśli nasze polskie zdjęcia fotograficzne są akurat takie same, jak zagraniczne, choćby przez to osiągały wysoki stopień artyzmu, niema się czego cieszyć, jeśli ujawniają one międzynarodowość tematyczną i przy dobrej technice i ujęciu wyglądają tak, że mogłyby być uważane za zdjęcia z każdego innego kraju. Takie nikłe ambicje mogliśmy mieć przed pół wiekiem, gdy nasza fotografia była w powijkach, a każdy w niej krok naprzód napawał nas dumą, jaką odczuwają żaki szkolne z dobrego stopnia w cenzurze. Dzisiaj ten

Ilustracja na okładce: Stefan Plater, Warszawa — „Biały ślad”

okres mamy już za sobą — fotografować umiemy nie gorzej od innych i miejsca swego w rzędzie narodów europejskich pod tym względem wstąpić się nie potrzebujemy.

W związku z tym zmieniły się nasze dążenia i stosunek psychiczny do fotografowania. Dziś chcemy, żeby nasz obrazek fotograficzny był nie tylko piękny, ale jeszcze, żeby był polski, prawdziwie nasz. Żeby z jego formy i treści emanowała ta jakaś szczególna atmosfera, charakterystyczna i łatwo rozpoznawalna, któraby pozwalała powiedzieć od razu, że obrazek jest polski. A jeśli takie wymaganie jest ideałem nie dla wszystkich fotografów dostępnym, to jednak żądamy, by obrazek swą treścią przynajmniej mówił nam o sprawach i rzeczach polskich, narodowych, zarysowujących naszą odrębność etniczną, albo kulturalną. Stąd zaś już nie jest daleko do sformułowania postulatu i zagadnienia fotografii ojczystej, które dziś poprostu przesycają powietrze wkół nas swoim narastającym znaczeniem.

O fotografii ojczystej wiemy jeszcze zaledwie: raczej przeczuwamy ją, niż uświadamiamy w kształtach zdecydowanie realnych. Trzeba się nam jeszcze uczyć, badać, porównywać, trzeba dowiadywać się, jak te sprawy rozstrzygają inne narody, niekoniecznie po to, by naśladować żywem obce wzory, ale dlatego, by ustrzec się błędów i błędów, skonfrontować formy organizacyjne z polskimi warunkami i stworzyć formy własne, najlepiej do nich zastosowane.

Rozglądając się po świecie, na każdym kroku napotykać wyteżoną pracę innych w fotografii ojczystej, a może przykładem najbardziej zastanawiającym jest fotografia węgierska, którą z zainteresowaniem oglądamy na wystawach i w reprodukcjach pism zagranicznych. Węgry nie budowały jak Niemcy Hitlerowskie, skomplikowanego aparatu urzędowego, a jednak dzięki zwykłemu wysiłkowi społeczności fotograficznej i dzięki jej czujnemu narodowemu nastawieniu, potrafiły osiągnąć w dziedzinie fotografii ojczystej tyle, że zajęły jedno z pierwszych miejsc w Europie pod względem przejrzystości oblicza narodowego. Wiemy, że sukces ten nie jest odoobniony i wiąże się z ogólnym wzmożeniem węgierskiego wysiłku patriotycznego, konstruktywnego i gorącego. Ale jest on wybitny i w fotografii, i Węgry mogą być z niego dumne, a Polacy muszą spoglądać nań z zazdrością.

Nie tu jest miejsce na rozwinięcie w krótkim artykule postulatów

fotografii ojczystej. Tu jest za to najwłaściwsze miejsce na co innego: — na podkreślenie olbrzymiej roli, jaką odegrać może w fotografii ojczystej — Lejka. Fotografowanie małoobrazkowe, usprawnione do szczytu precyzji i natychmiastowości manipulacyjnej, fotografowanie z ręki i seryjne, odkradające w lot życiu najciekawsze dowody jego wieloobliczności, najcenniejsze znamiona jego zmienności i ruchliwości — to fotografowanie niekoniecznie ma być monopolem tematyki sportowej i dziedziną banału towarzyskiego lub wielkomiejskiego. Lejka ¹⁾ w rękach człowieka myślącego i czującego może być d e t e k t y w e m, który pochwyci wszystkie tajniki zbiorowości polskiej, może być b u s o ł ą, która nieomylnie poprowadzi fotografującego przez wszystkie rafy przypadkowości ku zobrazowaniu polskiego pejzażu, polskiego życia i obyczaju, polskiego trudu i bogactwa, polskiego stroju i domostwa, ku uwydatnieniu fotograficznemu charakteru i odrębności narodowej całego naszego życia. W Leikę kryją się niedoceniane jeszcze dzisiaj możliwości fotografii ojczystej, które nie-daleka przyszłość rozwinie i ujawni w sposób olśniewający.

Stwierdzenie to w niczym nie umniejsza roli, jaką w dziele fotografii ojczystej ma do odegrania cała fotografia i fotografika polska, niezależnie od typu narzędzia, którym się posługuje. Pragnie ono tylko rzucić hasło w kierunku bezpośrednim, najłatwiejszym, najprostszych, hasło z a p r z e g n i ę c i e Lejki d o z a d a ń f o t o g r a f i i o j c z y s t e j. Lejkarze są liczni, jak piasek w morzu — posiadają atut najwyższej sprawności technicznej — niechże nie marnują tych darów Bożych i zaczną ich używać ku pożytkowi polskiej Ojczyzny!

Willy Frerk — Praga Czeska

Technika nowoczesnej fotografii barwnej

Nowoczesne filmy kolorowe, sporządzone na zasadzie subtraktywnej, znalazły zainteresowanie całego świata fotograficznego. Po raz pierwszy są to emulsje o budowie pigmentowej, bez jakiegokolwiek rastra. Koloryt fil-

¹⁾ Na życzenie autora redakcja zachowuje spolszczoną pisownię nazwy aparatu „Leica”.

mów nie ulega również zupełnie wpływowi wewnętrznych procesów chemicznych. Ta nowa tak udoskonalona zdobycz techniki interesuje oczywiście szerokie rzesze amatorów. Pozornie nie odczuwa się tego wprawdzie, filmów barwnych widuje się naogół mało, a przyczyna leży w tym, że wprawdzie amatorzy pracują na kolorowych filmach, ale otrzymując często wyniki niezadawalające, nie przyznają się do swych niepowodzeń. Żadna nowa metoda w fotografii nie daje od razu dobrych wyników, na początku bowiem popełnia się dużo błędów. Najczęściej spotykanym błędem jest wadliwie dobrany czas naświetlania, nie jest on jednak jedynym. Błony prześwieczone wykazują przejrzyste cienie, wygrzyzione światła, pozbawione szczegółów, ogólnie są za jasne. Niedoświetlenia charakteryzują się tym, że całość jest ciemna. Koloryt nie jest dość przejrzysty ani naturalny, przeważa w całości zabarwienie fioletowe, lub brunatne. Półtony mają zamało rusunku.

Z błędów naświetleń, które jak widzimy zmieniają w pewnej mierze wierność kolorytu skorzystano dla wydobycia specjalnych efektów. Doświadczenia te poszły ze Stanów Zjednoczonych, gdzie błony kolorowe są już dość dawno w użyciu amatorskim i przemysłowym. Małe niedoświetlenie powoduje wprawdzie, że przezrocze jest bardziej kryte, ale zato koloryt jest więcej soczysty. Oczywiście że utrafienie tego „małego niedoświetlenia” nie jest łatwe i trzeba mieć za sobą dużo praktyki, aby spowodować żądany efekt. Rzecz prosta, taki efekt nie zawsze będzie właściwy, trzeba od razu wyczuć i ocenić, czy dany motyw do tego się nadaje. Mogą zająć też wypadki przeciwne, że lekkie prześwieczenie, które uczyni obrazek lżejszym w kolorycie i więcej przejrzystym, będzie dla jakiegoś motywu pożądane.

Pełne oświetlenie słoneczne daje nam koloryt najwięcej jaskrawy.

Doświadczeni Amerykanie robią zdjęcia kolorowe najchętniej przy niebie pokrytym lekko chmurami, osiągając przy takim mniej kontrastowym oświetleniu kolory więcej stonowane, pastelowe. Zbyt duża jaskrawość barw występująca na zdjęciach w pełnym słońcu robi najczęściej wrażenie ręcznie kolorowanych obrazeczków. Także zdjęcia „pod światło” należy naświetlać czasem specjalnie dobranym. Reguła, że w takich wypadkach należy użyć czasu trzykrotnie dłuższego niż wykazuje światłomierz, nie obejdzie się bez wyjątków. Przy bardzo dużych kontrastach takich motywów spotykamy się przy prześwieczeniach przeważnie z objawem zaniku barw w „światłach”

przedmiotu. I tu więc trzeba postępować ostrożnie i z zastanowieniem. Najłatwiej jest pracować w oświetleniu bocznym. Twarde cienie rzucone wymagają tylko dwukrotnie dłuższego czasu naświetlenia.

Filmy kolorowe istnieją narazie tylko do aparatów małoobrazkowych, stąd też i technika tych zdjęć musi się dostosować do kamery małoobrazkowej, której przeważną domeną są zdjęcia raczej przedmiotów z bliska. Wprawdzie dla dobrych aparatów małoobrazkowych niema dziś żadnych trudności, ale obrazy z dalekimi planami zdejmowane i tak dość krótką ogniskową rozdrabniają powierzchnię obrazu na zbyt małe płaszczyzny; obraz barwny zaś działa najlepiej, gdy zawiera raczej duże płaszczyzny.

Specjalnie ciekawe są zdjęcia kolorowe przy sztycznym świetle. Firma Kodak ma specjalną emulsję „Kodachrome Typ A”, którą używa się tu bez żadnych dodatkowych filtrów. Jak ogólnie wiadomo Agfa-Neu-Color wymaga w tym wypadku użycia filtra jasno-niebieskiego a mianowicie Nr. 69 dla lampy Nitraphot B. Filtr ten wymaga 4 — 6 krotnego przedłużenia czasu naświetlania. Ostatnie emulsje Agfy są już znacznie ulepszone a ich koloryt mniej intensywny od błony Kodachrome Kodaka daje barwy bardziej stosowane ¹⁾).

Wszystkie zdjęcia na błonach kolorowych należy robić z tak zw. „przysłoną przeciwsłoneczną”. Nawet w wypadkach: kiedy nie dokonywujemy zdjęć wprost „pod światło”, przysłona taka oddaje swoje przysługi, gdyż niebezpieczeństwo zaświecenia bocznego jest w zdjęciach kolorowych znacznie większe. Emulsje te mają bowiem bardzo małą tolerancję czasów naświetleń, najmniejsze zaświecenia boczne są już widoczne.

Najważniejszą atoli i najtrudniejszą jest sprawa dobrej kompozycji barw. Musimy przyzwyczaić się do komponowania w kolorach a nie w światłocieniu jak dotychczas. Nie wolno nam sugerować się tym iż wiemy np. że drzewo jest zielone. Jego właściwa barwa może zależeć także od refleksów światła przedmiotów z otoczenia. Nie powinniśmy np. portretowanej osoby sadzać pod drzewem, odbicie światła od tego ostatniego spowoduje, że twarz jej będzie zielonkawa, gdyż bezkompromisowy film widzi kolory bez żadnej sugestii, oddając je w sposób właściwy, choć jest to często sprzeczne z naszym nastawieniem psychicznym. Należy nauczyć się patrzeć na motywy po malarsku.

¹⁾ Przypisek Redakcji.

Filtry

Stosowanie filtrów tak do celów artystycznych jak i technicznych wymaga dużej znajomości rzeczy z tej dziedziny. Przeciętne wiadomości amatorskie a nawet fachowo-zawodowe wykształcenie nie zawsze obejmuje ten dział w koniecznej rozciągłości. Celem niniejszego artykułu będzie zaznajomienie się czytelników z tym przedmiotem tak teoretycznie jak też i praktycznie ze specjalnym uwzględnieniem filtów stosowanych przy kamerach małoobrazkowych.

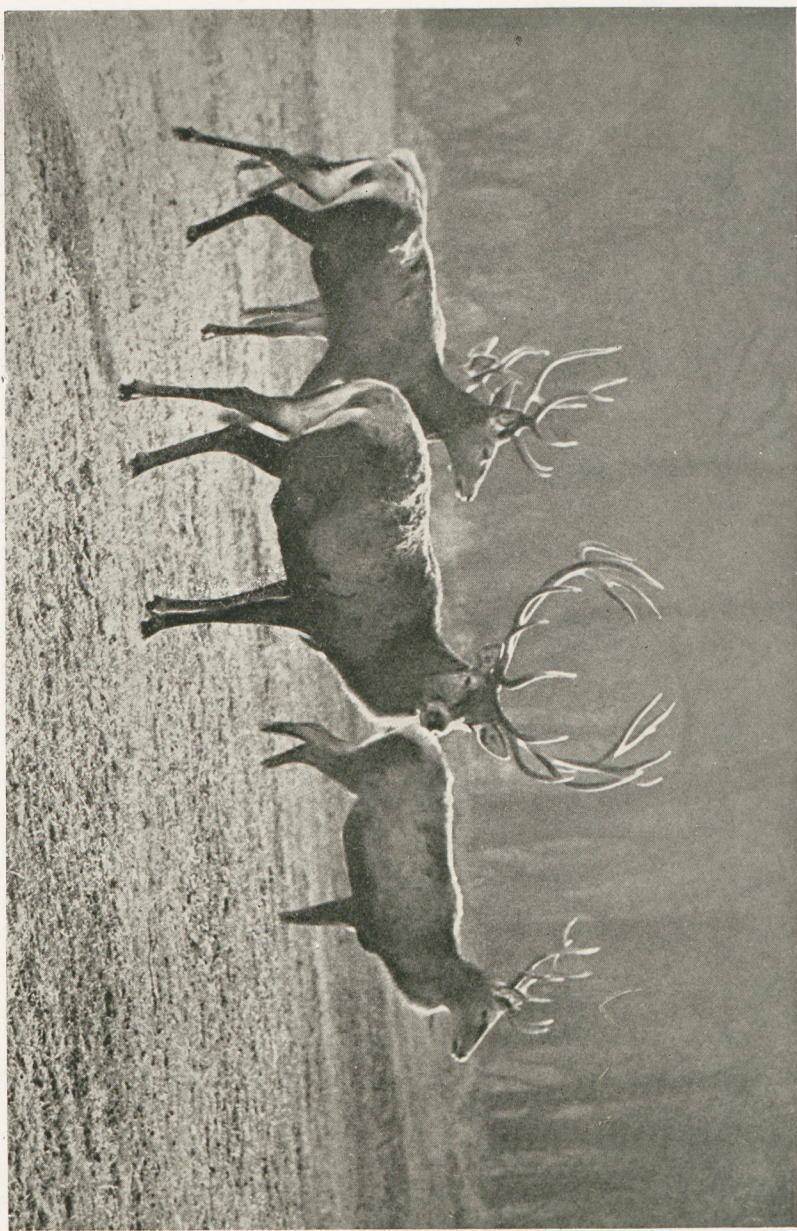
Zadaniem filtra jest zaabsorbować pewną część światła, przepuszczając równocześnie pozostałą resztę. Pochłonięcie to odnosi się do pewnych części widma optycznego, które jak wiadomo składa się ze światła o falach różnej długości. Tę różną długość fal świetlnych odczuwamy jako światło poszczególnych barw, (widmo rozłożone przez pryzmat). Zasadnicze kolory widma określamy popularnie od najkrótszej fali (około 400 $\mu\mu$): fioletowy, niebieski, zielony, żółty, pomarańczowy i czerwony (do mniej więcej 750 $\mu\mu$). Fale krótsze ultrafioletowe i dłuższe podczerwone nie działają na nasze narządy wzrokowe, wskutek tego energii tej nie możemy widzieć, aczkolwiek istnieje ona nieprzerwanie i ma również zastosowanie w fotografii dla celów specjalnych. Gdyby wrażliwość oka była jakościowo i ilościowo równa barwoczułości emulsji naszych negatywów, wówczas konieczność użycia filtrów byłaby ograniczona tylko do specjalnych wypadków. Niestety tak nie jest. Ani wrażliwość naszych emulsyj nie jest identyczną z natężeniem poszczególnych składników światła białego, ani oko nasze nie reaguje jednolicie na poszczególne barwy. Wrażliwość oka i barwoczułość najlepszych pod tym względem emulsyj — są różne. Z tego też wynika jedno z zadań jakie ma do spełnienia filtr. Użycie go ma na celu takie zkompensovanie jakościowe światła, aby emulsja reagowała na to w sposób możliwie najbardziej zbliżony do wrażliwości oka. Działanie to nazwijmy *kompensujące*. Użycie właściwego filtra w tym celu, będzie polegało na częściowym pochłonięciu przez niego promieni tej barwy na którą emulsja jest zanadto wrażliwa. Barwa i gęstość filtra będą zależały od jakości uczulenia na barwy samej emulsji, od rodzaju światła (skład spektralny), oraz w pewnej mierze od barwności przedmiotu i naszych założeń. Prócz powyższego filtry mają znaczenie *kontrastujące*.



„W ŚNIEŻNYM PUCHU”

STEFAN PLATER — WARSZAWA

JELENIE POD ŚWIATŁO



J. BAUMHAKL — ORTH

Jest to aktualne w większości wypadków raczej przy pewnych zagadnieniach technicznych. Popołniamy wtedy celowo pewnego rodzaju fałszerstwo tonów w celu wypełnienia zadania jakie ma zdjęcie osiągnąć. Ogólnie można zcharakteryzować tę czynność filtrów jako przyciemniającą lub rozjaśniającą tony pewnych kolorów. Oprócz wyżej wymienionego działania kompensującego i kontrastującego mamy również filtry ochronne, które nakłada się na źródło światła. Należą tu przede wszystkim filtry ciemnicowe w latarniach. Mają one na celu przepuścić z lampy w latarni tylko te promienie, które są dla emulsji nieszkodliwe. Dla ładowania i wywoływania wysokoczułych płyt i błon ortochromatycznych należy użyć ciemno-czerwonego filtra ochronnego, który przepuszcza przy słabej żarówce matowej (15 — 16 Watt) światło ciemno-czerwone od 630 $\mu\mu$. Dla emulsyj panchromatycznych, które dziś przeważnie używamy, szczególnie w fotografii małoobrazkowej nie ma odpowiednich filtrów ochronnych. Średnio i wysokoczułe błony takie mają wrażliwość na kolor zielony tej samej miary jak na kolory niebieski i żółty, więc dla emulsyj tych nie można stosować żadnego oświetlenia ciemnicowego. Ponieważ dziś wszystkie błony zwojowe i te do kamer małoobrazkowych wywołuje się automatycznie na czas w puszkach, potrzeba odpowiedniego oświetlenia w ciemnicy staje się zbędną. Musimy natomiast mieć jasno-czerwony filtr ciemnicowy dla oświetlenia przy pracy z papierami bromosrebrowymi do większeń. Filtr taki może przepuszczać promienie pomarańczowo-czerwone powyżej 590 $\mu\mu$. Jest on dość jasny, a przytym zupełnie pewny, nie zostawiamy jednak nigdy w pobliżu latarni otwartych paczek z papierem, gdyż w takich warunkach światło jej byłoby szkodliwe.

Filtry do zdjęć bywają wyrabiane w trzech różnych wykonaniach. Pierwszym — będzie barwiona żelatyna odlana na płytce dobrze wyszlifowanego szkła optycznego i sklejona z drugą podobną płytką. Filtry takie używa się raczej do aparatów większych formatów, przy reprodukcjach itd. Dla pewnych celów mogą być użyte również filtry z samej błonki żelatynowej ściągniętej ze szkła. Ulegają one jednak bardzo łatwo zniszczeniu. Najprecyzyjniejsze w wykonaniu optycznym, (co jest ważne dla ostrości zdjęcia), są filtry barwione w szkło. Zazwyczaj wszystkie lepsze filtry do kamer małoobrazkowych są sporządzone w ten sposób. Istnieje jeszcze jedna forma filtrów do celów specjalnych, a mianowicie — tzw. filtry płynne, kuwetowe, gdzie odpowiedni roztwór barwnika wlany do naczynia o rów-

nośnych, optycznie doskonałych ścianach szklanych, spełnia rolę filtra. Urządzenie takie mające zresztą swoje zalety, używa się do kamer o dużych formatach, do mikrofotografii itp.

Rozpatrzmy teraz rodzaje filtrów kompensujących i ich stosowanie. Emulsje ortochromatyczne mają wrażliwość na kolor niebiesko-fioletowy (około 450 $\mu\mu$) najwyższą i te kolory powinny być częściowo odcięte. Rolę tę dla światła dziennego spełnia filtr żółty o średniej gęstości. Z wyrobów Leitz'a będzie to filtr Nr. 1. Możliwe, że filtry innych fabryk mają też oznaczenie Nr. 1. dla podobnej gęstości. Nie jest to jednak żadną regułą, gdyż numeracja oznaczająca filtry jest prowadzona dowolnie przez każdą fabrykę, bez uwzględnienia w tym pojęciu gęstości filtra. Dla coraz częściej używanych emulsyj panchromatycznych t. zw. nowego typu, które mają najwyższą wrażliwość na kolor czerwony (około 600 $\mu\mu$) należy dla kompensacji używać filtra zielonego przynajmniej wtedy, gdy w motywie znajduje się kolor czerwony, lub jego pochodny. Przy świetle sztucznym u emulsyj ortochromatycznych filtra nie używamy zupełnie, lub stosujemy jasno żółty filtr Leitz'a Nr. O, lub równorzędny — innych fabryk. Emulsje panchromatyczne mają specjalny filtr jasno-niebieski (między innymi firma „Optochrom”). Jest on szczególnie konieczny, jeżeli mamy w fotografowanym przedmiocie barwę czerwoną. Bez takiego filtra wyszła by ona w świetle lamp jak Nitraphot, Photomirenta i t. p. zbyt jasno. Ogólne zasady stosowania filtrów kompensujących będą następujące: 1. Użyć filtra barwy przeciwnej aniżeli kolor na który dana emulsja jest najwięcej wrażliwa. 2. Brać pod uwagę skład spektralny źródła światła z tym, że jeżeli przeważa tam ilościowo jakaś grupa promieni (np. żółto-czerwonych w lampach żarowych), to odpada ewentualnie konieczność użycia filtra tej samej barwy, lub wystarczy filtr mniej gęsty aniżeli w warunkach, gdy natężenie spektralne światła jest jednakowe jak np. u białego światła słonecznego.

Filtry kontrastujące mają inne przeznaczenie. Ich zadaniem jest rozjaśniać lub przyciemniać tony odpowiadające pewnym kolorom przedmiotu fotografowanego. Wyjaśniamy to na przykładzie. Niebieskie i fioletowe pismo lub druk, które zdarza się w praktyce dość często, wychodzi na reprodukcji znacznie jaśniejsze, mniej kontrastowe, niż je oko w oryginalnie ocenia, gdyż emulsja nawet ortochromatyczna, a także niektóre emulsje panchromatyczne przy świetle dziennym są na kolory niebieski i fioletowy

więcej wrażliwe. Użycie jasno-żółtego filtra kompensacyjnego uczyni to pismo wierne tonalnie, to znaczy szare na białym tle. Gdy użyjemy tu filtra gęstszego, ciemno-żółtego odcinając w ten sposób całkowicie promienie niebieskie i fioletowe, to pismo to wyjdzie na pozytywie czarno. Kontrast większy aniżeli w oryginale jest nam zazwyczaj w takich wypadkach potrzebny. Ogólna zasada brzmi: dla przyciemnienia pewnej barwy, stosujemy filtr koloru przeciwnego, czyli uzupełniającego. Dla rozjaśnienia filtr tego samego koloru. Prócz reprodukcji i t. p. celów technicznych używa się też czasem i w fotografii artystycznej filtrów kontrastujących. Np. jeżeli w krajoobrazie z niebem pokrytym pięknymi chmurami użyjemy gęstszego filtra żółtego lub nawet pomarańczowego, to chmury podkreślą się w swojej plastyczności, błękit nieba przyciemni się, w pewnych wypadkach obraz zyska na nastroju. Czasem zdjęcie zawdzięcza całą swą wartość artystyczną użyciu takiego filtra. Nie wolno nam jednak zapominać, że w takich warunkach psuje się niejako perspektywa powietrza. Obraz ztraca swą głębię, odległe plany stają się bliskimi. Cała kompozycja artystyczna może „wziąć w łeb”. Natomiast pewne cele techniczne, będą tego środka nawet wymagać, aby zdjęciu przez zwiększoną wyrazistość nadać lepszą wartość dokumentarną. Idąc w tym kierunku dalej, na emulsjach uczulonych na promienie podczerwone uzyskujemy pod filtrami ciemno-czerwonymi lub „czarnymi” (ściśle dla podczerwieni), takie partie terenów daleko położonych, które wogóle nie są widoczne dla oka.

W wysokich górach powyżej 1000 m n. p. m. dochodzi więcej promieni ultrafioletowych. Nie widzimy ich i nie oceniamy ich działania, które jest bardzo aktyczne dla wszystkich emulsji. Promienie te jako nieistotne dla budowy obrazu widzianego przez nas okiem, zaznaczają swe mocne działanie na emulsji. Wolimy więc dla uniknięcia niespodzianek pozbyć się ich. Odcina je każdy żółty filtr, czasem jednak dla uzyskania dużej głębi perspektywicznej, użycie filtra żółtego nie jest wskazane. Posłużymy się więc specjalnym filtrem tak zw. U. V. który jest zaledwie lekko-żółtawy, ale zawiera bezbarwną substancję (najczęściej eskulinę), która absorbuje cały ultrafiolet. Tym sposobem uchronimy się od niespodzianek prześwietlenia, oraz zmiany charakteru zdjęcia w stosunku do oglądanego widoku. Wszystkie filtry absorbując pewną ilość światła przedłużają oczywiście czas naświetlania. Wyrażamy to przez t. zw. współczynnik filtra, który jest cyfrą przez którą należy pomnożyć czas naświetlania obliczany

bez filtra. Zależy on jest od trzech względów: gęstości filtra, (także rodzaju barwnika z którego filtr sporządzono), uczulenia na barwy emulsji i składu spektralnego światła przy którym fotografujemy. Każdy z tych czynników działa sam dla siebie i stąd też niemożliwym jest dokładne określenie współczynnika filtra, bez podania warunków zdjęcia.

Poniższe zestawienie daje przybliżone współczynniki kilku najważniejszych filtrów Fabryki E. Leitz.

Filtry	Światło dzienne	Światło sztuczne lamp. Nitraph.	Rodzaj błony
U. V.	1.1—2.2	1.1—1.8	emulsje orto i panchroma- tyczne
żółty Nr 0	1.2—2.2	1.1—1.8	
„ Nr 1	1.5—3.5	1.3—2.5	
„ Nr 2	2.0—4.5	1.7—3.5	
zielony	2.2—4.0	1.8—3.0	
czerw. jasny	8—200	4—100	przy emulsjach panchromatycz- nych
czerw. średni	15—250	10—160	tylko uczulonych na podczerwień
czerw. ciemny	15—25	8—15	

Należy podkreślić, że cały szereg zdjęć wogóle nie wymaga użycia filtrów. Należą tu przede wszystkim takie tematy, które są mało barwne, dalej krajobrazy lub architektura bez nieba, wszelkie fragmenty architektury i t. p. gdzie niema do uwydatnienia zieleni, wody i t. p. sceny rodzajowe ciasno obcięte i wiele innych t. p. których temat i barwność nie wymaga tego podkreślenia jakie daje użycie filtrów.

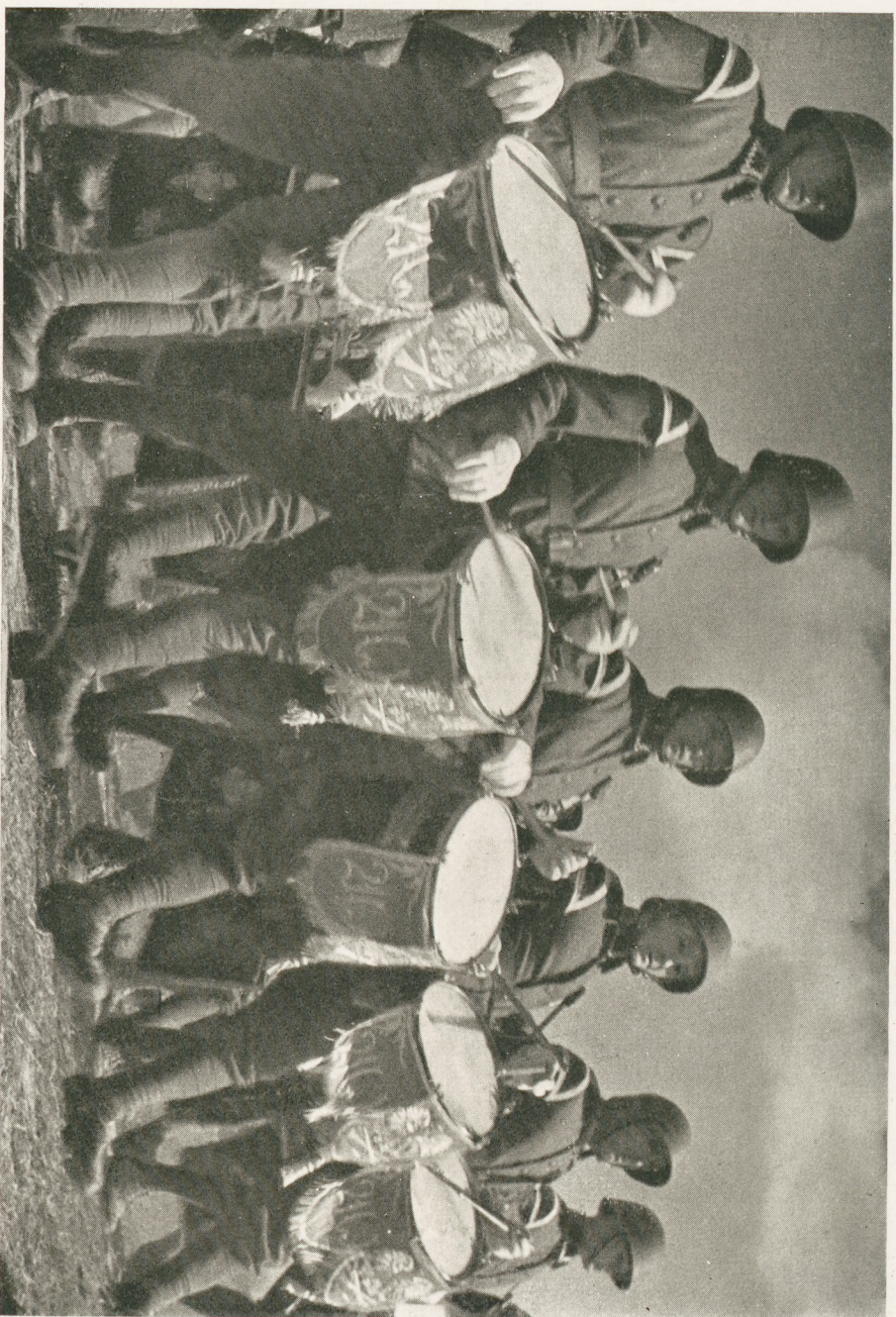
Wiadomości Techniczne

■ Sepiowanie odbitek i powiększeń. Najpopularniejszym sposobem jest tonowanie obrazów srebrowych za pomocą siarczku sodowego. Proces polega na tym, że dobrze wypłukane powiększenie podajemy całkowitemu lub częściowemu odbieleniu w kąpieli, zamieniającej



„NA POZYCIE”

STEFAN PLATER — WARSZAWA



„WERBLE“

STEFAN PLATER - WARSZAWA

srebro obrazu na bromek srebra. Kąpiel składa się z: 1000 cm³ wody, 30 g żelazicianku potasu i 10 g. bromku potasu. Jest ona trwałą, może być wielokrotnie używana, ale musi być przechowywana w brunatnej flaszcze. Jeżeli chcemy obraz czarny zamienić całkowicie na brązowy siarczek srebra, wówczas używamy kąpeli w tym stężeniu, które podaje recepta i odbielamy obraz do końca, to znaczy dopóki całe czarne srebro nie zamieni się na ledwo widoczny słabo-żółtawy osad bromku srebra. W wielu jednak wypadkach korzystniej będzie dla obrazu, jeżeli odbielenie przeprowadzimy jedynie częściowo. Należy tu użyć kąpeli więcej rozcieńczonej np. w stosunku 1:3 cz. wody. Odbielenie powinno obejmować te partie, które mają być brązowe — więc światła obrazu i część półtonów, potem odbielanie przerywamy, obraz szybko płuczemy kilkakrotnie w wodzie. Reszta obrazu jest nadal czarną — część srebra pozostała. Jeżeli teraz po kilkuminutowym płukaniu, kiedy obraz straci żółtawe zabarwienie kąpeli odbielającej, zatopujemy odbielone części na brunatno w roztworze siarczku sodowego, to otrzymamy obraz dwubarwny o bardzo ciekawym i pięknym wyglądzie. Roztwór siarczku sodowego, który używamy, jest 3—10%. Tonujemy tak długo aż równomiernie zabarwiony obraz nie zmienia się więcej. Dłuższe przetrzymanie obrazu w kąpeli nie jest szkodliwe. Na zakończenie należy obraz znowu płukać około 10—15 minut w bieżącej lub kilkakrotnie zmienianej wodzie.

Cały ten proces nie da dobrych i ładnych rezultatów, jeżeli srebro nie będzie dobrze i „głęboko” wywołane. Powiększenie przeznaczone do sepiowania musi być wywoływane dłużej, w cieniach obrazu musi być dużo srebra, inaczej zasepiowany obraz będzie rudy, mdły, straci na sile i skróci skalę tonów. Odcień koloru brunatnego jest również zależny od gatunku papieru i fabryki, z której pochodzi. (J. A. N.)

■ Regulacja barwy obrazu siarczkowego. W poprzednim numerze Leici w Polsce opisany był wpływ emulsji, warunków naświetlenia i wywołania na barwę obrazu siarczkowego. Obecnie zajmujemy się wpływem kąpeli odbielających i tonujących. W metodzie bezpośredniej, selenowej, skład roztworu zabarwiającego nie posiada wpływu na odcień obrazu. Metody siarczkowania bezpośredniego (bez odbielenia), choć bardzo ciekawe, nie mają zastosowania praktycznego, przejdziemy więc od razu do tonowania pośredniego, z odbielaniem. Wpływ odbielacza na barwę obrazu jest bardzo wydatny. Z trzech poniższych roztworów drugi, bromujący jest najbardziej rozpowszechniony i daje tony najzimniejsze, fioletowawe, niezależne od stosunku bromku do żelazicianku potasu. Odbielacz pierwszy, chlorujący, daje odcienie jasne, żółtawe; podobnie zachowuje się odbielacz trzeci, jodujący. Po odbieleniu w roztworach (1) i (4) dobrze jest zastosować 5% sól kuchenną, która bardzo szybko usuwa żółte zabarwienie żelatyny, a po roztworze (3), który często barwi papiery na

fioletowo-brunatno (dzięki wydzielaniu się jodku), należy zanurzyć odbitki do roztworu dwusiarczynu sodu lub pyrosiarczynu potasu, w którym zabarwienie jodowe znika. Roztwór (4) nie jest odbielaczem w ścisłym znaczeniu tego słowa, bowiem nie odbiela obrazu, zmienia go jednak niewidocznie dla oka, po czym uzyskuje się w siarczku sodu bardzo piękny odcień czarno-brunatnawy, zwłaszcza na papierach chlorobromowych.

ROZTWÓR 1

Wody 1000 cm³
Dwuchromianu potasu . . 10 g
Kwasu solnego stęż. . 10—20 cm³

ROZTWÓR 2

Wody 1000 cm³
Bromku potasu 30 g
Żelaziczanku potasu . . 30 g

ROZTWÓR 3

Wody 1000 cm³
Jodku potasu 30 g
Żelaziczanku potasu . . 30 g

ROZTWÓR 4

Wody 1000 cm³
Dwuchromianu potasu . . 30 g
Chlorku sodu (soli kuch.) 30 g

Polecany czasem dodatek amoniaku do odbielacza jest niebezpieczny, bo powoduje łatwo wyżeranie światła. Zabarwiacz może również wpłynąć dosyć silnie na barwę tonowanego obrazu. Najczęściej jest używany do tego celu 1—2% roztwór siarczku sodu krystalicznego, który daje odcień brunatny, często przechodzący w fioletowo-brunatny. Jeżeli pragnie się mieć ton zimniejszy, więcej fioletowy, to można zastosować metodę wstępnego siarczowania przed odbielaniem. Polega ona na następującej kolejności działania roztworów: 1,5 min. w 2% siarczku sodu; 2. odbielanie w roztworze z bromkiem potasu (przebiega niezupełnie, pozostawia jasno brunatny obraz); 3. Powtórne zanurzenie do 2% siarczku sodu.

Odcienie czerwono-brunatne na papierach chlorobromowych daje niewielki dodatek (1—4 cm³ na 100 cm³ roztworu siarczku sodu) płynu „SELON” (FOTON); na papierze bromo-srebrzym osiąga się podobne odcienie, dodając do siarczku soli Schlippe'go (siarko-antymoninu sodu) w ilości 5—10 g na litr. Ten ostatni sposób daje zabarwienie mniej trwałe. Najdoskonalszym zabarwiaczem jest alkaliczny roztwór tiomocznika (tiokarbamidu). Nie wydziela on żadnej woni i nie niszczy materiałów fotograficznych w ciemni. Zależnie od stopnia alkaliczności daje tony mniej lub więcej ciepłe. Im silniejszą zasadę użyjemy, tym zimniejszy będzie odcień obrazu. Dodatek bromku potasu zapobiega wyżeraniu światła. Oto kilka przepisów: (Die Photographische Rundschau, 1933. Zeszyt 10):

ROZTWÓR 1

Wody	1030 cm ³	1060 cm ³	1120 cm ³
Tiomocznika	5 g	10 g	5 g
Bromku potasu	40 g	40 g	40 g
Wodorotlenku sodu	3 g	6 g	12—14 g

Roztwór 1 daje tony najcieplejsze, roztwór 3 najzimniejsze. Wodorotlenek sodu można również zastąpić węglanem potasu np. podług A. Seyewetz'a (Rev. Fr. de Phot. 1934, 351):

Wody	1000 cm ³
Tiomocznika	1 g
Węglańu potasu	25 g

Wyniki pośrednie między wyżej opisanymi, otrzymuje się przy zastosowaniu fosforanu trój-sodowego, jako zasady.

Wszystkie te sposoby dają możliwość indywidualnego kierowania procesem tonowania najrozmaitszych odcieni brunatnych na emulsjach mniej lub więcej odpowiednich. Sposobów tonowania siarczkowego i selenowego jest nieprzebrane mnóstwo, tutaj zostały podane najbardziej typowe i takie, które umożliwiają regulację odcienia barwy obrazu. Inż. M. Iliński

■ Celownik uniwersalny „Vidom”, służy zasadniczo dla obiektywów o innych ogniskowych aniżeli normalna 5 cm, która ma swój celownik wbudowany w kamerze Leica. Celownik jest systemu pryzmatycznego, nakładany na uchwyt u góry aparatu. Obraz w nim widoczny jest bardzo jasny i wyraźny. Przystosowanie do obiektywów o różnych ogniskowych polega na zmianie wielkości pola obrazu dla $f = 3:5, 5, 7:3, 9, 10:5$ i $13:5$. Zmianę tą osiągamy przez obrót pierścienia. Prócz tego urządzenia mamy jeszcze możliwość regulowania kąta osi celownika dla wyrównania błędu paralaksy. Mała dźwignia pochyla cały celownik dla położenia od równoległego przy nieskończoności aż do kąta, który pokrywa otwór w celowniku przy odległości 1 m nastawionego przedmiotu. Wyrównanie paralaksy daje nam dokładność w ograniczeniu pola widzianego w celowniku odnośnie do wycinka zdjęcia. Przy węższym kącie obiektywów o dłuższych ogniskowych, błąd paralaksy jest większy, dodajmy do tego, że oś celownika jest tu dalej oddalona od osi obiektywu do zdjęć, wynika z tego, że korekta tego błędu jest konieczna. W celowniku Vidom została ona konstrukcyjnie rozwiązana bardzo zgrabnie. Celownik ten jest tak przyjemny w użyciu, że wielu leikistów używa go także przy normalnym 5 centymetrowym obiektywie. Również dokładność w ustawieniu poziomu i pionu może być łatwiej osiągnięta, gdyż skutek pryzmatycznej budowy, każdy skok w poziomie kamery, jest podwójnie przesadzony w celowniku i tym samym łatwiej nam ustawić ją równo. (J. A. N.)

■ Osłabienie cieni w pozytywach. Zdarza się czasem, że powiększenia wykonane zbyt kontrastowo zawierają za dużo srebra w cieniach. Są one wówczas sadzowate, pozbawione szczegółów, „za ciężkie” w stosunku do pozostałej skali tonów. Za pomocą odpowiednich zabiegów chemicznych możemy się tego pozbyć osłabiając obraz tylko w cieniach. Jako

pierwsza służy kąpiel bieląca o następującym składzie: 10 g siarczanu miedzi, 25 g soli kuchennej, 1000 cm³ wody. Dobrze jest dla równomiernego działania kąpeli zanurzyć w niej obrazy poprzednio moczone w wodzie. Odbielanie nie należy przeprowadzać do końca, w głębokich cieniach powinno zostać nieco srebra o którą to ilość chcemy właściwie obraz osłabić. Czynność tą trzeba przeprowadzać ostrożnie, lepiej raczej zostawić tego srebra za mało aniżeli za dużo. W następnej kąpeli ta resztką srebra zostanie rozpuszczona, gdyby go zostało zbyt dużo, osłabienie byłoby za silne. Po przerwaniu odbielania płuczemy przez kilka minut w wodzie. Teraz następuje druga kąpiel, w której rozpuszcza się pozostawiona resztką srebra w cieniach. Kąpiel ta nie może jednak atakować chlorku srebra, z którego składa się teraz odbielony obraz. Nadaje się tu kąpiel z nadmanganianem potasu o następującym składzie: I. 1000 cm³ wody, 2 g nadmanganianu potasu. II. 1000 cm³ 15 cm³ stężonego kwasu siarkowego. Przed użyciem mięsza się równe części obu kąpeli. Podczas rozpuszczania się srebra wytwarzają się nowe związki manganowe, które zabarwiają żelatynę i papier obrazu na brunatno. Usuwa je kąpiel w 5% roztworze metadwusiarczynu potasu. Następnie płókanie przez 5 minut. Teraz następuje wtórne wywoływanie zwykłym wywoływaczem do papierów i to przy świetle dziennym lub silnej lampy żarowej. Następnie utrwalamy przez 5 minut i płuczemy normalnie.

(Kurt Brandt — Kleinfilmfoto Heft 5)

Komunikat

Zw. Pol. Tow. Fot. organizuje w jesieni b. r. I-ą Ogólnopolską Wystawę Fotografiki Ojczystej. Inicjatywa ta wyszła z Min. Spr. Zagr. które ofiarowało specjalne nagrody w wysokości: I — 300 zł. II — 200 zł. III — 100 zł. Związek przyczyni się przez wyznaczenie nagród honorowych, w formie medali Związku i dyplomów.

Wystawa ta będzie po okresie trwania w Warszawie oddana do dyspozycji Min. Spr. Zagr. które skieruje ją pokolei do kilku stolic europejskich, gdzie będzie uroczyste i oficjalnie otwierana.

Zw. Austr. Amat. Tow. Fot. urządza w bieżącym roku I-Międzynarodowy Kongres we Wiedniu w czasie od 12 — 19 czerwca. Na Kongres są zaproszeni w pierwszej linii upoważnieni Delegaci Zw. Tow. Fot. poszczególnych krajów, poza tem wszyscy chętni zrzeszeni Artyści amatorzy:

Kongres będzie obradował nad szeregiem ważnych zagadnień dotyczących spraw organizacyjnych, oraz urządzania Salonów Międzynarodowych i ich terminów, wymiany tek artystycznych, zawiązania Unii Międzynarodowej Związków i t. p.

Gospodarze przygotowują szereg wycieczek i imprez, aby uczestnikom

uprzyjemnić pobyt. Przewidzane są wydatne zniżki paszportowe i kolejowe. W ramach Kongresu odbędzie się również Salon Międzynarodowy, (Internationale Foto-Kongres-Aussellung), oraz Konkurs dla uczestników na najpiękniejsze zdjęcia z Austrii i Wiednia.

Zarząd Związku przygotowuje wnioski dla Delegacji Polskiej, oraz apeluje do zrzeszonych Artystów Amatorów: o przygotowanie referatów organizacyjnych i treści artystycznej.

Tow. należące do Związku dostaną w najbliższym czasie tłumaczony na język polski program Kongresu. Zgłoszenia wyjazdu oraz referaty należy kierować do Zw. P. T. F. Warszawa, Chmielna 17.

Konkurs pisma „Die Galerie”

Redakcja znanego miesięcznika artystycznego „Die Galerie” urządza Międzynarodowy Konkurs na zdjęcia pod hasłem „Idee Und Form”. (Pomysł i kształt). Do konkursu zaproszeni są Fotograficy całego świata. Nadsyłane obrazy muszą odznaczać się oryginalnością w ujęciu i pomysłowością tematu. Konkurs przynosi szereg nagród w wysokości: I — 250 s (szylingów), II — 150 s, III — 100 s, IV-VIII — 50 s, IX-XVIII 25 s.

Termin nadsyłania prac upływa 30 września 1938 r.

Konkurs zeszłoroczny zebrał obfity plon, 5482 artystów nadesłało 21.834 prac. Sześćdziesiąt najlepszych obrazów zostanie wydane w formie albumu oprawnego w płótno, formatu 23×30 cm. Będzie on zawierać około 100 stron tekstu opisującego dokładnie warunki techniczne i stronę artystyczną reprodukowanych zdjęć.

Album ten (Jahrbuch) p. t. „Idee und Form,” będzie do nabycia w cenie zł. 22.— w przedpłacie uskutecznionej do dnia 20 lutego b. r. można go otrzymać za cenę zł. 16.— które należy wpłacić na konto Nr. 5808 — Powszechny Bank Związkowy w Polsce S. A. Warszawa, na adres: Idee und Form „Die Galerie”.

**W następnym numerze umieścimy spis treści
i ilustracji 10-ciu numerów „Leica w Polsce”
z roku 1937 (dla oprawy rocznika).**

Administracja prosi o przedpłatę prenumeraty na rok 1938.

PRENUMERATA MIESIĘCZNIKA „LEICA W POLSCE” WYNOSI:

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 NEUMAN NR. 19.869

Wydawca: Sekcja małoobrazkowa Polskiego Towarzystwa Fotograficznego.

Redaktor: Jan A. Neuman.

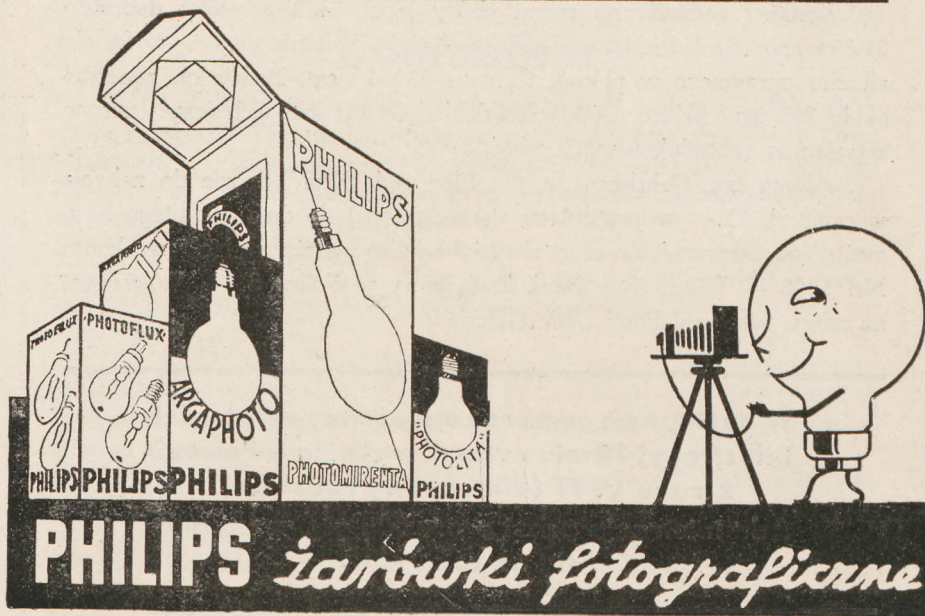
Redakcja zastrzega sobie prawo dokonywania w rękopisach skrótów i poprawek.

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



49

lat istnienia

Pierwszej Polskiej Fabryki Papierów Fotograficznych



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



Powiększajcie na papierze

BROMON

Kopiujecie na papierach

SEPIA

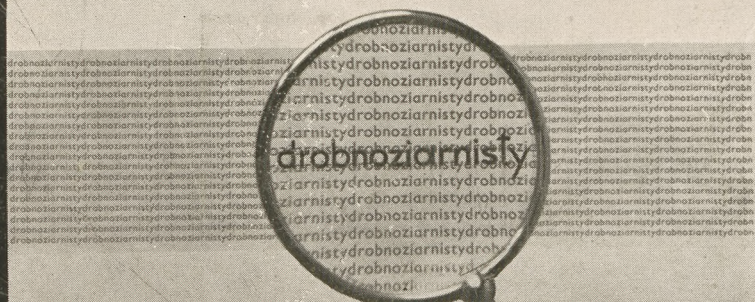
SELON

CHLORON

FOTON, WARSZAWA 12, REJTANA 7



Idealnie



wywołujący

AGRANOL