

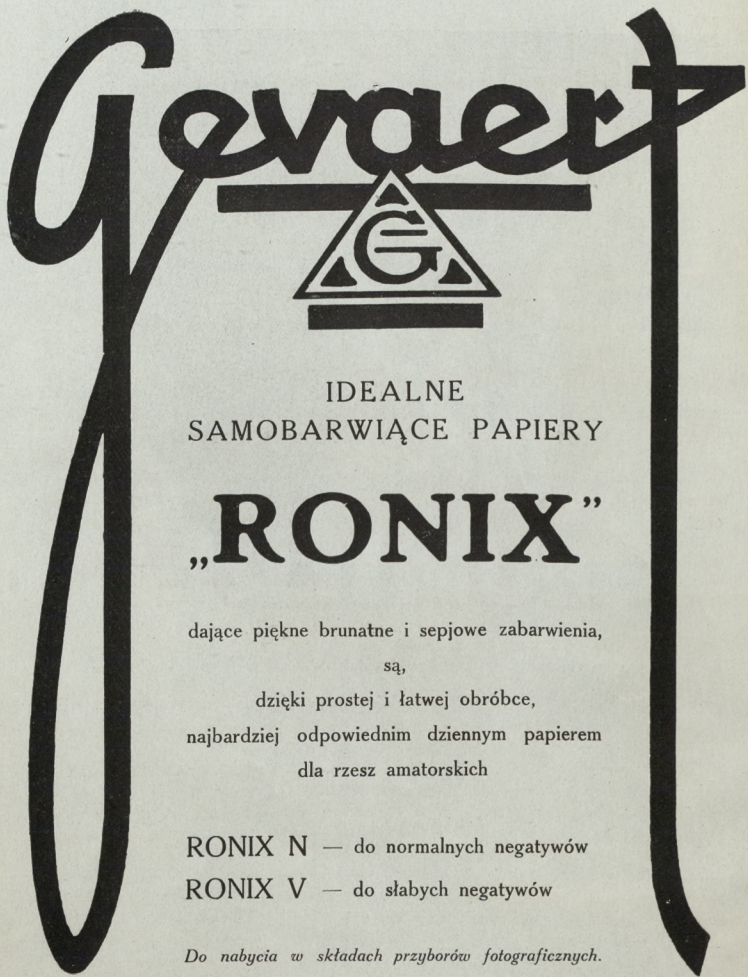
C, 280

LUMIÈRE

▪ PŁYTY ▪
▪ BŁONY ▪
PAPIERY
CHEMIA
APARATY

publix

JENERALNE PRZEDSTAWICIELSTWO
C. RAFFIN, WARSZAWA AL. UJAZDOWSKA 37.



IDEALNE
SAMOBARWIĄCE PAPIERY

„RONIX”

dające piękne brunatne i sepiowe zabarwienia,
są,

dzięki prostej i łatwej obróbce,
najbardziej odpowiednim dziennym papierem
dla rzesz amatorskich

RONIX N — do normalnych negatywów

RONIX V — do słabych negatywów

Do nabycia w składach przyborów fotograficznych.

FOTOGRAF POLSKI

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY

ORGAN POLSKIEGO TOW. MIŁOŚNIKÓW FOTOGRAFJI,
ZWIĄZKU POLSKICH TOWARZYSTW FOTOGRAFICZNYCH,
STOW. FOTOGRAFÓW ZAWODOWYCH W WARSZAWIE,
LWOWSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO,
STOWARZYSZENIA FOTOGRAFÓW WIELKOPOLSKICH
KLUBU MIŁOŚNIKÓW FOTOGRAFJI W ŁÓDZI,
I KLUBU FOTOGRAFICZ. PRZY POL. Y. M. C. A. W ŁÓDZI.

W A R S Z A W A

NA MARGINESIE SALONÓW I FOTOGRAFJI.

W NUMERZE 41-szym „Ilustrowanego Kurjera Czerwonego” z dnia 15 lutego 1930 r. ukazał się niezmiernie symptomatyczny i równie ciekawy artykuł p. Stefanji Zahorskiej, p. t. „Kryzys malarstwa”. Myliłby się, gdyby ktoś myślał, że autorka pisze o kryzysie czysto artystycznym — jest tu mowa raczej o kryzysie ekonomicznym, polegającym na tem, że podaż artystycznego wysiłku, względnie ilości dzieł, jest zupełnie nieproporcjonalna w stosunku do zapotrzebowania. Zapotrzebowanie to stwarza niewielką stosunkowo liczbę snobów, natomiast między artystycznymi upodobaniami szerokiej mas, a kierunkami dzisiejszego malarstwa niema żadnych punktów styecznych. Następstwem jest to, że artyści, męcząc się twórczą pracą, widzą dokoła siebie pustkę i obojętność. Zdając sobie z tego sprawę, zapytuje p. Zahorska:

„Poco ten cały trud i wysiłek? Dla kogo? Dla trzech znawców, trzystu głupców i trzydziestu milionów tych, którzy odwracają się plecami?... Czy nie należałoby się zastanowić poważnie i realnie nad tą szaloną dysproporcją między wysiłkiem, a jego społecznym oddźwiękiem i znaczeniem? Czy nie należałoby i na tym odcinku życia przeprowadzić jakiejś racjonalizacji, jakiejś tayloryzacji pracy?”

Stwierdzając, że kryzys malarstwa nie jest specjalnością czysto polską, ale ogólnoswiatową, pisze p. Zahorska dalej:

„Tuż obok, w najbliższym sąsiedztwie malarstwa, rozwija się nowy rodzaj sztuki — film, — który z żywiołową siłą wżera się w życie najszerzych mas, którego nie powstrzyma w rozpędzie żadna ludzka siła, nawet ślepotą polskich filmowców. Film poprostu tęskni, wyciąga ramiona do artystów, błaga ich, by się za nim zajęli, właśnie oni, plastycy, ludzie, którzy umieją patrzeć, którzy czują każdy kształt, każdą linię, każdą plamę. Tam, na tych prerjach filmowych, jest może dość rąk do pracy, ale głów niema, artystycznej inwencji niema, niema twórczej wyobraźni filmowej. Tam jest miejsce, jest dużo miejsca dla artystów”.

„Zresztą nietylko w filmie — pisze dalej p. Zahorska. — Pogardzana ongiś fotografia stała się dzisiaj sztuką o pierwszorzędnem znaczeniu i szerokim zastosowaniu”.

Tak. Ongiś aktorowi nie wypadało grać do filmu, bo był natychmiast odsądzony od artyzmu — może nie przez nas — ale przez garść krytyków i znawców mniej lub więcej miarodajnych. Dziś artyście-fotografowi nie wypada być operatorem filmowym, bo woli on bezdusznie naśladować malarstwo i jego kierunki. Ale powiedzmy też prawdę, że rachityczny polski film nie szuka do swych celów tych, którzy narówni z malarzami znakomicie czują kształt i linię — czyli artystów-fotografów. Wśród tych ostatnich znaleźliby się napewno ludzie, posiadający jeszcze jeden konieczny warunek na dobrego filmowca: poczucie ruchu, tempa, akcji.

Ciekawą rzeczą byłoby wiedzieć, skąd, z jakich sfer rekrutują się dziś polscy operatorzy filmowi i jakie mają warunki na to, że nimi są? Dotychczas nie udało mi się złapać wiadomości, świadczącej, że któryś ze znanych naszych artystów-fotografów zaangażowany został do pracy w filmie^{*)}. I pomyśleć tylko, że praktyczni Amerykanie uważają zdolnego artystę-operatora za równie ważną figurę w produkcji filmowej, jak reżysera! Na podstawie znanych mi licznych polskich filmów skłonny jestem sądzić, że polski przemysł filmowy nigdy na tem nie straciłby, gdyby zamiast reżyserskich pomysłów zechciał naśladować powyższe amerykańskie zapatrywanie.

Szczytem marzeń przeciętnego polskiego fotografika jest figurować w katalogach zagranicznych Salonów. Dążenie takie jest o tyle chwalebne, że imię polskie brzmi zagranicą w sensie najbardziej szlachetnego współzawodnictwa. Ale to jest mało. Fotografik, obsyłający cudze salony, nie ma przez to żadnego kontaktu z własnym społeczeństwem, ten zaś kontakt jest warunkiem życia i rozwoju artysty. Kontakt, jeśli nie z całem społeczeństwem, to przynajmniej z pewną jego częścią, można w naszych warunkach nawiązać i utrzymać: przez publikację prac w najwytworniejszych polskich pismach ilustrowanych, przez pilne obsyłanie wszystkich krajowych wystaw i salonów fotograficznych, a wreszcie przez pracę w filmie, która to możliwość jest narazie w naszych warunkach teoretyczna.

Fatalnością polskiej fotografii artystycznej jest to, że kontakt z masą mają t. zw. zawodowcy, którzy u nas są w przyniatającej większości rzemieślnikami, pozbawionymi zupełnie artyzmu i smaku. Nieliczni natomiast artyści obsyłają wprawdzie zagraniczne salony, ale nie starają się o kontakt z własnym społeczeństwem, więc są obcy, nieznan. Nic dziwnego, że w społeczeństwie tem nurtują odnośnie do fotografii przesady, w których istnienie nie wierzyłbym, gdybym ich na sobie samym nie doświadczył. A oto przykład:

Na mej wystawie indywidualnej znajdowała się praca p. t. „Lilje”. Gdy obraz ten przed pewnym czasem pokazywałem w gronie znajomych, jedna z osób wpadła w zachwyt tak wielki, że wydał mi się aż przesadny. Trwało to pewien czas i byłem zupełnie pewien, że to mój obraz wywołał entuzjazm. Jednak zdumienie moje nie miało granic, gdy mnie wkońcu zapytano, jakiego to malarza był ten obraz? Okazało się, że zachwyt był zupełnie szczery, ale ponieważ nie przypuszczano, aby fotografia była zdolna do tworzenia obrazów na miarę artystyczną, więc sądzono, że pokazałem doskonałą fotografię dobrego malarskiego dzieła!

Komentarze zbyteczne! W wolnej Polsce powinno być dla polskich fotografików własne społeczeństwo na pierwszym planie, a potem dopiero zagranica. Jak dotąd, jest odwrotnie i nie jest dobrze, choć się dużo robi. Żle jest również, że wielu artystów sili się na naśladowanie malarstwa. Jest to dążenie zbyteczne i bezpłodne. Tam jest przeludnienie i hyperprodukcja — pocóż to jeszcze powiększać? A fotografia jest młoda i może nieraz za zdradę mścić się małowartościowymi obrazami!

Dr. A. M. WIECZOREK.

^{*)} Redakcji F. P. jest znana praca na tem polu inż. Gniazdowskiego, inż. M. Dederki, p. Wł. Kirchnera i p. Kaczkowskiego, co nie przesądza udziału jeszcze innych artystów. — Przyp. Red.

Z O K N A W A G O N U.

GDY RUSZAMY na wakacje, nie powinniśmy stanowczo pakować do naszej walizy podróźnej kamery fotograficznej. Nie wynika z tego bynajmniej, byśmy kamerę zostawić mieli w domu na pastwę letnich kurzów, ale rozumieć to należy tak, że miejsce kamery jest zawsze na siatce bagażowej wagonu, czy na siedzeniu samochodu, a nie w czeluściach kufra podróźnego.

Migawka napięta, zaszuwa kasety wyjęta, obiektyw nastawiony na nieskończoność — jesteśmy w „pogotowiu łowieckim” i czyhamy na motywy.

A tych jest coniemiarą — wystarczy przypomnieć sobie linię kolejową Nowy Targ — Zakopane, Delatyn — Worochta, Puck — Hel, czy setkę innych, mniej głośniejszych szlaków kolejowych.

Taktyka wydobywania kamery dopiero na lotnisku pozbawia nas mnóstwa cudownych widoków, które uciekają przed nami z obu stron linii kolejowej.

Ma rację ten, kto twierdzi, że nie jest łatwo fotografować z okna expressu, ale nie należy zapominać, że garść uwag technicznych i bardzo umiarkowana szybkość naszych pociągów w okolicach górskich i nadmorskich pozwoli nam na łatwe opanowanie trudności.

Pierwszą kardynalną zasadą jest stała gotowość, bo otwieranie kamery i regulowanie migawki jest niemożliwe, gdy motyw już jest w naszym polu widzenia, drugą zaś zasadą jest szybkość decyzji. Wszelkie kunktatorstwo, czekanie na „jeszcze lepszy punkt”, tak cenne w krajoznawstwie, da nam tutaj nieomylnie słup telegraficzny, budkę droźnika lub parkan na negatywie.

Z wolno jadących „górskich” pociągów, których szybkość rzadko przekracza 30 km. na godzinę, możemy fotografować bez trudności migawką, ustawioną na $\frac{1}{100}$ sek. pod dwoma warunkami.

Po pierwsze, nie należy zdejmować przedmiotów bliskich. Nawet migawka szczelinowa, ustawiona na $\frac{1}{2000}$ sek., nie pozwoli nam na ostre wyrysowanie przelatujących tuż obok toru obiektów. Odległość 200 — 400 m od okna wagonu może być tu uważana za minimum. Z tem łączy się kwestja kierunku zdjęcia. A mianowicie zdejmując ten sam obiekt ruchomy (właściwie to my się poruszamy, a nie obiekty, ale niech wolno będzie obrazowo się wyrażać) z tej samej odległości, możemy naświetlać np. $\frac{1}{150}$, gdy kierunek poruszania się przedmiotu tworzy z osią obiektywu kąt ostry, podczas gdy nie wystarczy nam nawet $\frac{1}{250}$, gdy oba te kierunki będą tworzyły kąt prosty.

Innemi słowy, należy zdejmować o ile możności kierując obiektyw z okna wagonu nie prostopadle do linii szyn, lecz skośnie w kierunku jazdy, lub też skośnie wtył, w kierunku skąd przyjechaliśmy. W ten sposób możemy dostać ostre zdjęcia przy stosunkowo powolnych szybkościach migawki.

Drugim warunkiem udania się zdjęć z wagonu jest należyte trzymanie kamery. Pociąg w biegu podlega ustawicznemu wstrząśnieniom, które przenoszą się oczywiście i na nasze ciało. Ale dzięki elastyczności mięśni, które działają jak resory, amortyzują się wstrząśnienia i dlatego trzymana w ręku kamera zachowuje pozycję względnie nieruchomą.

Jeśli jednak oprzemy kamerę, lub choćby łokcie o parapet okna, wstrząśnienia pociągu przeniosą się bezpośrednio na kamerę i mogą udaremnić zdjęcie nawet przy $\frac{1}{1000}$ sek.

Dlatego należy zawsze opierać się całym ciałem o ścianę wagonu i ramę okna, i wychylając się lekko — obserwować, w chwili zaś zdjęcia cofnąć się nieco do wnętrza wagonu, by pęd wiatru nie uderzał w kamerę, i robiąc zdjęcie, trzymać aparat oburącz, opierając się o ramę okna tylko dolną częścią tułowia.

Oczywiście nie można fotografować przez szybę okna wagonu, choćby zupełnie czystą, bo szkło zawsze załamuje promienie światła i obraz będzie kompletnie nieostry.

Dlatego amator powinien unikać przedziałów „dla niepalących”, gdzie zwykle jadą panie i starsi panowie, bojący się jak ognia otwartego okna.

W najgorszym razie musimy wyjść z kamerą na korytarz, gdzie nikt nam nie może zabronić otworzenia okna.

Bardzo niemiłym dodatkiem do zdjęć z wagonu są słupy telegraficzne i druty. Biegają one wprawdzie zwykle tylko po jednej stronie toru, ale z zasady po tej z ładnymi widokami.

Druty widoczne są na zdjęciu, o ile są na tle nieba; na tle krajobrazu znikają prawie zupełnie i dlatego dobrze jest uchwycić moment, gdy linja drutów zniży się wdół. Kto obserwował je podczas jazdy, ten wie, że co chwila linja ich podnosi się i obniża, zależnie od terenu. Słupów telegraficznych łatwo unikać, jeśli robi się zdjęcie zawsze w momencie, gdy słup mignął nam przed oknami; nie wolno tylko czekać wtedy ani chwili z naciśnięciem migawki, bo napewno na środku negatywu będzie słup następny.

Aby uniknąć krzywego horyzontu, musimy aparat trzymać zupełnie poziomo, co nie jest zresztą zbyt trudne.

Zdjęcie zaczyna się od obserwacji; gdy zauważymy, że zbliżamy się do ciekawego obiektu, podnosimy kamerę do oka, ale nie obserwujemy motywu przez celownik, bo ten ma zaledwie ograniczone pole widzenia. Trzymamy kamerę przed sobą, i dopiero w chwili zdjęcia podnosimy ją przed oko, by niemal równocześnie nacisnąć migawkę. Moment ten, trwający bardzo krótko, decyduje o udaniu się zdjęcia i wymaga pewnej wprawy w fotografii migowej wogóle. Nadmienić tu należy, że najlepsze są do tego rodzaju zdjęć celowniki Newtona i ikonometry; celowniki lustrzane są zbyt mało przejrzyste, wymagają niskiego trzymania kamery i dają mniej pewne rezultaty.

A teraz — co warto fotografować? Otóż przedewszystkiem ani rzeczy zbyt bliskie, ani zbyt dalekie. Pierwsze wskutek szybkości, z jaką uciekają z przed oczu, dadzą niemal zawsze obraz nieostry, drugie będą wprawdzie ostre, ale zato nieciekawe. Łańcuch Tatr, widziany z pod Nowego Targu, jest imponujący, ale na płycie da obraz tak drobny, że cały majestat gór zniknie bez śladu.

Pracę naszą zacząć możemy już od stacji. Z okna wagonu łatwo zaobserwować mnóstwo ciekawych scen rodzajowych; ludzie, przejeżdżając, zupełnie nie troszczą się o fotografa, a sposób ich zachowania się jest tak naturalny, że aż nieraz przechodzi w pewną pierwotność. Tu jest wdzięczne pole do pracy, ułatwionej niezmiernie tem, że mamy wysoki punkt zdjęcia, nikt się nami nie interesuje, i każdy gra swoją rolę tuż przed naszą kamerą.

W czasie jazdy możemy robić bardzo ładne zdjęcia, fotografując własny pociąg z kawałkiem krajobrazu. Udać się to tam, gdzie tor silnie skręca, z okna widzimy często niemal przed sobą lokomotywę. Zwłaszcza w górach, gdzie linja wiję się ustawicznie w serpentynach, tego rodzaju zdjęcia są liczne i ładne. Zresztą trudno jest zestawiać gotowe recepty na motywy; jest to rzeczą smaku i pomysłowości amatora.

Należy jednak omówić ważną kwestję naświetlania. Zależy ono (po za rodzajem płyty, światła i motywu, o czym nie mówię) od szybkości jazdy i odległości obiektu, oraz kąta, pod jakim go zdejmujemy.

Im dalej położony jest obiekt, i im ostrzejszy kąt zdjęcia, tem mniejsza może być szybkość migawki. Tak samo im wolniejszy jest bieg pociągu, tem mniejsza szybkość migawki. Ogólnie biorąc możemy powiedzieć, że zdejmując obiekty odległe na jakiś kilometr, pod ostrym kątem, przy szybkości pociągu 40 klm. na godzinę, możemy dostać zupełnie ostre zdjęcia przy $\frac{1}{100}$ sek.

Zależnie od zmiany warunków, zmieniamy i migawkę, ale po za jakimiś celami specjalnymi nie będziemy nigdy zmuszeni zejść poniżej $\frac{1}{250}$ sek.

To też w lecie już otworem obiektywu F:6,8 możemy pracować z dobrymi wynikami, jeśli zaś mamy F:4,5, jesteśmy przy migawce regulowanej do $\frac{1}{250}$ sek. uzbrojeni do pokonania wszelkich niespodzianek.

Ale nawet aplanatem F:8 i migawką, regulowaną do $\frac{1}{100}$ sek., możemy osiągnąć dobre zdjęcia, oczywiście jeśli nie chcemy koniecznie zdjąć murzyna, uciekającego przed pociągami w tunelu.

Nieco wprawy, dużo zastanowienia i obserwacji i szybka decyzja znaczą więcej od środków technicznych.

Dr. TADEUSZ CYPRIAN

KOPJOWANIE PRZY POMOCY FARB FOSFORYZUJĄCYCH.

Farby fosforyzujące bywają stosowane w przemyśle do wyrobu zegarków, i w przemyśle zabawkarskim, jednak w pewnych wypadkach mogą być użyte do kopjowania fotograficznego, czyli do t. zw. luminografii. O przedmiocie tym pisał już F. A. Smith w roku 1901, ale jego metoda kopjowania nie przyjęła się. Pozostało tylko wspomnienie, które pomimo wszystko zainteresowało szersze koła. Metody Smitha nie stosowano nigdy w praktyce. Dopiero później rozwinęli J. Peter i L. Vanino ten wynalazek, opracowali go gruntownie i rozszerzyli w myśl zasad Player'a. Na czym polega techniczne udoskonalenie tej metody, podaję poniżej.

Vanino, którego nazwisko pozostanie na zawsze ściśle związane ze stosowaniem farb fosforyzujących, wprowadził na określenie tej procedury termin „luminografia”. Również zajmowali się szczegółowo tym przedmiotem Rothschild i Menzel.

Nie wszystkie farby fosforyzujące nadają się do kopjowania. Żółte i czerwone nie dają zadowalających kopji, natomiast znajdują w luminografii zastosowanie farby fioletowe, błękitne i zielone. Ilość farb fosforyzujących jest bardzo wielka, jednak ilość tych, które mogą znaleźć zastosowanie do naszych celów, jest ograniczona.

Według chemika Vanino w „Fortschritte der Technik” (Nr 27/1928) dobre wyniki dają farby, przygotowane według poniższych przepisów:

FARBA FIOLETOWA:

Tlenku wapniowego	40 gr
Siarki	6 gr
Siarczanu potasowego	1 gr
Siarczanu sodowego	1 gr
Siarczanu litowego	2 gr
Krochmalu	2 gr
Azotanu bismutowego	2 ccm
(0,5 gr azotanu bismutowego w 100 ccm alkoholu)	

Siarczanu talowego	1 ccm
(0,5 gr siarczanu talowego w 100 ccm wody).	

FARBA BŁĘKITNA:

Tlenku wapniowego	20 gr
Węgla strontowego	20 gr
Siarki	8 gr
Siarczanu litowego	2 gr
Siarczanu potasowego	2 gr
Siarczanu sodowego	1 gr
Krochmalu	2 gr
Azotanu rubidowego	2 ccm
(0,5 gr azotanu rubidowego w 100 ccm wody).	
Azotanu bismutowego	4 ccm
(0,5 gr azotanu bismutowego w 100 ccm alkoholu).	

Dokładnie odważone składniki mieszamy ze sobą i wstawiamy na przeciąg 20 minut do pieca szamotowego, ogrzanego do czerwonego żaru. Masę żarzącą się wysypujemy następnie na płytę azbestową celem ostygnięcia. Procedury tej trzeba jaknajściślej przestrzegać, bo np. przy temperaturze zaniskiej nie osiągniemy nigdy dobrej fosforyzacji. Praca będzie daremna, a czas i nakład stracony. Można, rzecz jasna, nabyć również w handlu dobre fosforyzujące farby, które nadają się do celu opisanego.

Przechodzimy teraz do właściwego sposobu postępowania. Posiada on wielką wartość praktyczną, ponieważ można przy jego pomocy kopjować wszelkiego rodzaju ilustracje bez uprzedniego ich fotografowania. Można wykonać każdą odbitkę w dokładnych rozmiarach oryginalnych, co ma specjalnie wielkie znaczenie dla reprodukcji graficznych, bo kopjować można nie tylko odbitki fotograficzne, ale stare drzeworyty, miedzioryty i staloryty, rysunki ręczne i każdy druk, jak również pismo ręczne i maszynowe. Dla

uczonego, technika i artysty posiada postępowanie to wielką wartość praktyczną. Fotografie, które mają być reprodukowane luminograficznie, winny być skopjowane na dobrym, równomiernie przeświecającym papierze, a sposobem tym można zastąpić negatywy, które zaginęły, lub zostały uszkodzone.

Do naświetlania płyty fosforyzującej stosujemy najkorzystniejszą światło dzienne. Skoro jednak uciekać się musimy do światła sztucznego, to poleca się stosować światło magnezowe lub rtęciowe. Często wystarcza również dobre światło elektryczne. Płyta, naświetlona światłem sztucznym, rtęciowym i magnezowym, daje kopje w przeciągu 30 sekund, a naświetlona zwykłym światłem dziennym rozproszonym — w przeciągu 1 do 2 minut.

Wkońcu podam jeszcze techniczny przebieg luminografii. Należy tu przede wszystkim płyta fosforyzująca, którą przygotowujemy sami lub nabywamy w handlu. Chcąc płytę sobie przygotować, mieszamy za pomocą szpachelki masę powyżej opisaną z przejrzystym lakierem damarowym na równomierną emulsję i rozprowadzamy na płycie szklanej lub kartonowej. Płyty powinny rozmiarami odpowiadać wielkości kopjowanego obrazu. Jako przykład podam, że płaszczyzna o rozmiarach około 15×12 cm wymaga około 10 gr masy fosforyzującej i 10 gr emulsji. Płyty takiej można używać długie lata, bo nie traci ona nigdy zdolności fosforescencji.

Jako kleiwa do masy fosforyzującej można użyć również szkła wodnego albo żelatyny. Smarujemy płytę szklaną lub karton szkłem wodnym i nasypujemy na ten pokład farbę fosforyzującą za pomocą sita.

Po wyschnięciu usuwamy nadmiar farby, strząsając go z płyty. Przy użyciu żelatyny jest sprawa nieco więcej skomplikowana. Umieszczamy 2,5 gr białej żelatyny w 25 cm wody na pół godziny, następnie dodajemy 50 cm gliceryny i ogrzewamy masę, mieszając dobrze, na łaźni wodnej. Wkońcu dodajemy do tak spreparowanej ciepłej żelatyny 3 gr farby fosforyzującej i wylewamy ją równomiernie na przygotowaną płytę szklaną lub karton.

Przygotowaną płytę kładziemy pod obraz. Na stronie wierzchniej obrazu umieszczamy płytę fotograficzną. Następnie zamykamy książkę, wzgl. zakrywamy obraz tekturą,

obciążając ją ostrożnie kawałkiem płyty metalowej lub t. p. Czynności te przeprowadzamy, rzecz prosta, w ciemnicy. Teraz następuje działanie płyty naświetlonej przez przeciąg 3 do 5-ciu minut, poczem wyjmujemy płytę naświetloną i wywołujemy ją każdy inny negatyw.

Kiedy ilustracja — na co szczególnie zwracam uwagę — jest na stronie odwrotnej zadrukowana, trzeba podłożyć pod nią kawałek czarnego matowego papieru. Następnie umieszczamy na ilustracji płytę fotograficzną, a pod czarny papier płytę fosforyzującą, i kopujemy, jak wyżej podano. Zaznaczyć trzeba jednak, że dobre odbitki zadrukowanych na stronie odwrotnej ilustracji uzyskać można, jeżeli posiadają one kontrasty, bo obrazy, zawierające dużo półtonów, reprodukują się słabo, chociaż można ich w wielu wypadkach użyć. Ilustracji, zadrukowanych po stronie odwrotnej, nie naświetlamy dłużej niż 1 — 2 minut, t. zn. przez czas znacznie krótszy, aniżeli takie, które są na stronie odwrotnej czyste.

Jeżeli płyta fotograficzna jest mniejsza, niż płyta fosforyzująca, to trzeba wolną przestrzeń ostatniej również zawsze zakryć czarnym papierem, aby wykluczyć szkodliwe światło postronne.

Do kopjowania rysunków kreskowych, drzeworytów i stalorytów nadają się płyty mniej czułe, zaś do negatywów z rysunków i ilustracji bezkontrastowych używamy międko pracujących płyt o wysokiej czułości. Ilustracje, zadrukowane po stronie odwrotnej, dają dobre kopje na płytach fotomechanicznych. Z dobrym wynikiem można do tej pracy używać również błon filmowych i papieru negatywowego. Do kopjowania pisma maszynowego najodpowiedniejsze są płyty fosforyzujące zielono.

W pracach, ogłoszonych w „Chemiker Zeitung” wykazali L. Vanino i A. Menzel, że błyszczący Sidota (fosforyzujący siarczek cynku) może znaleźć również zastosowanie w luminografii, ponieważ udaje się przy jego pomocy uzyskać wyśmienite kopje fotograficzne. Naświetlając powyżej podanym sposobem 30 sekund, otrzymywano z jednostronnie zadrukowanych ilustracji dobre negatywy. Zaś przy obrazkach, zadrukowanych na stronie odwrotnej, osiągnano przy naświetleniu, trwającym 2 — 5 sekund, również dobre reprodukcje.

Dr. L. RZĄDKOWSKI.

J A N N E U M A N.

DANE BIOGRAFICZNE.

Pierwszy aparat, skrzynkowy Kodak 6×9 na błony, dostał Jan Neuman w 12 roku życia; następny, formatu 4.5×6 , kupił sobie w 3 lata później. Jak u wszystkich amatorów początkujących, tak i w tym wypadku fotografowanie ograniczało się do pstrykania widoczków i osób na wolnym

powietrzu, a wywoływanie odbywało się bez zważania sobie sprawy z celów artystycznych tego zabiegu.

W roku 1919 aparat 9×12 z lichym anastygmatem, towarzyszy J. Neumanowi na front, i wraz z najpotrzebniejszymi przyborami mieści się

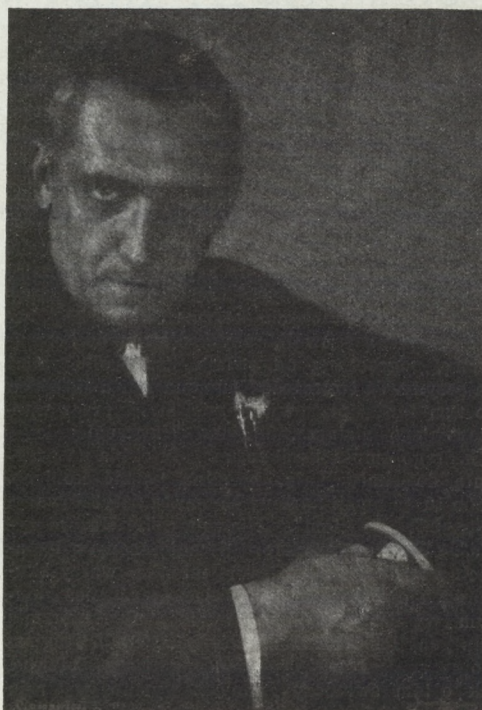
w sakwach przy siodle. Porządny aparat pojawia się dopiero w roku 1924, który stał się przełomowym okresem dzięki zapisaniu się na „Fotografię Artystyczną” przedmiot nieobowiązkowy, wykładany przez D-ra Henryka Mikolascha na wydz. architektury Politechniki Lwowskiej.

Wykład i ćwiczenia praktyczne uczyniły na młodym słuchaczu wielkie wrażenie, tembardziej, że na architekturę przeniósł się z wydz. maszynowego dzięki zamiłowaniu do rysunków i sztuk plastycznych. Kierowany ambicją, dokształca się pilnie w domu, to też gdy kurs w styczniu roku 1924/25 objął ćwiczenia z bromoleju, J. Neuman miał za sobą pewną praktykę z domu i bez zarzutu robił początkowo stykowe oleje, a wnet i bromoleje. Przy końcu kursu zdaje celująco egzamin i zostaje zaraz po wakacjach kooptowany przez D-ra Henryka Mikolascha na wakujące stanowisko asystenta przy Docenturze Fotografii. Na placówce tej pracuje do dziś dnia, zawdzięczając wyrobienie techniczne i estetyczne w pierwszej linii swojemu szefowi.

Pod względem tematów, zaczął od nastrojowo ujętej architektury i scen rodzajowych. Stopniowo zainteresował go portret, szczególnie charakterystyczny. Technika wypowiedziania się była przedewszystkiem guma i bromolej, który jednak nie dawał mu zadowolenia.

Odtwarzanie świata otaczającego, nawet przez pryzmat własnej impresji, już wnet nie wystarczyło młodemu artyście. Sięgnął do kompozycji, ujętej w specjalny sposób. Wolno, niejako drogą dedukcji, powstawały w jego umyśle obrazy gotowe technicznie i kompozycyjnie, które trzeba było realizować, nierzadko z dużym nakładem trudu w wyszukaniu modelu, akcesoriów i t. p., a wymagania te przeniósł J. Neuman na fotografię z dzieł sztuki, w których szukał zawsze pierwiastka nastrojowego i treści, podporządkowując jej formę. Nie odczuwając w całej pełni nastroju motywu przypadkowego — uciekał się do tworzenia pracą ściśle mózgową scen i obrazów, które potem dopiero, w miarę możliwości realizował. Podniecie i pomysły czerpał z życia otaczającego, literatury i kina. To też jest zdecydowanym przeciwnikiem „nowej rzeczywistości” niemieckiej, wysuwającej na pierwszy plan formę w obrazach, pozbawionych treści i myśli przewodniej. Zwiększona ilość godzin pracy na Politechnice, zmusiła artystę do porzucenia gumy i zajęcia się przetłokiem bromolejowym. Tłoczy przeważnie z 2, a czasem z 3 matryce („Na straży” i „Na zachodzie bez zmian”) różnej wartości tonalnej. Z reguły w dwumatrycowym przetłoku wprowadza 2 barwy. Stąd barwność wszystkich prawie prac, w których autor nie sili się na naturalistyczność kolorów, czasem wręcz przeciwnie, dobiera kolory niezgodne z rzeczywistością, sugerując widza jedynie własną impresją.

Wystawiać zaczął J. Neuman w roku 1925 najprzód we Lwowie. Dzisiaj ma za sobą 20 wystaw krajowych i zagranicznych. Największy rozgłos zjednała mu w r. 1918 praca p. t. „1914 — 1919”, wystawiona w Londynie, i reprodukowana



Jan A. Neuman.

najprzód w „Fotografie Polskim”, a później w prasie całego świata. Zasłużonym sukcesem cieszył się też „Taniec Śmierci” w Paryżu. W roku 1929 po raz drugi z rzędu trafia praca J. Neumana do „Photograms of The Year”. Wystawa Indywidualna w Warszawie jest do pewnego stopnia retrospektywną, gdyż obok prac, reprezentujących najnowszy kierunek artystyczny autora, zawiera wiele bardzo luźnie wiążących się z jego obecnymi poglądami na fotografię.

STAN. SCHÖNFELD.

POSTĘP

nie polega tylko na doskonaleniu się w mechanicznem wywoływaniu, odbijaniu lub sporządzaniu obrazów, lecz polega również na śledzeniu rozwoju całokształtu sztuki fotograficznej we wszystkich jej dziedzinach.

TO UMOŻLIWIA „FOTOGRAF POLSKI”

OSIEMNASTA INDYWIDUALNA WYSTAWA FOTOGRAFJI ARTYSTYCZNEJ W POLSCE.

Pan Jan Neuman ze Lwowa — to talent wybitny i oryginalny. Jego kompozycje są zwarte, zwięzłe i silne w wyrazie, ujmują jasnością układu i umiejętnym posługiwaniem się barwami, które w jego wielobarwnych przetłokach i gumach grają niepoślednią rolę. Szczególnie pełne wyrazu są tematy i sceny, w których psychika postaci ludzkich uplastycznia się w wysiłku myśli i uczuć, spotęgowanych do najwyższego stopnia. Spotęgowanie to dochodzi często do stanu grozy na widok potwornych koszmarów i pajaków, które pełzną powoli, aby zdławić bezbronną ofiarę, odgrodzoną od świata kratą olbrzymiej pajęczyny. Tu twórczość Neumana zbliża się nieco do tematów, opracowywanych stale przez warszawskiego malarza, Marjana Wawrzenieckiego, u którego smoki i potworne gady dybią na przykutą do skały małą, bezsilną postać kobiecą. Mam tu na myśli kartony Neumana zatytułowane: „Strach”, „Delirium”, „Niewolnica”, „Hazard życia”. Wielką siłę ekspresji mają sceny o tematach z życia graczy, gdzie mimika twarzy skupionych uczestników gry świadczy również o dużym wysiłku myśli i pragnień, aby ujarzmić kapryśny los („Uśmiech fortuny”, „Gra”). Tragizm wojny znalazł w Neumanie doskonałego piewce, jak o tem świadczy znany z wystaw w kraju i zagranicą tryptyk „Taniec śmierci”, „1914 — 1918”, „Na zachodzie bez zmian”, które to kompozycje należą do bardzo wysokiej klasy, a przez swój charakter wizyjny zbliżają się tematowo do poprzednio wymienionych. Groza, tragizm, siła nieuniknionego fatum mogą u współczesnego twórcy znaleźć swój symboliczny odpowiednik w twardych a zawyłych kształtach maszyn nowoczesnych i naukowych przyrządów. To też nie dziw, że Neuman wyczuwa tajemniczą mowę kół

zębatach, kulowych łożysk, dynamomaszyn i lamp katodowych i z nich układa obrazy na pół realne, na pół wizyjne, przywodząc na pamięć wysiłek myślowy wynalazcy i konstruktora, który tę gmatwaninę kształtów z zimnego metalu wyczarował („Maszyna”, „10.000 Volt”, „Radio”, „Detektor”). Jednak nie na tem koniec! Twórczość Neumana wypowiada się z niemińszem powodzeniem i tam, gdzie tematem jest bukiet subtelnych kwiatów lub miłym uśmiechem okraszona twarz kobieca. („Boules de neige”, „Dzika orchidea”, „Młoda czarownica”).

Szczupłe ramy sprawozdania każą zaprzestać dalszego wyliczania i wspomnieć jeszcze o stronie technicznej. Niemal wszystkie obrazy Neumana należą do wielobarwnych przetłoków (uzyskiwanych z kilku matryc) i wielobarwnych gum. Talent kompozycyjny idzie tu w parze z talentem i wprawą techniczną, graniczącą z wirtuozostwem. Neuman nie uznaje żadnego retuszu — prócz zakrywania drobnych plamek na negatywie lub pozytywie. Wszystkie walory obrazu wydobywa przemyślaną kompozycją, efektownem oświetleniem, harmonijnem dobraniem barw i umiejętnym posługiwaniem się kontrastami światła i cieniów. Plon, który Neuman wydobyl na światło dzienne ze swej lwowskiej pracowni, kaže zaliczyć jego twórcę do rzędu bardzo poważnych artystów na polu polskiej fotografii, a ponieważ jest to człowiek młody, w pełni sił i nieustający w pracy (wyjeżdża wkrótce zagranicę na dłuższe studia), wolno nam spodziewać się, że wobec obcych, którzy go już dziś wysoko cenią i dzieła jego skwapliwie reprodukują, przyczyni blasków polskiej sztuce i polskiemu imieniu.

EDWARD LORENZ.

S T A N I S Ł A W S H E Y B A L.

DANE BIOGRAFICZNE.

Urodzony w Samborze, jakiś czas uczęszczał Stanisław Sheybal na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie na wydział matematyczny, poczem poświęcił się całkowicie malarstwu, studiując w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod prof. Axentowiczem oraz w Akademii w Pradze pod prof. Preislerem. W czasie wojny światowej przebywał na wszystkich niemal frontach, a po wojnie, po siedmioletniej pracy kulturalno-oświatowej i społecznej w Zgierzu, powołany został na stanowisko nauczyciela rysunków w Liceum Krzemienieckiem, w którym po dziś dzień pracuje.

Fotografowaniem zajął się bardzo wcześnie. Jako dziesięcioletni chłopiec otrzymał od ojca aparatik-zabawkę, składający się ze zwykłej

soczewki i pudełka tekturowego. Po roku dostał od przyjaciela ojca jakieś stare, wysortowane pudło, zaopatrzone w periskop. Potem aparaty zmieniały się co kilka miesięcy. W ciągu całego pobytu w szkole średniej fotografował wiele i z zapalem, a pobudką do solidnej pracy była krytyka wychodzącego wówczas we Lwowie pisma fotograficznego, do którego jako 11 letni chłopiec — posłał fotografię p.t. „Dziady”. Krytyka brzmiała: „pańskie dziady wykonane prawdziwie po dziadowsku”. Mimo to swój ką w mieszkanu zamienił Sheybal w prawdziwe laboratorium chemiczne, a mając zaledwo lat 12, próbował wielobarwnej gumy, i sposobem pigmentowym już operował dość sprawnie. Posiadane aparaty fotograficzne usiłował przerabiać, naturalnie

Czy próbowaliście już papieru

"AZURA"?

Jest to nowy papier gazowy, najłatwiejszy i najdogodniejszy z wszystkich istniejących papierów tego typu.

Większość amatorów, zwłaszcza początkujących, zmuszona jest pracować w nieodpowiednich warunkach, nie będąc w posiadaniu wygodnej ciemni fotograficznej. Praca taka jest przykra i denerwująca.

Papier "AZURA"

wywoływać można w świetle lamp.

Papier ten daje piękne niebiesko-czarne tony. Nie żółknie nawet w zanieczyszczonym wywoływaczu lub zbyt długo w nim przetrzymany. Kopjować na nim można przy świetle sztucznym lub przyćmionem dziennym.

Ciemnia jest zbyteczna — papier zakłada się do kopjoranki w pełnym świetle lamp lub przyćmionem dziennym.

*Żądajcie wszędzie nowego papieru "Kodaka" **AZURA***

Wykonywany w 3 czułościach: do negatywów normalnych, do niedoświetlonych i do prześwietlonych. O powierzchniach błyszczącej i półmatowej.

KODAK Sp. z o. o.

WARSZAWA, PLAC NAPOLEONA 5.

Mimosa

Bromosa Spezial do powiększeń portretowych

GDY ZAMIAST PRZECIĘTNEGO POWIĘKSZENIA PORTRETOWEGO ZECHCE PAN MIEĆ PRAWDZIWE DZIEŁO FOTOGRAFICZNE, MUSI PAN ZAWSZE UŻYWAĆ PAPIERU BROMOSA SPEZIAL. BROMOSA SPEZIAL JEST PAPIEREM, NA KTÓRYM OTRZYMUJE SIĘ POWIĘKSZENIA O ARTYSTYCZNEJ WARTOŚCI, O GŁĘBOKIEJ PLASTYCE, MIĘKKICH ŚWIATŁACH I HARMONIJNYCH PRZEJŚCIACH. NAWET Z BARDZO SŁABYCH NEGATYWÓW OTRZYMUJE SIĘ RYSUNKI O ODPOWIEDNICH CIENIACH.

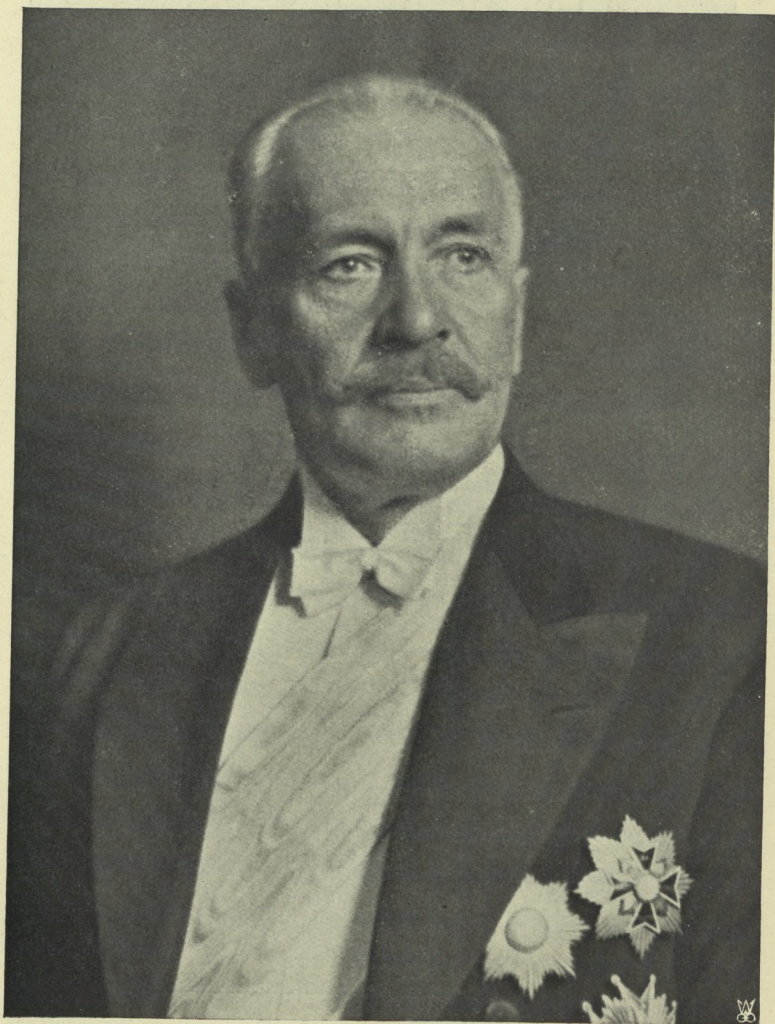
RODZAJE B 18 MATOWY, BIAŁY, KARTONOWY, ZIARNISTY.

" B 19 MATOWY, KREMOWY, ZIARNISTY, KARTONOWY.

Jen. Przedstawicielstwo:

FELIKS BACHRACH & Co., Gdańsk, Hundegasse 101.

Mimosa A.G. Dresden 21



PORTRET PREZYDENTA RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ
(br.)

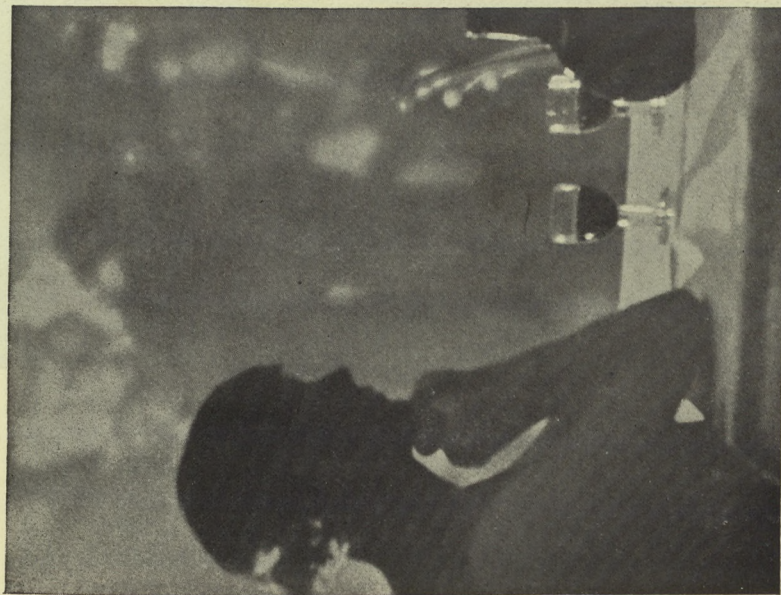
Jan Ryś
Warszawa



„NA ZACHODZIE BEZ ZMIAN”
(przetłok trójbarwny)

Jan Neuman
Lwów

Z wystawy indywidualnej w P. T. M. F. od 6 do 26 kwietnia 1950 r.



W OCZEKIWANIU
(przetłok komb.)

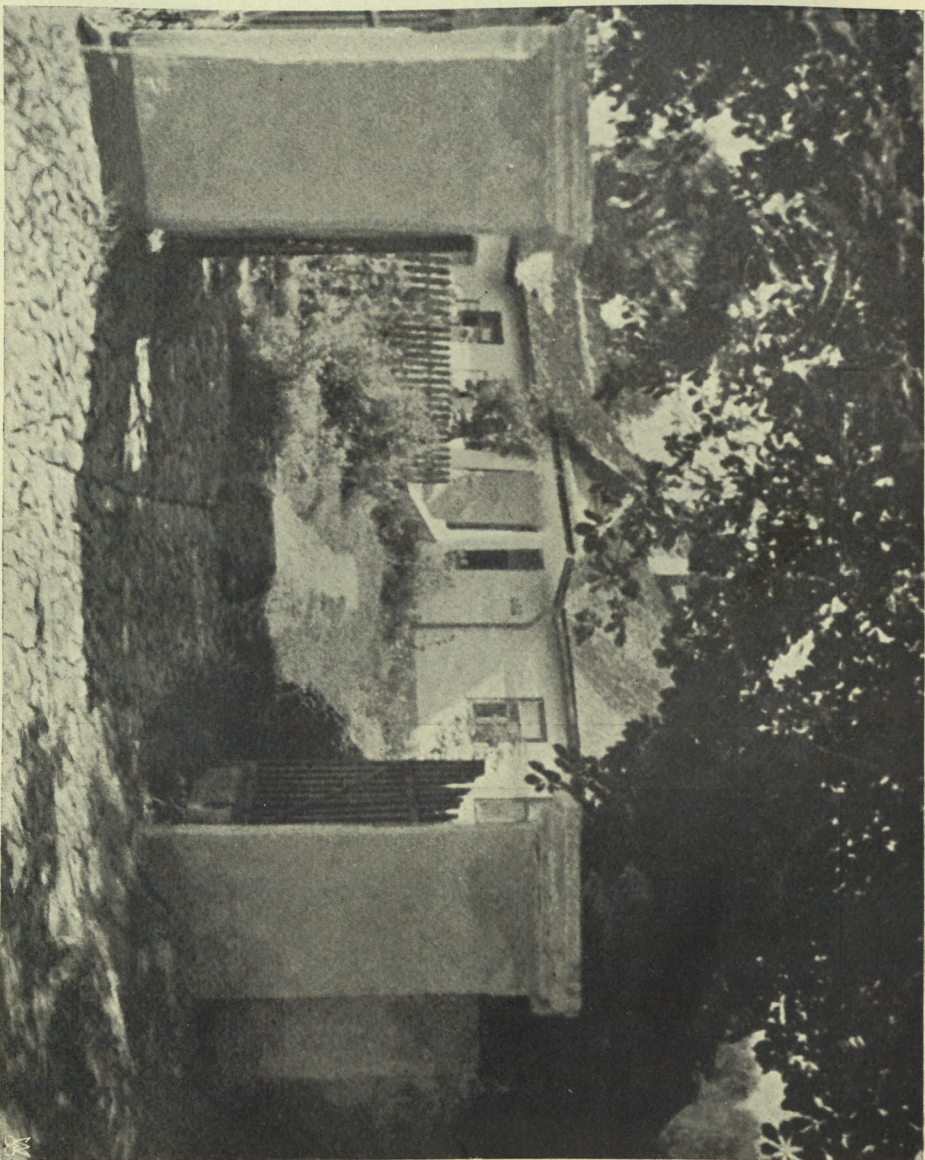
Jan Neuman
Lwów



GRA
(przetłok komb.)

Jan Neuman
Lwów

Z wystawy indywidualnej w P. T. M. F. od 6 do 26 kwietnia 1950 r.



DWOREK
(br.)

Z wystawy indywidualnej w P. T. M. F od 27.IV do 17.V 1930 r.

Stanisław Sheybal
Krzemieniec



VIII LEGENDA O GÓRZE KRÓLOWEJ BONY Stanisław Sheybal
Z cyklu „Góra Królowej Bony” Krzemieniec
(br.)



BAJKA Stanisław Sheybal
(br.) Krzemieniec

Z wystawy indywidualnej w P. T. M. F. od 27.IV do 17.V 1930 r.



LETNIA CHOINKA
(br.)

J. Bułhak
Wilno



ŁABĘDZIE
(br.)

Władysław Kozłowski
Warszawa



PASTORALE
(br.)

Juljan Mioduszeński
Warszawa



GLADJATOR
(br.)

Zygmunt Szporek
Warszawa

JUŻ JEST

„ALFAPORT-JEDWABISTY”

DOSKONAŁA GRADACJA „ALFAPORTU”, POZWALAJĄCA UŻY-
SKAĆ HARMONIJNE ODBITKI NAWET Z TWARDYCH NEGATYWÓW
I DAJĄCA BARDZO MIŁE DLA OKA EFEKTY W FOTOGRAFJI
ARTYSTYCZNEJ, JEST JUŻ ZNANĄ PRZEZ DOŚWIADCZONYCH
FACHOWCÓW ZALETĄ TEGO PAPIERU. JAKO NOWOŚĆ DOCHO-
DZI JESZCZE ODMIANA POWIERZCHNI, DROBNOZIARNISTA STRUK-
TURA JEDWABISTA WYRÓWNYWA JESZCZE BARDZIEJ ZBYT
DUŻE POŁA BIAŁE LUB CZARNE, OŻYWIAJĄC JE DELIKATNYM
— — — — — POLYSKIEM. — — — — —

„ALFAPORT-JEDWABISTY” JEST DO NABYCIA W DWÓCH ODMIANACH:

P. 20, JEDWABISTY, BIAŁY, KARTONOWY

P. 22, JEDWABISTY, KREMOWY, KARTONOWY

„ALFA”, FABRYKA PŁYT, PAPIERÓW I CHEMIKAŁJÓW FOTOGRAFICZNYCH

BYDGOSZCZ GARBARY 2-3.

PHOTO-PAPIERE

Wielką ekonomję i znaczną wydajność

w pracowni fotograficznej zapewnia papier

TUMA-PROGRESS

normalny — twardy — bardzo twardy — miękki

który dzięki powyższym czterem rodzajom stopniowania i godnej
uwagi wytrzymałości na różnice w czasie naświetlania i wywoływania
umożliwia pracowni łatwość przewycięzania wszelkich trudności,
jakie mogą nadarzyć się przy kopjowaniu negatywów amatorskich.
Papier ten również doskonale wytrzymuje maszynową obróbkę odbi-
tek przy suszeniu i wytwarzaniu specjalnego połysku.

TRAPP & MÜNCH A-G.

FRIEDBERG

Nareszcie
ukazał się



nowy papier
portretowy

Agfa-Portrait

który dzięki niezwykle artystycznej powierzchni oraz możliwości otrzymania — tylko przez wywoływanie — szerokiej skali tonów czerwono-brunatnych zadowoli wszelkie wymagania

Szczegóły oraz próby w jeneralnem przedstawicielstwie:

J. Freider i S-ka, Warszawa, Królewska 35, tel. 92-10

APARATY DO FOTOGRAFJI
STEREOSKOPOWEJ

JULES RICHARD

VERASCOPE

FORMATY 45×107 — 6×13 — 7×13

GLYPHOSCOPE

FORMATY: 45 × 107 i 6 × 13

L'HOMEOS

27 zdjęć na błonach do ładowania w dzień

KATALOG NA ŻĄDANIE

ETABL-**TS JULES RICHARD**

FABRYKA: _____

25 RUE MELINGUE. PARIS

SPRZEDAŻ W SKLEPIE: _____

7 RUE LA FAYETTE. PARIS

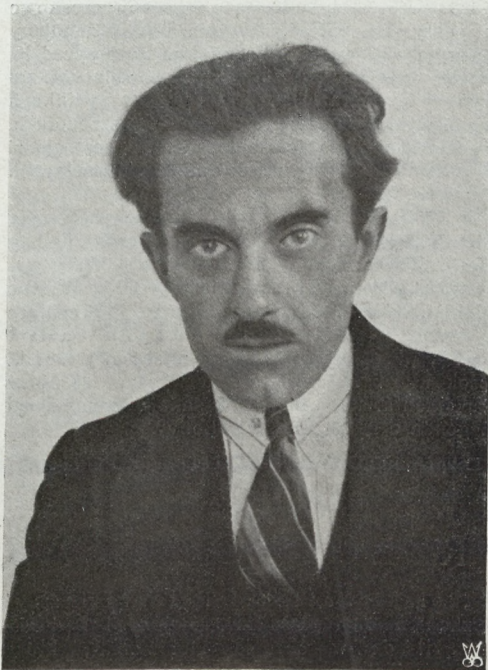
psując je najczęściej, a koszta swojego maniactwa pokrywał z dochodów, czerpanych ze sprzedawanych kolegom-amatorom papierów fotograficznych własnej fabrykacji, sporządzanych wedle przepisów, wyławianych z wpadających mu od czasu do czasu pism i podręczników. Jako uczeń klasy 4-ej prowadził w uczniowskim piśmie kłak fotograficzny.

W wyższych klasach szkoły średniej zainteresowanie fotografią osłabło wobec wzrostu zainteresowania muzyką i malarstwem.

Po maturze, jako słuchacz Akademii Sztuk Pięknych, zamieszkał młody artysta w Krakowie u swego stryja, właściciela największego wówczas w Krakowie zakładu fotograficznego. Stryj, z zawodu malarz, człowiek bardzo wykształcony, o wysokiej kulturze artystycznej, był wybitnym artystą i technikiem fotografem. Pomagając mu w zakładzie, w ciągu kilku lat St. Sheybal pogłębił i usystematyzował swoje wiadomości fotograficzne, a w r. 1914, z powodu ewakuacji Krakowa, zmuszony do wyjazdu do Pragi czeskiej, przez kilka miesięcy zarabkował, pracując w wielkim zakładzie fotograficznym Neumana, oraz fotografując i sprzedając pocztówki z wycieczek licznej wówczas w Pradze kolonii polskiej.

W czasie służby wojskowej na wszystkich frontach, St. Sheybal nie roztawał się z aparatem. Przydzielony do Instytutu Geograficznego, przeszedł kilkomiesięczny kurs wojskowej fotografii lotniczej, poczem w tym zakresie pracował w oddziałach frontowych, a po wojnie zarabkował jakiś czas w jednym z krakowskich zakładów fotograficznych.

Jako nauczyciel rysunków, pochłonięty pracami zawodowymi i społecznymi, na lat osiem zerwał z fotografowaniem. Dopiero gdy jako nauczycielowi Liceum Krzemienieckiego w r. 1928 powierzono St. Sheybalowi prowadzenie uczniowskiego koła amatorskiego, a następnie zorganizowanie uczniowskiej pracowni fotograficznej, zainteresował się postęпами, które w międzyczasie uczyniła fotografia. Urządzona przez Liceum Krzemienieckie z inicjatywy St. Sheybala ogólnopolska wystawa fotografii, dała mu doskonały



Stanisław Sheybal.

obraz obecnego stanu tej szlachetnej sztuki. Czas stracony nadrobił szybko i już po kilku miesiącach rozpoczął obsyłanie wystaw krajowych i zagranicznych. Pracownia uczniowska pod umiejętnym kierownictwem artystycznym utalentowanego profesora, i dzięki wydatnej pomocy moralnej i materialnej ze strony Liceum Krzemienieckiego, rozwinęła się pomyślnie i wyszkoliła gromadkę uczniów, którzy zaczynają już stawiać pierwsze samodzielne kroki na polu fotografii. Przy pracowni prowadzona jest poradnia i kursy fotograficzne dla uczniów i osób postronnych.

STAN. SCHÖNFELD.

DZIEWIĘTNASTA INDYWIDUALNA WYSTAWA FOTOGRAFJI ARTYSTYCZNEJ W POLSCE.

Nie da się zaprzeczyć, że we wszystkich obrazach p. Stan. Sheybala, składających się na otwartą obecnie wystawę indywidualną, jest coś pośredniego pomiędzy fotografią a poezją. Każdy obraz posiada swój ład i swoją spójność, autor ich ma dużo smaku i widzi wiele subtelności w odcieniach światła. Pan Sheybal, na którego twórczości znać pewne wpływy mistrza Bułhaka, daje motywy wybrane przez urodzonego liryka, wyborne odczute i z umiarem odtworzone. Kraj-obrazy jego (a w nich jest najsilniejszy) mają

pełnię powietrza, są przejrzyste w układzie, niebo w nich posiada zawsze dużo wyrazu i prawie zawsze ześrodkowuje na sobie całą uwagę widza. Tak nastrojowo skomponowanych obłoków, chmur, mgieł i łuny wieczornej nie spotyka się zbyt często w polskiej fotografice. Żaden z wystawionych obrazów nie powstał ot tak sobie — mimochodem — przypadkowo, niemal każdy jest wynikiem pewnej kontemplacji artystycznej, która przy pomocy instynktu kompozycji (jeśli o takim instynkcie u ludzi mówić

Z krajobrazów na wyróżnienie zasłużyły „Zima”, „Okiść”, „Szron”, „Pod słońce”, „Mglisty dzień”, „Przez okno”, „Stara baszta”, „Stara warownia”, „Brama” (wszystkie trzy mają świetne obłoki), „Widmo góry Bony”. Bardzo interesujące są nocne zdjęcia: „Wejście do parku”, „Stary rynek”, „Fasada kościoła”, — znakomity morski widok „Po zachodzie”. Dużo wyrazu ma obraz „Na cmentarzu”, „Bajka” i śmiała kompozycja „Legenda o górce królowej Bony”.

Sumując wrażenia, odniesione na wystawie p. Sheybala, należy stwierdzić, że osiągnięte dotychczas wyniki pozwalają zaliczyć go do rzędu rzetelnych artystów fotografików, zapatrzonych w swój duchowy ideał piękna i nie dbających o przemijający efekt. Technika bromosrebrowa, w której niemal wszystkie obrazy wykonano, jest wysoko rozwinięta i daje w jego ręku wyborne efekty mroźnej zimy i molowo nastrojonych poematów, które zdają się najbardziej odpowiadać upodobaniu i rodzajowi twórczości p. Sheybala.

[illegible]

„Polski Przegląd Fotograficzny” (Poznań) udzielił głosu inż. Marjanowi Dederce; wystąpił on w obronie „fotonizmu”, który wprowadził jako nowy kierunek w dziedzinie fotografii artystycznej. Sprawa ta na łamach naszego pisma była już omawiana z racji wystawy indywidualnej M. i W. Dederków. Jedni ich wymieniają, inni odnoszą się do poczyniń nowatorskich z pobłażliwym uśmiechem, to też M. Dederko w zakończeniu pisze: „Niech jednak ci nasi krytycy, zarówno złośliwi jak i dobrotliwi, zechcą przestudjować historję malarstwa i niechaj przeniknie do ich wiedzy i świadomości cała gehenna nowatorów... Przyszłość pokaże, czy nasze dążenia mają trwałą wartość artystyczną, czy też są tylko kaprysem, narazie jednak chcemy, by nas traktowano serio”. — Na to inż. M. Dederko bezwzględnie zastępuje. Nie przesadzamy, czy jego idee się przyjmą, ale nie ulega żadnej wątpliwości, że apostołstwo jego ma za podłoże najczystszy entuzjazm, absolutną bezinteresowność, niemal ascetyczne umiłowanie sztuki dla sztuki. Kto go bliżej mógł poznać, ten wie, że przejmując się do głębi duszy walką o swoje idee, istotnie czasami przeżywa gehennę. Więc już przez to samo słusznie mu się należy, żeby jego poczynania traktowano serio.

Nowoczesna fotografika nie ugania się za doskonałą ostrością, lecz ponad nią przekłada miękki rysunek soczewek nieskorygowanych. Sporządzenie obiektywów z takich soczewek okularowych opisał na łamach „Fotografa Polskiego” A. Zakrzewski i J. Świtkowski. W „P.P.F.” daje praktyczne rady w tym kierunku K. Olszański pod nagłówkiem „Zwykła soczewka na usługach fotografii artystycznej”.

Szereg artykułów zasadniczych zamyka D-ra T. Cypriana „Fotomontażi”, zawierający wskazówki, w jaki sposób sporządzać modne obecnie naklejanki, tak rozpowszechnione w popularnej prasie ilustrowanej, a niesłusznie pchające się do sfery fotografiki.

Zeszyt zdobią doskonałe reprodukcje prac: Dra A. Wieczorka — „Tatry Polskie”; L. Nowakowski głęboko przemyślana kompozycja „Dwie męki”; K. Hoffmanna „Modlitwa”; J. Kuczyńskiego z Kalisza „Gospodarstwo Jędrusia”; C. Weddingena z Chicago „Lichwiarz” i Gordon H. Costera „Kompozycja cieni”, oraz tablica zbiorowa.

„Miesięcznik Fotograficzny” (Lwów)
w marcowym zeszyte zapoznaje czytelników
z coraz bardziej rozpowszechniającym się aparatem
miniaturowym „Leica”. Dr. T. Cyprian kreśli
swe spostrzeżenia, dokonane podczas fotografo-
wania nim w górach, nad morzem, w mieście,
a nawet w teatrze.

Potem następują dwa artykuły bezimiennie. Pierwszy z nich „Sprawa stylu w fotografice nowoczesnej” jest początkiem streszczenia artykułu Wolfganga Borna, zamieszczonego w prasie niemieckiej, drugi — to przytoczenie wynurzeń rzeźbiarza węgierskiego, Zygfrieda Strobla, o jego poglądzie na sztukę. Artysta ten przyznaje, że stary styl go znudził i szuka nowych dróg, mimo to nie jest bynajmniej zwolennikiem panoszących

się obecnie kierunków, które określa dość do-
sadnie, narówni z ich propagatorami. Mówi o „ar-
tystach” malujących prawdziwe monstra, lub
rzeźbiących potworności. Przyznaje, że „Rewolu-
cjonisci zawsze istnieli i zawsze istnieć będą;
tylko dzisiaj obserwujemy paradoksalne zjawisko,
że każdy chce być rewolucjonistą, choćby do
tego nie miał najmniejszej podstawy... Powin-
niśmy zerwać w sztuce ze wszystkim, co jest
brzydkie. Poco mamy wyszukiwać brzydkie strony
życia i brać je jako temat do działalności arty-
stycznej... Naprawdę ani świat ani ludzie nie są
tak brzydey, jakimi je czyni egzaltowane nowa-

torstwo niektórych artystów”, — a dodajmy od
siebie — i niektórych fotografów.

J. Świtkowski zamieszcza wskazówki szczegó-
łowe, dotyczące sporządzania matrycy przetło-
kowej, poczem następuje omówienie rycin, kącik
początkujących, przegląd czasopism i inne. Ze-
szyt zdobią: Zofji z Trzemeskich Huberowej bar-
dzo dobry „Portret pani F.”, St. Sheybala „Stara
warownia”, zamazany w reprodukcji J. Miodu-
szewskiego „Ogród Saski we mgle” oraz Kl. Skła-
danka szkicowo potraktowany „Fragment z Ka-
zimierza”.

STAN. SCHÖNFELD.

P O R A D N I A.

PLYTY BEZODBLASKOWE, BARWOCZUŁE I FILTRY.

Dobiega pierwsza rocznica istnienia „Poradni”
w „Fotografie Polskim”. Autor „Poradni” miał
w minionym okresie sposobność oceniać prace,
pochodzące nie tylko ze wszystkich dzielnic Pol-
ski, ale od różnych warstw inteligencji polskiej.
Pocieszającym jest też fakt, że garnie się do nas
o radę młodzież gimnazjalna, grupująca się we
własnych kółkach fotograficznych, i że dochodzą
czasem głosy i obrazy z głębokiej wsi, od ludzi
nieuczonych, ale pełnych zaufania...

Wśród różnych spostrzeżeń, których niepo-
dobna tu w całości wyłuszczać, zrobił Autor
„Poradni” i to, że przeciętny początkujący ama-
tor popełnia, może najczęściej, błąd nieświadomo-
ści, polegający na tem, że nie orientuje się
w znaczeniu płyt barwoczulych i bezodblasko-
wych i w działaniu żółtego filtra przy tych pły-
tach. Dlatego pozwolimy sobie dziś poruszyć ten
temat, jako z a s a d n i c z y w dążeniu do dosko-
nałości technicznej.

Zwykła płyta fotograficzna, powleczone bro-
mosrebrową emulsją światłoczułą, wykazuje dwie
kardynalne wady: pierwszą z nich jest zjawisko
t. zw. odbłasku, drugą zbyt wielka wrażliwość
na pewne barwy przy małej wrażliwości na inne.
Obydwa ujemne zjawiska dają się wyczuć w sto-
pniu tak wysokim, że zniekształciłyby większość
najpiękniejszych zdjęć, gdyby nauka i praca
nie podążyły z pomocą.

Opierając się na zdobycach techniki ostatnich
lat kilkudziesięciu, wyrabia dziś każda fabryka
cztery zasadnicze rodzaje płyt: 1) płyty zwykłe
(t. zw. „extra rapid”); 2) płyty bezodblaskowe
(antihalo); 3) płyty barwoczule (ortochromatyczne)
i 4) płyty ortochromatyczne bezodblaskowe (ortho-
antihalo). Z wymienionych gatunków tylko ostatni
znajduje wszechstronne zastosowanie, natomiast
pierwsze trzy, o ile w pewnych warunkach dadzą
dobre wyniki, o tyle w innych okażą się niewy-
starczające. Aby zdać sobie sprawę, których
płyt kiedy używać należy, trzeba sobie uprzy-
tomnić, jaki rezultat dadzą na zwy-

kłej płycie pewne cechy fotografo-
wanych przedmiotów.

Zacznijmy od odbłasku. Zjawisko to daje się
przykro odczuć wskutek tego, że przedmiot świe-
cący, wzgl. silnie odbijający światło, wychodzi
na nieodpowiedniej płycie jakby w silnej aureo-
li, która zacierza zupełnie zarysy i szczegóły
tego przedmiotu jak i najbliższej jego okolicy.

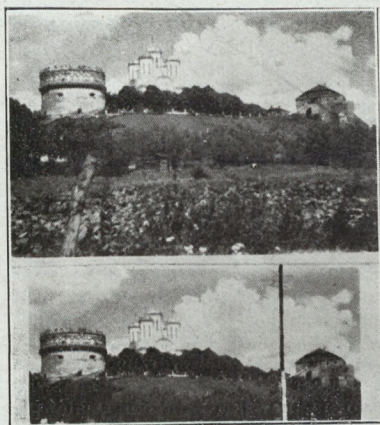
Klasycznie powstaje odbłask w ten sposób,
że silny promień światła, rzucony przez objek-
tyw w kamerze, padając na emulsję światłoczułą,
nie tylko ją nawskroś przebija, ale przechodzi
jeszcze przez całą grubość szkła płyty i odbija-
jąc się zpowrotem pod pewnym kątem od tylnej
jej powierzchni jakby od zwierciadła, pada znów
na emulsję, lecz w innym punkcie. Więc ten sam
promień dwa razy naświetla emulsję w dwóch
różnych miejscach; to drugie naświetlanie tworzy
odbłask. Fabryki wiedzą o tem i przygotowują
płyty bezodblaskowe w ten sposób, żeby
promienie, po przejściu przez emulsję lub szkło,
zostały zaabsorbowane, zanim zdążą się odbić
i zaszkodzić obrazowi.

Kiedy zatem należy stosować płyty bezodbla-
skowe? Przedewszystkiem zawsze
wtedy, gdy w fotografowanym przed-
miocie zachodzą silne kontrasty
między jaskrawem światłem, a głę-
bokim cieniem. Należą tu wszystkie zdjęcia
pod światło, zdjęcia w lesie, gdzie niebo prze-
gląda przez gałęzie, zdjęcia zimowe, zdjęcia szkła
i ceramiki, a wreszcie zdjęcia portretowe, zwa-
szcza wtedy, gdy model ma jasne włosy, lub
szczegół ubrania obfitują w silne kontrasty.

Wszelkie odbłaski występują najdobitniej na
ciemnym tle, jednak tło ciemne nie powiększa
odbłasku jako takiego, tylko pozwala mu się
o wiele silniej uwidatnić.

Należy więc, z punktu widzenia fotograficz-
nego, celowo patrzeć na fotografowany obiekt
i stosownie do celu dobierać środki. W wypad-
kach wątpliwych należy stosować z reguły płyty
bezodblaskowe, bo jasnym jest, że płyta zwykła
może zawieść, natomiast bezodblaskowa nie za-
szkodzi tam, nawet gdzie byłaby zbyt czarna.

Drugą zasadniczą wadą zwykłej płyty bromo-srebrowej jest jej niejednakowa wrażliwość na różne barwy widma słonecznego. Niektóre barwy, jak fioletowa i błękitna, działają na emulsję niemal równie silnie, jak barwa biała, inne, jak żółta, zielona i czerwona, działają o wiele słabiej. Następstwem tej wady jest zjawisko, że płyta nie oddaje prawidłowo tonu poszczególnych barw. Ton barwy błękitnej jest dla oka ciemniejszy, niż białej, ale ponieważ obie działają na emulsję z jednakową prawie siłą, więc różnica tonu między nimi na płycie zwy-



Rys. 1. „Zamek w Ostrogu”.

kłej nie może się uwydatnić w sposób zadowalający. To też na odbite początkującego w żaden sposób nie chcą się uwydatnić jasne chmury na ciemnym tle nieba, gdyż wszystko wychodzi jednakowo białe.

Zamiast się zniechęcać i doszukiwać winy w materiale fotograficznym, lepiej się chwilę zastanowić nad istotą niemilego zjawiska i sięgnąć po płyty barwoczułe, czyli ortochromatyczne. Płyty takie, dzięki temu, że doczulono je na pewne kolory, oddają tony barw o wiele naturalniej, ale zupełnie wiernie oddają tylko wówczas, gdy pewną ilość zbytecznych promieni zaabsorbują filtr żółty.

Filtr, ujęty w odpowiednią oprawkę, nakłada się na obiektyw aparatu. Przy swych nieocenionych zaletach ma on tę wadę, że w zależności od stopnia gęstości (natężenia zabarwienia), wymaga mniejszego lub większego przedłużenia czasu naświetlania.

Działanie filtra, w wypadku jasnych chmur na ciemnym tle nieba, polegać będzie na tem, że przepuści on wprawdzie wszystkie jasne promienie chmur, ale zatrzyma część promieni, wysyłanych przez błękit nieba, wskutek czego promienie te oddziałują na płytę o wiele słabiej, niż działałyby bez filtra. Wtedy kontrast między tonem nieba i chmur uwydatni się należycie.

Wypada tu zaznaczyć, że używanie filtra do płyt niebarwoczułych jest zupełnie bezcelowe,

bo wyniki nie będą lepsze, a tylko niepotrzebnie przedłuży się czas naświetlania. W praktyce amatorskiej wystarcza do wszystkich celów filtr żółty o takiej gęstości, aby czasu naświetlania nie trzeba było bardziej przedłużać, niż czterokrotnie. W zapasie można mieć jeszcze znacznie słabszy filtr (np. 2-krotny) do zdjęć migowych.

Płyty barwoczułe w połączeniu z filtrem grają ogromną rolę wszędzie tam, gdzie daje się zauważyć znaczna przewaga barwy niebieskiej, żółtej i zielonej, lub jednej z nich. A więc krajozobraz zimowy i letni, zdjęcia kwiatów i barwnych kostiumów, zdjęcia obrazów barwnych są dziedziną, w której filtr żółty staje się niezbędnym.

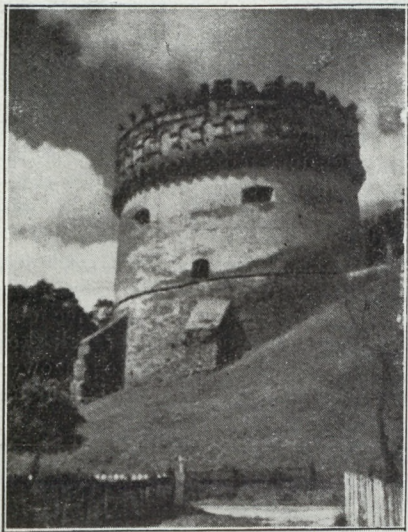
Tam zaś, gdzie jest konieczny filtr, a mnogość błyszczących i jasnych miejsc domaga się płyt bezodblaskowych, zastosujemy płyty uniwersalne, czyli ortho-antihalo. Bez nich nie można uzyskać dobrych zdjęć wody, zdjęć zimowych i wreszcie zdjęć wysokogórskich, z mnóstwem chmur, nieba, grani i połyskujących górskich stawów.

OCENA PRAC.

Uwagi powyższe, przeznaczone w pierwszej linii dla szerokiach rzesz, stawiających pierwsze kroki i niezaradnych, nie zainteresują pewno zbyt p. Cz. Ł. z Częstochowy, który, jak wnioskować można z jego prac, należy do amatorów zaawansowanych i panujących w zupełności nad techniczną stroną negatywu i powiększenia. Na szczególne podkreślenie zasługuje precyzja i czystość wykonania obrazków, które zmontowano na pięknym jasnym kartonie, co w znacznym stopniu przyczynia się do podniesienia estetycznego wrażenia.

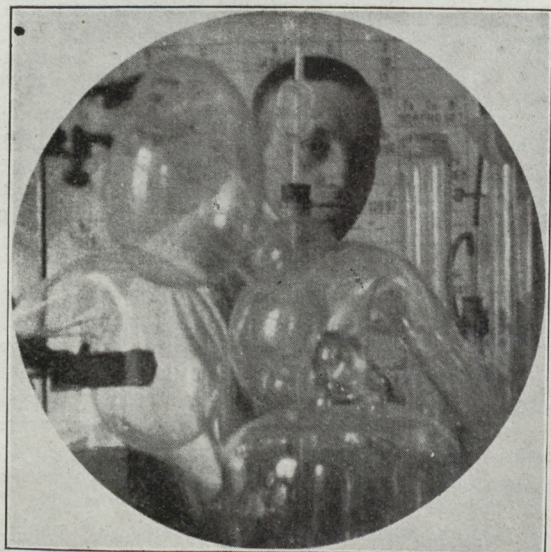
Praca p. t. „Z kościoła”, przedstawiająca główne wejście do świątyni na Jasnej Górze, jest bez zarzutu pod względem technicznym, a kompozycyjnie również nie pozostawia nic do życzenia, jakkolwiek trzeba stwierdzić, że po wybraniu odpowiedniego oświetlenia, kompozycja nie nastręczała większych trudności w ujęciu portalu. W każdym razie poznajemy tu amatora, który ma wszystkie dane na to, aby przejść jak najszybciej do świata fotografii artystycznej, do czego możemy go tylko gorąco zachęcać. Technika nie odmówi p. Cz. Ł. posłuszeństwa, a reszta zależy już tylko od stosownego pogłębienia wiedzy w zakresie estetycznym i od swobodnego rozwoju talentu.

„Dożynki w Spale” są słabsze, jakkolwiek tematowo wcale ciekawe. Niestety głównym błędem jest tu fakt, że twarze dziewcząt zlewają się z ciemnym tłem, a kompozycyjnie nie jest to w porządku, jeśli stopy pierwszej trójki dziewcząt są obcięte. Obrazek ma przytem charakter raczej zdjęcia prasowego i stylowość jego jest mocno zachwiana dzięki „cywilom” i oficerom, pozostającym na dalszym planie. Z nadesłanych dwóch kopii „Dożynek” żadna nie jest od drugiej lepsza, gdyż różnią się jedynie minimalnymi odchyleniami w kontrastowości. Jakościowo i wrzemiennie obie kopie są identyczne.



Rys. 2. „Wieża zamku w Ostrogu”.

Wbrew przypuszczeniom p. Dyr. Jerzego K. O. z Równego Woł., jego obrazek, zatytułowany „Zamek w Ostrogu” (Rys. 1), zyskuje tylko, jeśli się obetnie całe przedpole, albowiem jest ono płaskie, a pierwszoplanowa roślinność, z której sterczy drąg po lewej stronie, nie mówi nam nic o sobie i tematowo z zamkiem się nie wiąże. Ponieważ nie wiąże się z nim i dom z prawej strony, przeto i tę partję trzeba obciąć,



Rys. 3. „Chemik”.

jak to zaznaczamy na dolnej odbitce, nieco za kontrastowo skopjowanej. Tak spreparowany obrazek będzie mimo wszystko płaski, ale nie jest to już winą braku przedpola (jak przypuszcza Autor), lecz płaskiego oświetlenia, albowiem fotograf w czasie zdjęcia miał słońce za plecami. Architektura nie znosi oświetlenia wprost (zresztą nie tylko ona), więc „Wieża zamku w Ostrogu” (Rys. 2), wyszła pod względem plastyki znacznie lepiej, jako mająca boczne oświetlenie.

Główną wadą zdjęcia pod tytułem „Chemik” (Rys. 3), jest winieta w formie koła, niezbyt estetycznie działająca. Sam pomysł do tego rodzaju portretu jest ciekawy, a portret na tej zasadzie skomponowany prawidłowo, może wypaść wręcz ciekawie, jeśli tło będzie ciemne, lub czarne (ale w każdym razie jednolite) i jeśli osobę portretowaną skojarzy się jedynie ze szklanymi kolbami i retortami, odrzucając wszystko inne, jako zbyt ciche i niepotrzebnie rozprasające uwagę. Nadesłany do oceny obrazek „Chemik”, jako obraz, traci wartości estetyczne wsku-



Rys. 4. „Czarna Wisielka”.

tek tego, że na pierwszym planie znajduje się klosz, który psuje linje retort, sam nic nie dając, a pozatem rurka, biegnąca przez twarz modela, może jedynie być traktowana, jako niedopatrzienie fotografa.

„Wisnu”, to wcale „egzotyczny”, a technicznie poprawny obrazek, który w powiększeniu zyskałby znacznie, ale pod warunkiem, że obetniemy nogi bóstwa. Nogi te wypadły zagrubie i zawielkie z powodu zbyt krótkiej ogniskowej obiektywu, i zbytniego zbliżenia się fotografa do przedmiotu zdjęcia. Na to jest tylko jedna rada: oddalić się z kamerą od modela. Model wypadnie wtedy na obrazku znacznie mniejszy, ale proporcje zostaną prawidłowe.

Wśród nadesłanych prac dostrzedz można tu i ówdzie reminiscencje zimy. Najlepszą z nich, bo zdejmowaną przy słońcu, jest „Czarna Wisielka” (Rys. 4), p. Z. Z. z Pruszkowa. Autor nie wahał się obciąć znacznej części obrazu, to też widoczek, który w rezultacie otrzymał w formie długiego, a wąskiego powiększenia, odpowiada w zupełności tytułowi. Odbitka jest jednak zanadto kontrastowa i dlatego struktura pierwszoplanowego śniegu nie uwydatniła się dostatecznie.

Ten sam błąd nadmiernej kontrastowości z dodatkiem zbyt nieostrej dali wykazują, dobrze zresztą uchwycone, „Krokusy”. Zdaje się jednak, że Autor, jeśli użył nawet ortochromatycznych płyt, to nie zastosował dostatecznie mocnego żółtego filtra.

„Pochmurna noc” dobra jest w nastroju rzęście oświetlonego domu przy odpowiednio ochmurnionym niebie, ale brak szczegółów na lewej, dolnej połowie obrazka nie przyczynia się do podniesienia wrażenia estetycznego. Zaradziłoby tu mogło dłuższe naświetlenie przy zmroku wprawdzie, ale nie tak silnym.

Najlepszą z prac p. Mgr. L. M. z Tarnowa jest „Okno w lesie”. O ile wnętrze samego lasu wyszło nienajgorzej, o tyle razi umieszczenie owego „okna” niemal na środku obrazu, wskutek czego obraz dzieli się symetrycznie na dwie równe części. Ponadto brak szczegółów na dalszym planie w „oknie” nie daje dostatecznego wrażenia głębi. Zdjęcia takie trzeba naświetlać obficie przez żółty filtr, a następnie ostrożnie wywoływać w wywoływaczu rozcieńczonym z dodatkiem bromku potasowego. Wtedy dałoby się wyjść dobrze, a pierwsze plany nie będą zbyt ciemne.

„Ogród w zimie” grzeszy monotonią, będącą wynikiem zupełnego braku słońca, a ponadto ma ten zasadniczy błąd, że wskutek nastawienia kamery na „nieskończoność”, pierwszy plan wypadł nieostro. Ponieważ główną treścią są tu właśnie pierwszoplanowe drzewa, a dalszy plan może grać jedynie rolę tła, należałoby pierwszy plan nastawić ostro, a wtedy tło wyszłoby spokojniejsze, jako nieostre.

„Kamieniołom”, tematowo najzupełniej jałowy, wypadł szaro wskutek braku słońca, co tylko potęguje jeszcze ujemne wrażenie. Przy takich zdjęciach niepożądane jest również, aby robotnicy patrzyli w aparat, gdyż wtedy wychodzi cała nienaturalność „pozowania”.

Nie wyżej stoją pod względem technicznym prace p. K. L. z Wieliczki. „Staw w zimie” wskutek zamrażnięcia i pokrycia śniegiem nie daje wrażenia ani lodu, ani wody. I tutaj główny błąd spoczywa w braku słońca, a ponadto kompozycyjnie nie tłómaczą się zwisające od góry gałęzie, które psują dalszy plan. Zdjęcie to, wykonane w słońcu, na płytach barwoczułych i z żółtym filtrem, dałoby ładny obrazek i znacznie lepsze, nie tak papeirowo białe niebo.

„Fala”, z obcięciem z lewej strony łodzi, grzeszy w ujęciu niezdecydowaniem co do tematu (łódź, czy fala?), a brzydki, żółtawy ton odbitki tłómaczyć można nieczystością zabiegów chemicznych przy wywoływaniu papieru, typu „Gaslicht hart”. Prawdopodobnie wywoływacz zanieczyszczono utrwalaczem. Twarz „Jani” wypadła nieprawidłowo w proporcjach wskutek krótkiej, jak zwykle, ogniskowej obiektywu i zbytniego zbliżenia się fotografa do modelu. Naogół odbitki i negatywy p. K. L. nie odznaczają się czystością wykonania, a zaznaczyć trzeba, że precyzja wykonania wszystkich czynności, to pierwszy krok do powodzenia.

Z obrazków, nadesłanych przez Kółko Fotograficzne przy Gimnazjum Ziemi Mazowieckiej w Warszawie, najlepszy jest ten, który przedstawia dwie panie na łące, pełnej wiosennego kwiecia (Rys. 5). Ten sam obrazek, skopjowany nieco miękkiej i utrzymany w barwie sepiowej, jest może lepszy po obcięciu szeregu szczegółów, ale otrzymał niefortunną okrągłą winietę. Pozatem obrazek jest ładny, dobrze naświetlony i technicznie poprawny.

Praca p. t. „Droga wśród drzew” zyskałaby znacznie, gdyby na pierwszym planie znajdowali się ludzie, idący w głąb alei (a więc do fotografującego zwrócenie plecami). Obrazek skopjowano na zbyt kontrastowym papierze gazowym i dlatego pierwszoplanowa biel drogi jest nienaturalna.



Rys. 5.

Obrazek zyskałoby, gdyby cały pusty dół obciąć. Jeszcze bardziej kontrastowo wypadła praca p. J. H. W. i to jej główny błąd. Wskutek tego „Nad rzeką” widzimy taką masę bieli i czerni bez pośrednich przejść, że i w drzewach i w wodzie, która wypadła całkowicie martwo, trudno coś rozemnać.

Zdjęcia p. Z. M. z Warszawy świadczą o tem, że są to zupełne początki pięknej sztuki fotografowania. Za najlepszą z prac należy uważać zdjęcie pani na ławce pod lasem, jeśli obetniemy cały dół obrazka, jako beztreściwy, i wąski pasek z drzewkiem z lewej strony. Świerk z prawej strony i ciemna głąb lasu są dobre, jako tło. Zalecamy ponadto kopjować ten negatyw na miększym papierze.

Dobrze technicznie zdjęta szafka nie posiada pozatem żadnej innej wartości. Zdjęcie, przedstawiające parę górali, jest sztucznie upozowane

na fatalnem tle brzydkiego płotu. Monotonnie oświetlone twarze, ogólna szarość, oto dalsze błędy w wyniku braku słońca, a przynajmniej odpowiedniego oświetlenia modeli.

Znany nam już p. W. Ch. z Warszawy nadesłał prace nielepsze od poprzednich. Najlepsze są „Łabędzie”, ale dopiero w powiększeniu dałyby one odpowiedni efekt. Z drugiej strony zamała szybkość migawki sprawiła, że do takiego powiększenia łabędzie nie są dostatecznie ostre.

„Zamek Poznański” to obrazek typowo „początkowy”. Na papierowo białe, beztreściwe niebo znajdzie Autor radę we wstępie do niniejszej „Poradni”. Zamała szybkość migawki zawiniła i tym razem, bowiem osoby idące ulicą są zamazane. Wogóle ciemny dół nadaje się do obcięcia. „Tegoroczna zima” została zdjęta w dzień bezsłoneczny i dlatego obrazek ten wypadł mdło i szaro.

TATRZAN.

R Ó Ż N E W I A D O M O Ś C I.

WYRÓŻNIENIE. Pismo nasze zostało w kwietniu r. b. uznane za organ oficjalny jeszcze jednego zrzeszenia, a mianowicie Klubu Fotograficznego przy Polskiej Y. M. C. A. w Łodzi, który obiecuje regularnie informować na łamach Fotografa Polskiego o rozwoju swej działalności. REDAKCJA.

NASI ARTYŚCI ZAGRANICĄ. Doroczna wystawa w Seattle zgromadziła 251 eksponatów, reprezentujących 31 narodów. Pomimo bardzo gęstego sita komisji kwalifikacyjnej, przyjęto 8 obrazów polskich artystów, po jednej pracy następujących autorów: J. Bułhak, Dr. T. Cyprian, Kajzer, J. Mierzecka, W. Romer, B. Schenkelbach, Z. Szporek i A. Węclawski.

XV Salon w Hammersmith został przez polskich artystów zlekceważony, gdyż w katalogu znajdujemy tylko nazwisko Dra T. Cypriana. Z zagranicznych mistrzów figuruje szereg bardzo wybitnych nazwisk, świadczących o wysokim poziomie tej wystawy.

Więcej zainteresowania wzbudził widocznie pierwszy Salon międzynarodowy w Salonikach, gdzie na 299 obrazów, dostarczonych przez artystów 15 narodowości, naliczyliśmy 4 autorów polskich z 23 pracami, a mianowicie: J. Bułhak (5), Dr. T. Cyprian (6), B. Gardulski (6) i J. Mierzecka (6).

S.

Z Ż Y C I A S T O W A R Z Y S Z E Ń.

Zjazd fotograficzny w Wilnie.

Uartym wzorem, Salon Międzynarodowy Fotografiki będzie połączony ze zjazdem delegatów zrzeszeń fotograficznych i fotografów w Wilnie. Termin zjazdu został ustalony na 8 i 9 czerwca, ażeby ułatwić jaknajszerszemu gronu zainteresowanych udział w naradach. Pożądane jest ze względów organizacyjnych wcześniejsze nadsyłanie zgłoszeń pod adresem T-wa Mił. Fot. w Wilnie, Jagiellońska 8.

Komunikat P. T. M. F.

Kurs fotografii dla początkujących pod kierunkiem p. Klem. Składanka rozpoczęła się 5 maja b. r. Opłata za cały kurs wynosiła 25 zł., dla członków P. T. M. F. 20 zł.

Kurs powiększeń fotograficznych pod kierunkiem p. Klem. Składanka rozpoczęła się 27 maja b. r. i obejmie 5 lekcji po 2 godziny. Opłata za ten kurs wynosi 15 zł., dla członków P. T. M. F. 12 zł.

Pierwsza wystawa zbiorowa członków P. T. M. F. będzie otwarta w lokalu Towarzystwa (ul. Czackiego 5) w niedzielę, 18 maja b. r. o godz. 12 i potrwa 3 tygodnie. Ostateczny termin nadsyłania eksponatów: 15 maja. Maksymalna ilość eksponatów jednego autora 4, najmniejszy dopuszczalny format 13 × 18. Najlepsze prace będą reprodukowane w „Fotografie Polskiej”. Wejście bezpłatne.

Wystawa zbiorowa obcych (nieczłonków P. T. M. F.) będzie otwarta w lokalu P. T. M. F. (ul. Czackiego 5) w niedzielę, 29 czerwca b. r. o godz. 12 w południe i potrwa do 13 lipca. Najlepsze prace będą reprodukowane w „Fotografie Polskiej”. Wejście bezpłatne. Maksymalna ilość eksponatów jednego autora 4, najmniejszy dopuszczalny format 13 × 18, każdy autor, posyłając swe prace na wystawę nawet w ilości większej niż 4, winien do posyłki dołączyć 1 kupon wklejony do zeszytu „Fotografa Polskiego”, a upoważniający do przysyłania do oceny odbitek w ciągu czerwca lub lipca. Ostateczny termin nadsyłania prac na „wystawę obcych” upływa 25 czerwca b. r.

Przypominamy konkurs P. T. M. F. na „Exlibris” fotograficzne. Szczegółowe warunki konkursu zostały zamieszczone w poprzednim numerze „Fotografa Polskiego”.

P. T. M. F.

Sprawozdania z zebrań odczytowych.

W dniu 24 kwietnia r. b. na zwykłym zebraniu czwartkowym członków wygłosił p. red. Jerzy Życki odczyt „Fotografia prasowa”. Prelegent zapoznał słuchaczy z tempem pracy dziennikarskiej, do którego musi się bezwzględnie stosować i praca fotografa prasowego. Zdjęcie, wykonane rano, musi być umieszczone w wydaniu wieczornym, a gdy pismo konkurencyjne zamieści to samo zdjęcie, ale w wydaniu popołudniowym, to zdjęcie takie traci na aktualności.

Praca fotografa prasowego ma wielkie szanse rozwoju, zapotrzebowanie na fotografie dla miesięczników i dzienników jest duże na całym świecie. Fotografowie polscy stosunkowo mało biorą udział w obsyłaniu prasy światowej, a szkoda, gdyż tą drogą można spieniężyć niektóre swoje prace i wyciągnąć chociaż w części pieniądze, włożone w sport fotograficzny.

Po odczycie, mimo spóźnionej pory, odbył się pokaz nowych papierów, wypuszczonych przez znaną firmę Gevaert pod nazwą „Polyton”. Specjalny prelegent, delegowany przez firmę Gevaert, zapoznał zebranych członków z właściwościami tego papieru i pokazał praktycznie metodę postępowania. Papier Polyton należy do serii papierów mało czułych chlorobromosrebranych, nie nadaje się do powiększeń, lecz tylko do sporządzania odbitek stykowych. Po naświetleniu przenosimy papier do wywoływacza, którego skład jest podany przez firmę. Po przejściu przez dwie kąpiele wywołujące, papier Polyton uzyskuje specjalne zabarwienie. Kolor odbitek jest zależny od czasu naświetlania i czasu wywoływania, a obejmuje całą gamę od czerwonego poprzez sepiowy i fioletowy do niebieskiego. Uzyskane tą prostą drogą barwy odznaczają się przyjemnym dla oka odcieniem i nie szarzeją w wywoływaczu.

Demonstracje nowości i pokazy praktyczne zawsze znajdowały uznanie członków, to też i tym razem zebrani słuchacze dziękowali prelegentowi za zapoznanie ich z nowym materiałem. K. S.

W dniu 7 maja Dr. J. Stalony Dobrzański wygłosił ożywioną pokazem prac pogadankę o dwubarwnym tonowaniu odbitek bromosrebranych. Zabieg ten, opracowany przez prelegenta, pozwala na zwykłych papierach bromowych osiągać bądź odbitki o barwach połączonych: brunatnej (wzgl. sepiowej) i czerwonej, albo brunatnej i niebieskiej. Pierwszy sposób nadaje się do krajobrazów słonecznych, architektury dobrze oświetlonej i t. p., drugi zaś lepiej pasuje do zdjęć śniegowych, zdjęć wody lub lasu.

W zasadzie pomysł polega na tym, że powiększenie sepiowane siarczką, poddaje się następnie działaniu kąpiele złotującej, które nadaje najprzód miejscu jasnym, a później i cieniom, kolor mniej lub więcej czerwony. Drogą przerywania zabiegu w odpowiedniej chwili można regulować intensywność czerwonego odcienia, którego występowanie zatem może być dowolnie ograniczone tylko do miejsc najjaśniejszych obrazu.

Przy kąpaniu w roztworze, zawierającym roztwór chlorku złotowego, odbitek bromowych nie sepiowanych, występuje zabarwienie niebieskie, atakujące również przedewszystkiem jasne miejsca obrazu.

Po utrwaleniu w kwaśnym utrwalaczu i starannym oplotkaniu, kolory w ten sposób uzyskane są trwałe. S.

Sprawozdanie Klubu Fotograficznego przy Polskiej Y. M. C. A. w Łodzi.

W lutym r. b. przy Polskiej Y. M. C. A. w Łodzi zawiązał się powtórnie Klub-Foto, który już obecnie normalnie pracuje. Główna działalność Klubu jest skierowana ku zdobyciu aparatu powiększającego, którego brak mocno odczuwamy. Klub nie jest liczny, gdyż składa się tylko z 8-u członków-amatorów, szczerze oddanych fotografii. Ścisły kontakt Klub utrzymuje z klubami foto YMCA w Warszawie i Krakowie, oraz z Klubem Miłośników Fotografii w Łodzi, którego prezes, p. R. Kürbitz, prowadzi kursy fotograficzne w naszym lokalu.

Kursy są dla początkujących i zaawansowanych. Oba uczęszczane dość licznie. Klub odbył już dziewięć posiedzeń z ćwiczeniami praktycznymi, oraz urządził jedną herbatkę wspólną, jakoteż trzy wyieczki w okolice Łodzi. Obecnie odbywa się konkurs ściśle wewnętrzny p. t. „Charakterystyka Łodzi”. Na jesieni jest planowana wystawa. Posiedzenia odbywają się w soboty w godz. od 5-ej — 7 wiecz. Zarząd obecny składa się z: prezesa, A. Skwarczyńskiego, sekretarza Szarfa i skarbnika Stolińskiego.

Adres: Klub Foto Polskiej Y. M. C. A. w Łodzi, ul. Piotrkowska 89.

(--) Sekretarz
SZARF

(-) Prezes
A. SKWARCZYŃSKI

WYSTAWY I KONKURSY.

Czwarty Międzynarodowy Salon Fotografiki w Wilnie.

Komitet Salonu w ostatnich dniach przed zamknięciem zgłoszeń posiadał do tysiąca prac około dwustu wystawców, wśród których zasługują na zanotowanie nazwiska: Keighley'a, Marcus Adams'a, Misonne'a, Summons'a, Thorek'a, Koike'a, Drtikol'a, Kokubun'a. Ciekawy jest różny stopień zainteresowania Salonem Wileńskim różnych narodów i ras. W chwili obecnej Anglosasi po obydwóch stronach oceanu razem stanowią 25% wystawców, Polska 20%, Włochy, Hiszpania, Austria, Czechy i Niemcy stanowią po 5%. Skandynawia, Węgry, Rumunia, Kanada, Urugwaj, Jawa, Holandia, Nowa Zelandja i kraje bałtyckie są reprezentowane w 1 — 2%. Belgja dała tylko jednego wystawcę, ale zato samego Misonne'a, Francja zaś także tylko jednego — i to Niemca ze Strasburga.

Ogólny poziom eksponatów dość wysoki — przewaga techniki bromowej zdecydowana.

W najbliższych dniach zbiera się komisja kwalifikacyjna w celu rozpatrzenia eksponatów, poczem komitet przystąpi do drukowania katalogu. Zjazd delegatów odbędzie się w dniach 8 i 9 czerwca, na Zielone Świąta. Zaproszenia zostaną wysłane w dniach najbliższych.

Konkurs i wystawa jubileuszowa Związku Fotografów Amerykańskich.

Związek Fotografów Amerykańskich, jeden z najstarszych związków fotograficznych, obchodzi w tym roku 50-lecie swego istnienia. Założony w r. 1880 w Chicago, Ill., liczy obecnie 3.700 członków i jednoczy zawodowych fotografów Stanów Zjednoczonych i Kanady. Związek ten organizuje zjazd jubileuszowy w lipcu b. r. w Milwaukee, Wisconsin, U. S. A. Część obchodu stanowić będzie wystawa konkursowa. Warunki udziału są następujące:

W zasadniczym konkursie mogą uczestniczyć tylko fotografie, wykonane przez członków Związku Fotografów Ameryki. Prace nie mogą być kolorowe, mają być nieoprawne i nieoszlone, ale odpowiednio zmontowane, aby się nie gięły. Na odwrotnej stronie fotografii należy wypisać imię, nazwisko i adres autora, oraz konkurs, do którego dana fotografia ma być zaliczona (potrzebnych nalepek dostarcza Sekretariat). Wszystkie fotografie nadesłane na konkurs będą kwalifikowane przez jury, którego ocena umieszczona będzie na fotografii. Specjalna pieczęć doskonałości umieszczona zostanie na wszystkich pracach przyjętych, a certyfikat zasługi wydany dla prac, które będą wybrane na okręzną

wystawę. Przeznaczono 5 złotych jubileuszowych medali za następujące prace: 1) Najlepszy portret mężczyzny, 2) najlepszy portret kobiety, 3) najlepszy portret dziecka, 4) najlepszy portret matki z dzieckiem, 5) najlepszą grupę, składającą się z 3 lub więcej osób. Dodatkowy medal będzie nadany za najlepszy portret, nadesłany przez obcego wystawcę, (Kanada nie jest liczona za obce państwo), który nie potrzebuje być członkiem Związku Fotografów Ameryki.

Wystawca może nadesłać tylko po jednej pracy do każdej z poszczególnych kategorii portretów, ale może obesać wszystkie 5 konkursów.

Dla tych wystawców, którzy nie pragną brać udziału w konkursie o medal, będzie otwarta oddzielna, niekonkursowa wystawa, na którą jeden autor może nadesłać nie więcej, jak 3 prace.

Fotografie, przeznaczone na wystawy, muszą być tak wysłane, aby doszły do Milwaukee, Wisconsin, najpóźniej dnia 16 lipca 1930 roku, spóźnione nie będą przyjęte. Sędziowie rezerwują sobie (o ile autor nie zastrzeże inaczej), prawo wyboru jednej lub wszystkich z nadesłanych fotografii na okręzną wystawę fotograficzną. Fotografie nagrodzone medalem stają się własnością Związku Fotografów Ameryki. Sekretarz tego Związku wyśle autorowi zezwolenie na umieszczenie medalu na kopii nagrodzonego obrazu.

Niezmiernie ciekawy drugi dział wystawy, t. zw. handlowy (commercial), zawierający fotografie nast.: architektura, ogłoszenia techniczne, handlowe, fotografie prasowe, panoramy, widoki i t. d., jest dostępny tylko dla członków Związku.

Wszelkich informacji i wyjaśnień udziela The Photographers Association of America, 2258 Euclid Ave. Cleveland, Ohio, U. S. A., lub Zarząd P. T. M. F.

□

Wystawa zbiorowa prac członków P. T. M. F. będzie trwała od 18 maja do 7 czerwca r. b. Wszelkich wyjaśnień udziela Sekretariat.

Dwudziesta wystawa indywidualna na P. T. M. F. będzie trwała od 8 do 28 czerwca r. b. i obejmie prace F. Kuczyńskiego w Krakowie.

Wystawa zbiorowa obcych (nieczłonków P.T.M.F.) w lokalu T-wa będzie trwała od 29 czerwca do 13 lipca. Termin nadsyłania prac upływa 25 czerwca. Każdy może nadesłać dowolną ilość prac, wymiaru co najmniej 13×18 cm, lecz nie może być przyjęte więcej, niż 4 obrazy jednego autora. Do każdej posyłki musi być dołączony kupon z „Fotografa Polskiego”, upoważniający do nadesłania prac do oceny w ciągu czerwca lub lipca. Adres: Pol. Tow. Mił. Fot., Warszawa, Czackiego 5.

Wstęp bezpłatny codziennie od 10 do 19-ej (w niedzielę i święta do 13-ej).

Komitet wystaw indywidualnych przyjmuje dalsze zgłoszenia.

Salon Międzynarodowy fotografii artystycznej w Liège z okazji stulecia niepodległości, urządził Photo-Club Liégeois w czasie od 19 lipca do 3 sierpnia r. b. Termin nadsyłania prac upływa 15 czerwca. Adres Photo-Club Liégeois, Mrs. M. O. Broda, 32, rue Hubert Désamors, Liège, Belgique.

Międzynarodowa wystawa fotograficzna w Villa Carlotta nad jeziorem Como odbędzie się we wrześniu r. 1930. Termin nadsyłania prac upływa 30 czerwca 1930 r. pod adresem: Touring Club

Italiano, Milano (105) Corso Italia 10. Są przewidziane liczne nagrody w postaci medali i w gotówce, w sumie łącznej 5000 lirów.

Międzynarodowy konkurs fotograficzny dziennika „La Métropole” w Anvers, 34, Rempart du Lombard, ogłasza konkurs, podzielony na 2 grupy: grupa A obejmuje obrazy o charakterze artystycznym, grupa B o charakterze dokumentarnym lub naukowym. Główna nagroda w grupie A. wynosi 1.000 Fr, w grupie B — 500 Fr. Termin nadsyłania prac upływa 1 lipca r. 1930.

Jubileuszowy konkurs i wystawa Związku Fotografów Amerykańskich odbędzie się w Milwaukee, Wis. Termin nadsyłania prac upływa 16 lipca r. b. Adres: The Photographers Association of America, 2258 Euclid Ave, Cleveland, Ohio U. S. A. Szczegóły w osobnej wiadomości.

75-a Doroczna Wystawa Międzynarodowa 1930 r. w Londynie, urządzana przez Royal Photographic Society of Great Britain, pod protektorem króla angielskiego i księcia Walji, odbędzie się w czasie od 13 września do 11 października r. b. Nadsyłanie prac do 15 sierpnia pod adresem: The Secretary, Royal Photographic Society, 35 Russel Square, London, W. C. 1. Wystawa obejmuje 4 sekcje: naukową, fotografii barwnej, fotografii przyrodniczej, krajoznawczej i technicznej — oraz kinematografii.

Konkurs P. T. M. F. na „Exlibris”. Warunki szczegółowe i kupon, uprawniający do udziału, w Nrze 4 „Fotografa Polskiego” z r. 1930. Termin nadsyłania prac upływa 15 września.

Konkurs pisma Polski Przegląd Fotograficzny, podzielony na 3 grupy: seniorów, juniorów i początkujących.

Konkurs jesienny — termin nadsyłania prac 30 września.

Temat, technika i ilość obrazów dowolna. Adres: Konkurs P. P. F. Bol. Gardulski, Poznań, Chełmońskiego 1.

Wszelką pomocą w obsyłaniu powyższych wystaw i konkursów służy i informacji udziela członek Zarządu P. T. M. F. — p. Klemens Składanek.

ODPOWIEDZI REDAKCJI.

Pan A. P. w Warszawie, Pan A. S. we Lwowie, Pani M. St. w Warszawie, Pan R. R. w Warszawie, Pan H. W. w Otwocku, Pan F. S. w Łodzi. Pan W. Ch. w Warszawie, Pan inż. J. Kl. w Krośnie, Pan inż. J. W. P. w Chorzowie. Prace, nadesłane do Poradni otrzymaliśmy, oceny zostaną zamieszczone w następnym numerze.

Pan inż. W. H. w Chorzowie. Posyłkę otrzymaliśmy, lecz bez przepisowych znaczków pocztowych.

Pan H. W. w Otwocku. Załatwienie sprawy deklaracji zostało przekazane Zarządowi P. T. M. F.

Pan K. S. w Sosnowcu. Dotychczas wpłynęła do naszej teki jeden artykuł w poruszony przez Pana sprawie, i będzie wydrukowany. Co do krytyki obrazka, to trzeba być lokalnym znawcą uprzedzić, żeby mózgi z niej ocenić charakter pojazdu, którego zresztą na tak drobnym zdjęciu prawie nie widać. Z punktu widzenia artystycznego niewątpliwie krytyk miał słuszość, a o to przecież chodziło.

Pan A. P. w Warszawie. Nadesłany list użytkujemy w piśmie. Prosimy o dalsze współpracownictwo.

Koniec działu redakcyjnego.

10

Do
powiększeń z małych negatywów

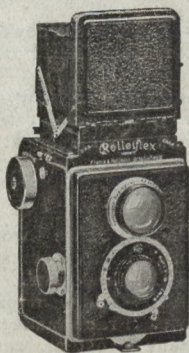
Papier Bylei

Proszę żądać wzorów.



Byk-Guldenwerke, Oddział Foto, Berlin NW 7.

Zastępstwo na Polskę: MAREK GARFINKIEL, Warszawa, Chmielna 47 a.



ROLLEIFLEX KAMERA GWARANTUJĄCA DOBRE WYNIKI

Rolleiflex to jedyna kamera na błony zwijane z matówką i nastawianiem na ostro przez lupę. Równocześnie jest ona jedyną kamerą lustrzaną z nieruchomym lustrem, obiektywem celownikowym 1:3, 1 i migawką Compur. Duży jasny obraz jest widoczny na matówce nawet w czasie zdjęcia. Dlatego Rolleiflex gwarantuje sto procent ostrych zdjęć!

Z Tessarem 4,5 lub 3,8.

Prospekty B 25 bezpłatnie.

FRANKE & HEIDECKE, Braunschweig

Zastępstwo na Polskę: MAREK GARFINKIEL Warszawa, Chmielna 47 a.

Redakcja zastrzega sobie prawo robienia w rękopisach poprawek i skrótów, oraz oświadcza, że nie udziela odpowiedzi na pytania, kiedy będzie drukowany artykuł, ani nie bierze żadnych co do tego zobowiązań, gdyż terminy te zależą od układu całokształtu numeru i od posiadanego przez Redakcję materiału. Odpowiedzi na listy, nie opatrzone znaczkami na odpowiedź, lecz podpisane pełnym nazwiskiem, udziela się w „Odpowiedziach Redakcji”.

Warunki przedpłaty. Rocznie z odnośnieniem lub przesyłką w kraju 15 zł., — zagranicą 20 zł. kwartalnie w kraju 4 zł. Pojedynczy numer 1.50 zł. Należność można wpłacać do P.K.O. na konto Nr. 48-32.

Wydawca: — Polskie Tow. Miłośników Fotografji. **Redaktor:** — Stanisław Schönfeld.
Adres redakcji: St. Schönfeld, Warszawa, Marszałkowska 53, m. 6, tel. 136-66.
Adres Administracji: — Warszawa, Czackiego 5. Tel. 56-34. **Administrator:** — Mieczysław Markiewicz.

Okladkę komponował artysta-grafik Ludwik Gardowski.

Tłoczono w Głównej Drukarni Wojskowej.