

Wielki
wzrost
mistrz
mistrz

miesięcznik
sztuki i wiedzy
fotograficznej i
kinematograficznej.

W O T S Z O W O

1 9 3 6

Nie wierzcie naszym słowom!

Żądajcie **dowodów** rzeczowych w postaci próbek krajowych papierów **FOTON**, aby się osobiście przekonać, czy w rzeczywistości nie ustępują one najlepszym papierom zagranicznym

Żądajcie wszędzie znakomitego gatunku

BROMON
FOTON

WARSZAWA 12, REJTANA 7



NAJ staranniejsze wywoływanie
lepsze odbitki
piękniejsze powiększenia

OPTOPHOT

Warszawa, Krak. Przedmieście 29
TELEFON 5-00-69

Aparaty i przybory fotograficzne
wszelkich marek stale na składzie

**Sprzedaż aparatów
na raty do 10 miesięcy**

PORADY FACHOWE

Cenniki i prospekty gratis.



wł. Jerzy Pescht

**NOWOCZEŚNIE URZĄDZONY
SKŁAD FOTOGRAFICZNY**

POLECA:

Aparaty fotograficzne wszystkich marek
Wszelkie nowości fotograficzne

Wzorowo urządzone laboratorium
robót amatorskich

Bogaty dział literatury fachowej

Prospekty i cenniki na prowinjcie
wysyłamy bezpłatnie

Warszawa, Bracka 18. Tel. 502-59



Szanuj polską pracę!

Fotografuj wyłącznie na
płytkach i błonach „ERO”

„E R O”

Wytwórnia Fotochemiczna

w P o z n a n i u

Fabryka płyt, błon i che-
mikalji fotograficznych





NAJDROBNIJSZE ZIARNO

Błony Panatomic zyskują sobie coraz większe uznanie we wszystkich dziedzinach fotografii, jako błony zwijane i płaskie, taśma 35 mm. do kamer miniaturowych i błony cięte Ido zokładania do kaset. Poza całkowitą wszechbarwocznością i wysoką czułością, odznaczają się one jeszcze idealnie drobnym ziarnem, umożliwiającem nieograniczone powiększenia. Nadają się do zdjęć tak przy świetle dziennem, jak i sztucznem.

Jedna próba przekona o wartości błon

KODAK-PANATOMIC

Do nabycia we wszystkich foto - składach

Kodak Sp. z o. o. Warszawa, Plac Napoleona 5

ROZSTRYGA o doskonałości nowej

BESSY *Voigtländer*'a

nowy spust migawki na denku. Nie stosuje się już więcej wężyka ale cyniel taki, jak przy strzelbie. Dlatego obiema rękami możecie trzymać Bessę—pewnie i spokojnie. Możecie naświetlać z ręki, bez poruszania, nie tylko 1/25 sekundy, ale nawet 1/10 i 1/5 sekundy.

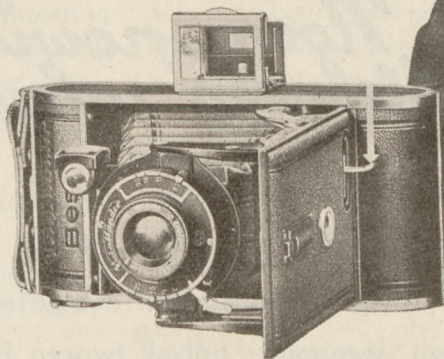
Wyposażenie: solidna robota Voigtländera, doskonale przemyślana i dobrze wykończona konstrukcja, przyjemny kształt. Oczywiście optyka Voigtländera!

Idźcie do sklepu fotograficznego, gdzie nieobowiadająco, chętnie pokażą Wam tego najnowszego „Voigtländera”.

PROSPEKTY WYSYLA BEZPŁATNIE

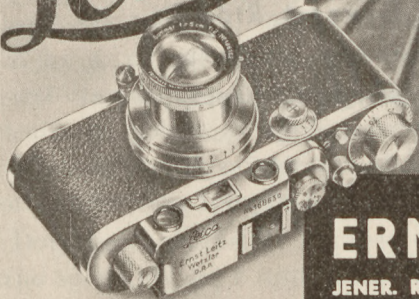
Jeneralna reprezentacja:

Warszawa, Chmielna 47a



Mam ją
z sobą—
kamerę

Leica



W każdej sytuacji nadaje się najlepiej, zadawała wszelkie wymagania i nigdy nie zawodzi. Leicą zawsze gotową do zdjęcia chwytać można i zatrzymać każde z przepływających wrażeń. Wprost cudownym dziełem jest Leica model III z migawką od 1 sekundy, automatycznym nastawianiem ostrości i licznymi przyrządami pomocniczymi.

Żądajcie obszernych, bezpłatnych katalogów i opisów!

Uwaga!

Kalążka p.t.: „Leica w Polsce” jest już do nabycia we wszystkich sklepach fotograficznych. Cena zł. 5.35

ERNST LEITZ · WETZLAR

JENER. REPREZENTACJA NA POLSKĘ: WARSZAWA, CHMIELNA 47a

*Czy
znany Wam jest*

RIDAX 9 *Różowy*

*Nowa powierzchnia
o subtelnym zabarwieniu* ★

- Wytworny, w dyskretnym tonie utrzymany kolor, odpowiedni do tła ogólny odcień obrazu, wspaniałe połysk tworzą harmonijną całość, niespotykaną w innych papierach amatorskich.

Żądajcie u Waszego dostawcy odbitek
sporządzonych na papierze **RIDAX 9**
różowym błyszczącym.

- Nazwa Gevaert Ridax
na odwrocie papieru
gwarantuje wysoką jakość.

Gevaert
SYMBOL DOSKONAŁOŚCI

FOTOGRAF POLSKI

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY SZTUKI I WIEDZY
FOTOGRAFICZNEJ I KINEMATOGRAFICZNEJ

ORGAN ZWIĄZKU POLSKICH TOWARZYSTW FOTOGRAFICZNYCH
I POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

ROCZNIK XXI

WARSZAWA – LUTY 1936

NR. 2

MAJOR BOBROWSKI NIE ŻYJE!

Mając przed oczami Jego promienną postać, czując dokoła niespożyta energję ostatnich miesięcy Jego życia, nie chce się wprost wierzyć, że ten człowiek już odszedł od nas na zawsze!

Życie ś. p. Majora Bobrowskiego było tak mocno związane z fotografią i jej propagandą, że od dłuższego czasu nic się w tej dziedzinie odbyć nie mogło bez żywego i energicznego Jego udziału.

Od zarania powstania nowej Polski i z chwilą zakończenia wojny ś. p. Mjr. Bobrowski oddał się dwóm umiłowanym: drukarni wojskowej oraz fotografii.

Od chwili wstąpienia do P. T. F. wziął się odrazu do czynnej pracy spoczątku jako członek zarządu, później jako przewodniczący. Bez jego pomocy nie mógłby się po wojennej przerwie ukazać „Fotograf Polski“, a bez jego bardzo czynnej i energicznej pomocy żadna impreza wystawowa.

Jego najsilniejszym dążeniem była propaganda idei fotografii artystycznej w Polsce. Nie było ani jednej sposobności, którejby ś. p. mjr. Bobrowski nie wykorzystał dla swojej propagandy. Był on jałmużnikiem polskiego społeczeństwa, które całą siłą chciał zainteresować kulturalnym znaczeniem fotografii.

Dotychczas wszystkie imprezy fotograficzne spotykały się z najwyższą obojętnością

naszego społeczeństwa. I Jemu to właśnie w ostatnich miesiącach jego życia udało się przełamać tę obojętność.

Ostatni Salon Międzynarodowy, urządzony na jesieni w Kasynie Garnizonomem, który powstał jedynie tylko dzięki jego inicjatywie i ogromnej pracy, był zwiedzany przez niewidziane dotąd tłumy publiczności.

I któż z nas nie ma przed oczami jego kochanej postaci, otoczonej przez tłumy zwiedzających, którym on starał się wyjaśniać, gdzie leży piękno fotografii i jakimi drogami można dojść do tych wyników.

A później ostatni zjazd Związku Polskich Towarzystw Fotograficznych, gdzie zagrzewał do pracy, pobudzał energję, wzywał do zgodnej działalności.

Ileż to projektów, ile cudnych myśli rzucił ś. p. mjr. Bobrowski. Jak wielka energja i wiara w urzeczywistnienie tych myśli biła z Jego przemówień.

Odszedłeś od nas, kochany nasz prezisie, ale zostawiłeś po sobie testament w postaci ideałów, które stawiać przed sobą powinna Polska Fotografia Artystyczna. Polskie Towarzystwo Fotograficzne oraz Związek Polskich Towarzystw Fotograficznych podejmie ten sztandar, który wytrąciła z rąk Twoich okrutna śmierć, i nieść go będzie przed sobą wysoko.

LIST OTWARTY DO POLSKICH FOTOGRAFÓW ZAWODOWYCH

Szanowni Panowie, — oddawna już dochodziły do mnie odgłosy Waszego krytycznego położenia, odgłosy niejednokrotnie rozpaczające nad upadkiem ucziwego rzemiosła fotograficznego i świadczące, że przyczyn dopatrujecie się między innymi w niebywałym rozwoju fotografii amatorskiej. Sądzicie, mianowicie, że fotoamatorzy, nie ponosząc Waszych ciężarów, urządzają Wam nielojalną konkurencję, odbierając Wam klientelę z kręgu swoich najbliższych i znajomych, zaś sobą w oku są Wam nieliczni artyści, wyrosli na gruncie fotograficznego amatorstwa, którzy, jako ilustratorzy wartościowych wydawnictw, mają odwagę prezentować kulturalnej części społeczeństwa swą sztukę, na zasadzie uprawnień nie kart rzemieślniczych, lecz przywilejów, płynących z polskiego prawa autorskiego.

Najwidoczniej nie odróżniamie, Panowie, artyzmu fotograficznego od rzemiosła i nie chcecie zrozumieć tej prostej prawdy, że prawo przewiduje innego rodzaju ochronę dla artysty i rzemieślnika, że indywidualny twór artystyczny chroniony jest prawem autorskiem, zaś Wasza serijna praca podpada pod kompetencje tych samych przepisów, które obowiązują w każdym innym zwykłym rzemiośle. Dowodem na to może być wiadomość w prasie o ostatnim okólniku Ministerstwa Przemysłu i Handlu, który wszelką publikację fotografii amatorskiej, a więc i artystycznej, w czasopiśmie i wydawnictwach uzależnia od posiadania karty rzemieślniczej. Chcecie zatem zagarnąć dla siebie tę dziedzinę pracy artystyczno-fotograficznej, w której nigdy nie poważnego nie mieliście do powiedzenia, gdyż wy jesteście portrecistami, a nie ilustratorami, zaś ogólny poziom kultury i wykształcenia Waszych adeptów nie wystarcza, aby nas w tem godnie zastąpić.

Ale, jeżeli już koniecznie tak ma być, to publicznie zapytuję, jakie Wy macie za sobą artystyczne kwalifikacje, zdobycze i dowody, aby się ważyć na urabianie smaku polskiej publiczności przy pomocy reprodukcji w czasopiśmie i wydawnictwach? Co Wyście uczynili dla podniesienia z upadku Waszego zawodu, gdy my, fotoamatorzy i artyści kładliśmy podwaliny pod współczesną polską fotografię? Gdzie wyście byli, gdy my w ciągu ostatnich kilkunastu lat walczyliśmy o godność sztuki fotograficznej w wolnej Polsce? Gdy tworzyliśmy tę sztukę niemal od podstaw, gdy budowaliśmy fachową prasę, gdy urządzaliśmy wielkie Salony międzynarodowe i wystawy?

Myśmy z tej sztuki finansowo nic nie mieli, działaliśmy bezinteresownie z miłości dla fotografii, której rolę i zadania pojęliśmy na swój, a Wam obcy, sposób — podczas gdy Wy, Panowie, woleliście się znęcać w brutalnej, nielojalnej konkurencji między sobą. My i dziś z tej sztuki nie mamy, prócz moralnej satysfakcji podnoszenia ogólnego smaku i kultury plastycznej w społeczeństwie, a Wy jesteście bardzo naiwni, jeżeli wierzycie, że nasze bardzo skromne honorarja autorskie za reprodukcje przejdą czempredzej do waszej kieszeni. Na to trzeba czegoś więcej, niż pomocy jednego — okólnika. Okólniki nikomu jeszcze nie przydały talentu, smaku artystycznego i wykształcenia, tak jak nikomu tych walorów nie mogą odebrać. Szukacie ratunku w okólnikach, podczas, gdy błędy są głównie w Was samych. Wy przedewszystkiem między sobą powinniście wydać okólnik tej treści, aby w zawodzie, z którego życie, odmienić ludzi. Albowiem zawód Wasz jest dobry, tylko ludzie są nieodpowiedni, źli, tępi, gdy tymczasem wymagania klienteli pod wpływem artystycznej fotografii ama-

torskiej stale rosłą. Dla Waszego szczęścia nie możemy przecież wstrzymać naszej działalności i nie możemy dopuścić do pielęgnowania ciemnoty plastycznej dla Waszych celów, natomiast radziliśmy Wam zawsze szczerze, abyście dla dobra swojego rzemiosła wysnuwali wnioski z naszych zdobyczy.

Wy byliście na to głusi i poza bardzo nielicznymi wyjątkami, nie byliście tych zdobyczy ciekawi i nie rozumieście tego, że to jest jednocześnie powiew z szerokiego świata. Gdybyście wiedzieli, jak wysoko stoi dziś fotografia zawodowa w wielkich państwach Zachodu, złapałibyście się gremjalnie za głowę i tłuklibyście nią bezsilnie o mur, trzymając w rękach karty rzemieślnicze. Mimoto atakujecie obecnie te miejsca, z których my, nieliczni fotograficy i amatorzy, wypieraliśmy zwycięsko fotografię cudzoziemską, docierającą do nas przez wielkie agencje zagraniczne. Powtarzam — cudzoziemską, bo Was tam nigdy nie było, gdyż byliście za słabi, byliście znacznie poniżej przeciętności europejskiej. Zaś podważanie praktycznego znaczenia rodzimej fotografii, jako ilustracji, na rzecz napływowej fotografii cudzoziemskiej, nie może być żadną miarą uznane za czyn patriotyczny, ponieważ Wy na to miejsce nic godnego nie dacie.

Nie danem mi było nigdy być w Waszych szeregach, natomiast dumny jestem, że jako artysta - fotograf i ilustrator wyszedłem z pnia fotograficznego amatorsstwa i że w ostatnich kilku latach miałem zaszczyt propagować piękno Polski w kraju i zagranicą w setkach reprodukcji moich prac. Słyszycie, Panowie? W setkach reprodukcji, w dziesiątkach najważniejszych wydawnictw polskich i obcych, lecz bez karty rzemieślniczej. Byłem bowiem zawsze w tej pracy artystą, pozostającym pod ochroną polskiego prawa autorskiego. Nie czyniłem Wam nigdy nielojalnej konkurencji, gdyż nigdy nie sprzedawałem wydawcom odbitek moich zdjęć. Sprzedawałem tylko prawa autorskie do moich dzieł, co mi wolno bez karty rzemieślniczej, zaś odbitkę dawałem, lub wypożyczałem, celem umożliwienia wydawcom wykorzystania nabytych praw.

A teraz kto z Panów czuje się na siłach do zastąpienia mnie w tej działalności w sposób godny i dorównujący mi poziomem, niech pierwszy zrobi doniesienie do władz, że nie posiadam karty rzemieślniczej.

Czekam. — Kto pierwszy?

Zakopane, w marcu 1936.

Dr. Antoni Wieczorek,
Członek Fotoklubu Polskiego.

TECHNIKA ZDJĘĆ W TEATRZE

Dr. Tadeusz Cyprian

I

ZWYCZAJ FOTOGRAFOWANIA w teatrach jest u nas bardzo mało rozpowszechniony i pojawienie się na widowni amatora z kamerą w rękę budzi lekkie poruszenie. Inaczej jest na Zachodzie, gdzie na każdym niemal przedstawieniu, bez różnicy, czy będzie to komedia, dramat, czy opera, spotkać można kilku fotografów, uzbrojonych w Leikę lub innego Contaxa i widok ten nie budzi żadnej sensacji.

Różne składają się na to przyczyny. I tak, aby fotografować podczas przedstawienia, trzeba mieć kamerę, wyposażoną w obiektyw o jasności około $F/2$, co kosztuje sporo pieniędzy, pozatem zaś teatr musi nie żałować światła na scenie, jeśli mamy uzyskać możliwe zdjęcia.

Tymczasem u nas nietylko mało jest ludzi, dysponujących kamerą z obiektywem $F/2$, ale i mało jest teatrów, które nie żalują wydatków na prąd i zalewają scenę po-

tokami światła. Przeważnie panuje u nas dyskretny półmrok, w którym zacierają się efekty dekoracji i kostjumów, a zwiększa się nastrój. I to nietylko na scenach teatrów prowincjonalnych.

Tak więc, aby fotografować w teatrze, trzeba mieć aparat z odpowiednim obiektywem. Kamer takich mamy obecnie sporo. Prym dzierży Leica, z racji swego prymatu chronologicznego i doskonałości konstrukcji, obok niej stoi na równej z nią wyżynie technicznej Contax, nieco skromniejszym wymaganiom sprostać może Super-Nettel z obiektywem F/2,8, lub z takim samym Tessarem „mały“ Rolleiflex 4/4 cm. Jest jeszcze sporo kamer, które mogą do naszych celów służyć, ale nie mogę o nich mówić, bo nimi nie pracowałem.

Zasadniczym wymogiem pracy, prócz jasnego obiektywu, jest nastawianie automatyczne na ostro z pomocą dalomierza sprzężonego z obiektywem.

Kto nie fotografował w teatrze, nie zdaje sobie sprawy, jak ważną i jak niedocenianą jest sprawa należytego nastawienia na ostro. Zdawałoby się, że, fotografując obiektywem o ogniskowej 50 mm z odległości jakichś 10 — 15 metrów, wystarczy nastawić na ostro „na oko“ na tę mniejszą odległość, by wszystko, co się na scenie rozgrywa, było zupełnie ostre.

A jednak tak nie jest. Nawet na tak płaskiej scenie, że aktorzy znajdują się niemal w jednej płaszczyźnie w stosunku do osi obiektywu, każdy krok w przód lub wstecz powoduje zmniejszenie ostrości, zmniejszenie, które w formacie zdjęcia 6/6 czy 6/9 nie gra najmniejszej roli, w obrazku jednak 24/36 mm, z którego w dodatku wykorzystać możemy zwykle nie więcej, niż połowę, zmniejszenie ostrości powoduje zupełne rozlanie konturów już przy średnim powiększeniu.

Gdy scenę i ludzi, poruszających się na niej, obserwujemy w okienku dalomierza, to przy należytej wprawie możemy śledzić ustawiczne zmiany nastawienia na ostro,

zmiany drobne, niemal nieznaczne, ale decydujące o ostrości gotowego zdjęcia.

To też, zanim zabierzemy się do zdjęć w teatrze, musimy przyswoić sobie umiejętność regulowania ostrości w okienku dalomierza w sposób niezwykle subtelny, co jest tem trudniejsze, że oświetlenie jest tu znacznie słabsze, niż przy zwyczajnych zdjęciach.

Zato nie potrzebujemy niemal zupełnie używać celownika, który służy jedynie do sporadycznej kontroli wycinka sceny, który obejmuje nasz obiektyw — do samego zdjęcia nie używamy go zupełnie.

Niedokładne nastawienie na ostro jest pierwszą przyczyną rozczarowania, gdy powiększamy taśmę zupełnie ostrych na oko zdjęć i otrzymujemy rozlane kontury i kleksy zamiast twarzy.

Drugą przyczyną nieostrości jest sprawa czasu i sposobu naświetlania. Najnowsze aparaty miniaturowe mają regulację migawki aż do 1 sekundy, ale zdaje mi się, że rzadko tylko można robić użytek z migawek wolniejszych, niż 1/10 sek., często zaś, nawet przy wolnych ruchach aktorów, nie wystarcza 1/20 sek.

Wechodzą tu w grę dwa czynniki, a mianowicie ruch aktora i ruchy własne fotografa. Zwykle tak bywa, że najspokojniejszy aktor w chwili, gdy naciskamy migawkę, robi jakiś gwałtowny ruch, a to daje nam nieostry obraz.

Nie jest to spowodowane bynajmniej prawem pecha, lecz zupełnie prosto da się wytłumaczyć. A mianowicie, gdy już zamierzamy nacisnąć migawkę, orjentujemy się, czy dany aktor lub dana grupa nie wykonywa zbyt gwałtownych poruszeń, oczekujemy więc momentu względnego spokoju. Ponieważ zaś nasza reakcja myślowa wymaga także czasu, więc zanim się zorientujemy, że nasze ofiary się „uspokoily“ i zanim to wrażenie przekażemy migawce, upływa chwila, krótka nieraz, ale wystarczająca, byśmy z naszym zdjęciem zjawili się w samym końcu tego momentu spoko-

ju i oto właśnie, gdy naciskamy migawkę, spokój się kończy i mamy zdjęcie nieostre.

Nieostrość ta jest tem groźniejsza, że nie powoduje podwójnych konturów, jak to bywa w normalnej praktyce, bo i ruch jest na to zbyt powolny (gdyż chwyciliśmy go na błonę w fazie początkowej) i ogniskowa obiektywu jest za krótka, by przesunięcie konturów dało się zaobserwować nawet przez szkło powiększające, wystarczy jednak, by kontur o tyle pogrubić, by powiększenie było rozmazane.

Dlatego decydować się trzeba szybko i decyzją swą niejako uprzedzać zachowanie się naszych modeli.

Druga sprawa, to trzymanie aparatu podczas zdjęcia. Mało jest ludzi o tak spokojnych nerwach i tak spokojnej ręce, by utrzymali aparat zupełnie bez drgnięcia przez 1/20 sek., nie mówiąc już o migawkach wolniejszych.

Drgnienia ręki są zwykle minimalne i także nie powodują przesunięcia konturów, lecz tylko ich nieznaczne pogrubienie, mylnie kwalifikowane jako nieostrość rysunku obiektywu lub nieostrość nastawienia na odległość.

Tylko zupełne opanowanie, trzymanie aparatu, opartego o czoło lub twarz, wstrzymanie oddechu i wolne, ostrożne naciskanie migawki podobnie, jak się naciska cyngiel karabinu w chwili strzału może dać zdjęcie zupełnie ostre.

Są ludzie tak opanowani, że mogą śmiało naświetlać i 1/5 sek. z ręki, ale jest ich mało — większość amatorów ma nerwy mniej wytrzymałe i dlatego trzeba ćwiczenia i spokoju w czasie pracy.

Nieostre zdjęcia spowodu chwiejnego trzymania aparatu w ręku są niezmiernie częste, nigdy zaś niemal przyczyna nieostrości nie zostaje ustalona zgodnie z istotnym stanem rzeczy, bo czasy fotografii dużym formatem nauczyły nas szukać przyczyn nieostrości w poruszeniu kamery dopiero wtedy, gdy mamy na obrazie podwójne kontury.

To są uwagi zasadnicze, dotyczące pracy. Dodać należy, że praca Rolleiflexem 4/4 jest tam wygodna i łatwa, gdzie na motyw spoglądamy zgóry, a więc z łoży I piętra lub podobnego miejsca, natomiast tam, gdzie fotografujemy, trzymając aparat przy oku, kamera ta nie daje tak dobrych wyników, bo wówczas nie możemy korzystać z matówki i nie mamy możliwości regulowania ostrości w chwili zdjęcia.

ZAMACH NA FOTOAMATORÓW

W jednym z ostatnich numerów „I. K. C.” czytamy:

Ministerstwo przemysłu i handlu wydało okólnik postanawiający, że właściciele składów materiałów i aparatów fotograficznych lub ich zastępcy muszą posiadać karty rzemieślnicze, o ile podejmują się dokonywania zdjęć, wywoływania ich, sporządzania odbitek, powiększeń, tuszowań i t. d.

Amatorzy - fotografowie mogą być dopuszczeni do sprzedaży swych prac na rynku, ale tylko jako wykonywujący przemysł domowy lub rzemieślniczy. Amatorzy fotografowie muszą zatem w tym wypadku uzyskać kartę rzemieślniczą.

Ministerstwo poleciło, aby przy kontroli nad wykonaniem rozporządzenia zwracano szczególną uwagę na czasopisma i wydawnictwa posługujące się zdjęciami amatorów fotografów.

SIGNUM TEMPORIS

Pewne pismo niemieckie „Zeitungs - Verlag” zamieszcza artykuł, w którym autor, omawiając fotografię prasową, nawołuje do zastąpienia fotografii drzeworytem. Wychodzi on z założenia, że wprowadzenie drzeworytu dałoby pewne bardzo pożądane urozmaicenie ilustracji, które obecnie, wykonywane stale tą samą techniką, są monotonne. Szczególnie nadawałyby się drzeworyty do ilustrowania opowiadań, opisów geograficznych, niektórych reportaży. Zresztą, dodaje autor, przecież drzeworytnik mógłby wykorzystać fotografię, jako środek pomocniczy, nakładając fotografię na drzewo, jako wzór przy pracy. Byłoby to nowoczesne zbratanie fotografii z drzeworytem.

Wydaje się rzeczą wątpliwą, ażeby autor mógł znaleźć większą liczbę zwolenników dla swego pomysłu.

**Prosimy P. T. prenumeratorów
o regularne wpłacanie prenu-
meraty.**

O CZŁOWIEKU NIEWIDZIALNYM

Janusz Kruk-Zabiełło

W ostatnim numerze „Fota“ ukazał się artykuł p. t. „Człowiek Niewidzialny“, ilustrowany trzema zdjęciami, które przedstawiają postacie ludzkie w ujęciu trikowym. W artykule jest omówiony sposób wykonywania tego rodzaju zdjęć.

Wymieniony rodzaj zdjęć należy do obszernego działu fotografii trikowej, groteskowej i humorystycznej. Ten dział jest bujny i wielostronny: skupia w sobie mnóstwo elementów specyficznie fotograficznych i z pełnym rozmachem wykorzystuje narzucające się na terenie fotograficznym środki techniczne. Modele, wycinanki, manekiny oraz inne rekwizyty odgrywają rolę zasadniczą i ciekawą, a fotomontaż w najróżnorodniejszej postaci oddaje ważne usługi. Dziedzina fotografii trikowej i groteskowej jest nawskroś nowoczesna, niestety w Polsce mało jeszcze znana, ale mocno rozbudowana w wielu innych krajach.

Ta nowa dziedzina fotografii pociąga licznych amatorów przede wszystkim z tej racji, że daje się łatwo wykorzystać jako teren dla rozrywek fotograficznych. I fotografowie — normalni i zdrowi ludzie — mają upodobanie do rozrywek i zabaw. Obok pracy nad rzeczami poważnymi z dziedziny opatentowanej sztuki znajduje się nieraz czas i na rzeczy lżejsze i humorystyczne. Śmiech, radość i zabawa odgrywają w życiu najpoważniejszych ludzi swoją rolę. I artyści najwięksi mają swoje godziny tęsknoty za lekkością i niefrasobliwością. Czy znacie „Sen Nocy Letniej“ Szekspira i ostatnią piękną realizację filmową tego dzieła przez Reinhardta?

Fotografia trikowa, jako rozrywka — to jednakowoż bardzo wąski wycinek sfery jej wpływów. O wiele donioślejsze jest jej promieniowanie na najnowocześniejsze artystyczne kierunki fotografii. I zdjęcia

trikowe mogą w całości, albo jako część składowa większej kompozycji, znaleźć się na wyżynie sztuki. W sposób potężny, wszechstronny i zdumiewający wykorzystuje fotografię trikową i groteskową — kino.

Tutaj jest trik wybitnym czynnikiem; rozśmiesza i technicznie grozi; elektryzuje emocjami, zapiera dech w piersiach, bawi i wyściska łyzy. A zawsze budzi podziw. Istnieją liczni teoretycy sztuki filmowej, którzy zdjęciom trikowym przypisują rolę najbardziej istotnego rdzenia ducha kinematografii.

Piśmiennictwo fotograficzne poświęca wiele miejsca fotografii trikowej, groteskowej i humorystycznej. W wielu poważnych pismach znajdujemy często artykuły i ilustracje z tej dziedziny.

W Bibliotece Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Warszawie znajduje się dwunaste wydanie dzieła na temat powyższych rodzajów fotografii pióra H. Schnausa i F. Naumana, profesora akademii graficznych sztuk w Lipsku. W tem dziele znajdujemy również przykłady zdjęć postaci bez głów, głów bez ciał i t. d. oraz opisy techniki takich zdjęć.

Znana jest powszechnie praca (2-gie wydanie) słynnego na całym świecie nowoczesnego artysty, Moholy Nagyego, poświęcona modernistycznej fotografii. Ile tam zdjęć trikowych i fotomontaży, z głowami, bez głów, ba — z przepołowionymi i pościartowanymi głowami!

Można być miłośnikiem fotografii trikowej, albo nie. Ale faktem niewątpliwym jest, że taki rodzaj fotografii istnieje, ma swoich miłośników i wywiera duży wpływ na najnowszą fotografię artystyczną.

Z pośród różnych fotograficznych tematów trikowych nabrał ostatnio specjalnego rozgłosu — „człowiek niewidzialny“. Sta-

ło się to z tego powodu, że niedawno obiegi cały świat film pod tym tytułem, oparty na znanej powieści znakomitego Wellsa. Jest to film, stojący na wysokim poziomie artystycznym, starannie opracowany, pełen emocji i napięcia. Przed nami przesuwa się cały łańcuch przygód postaci bez głowy, bez rąk, bez nóg...

„Człowiek niewidzialny“ wzbudził duże zainteresowanie również w Polsce, zresztą jak i zagranicą. Wyświetlano go z dużym powodzeniem w Warszawie i w wielu innych miastach. Czy był w Wilnie? Tego nie wiemy. Ale to jest nieważne. Ważnym jest, że całe mnóstwo czasopism fotograficznych i kinematograficznych świata ogłosiło artykuły na temat „człowieka niewidzialnego“. Pomiędzy innymi czytaliśmy dłuższą rozprawę w znanym w Polsce „Revue française de photographie et cinematographie“ p. t. „Comment fut réalisé l'Homme Invisible“.

Znalazło się również na świecie pismo fotograficzne, które zapoznało swoich czytelników - fotoamatorów ze sposobem realizowania człowieka niewidzialnego w warunkach amatorskich i swój artykuł zilustrowało sześcioma zdjęciami.

Któż odważył się to zrobić?

Uczyniło to angielskie pismo fotograficzne, wychodzące w Londynie — pismo najbardziej rozpowszechnione na kuli ziemskiej. „...has the largest photographic circulation in the world“. To pismo jest znane ze swej wytworności, ze swej doskonałej szaty graficznej, ze swej treści ciekawej, urozmaiconej. W świat amatorski wnosi zawsze powiew radości, wesela, rozrywki i nauki. Redakcja tego pisma spoczywa w wytrawnych rękach. Autorem zaś artykułu o człowieku niewidzialnym jest znany angielski fotografik i popularyzator — D. M. Boothroyd.

Miesięcznik „Foto“, dbający o możliwie wszechstronne ogarnianie fotografii amatorskiej, nie wyłączając dziedziny groteski, triku i humoru, z całą ochotą udzielił

miejsca opisowi „człowieka niewidzialnego“, opartego na artykule Boothroyd'a, przytaczając dla ilustracji 3 zdjęcia.

Ukazanie się tego artykułu w „Focie“ wywołało taką jakąś „dziwną“ notatkę w ostatnim numerze „Polskiego Przeglądu Fotograficznego“! Oto jej pełny tekst:

„Ostatni numer jednego z naszych pism umieścił artykuł p. t. „Człowiek niewidzialny“ o treści bardzo nowoczesnej, dotychczas niespotykanej w polskiej prasie fotograficznej. Artykuł poucza szczegółowo, jak się buduje, wypycha, ubiera i usadza manekin, udający postać ludzką, ale bez głowy. A to wszystko po to, by następnie sfotografować i otrzymać fotografię człowieka — bez głowy. Trzy ilustracje w tekście pokazują wyniki tych manipulacji „bez głowy“.

Nie wiemy do jakiego działu nauki lub sztuki zalicza się takie kostjumowane „bezołowe“, ale uroczy prymitywizm tego wynalazku chwyta za serce i budzi chęć naśladownictwa. Idąc za dobrym przykładem, wymyśliłmy kombinację jeszcze bardziej pouczającą. Mianowicie:

— Sfotografować „na pusto“ murzyna, opitego bardzo czarną kawą, w absolutnie ciemnej piwnicy i bez użycia sztucznego światła, a następnie pokazać jego wizerunek na kawałku czarnego papieru, wyciętego w podłużny prostokąt.

Wypadnie taniej i efektowniej“.

Tyle „Polski Przegląd Fotograficzny“.

Niepodpisany autor tej notatki — istny człowiek niewidzialny — upomina się o prawo głowy na zdjęciu, ale zapomina, że daleko potrzebniejsza jest głowa krytykowi. Nie zastąpi głowy nawet najbardziej wypchany dowcip murzyński.

Wyjaśniliśmy tło „Człowieka niewidzialnego“ oraz stanowisko, jakie tego rodzaju zdjęcia zajmują w całokształcie odmian i gałęzi fotograficznych.

Natomiast w ocenę notatki „Polskiego Przeglądu Fotograficznego“ nie uważamy za możliwe się wdawać.

Dnia 31-go stycznia b. r. zmarł Prezes
Związku Polskich Tow. Fotograficznych,
Prezes Polskiego T-wa Fotograficznego,
zasłużony członek Fotoklubu Polskiego

Ś. p. TADEUSZ JASTRZĘBIEC-BOBROWSKI

Major Wojsk Polskich w s. s., Oficer II Brygady Legionów Polskich, Więzień ideowy obozu internowanych w Dulfalva, b. członek Frakcji Rewolucyjnej P. P. S. Kierownik Głównej Druk. Wojsk., odznaczony Krzyżem Niepodległości, czterokrotnym Krzyżem Walecznych, Kawalerskim Krzyżem Orderu Odrodzenia Polski, Złotym Krzyżem Zasługi i inn. Prezes Związku Polskich Tow. Fotogr. i Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, Członek Fotoklubu Polskiego, Prezes Polskiej Prasy Fotograficznej.

Ś. p. mjr. T. Bobrowski ze wszystkich swych prac społecznych najbardziej umiłował pracę na polu propagandy i organizowania ruchu fotograficznego w Polsce. — Z całą swą energią dążył do budzenia wśród szerokich rzesz umiłowania fotografii, pragnął rozproszonym Zrzeszeniom i jednostkom nadać wspólny kierunek dążeń i zjednoczyć je w organizacji mocnej i wielkiej.

Zdając sobie sprawę, że sztuka fotograficzna musi być ugruntowana na podłożu pogłębionej i całkowicie opanowanej wiedzy, wiele czynił, aby zdobycie tej wiedzy, udostępnić i upowszechnić.

Jego kilkunastoletnia działalność w Polskiem T-wie Fotograficznym w charakterze Członka Zarządu i Prezesa, pozostała w pamięci członków i współpracowników niezem niezatarte wspomnienie.

W najcięższych chwilach T-wa, w chwilach, kiedy zdawało się, że niema już wyjścia, że nieuchronnie grozi T-wu zagłada, On jeden nie upadł na duchu, ale swem gorącym umiłowaniem, swym entuzjazmem, potrafił wykrzesać nową iskrę zapału, potrafił zjednać nowych ludzi, pociągnąć za sobą wszystkich do mozolnej walki

o byt Towarzystwa i o dobre imię Fotografiki Polskiej.

Odszedł od nas Człowiek wielkiej zasługi dla Fotografiki Polskiej, Człowiek o nieskazitelnej prawości charakteru, o sercu niespotykanej dobroci. Nikt nie zaznał od niego krzywdy. Nigdy nie zawahał się podać pomocną dłoń tym, którzy jej potrzebowali.

Ci, którzy zbliska patrzyli na Jego poświęcenie, na Jego zapał i pracę, — łatwo ocenią, jaką olbrzymią stratę poniósł świat Fotografiki Polskiej.

Cześć Jego pamięci!

Doczesne Szczątki ukochanego Prezesa, przeniesione na barkach przyjaciół i współpracowników przez ulice Warszawy, spoczęły na cmentarzu legionistów na Powązkach, — przykryte stosem wieńców, wśród których znajdowały się i wieńce od najbardziej Mu bliskich, t. j. od Związku Polskich Towarzystw Fotograficznych i Polskiego T-wa Fotograficznego, od Fotoklubu Polskiego, od Polskiej Prasy Fotograficznej, od Zrzeszenia Przedstawicieli Branży Fotograficznej i od Ogólno - Polskiego Zrzeszenia Kupców i Przemysłowców Gałęzi Fotograficznej i Kinematograficznej.

*Związek Polskich Towarzystw
Fotograficznych*



Ś. p. mjr. TADEUSZ BOBROWSKI

fotograf. M. D.



OGROM NIEBIOS
(brom)

Prof. J. Bulhak F. K. P.
Wilno

© METODZIE PERSONA

Ludwig Sorensen



SKRADZIONA KSIĘGA
(brom)

W. Dederko F. K. P.
Warszawa



SCHODY
(brom)

Ina Cygielska
Warszawa

O METODZIE PERSONA

Raymund Sonnenfeld

I

KAPITALNEM zagadnieniem techniki fotograficznej jest trudność właściwego oddania w krótkiej skali tonalnej papieru światłoczułego, niepomierzenie rozleglejszej skali kontrastów świetlnych, spotykanych w naturze. Przez oddanie właściwe rozumieć należy takie, które nie zagubiłoby szczegółów rysunku w cieniach, ani światłach, a skupiło jednocześnie tony pośrednie, dominujące zwykle kosztem jasnych plam obrazu.

Licznymi drogami zmierzano do zwalczania tej trudności, wszystkie jednak drogi zawile były i wyboiste, a do celu zbliżał jedynie retusz odręczny i chemiczny lub wielomatrixowy przetłok i guma.

Ostatnio fotograf niemiecki Person wynalazł metodę nową i oryginalną, napisał o niej książkę (*Bildmässige Leica - Photos durch Tontrennung nach dem Person-Verfahren*, nakładem H. Bechhold w Frankfurtie n/M.) i zaopatrzył ją w reprodukcje kilkudziesięciu pięknych obrazów, których wysoką technikę znamy wszyscy z wystawy Leitz'a urządzonej przy ostatnim Międzynarodowym Salonie w Warszawie. Pragnąc zapoznać ogół fotografików polskich z istotą metody Persona, uważam za wskazane streszczenie uwag, któremi wynalazca zaopatrzył swą książkę. Przypomną one lub uwypuklą czytelnikom sedno odnośnych zagadnień, nieobojętnych dla żadnego fotografującego, a dla zwolennika kamery małoobrazkowej wręcz decydujących.

Jak wiadomo, opracowanie obrazu, zdjętego na negatywie 24×36 m/m wymaga znacznego, niejednokrotnie ogromnego powiększenia.

Okoliczność ta powoduje niemałe trudności, wynikające z wielkiej różnicy między rozpiętością światłocienia w naturze i ograniczonymi możliwościami papieru

światłoczułego. Stosunek jasności plam jasnych przedmiotu zdejmowanego do jasności plam ciemnych może się wyrażać cyfrą jedności do kilku tysięcy, gdy tymczasem emulsja papieru nie jest w stanie oddać większej różnicy kontrastów, niż 1 : 30. Różnica bezmiaru jasności bieli papieru i najgłębszej czerni strątu srebrowego granicy tej nie przekracza.

Wprawdzie odpowiednio mocny negatyw może oddać różnice jasności bardzo duże, jednak przy zwykłym kopjowaniu lub powiększaniu negatywu takiego wykorzystać nie można, zaginie bowiem rysunek w światłach lub cieniach obrazu mimo, że na negatywie był on widoczny. Zaginą więc w obrazie najwartościowsze jego elementy, gdyż oko ludzkie najwięcej właśnie ceni wysokie światła i głębokie cienie. Pozbawione rysunku partje jasne lub ciemne obrazu są tu prostym następstwem zwykłej techniki kopjowania, bezsilnej wobec ograniczonych możliwości papieru. Przy powiększaniu negatywów bardzo małych sprawa pogarsza się, gdyż z przyczyn natury optycznej kontrasty jeszcze bardziej rosną. Jeżeli nawet wzrost kontrastów przy użyciu aparatów powiększających bez kondensatora utrzymuje się w pewnych granicach, to i wtedy należy dążyć do uzyskania negatywu możliwie przejrzystego i miękiego.

Zasada ta prowadzi niewątpliwie przy zwykłym sposobie powiększania, do najlepszych wyników. Metoda Persona wymaga natomiast zupełnie innej budowy negatywu, inaczej każe go naświetlać, inaczej wywoływać — aż wszystko to pachnie rewolucją. Person opracowywał swą metodę na negatywach dużych, w czasach kiedy fotografia minjaturowa była w powijakach, a obecnie ten stary praktyk pisze o swoim nawróceniu się na wiarę ma-

foobrazkową, mniej więcej co następuje:
„Gdy przed laty dziesięciu ukazała się Leica, miałem co do niej zastrzeżenia natury technicznej i estetycznej. Czy można będzie rzec się matówki, a jednak uzyskać właściwy wycinek i ostrość obrazu? Czy będzie można z tak drobnego negatywu, nienadającego się do wywoływania indywidualnego, ani koniecznych poprawek, wykonać duże powiększenie? Czy nadaje się kamera miniaturowa do zdjęć portretowych, artystycznych i technicznych? Oto pytania, które zadawałem sobie, obserwując jednocześnie z uwagą rozwój tej sprawy. Gdy w międzyczasie pojawiły się ulepszone i odpowiadające swym celom przyrządy pomocnicze do techniki Leiki, przyszło mi do głowy, by moją „metodę“ zastosować w fotografii miniaturowej. Sprawa wymagała dokładnego opracowania, nie żałuję jednak włożonych w to trudów. Dzisiaj zniknęły z mojego atelier wielkie stare pudła, niema już błyszczącego oka kamery, które przerażało lękliwych. Można tu poruszać się swobodnie i czuć, jak u siebie w domu i nikogo nie razi obecność małego i nierzucającego się w oczy przyrządu. Bardzo często udaję się z moim „aparatem alternowym“ w kieszeni na zdjęcia na wolnym powietrzu. Portrety, widoki, zdjęcia

rodzajowe — żadnych dawniejszych ograniczeń co do motywu. W razie potrzeby rozporządzam różnymi obiektywami w większości jednak wypadków wystarcza mi ogniskowa 5 cm. Rozumie się, że nie małe znaczenie dla wyników mej pracy Leiką miały ulepszenia w produkcji emulsji światłoczułych, w pierwszym rzędzie uzyskane pod względem wierniejszego oddania skali barw i w mniejszym już stopniu osiągnięte w kierunku zmniejszenia ziarna“.

W dalszym ciągu swego wstępu wspomina Person o ogromnych trudnościach, wynikających z braku na rynku emulsji fotomechanicznej przeciwodblaskowej.

Brak ten uniemożliwiał uzyskanie właściwego diapozytywu koniecznego i niezmiernie ważnego dla wyników ostatecznych. Wspomina też o tanioci owej metody, która wymaga minimalnego zużycia materiałów i podkreśla niezmiernie ciekawe zjawisko, polegające na tem, że ziarno, które wystąpiłoby w zwykłym powiększeniu przy zastosowaniu jego metody zostaje z obrazu wyparte.

Przystępując dalej do opisu zasad i strony technicznej sposobu Persona, zaznaczam, że podam je w redakcji wynalazcy, odkładając na koniec spostrzeżenia własne.

Sensacyjna fotografia ścienna

W Anglii została poraz pierwszy zrealizowana praktycznie pewna metoda niedawno opatentowana, bezpośredniego dekorowania ścian zdjęciami fotograficznymi bez uciekania się do pośrednictwa podłoża papierowego w rodzaju stosowanej dotychczas fotografii ściennej — Foto - mural.

Przedsiębiorstwo angielskie Mollo i Egan przeprowadziło tego rodzaju dekoracje fotograficzne monumentalnego przedsiönka (Embassy Court w Brighton) w/g patentu Mollo i Moretta.

Ciekawe jest techniczne opracowanie tej metody.

Na ścianie rozpyła się za pomocą pistoletu (natryskiwacza) emulsję pozytywową (żelatyna — bromek srebra). Wykorzystując noc do pracy, naświetla się na emulsji drogą projekcji (jak w powiększalniku) pożądaný okaz. Kąpiele wywołujące i utrwalające nanosi się na tak naświetlony obraz również rozpylaniem, przyczem samo wywoływanie przeprowadza się szczotkami. Po wysuszeniu obrazu pokrywa się go warstwą lakieru. Wynalazcy tej metody przewidują możliwość kolejnego nakładania kilku warstw dla otrzymania obrazów polichromowych.

Inż. Marjan Dederko, prof. Państwowej Szkoły Fotograficznej zgłosił do „Fotografa Polskiego“ niezmiernie ciekawy artykuł o doniosłości wpływu zdjęć trikowych i groteskowych na współczesną fotografię artystyczną.

WYRAŻENIE CZUŁOŚCI MATERJAŁÓW FOTOGRAFICZNYCH OPARTE NA NACHYLENIU WZGLĘDNEM

Referat wygłoszony na IX Międzynarodowym Kongresie fotografii naukowej i stosowanej w Paryżu

W. Romer, W. Markocki, J. Biernat

Wyniki pomiarów i realizacja praktyczna

W pierwszym rzędzie wykonano pomiary mające na celu stwierdzenie dokładności i reprodukowalności cyfr uzyskanych w opisany powyżej sposób.

W tym celu powtarzano wielokrotnie pomiar czułości na kilku emulsjach. Otrzymane wyniki przedstawione są w tab. I. Cyfry uzyskane są na podstawie pomiaru trzech różnie wywołanych próbek, cyfry Nr. 3 — 10 nawet tylko na podstawie dwóch próbek. Oznaczenia 1 i 2 wykonane były o 6 tygodni wcześniej od oznaczeń 3 — 10, podobnie oznaczenia 17 — 19 o 4 tygodnie wcześniej od 20 i 22 jakoteż oznaczenia 23 i 24 o 6 tygodni wcześniej od 25 i 26.

Jak widać zgodność pomiarów dla punktów definiujących czułość jest bardzo wielka. Średni błąd pomiaru obliczony przy pomocy formuły najmniejszych kwadratów w jednym tylko wypadku i to przy zastosowaniu wywoływacza według recepty D. I. N. przekracza wartość $\pm 0,02$. Zgodność wyników dla punktów określających koniec gradacji użytecznej jest znacznie mniejsza, co łatwo tłumaczy się chociażby wpływem różnic grubości warstwy emulsji.

Średnie błędy względne nie przekraczają jednak wartości $\pm 0,1$. Przy powtarzaniu pomiarów czułości dla innych gatunków emulsji w dłuższych odstępach czasu otrzymano większe, systematycznie się powtarzające różnice czułości, przekraczające 0,1, które niewątpliwie należy przypisać zmianom materiału.

Opisane powyżej oznaczenia wykonano następnie dla 29 materiałów negatywowych reprezentujących 12 producentów

z 6 krajów. Materiały 1 — 7 są pochodzenia polskiego, 8 — 17 niemieckiego, 18 — 22 angielskiego, 23 — 25 francuskiego, 26 — 28 amerykańskiego i 29 — 30 belgijskiego.

Wszystkie pomiary powtarzano przynajmniej dwukrotnie, wywołując za każdym razem po 3 próbki. Cyfry opierają się zatem na 6 próbkach.

Na podstawie wykonanych pomiarów densometrycznych oznaczono dla tych materiałów również inercje (odciana punktu przecięcia się prostej Hurtera'a i Driffield'a z rzędną zamglenia). Inercje oznaczono dla $\gamma = 1$ przez interpolację graficzną wyników otrzymanych na różnie wywołanych próbkach. Oznaczono również czasy potrzebne do uzyskania $\gamma = 1$ przez wykreślenie krzywych $\gamma = f(t)$.

Wyniki zestawione są w tabeli II.

W kolumnie 2 i 3 znajdują się cyfry a i b definiujące czułość.

W kolumnie 4 podana jest różnica tych dwóch cyfr charakteryzująca okres niedoświetlenia emulsji.

Większe znaczenie dla praktyki posiadają cyfry z kolumny 6-tej, będące różnicą cyfr b i c, które określają długość użytecznej gradacji emulsji. Cyfry te wahają się w szerszych granicach niż cyfry kolumny 5-tej. W kolumnie 7-ej podane są czasy wywoływania, potrzebne do osiągnięcia wartości 1 przez współczynnik γ . W kolumnie 8-ej znajdujemy logarytmy inercji, w kolumnie 9-tej zaś różnice cyfr b i inercji. Różnice te, bardzo niewielkie w wartości bezwzględnej, posiadają prawie zawsze znak dodatni. Średnia, obliczona dla wszystkich materiałów, wynosi $+ 0,08$.

Praktyczne sprawdzenie wyników.

Wyniki pomiarów czułości sprawdzono, wykonując zdjęcia fotograficzne. Obrano w tym celu dwa objekty o różnym kontraście, oświetlone lampą wzorcową. Pierwszy z nich o charakterze portretu, przedstawiał kontrast dość wysoki. Była to mianowicie lalka fig. 1. Ubranie lalki oraz tło utrzymane były w barwach neutralnych, włosy złotoblonde, twarz barwy naturalnej. Cyfry

obranego jako wzorzec porównawczy, „właściwy czas naświetlenia“, opierając się na przyjętej na wstępie definicji czułości. Drogi prób obrano mianowicie takie warunki, aby ciemna część kołnierza lalki (Ryc. 1, p. N), względnie cień we włosach maski (Rys. 2 p. N) otrzymały naświetlenie równe a względnie b. Naświetlenia te oznaczano, porównując zaczernienia badanego punktu zdjęcia z zaczernieniem próbki sensytometrycznej równocześnie wywołanej. Dla każdego z obiektów, otrzymano w ten sposób po dwa zdjęcia, odpowiadające czułościom, wyrażonym cyframi a i b. Praktyk uznałyby pierwszy z uzyskanych negatywów za skąpo, lecz zupełnie jeszcze wystarczająco wyświetlony, drugi zaś za wyświetlony normalnie raczej obficie. Następnie sporządzono szereg negatywów niedoświetlonych, względnie prześwietlonych, zmniejszając względnie powiększając naświetlenie o 0,1; 0,2; 0,3; 0,4 i 0,5 (w skali logarytmicznej). Na badanych materiałach wykonywano zdjęcia, obliczając czas naświetlenia stosownie do znalezionych czułości a i b, przy czym warunki tak były dobrane, aby dla materiału o czułości średniej czas naświetlenia wynosił 30". Wywoływano paraminofenolem do $\gamma = 0,7$ dla obiektu kontrastowego i $\gamma = 1$ dla obiektu o małym kontraście. Porównując uzyskane negatywy z opisaną powyżej skalą negatywów niedoświetlonych i prześwietlonych znaleziono odstępstwa czułości praktycznej od czułości, wyrażonej przez cyfry a i b. Metoda ta pozwala na określenie naświetlenia negatywu z dokładnością około $\pm 20\%$ ($\Delta \log. E = \pm 0,1$). Znalezione odstępstwa odniesiono do średniej przyjętej $= 0$. Odstępstwa te oznaczone są symbolami Δa i Δb . Odstępstwa, znajduwane w ten sposób na tej samej emulsji dla dwóch badanych obiektów, nie są zupełnie zgodne z sobą. Ogólnie można zauważyć, że u emulsyj o długim okresie niedoświetlenia, znajduwano dla obiektu mało kontrastowego nieco wyższą czułość praktycz-

Emulsja wywołująca	Nr. pom.	a	Odstępstwo od średniej	b	Odstępstwo od średniej	c	Odstępstwo od średniej
Em. Nr. 22 paraminofenol	1	0,66-3	0,00	0,99-3	-0,01	1,14	-0,04
	2	0,66-3	0,00	0,00-2	0,00	1,14	-0,04
	3	0,68-3	+0,02	0,02-2	+0,02	1,12	-0,06
	4	0,65-3	-0,01	0,98-3	-0,02	1,31	+0,13
	5	0,68-3	+0,02	0,00-2	0,00	1,16	-0,02
	6	0,65-3	-0,01	0,01-2	+0,01	1,16	-0,02
	7	0,65-3	-0,01	0,99-3	-0,01	1,16	-0,02
	8	0,66-3	0,00	0,00-2	0,00	1,08	-0,10
	9	0,68-3	+0,02	0,99-3	-0,01	1,28	+0,10
	10	0,64-3	-0,02	0,00-2	0,00	1,22	+0,04
Średnio		0,66-3	$\pm 0,014$	0,00-2	$\pm 0,011$	1,18	$\pm 0,072$
Em. Nr. 22 (inne warunki fabryczne) Wywołując D.T.N	11	0,84-3	0,00	0,07-2	-0,04	1,76	+0,10
	12	0,84-3	0,00	0,13-2	+0,02	1,56	-0,10
	13	0,85-3	+0,01	0,13-2	+0,02	1,66	0,00
	14	0,86-3	+0,02	0,14-2	+0,03	1,66	0,00
	15	0,83-3	-0,01	0,15-2	+0,04	1,60	-0,06
	16	0,82-3	-0,02	0,06-2	-0,05	1,68	+0,02
Średnio		0,84-3	$\pm 0,014$	0,11-2	$\pm 0,038$	1,66	$\pm 0,069$
Em. Nr. 13 paraminofenol	17	0,50-2	0,00	0,95-2	-0,01	0,46	-0,04
	18	0,49-2	-0,01	0,97-2	+0,01	0,62	+0,12
	19	0,49-2	-0,01	0,94-2	-0,02	0,52	+0,02
	20	0,51-2	+0,01	0,96-2	0,0	0,40	-0,10
	Średnio		0,50-2	$\pm 0,010$	0,96-2	$\pm 0,014$	0,50
Em. Nr. 25 paraminofenol	21	0,82-3	0,00	0,10-2	-0,02	1,78	+0,04
	22	0,84-3	+0,02	0,10-2	-0,02	1,72	-0,02
	23	0,82-3	0,00	0,15-2	+0,03	1,73	-0,01
24	0,80-3	-0,02	0,12-2	0,00	1,73	-0,01	
Średnio		0,82-3	$\pm 0,016$	0,12-2	$\pm 0,023$	1,74	$\pm 0,027$

Tab. I

na fig. 1-ej przedstawiają względną jasność, zmierzone fotometrem porównawczym Goldberg'a. Rozpiętość jasności tego obiektu (pominąwszy najgłębszy cień pod ręką), wynosi zatem 2,17. Jako obiekt mało kontrastowy, obrano maskę gipsową, dość miękko oświetloną, przedstawiającą rozpiętość jasności = 1,1 rys. 2. Dla tych obiektów oznaczono, dla materiału Nr. 22,

ną. Obliczone dla obu obiektów średnie odstępstwa przedstawione są w kolumnach 12 i 13 tablicy II. Niedoświetlenie zdjęcia próbnego, dowodzące, że czułość praktyczna jest niższa od znalezionej laboratoryjnie, oznaczone jest cyframi ujemnymi. Znalezione odstępstwa nie przekraczają wartości $\pm 0,1$ można zatem stwierdzić, że czułość, oparta na kryterjum nachylenia względnego, odniesionego do γ jest w granicach błędu doświadczalnego zupełnie zgodna z czułością praktyczną.

Porównanie z kryterjum niemieckiem

Dla badanych materiałów oznaczono naświetlenia, odpowiadające zaczernieniu 0,1 ponad zamglenie. Pomiaru wykonano na tej samej aparaturze i przy tym samym czasie naświetlenia, co pomiary poprzednio opisane. Klin zasłonięto jednak do połowy szerokości dla zmierzenia zamglenia w bezpośrednim sąsiedztwie części naświetlonej (4 mm. od brzegu paska naświetlonego). Wywoływano optymalnie wywoływaczem, poleconym w metodzie D. I. N. Dla znalezienia naświetlenia, odpowiadającego zamgleniu 0,1 ponad dymek, wykreślano początek krzywej charakterystycznej i mierzono zamglenie na dłuższym odcinku próbki. Znalezione wartości naświetlenia oznaczono literą s. Wyniki, podane w Kol. 10 tab. 11, przedstawiają wartości średnie conajmniej czterech zgodnych pomiarów. W wypadkach, gdy zamglenie przy wywołaniu optymalnym przekroczyło wartość 0,4, podano czułość dla wywołania optymalnego, jakoteż znalezione zamglenie (w nawiasie) oraz czułość przy wywołaniu do zamglenia = 0,4 (znalezioną na drodze interpolacji). W większości wypadków wyniki są w granicach dla praktyki, wystarczających zgodne z czułością, oznaczoną literą a. Kolumna 11 przedstawia różnice a — s. W szeregu wypadków jednak stwierdzono poważne odstępstwa, spowodowane wzrostem czułości w miarę, gdy od wywołania normalnego przechodzi się do wywołania bardzo silnego, określonego definicją

wywołania optymalnego. Największe odstępstwa stwierdzono dla emulsyj 13 i 14.

Sprawdzono praktycznie cyfry s, fotografując te same objekty, co poprzednio. Ponieważ średnia cyfr a — s dla wszystkich badanych materiałów jest bardzo bliska zera (+ 0,01), obliczono czasy naświetlenia, opierając się na emulsji, dla której s równałoby się a (czasy naświetleń były zatem proporcjonalne do numerusów wartości s). Otrzymane negatywy były porównywane ze skalą, której podstawą był negatyw, naświetlony według cyfry a. Wyniki tych pomiarów Δ s zestawione są w kolumnie 14, tablicy II. Odstępstwa znalezione są znacznie większe od zestawionych w kolumnach 12 i 13. Zwłaszcza negatywy, wykonane na emulsjach 10, 13 i 14, są niedoświetlone w stopniu, przekraczającym znacznie wszystkie możliwe błędy doświadczalne i to nie tylko wtedy, gdy podstawą do obliczenia czasu naświetlenia była wartość s, znaleziona przy wywołaniu optymalnym, ale także wtedy, gdy s mierzono przy wywołaniu do zamglenia, równego 0,4. Przy tej sposobności należy zaznaczyć, że materiały Nr. 10, 13 i 14, dające przy wywołaniu optymalnym silne zamglenie, pracują w praktyce nadzwyczaj czysto.

Próby powyższe powtórzono, stosując wywoływacz metol - hydrochinon, polecony przez metodę D. I. N., w miejsce paraminofenolu i wywołując w przybliżeniu do tego samego kontrastu, co poprzednio. Jednakże negatywy, otrzymane na emulsjach 10, 13 i 14, wyglądały jeszcze bardziej niedoświetlone niż poprzednio. Aby sprawdzić te wyniki dla kilku materiałów, wykazujących duże, jakoteż i średnie wartości a — s, wykonano pomiary czułości według metody D. I. N. na przeznaczony do tego celu aparaturze¹⁾ Tabl. II, kol. 15. Na emulsjach tych dokonano następnie zdjęć krajobrazo-

¹⁾ Aparatura ta została nam udostępniona dzięki uprzejmości kierownictwa działu Foto I. B. T. L., za co składamy w tym miejscu gorące podziękowanie.

wych. Aby wpływ zmian intensywności światła dziennego zredukować do możliwie małych granic, zdjęcia wykonano w szybkim następie, w południe słonecznego

praktyczną a oznaczeniami metodą D. I. N. Otrzymane wartości przeliczono w taki sposób, aby średnia ich równała się średniej Δ s dla tych samych materiałów.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
No	określenie materiału	α	β	$\beta-\alpha$	$c-\beta$	$\gamma=1$	$\log i$	$\beta-\log i$	s	αs	Δa	Δb	Δs	DIN	Δ DIN
1	polystyrol orto	0,02-2	0,47-2	0,45	1,49	2'40"	0,33-2	+0,13	0,92-3(0,8) 0,04-2(0,4)	+0,01 -0,02	-0,07	+0,02	-0,19 -0,11	15 70	-0,11
2	"	0,34-2	0,63-2	0,29	1,44	2'05"	0,49-2	+0,14	0,11-2(1,2) 0,23-2(0,4)	+0,23 +0,11	+0,05	0,0	-0,17	12,5 70	-0,22
3	"	0,08-2	0,54-2	0,46	1,44	2'25"	0,31-2	+0,23			-0,01	-0,08			
4	"	0,28-2	0,63-2	0,35	1,50	1'50"	0,66-2	+0,03	0,02-2(1,0) 0,23-2(0,4)	+0,26 +0,05	-0,01	-0,02	-0,30x -0,12		
5	"	0,16-2	0,58-2	0,42	1,70	1'30"	0,61-2	-0,03	0,29-2(0,4)	-0,13	-0,01	+0,02	-0,01x		
6	"	0,36-2	0,71-2	0,35	1,86	2'	0,62-2	+0,09	0,34-2(0,3)	+0,02	-0,01	0,0	-0,09x	12,5 70	-0,14
7	"	0,24-2	0,68-2	0,44	1,74	1'25"	0,63-2	+0,05	0,34-2(0,4)	-0,10	-0,08	-0,04	-0,08		
8	stiana orto	0,31-2	0,95-2	0,64	1,89	2'30"	0,91-2	+0,04	0,38-2(0,15)	-0,07	+0,01	+0,11	+0,05x		
9	polystyrol orto	0,93-3	0,29-2	0,36	2,44	4'20"	0,18-2	+0,11	0,00-2(0,20)	-0,07	+0,10	+0,05	+0,07x	16 70	-0,1
10	stiana orto diobromian	0,86-2	0,24-1	0,38	1,80	1'	0,17-1	+0,07	0,04-2(0,8) 0,28-2(0,4)	+0,15 +0,08	-0,09	-0,05	-0,24x -0,19x	7 70	-0,6
11	polystyrol pan.	0,03-2	0,39-2	0,36	2,10	3'20"	0,31-2	+0,08	0,00-2(0,7) 0,04-2(0,4)	+0,03	-0,03	-0,03	+0,05		
12	stiana orto	0,64-2	0,02-1	0,38	1,49	1'15"	0,99-2	+0,03			+0,01	-0,07			
13	polystyrol orto diobromian	0,54-2	0,96-2	0,42	1,45	1'10"	0,84-2	+0,12	0,98-3(1,8) 0,29-2(0,4)	+0,56 +0,25	+0,04	-0,01	-0,55x -0,25	12 70	-0,55
14	stiana orto diobromian	0,46-2	0,88-2	0,42	1,58	1'30"			0,09-2(0,7) 0,22-2(0,4)	+0,37 +0,23	-0,03	+0,03	-0,40x -0,25		
15	stiana orto	0,90-3	0,25-2	0,35	1,72	2'40"	0,17-2	+0,08	0,91-3(0,45) 0,34-3(0,4)	-0,01 -0,04	-0,03	-0,1	-0,06		
16	"	0,98-3	0,48-2	0,50	1,52	3'	0,39-2	+0,09	0,92-3(0,9) 0,02-2(0,4)	+0,06	+0,01	+0,06	-0,09		
17	polystyrol orto	0,96-3	0,36-2	0,40	3,6	5'30"	0,37-2	-0,01	0,15-2(0,2)	-0,19	+0,05	-0,05	+0,19x	11 70	+0,23
18	"	0,84-3	0,33-2	0,49	3,62	5'25"	0,19-2	+0,14	0,03-2(0,5) 0,06-2(0,4)	-0,19 -0,22	-0,04	+0,04	+0,11x +0,11		
19	"	0,08-2	0,48-2	0,40	3,44	3'20"	0,39-2	+0,09	0,20-2(0,5) 0,25-2(0,4)	-0,12 -0,15	-0,01	-0,03	+0,09x		
20	polystyrol pan.	0,16-2	0,51-2	0,35	2,20	3'25"	0,47-2	+0,04	0,18-2(1,0) 0,28-2(0,4)	-0,02 -0,12	+0,07	+0,03	+0,14		
21	polystyrol orto	0,84-3	0,28-2	0,44	2,42	5'30"	0,24-2	+0,04	0,80-3(0,9) 0,91-3(0,8)	+0,04 -0,07	+0,02	+0,07	+0,02		
22	"	0,66-3	0,00-2	0,34	3,26	5'55"	0,90-3	+0,10	0,89-3(0,4)	-0,23	+0,04	+0,04	+0,29		
23	stiana orto	0,74-3	0,08-2	0,34	2,78	5'20"					+0,07	-0,01			
24	polystyrol orto	0,90-3	0,18-2	0,28	1,54	2'05"					+0,02	0,0			
25	stiana orto	0,82-3	0,11-2	0,29	3,52	6'	0,06-2	+0,05	0,10-2(0,5)	-0,28	-0,02	-0,05	+0,16	15 70	+0,28
26	stiana pan.	0,85-3	0,21-2	0,36	3,13	3'40"	0,13-2	+0,08	0,85-3(0,25)	-0,10	-0,04	-0,03	+0,12		
27	stiana pan. diobromian	0,14-2	0,53-2	0,39	3,13	3'15"	0,49-2		0,10-2(0,5)	+0,04	+0,09	+0,08	+0,03		
28	polystyrol orto	0,12-2	0,56-2	0,44	1,93	2'55"	0,47-2	+0,09	0,14-2(0,5)	-0,02	-0,04	0,0	-0,06x	13 70	+0,02
29	stiana pan.	0,94-3	0,37-2	0,43	2,05	3'30"	0,28-2	+0,09	0,04-2(0,25)	-0,10	-0,04	-0,02	+0,09		

Tab. II

dnia. Czas naświetlenia, około 1/100 sek., uzyskano przy pomocy migawki gilotynowej, wolno spadającej, skonstruowanej do tego celu. Naświetlenie zmieniano stosownie do czułości materiału przy pomocy przysłony, dokładnie wycechowanej. Na jednym z badanych materiałów sporządzono skalę negatywów niedoświetlonych i prześwietlonych, zmieniając naświetlenie w stosunku 1 : 2. Porównując zdjęcia na badanych materiałach z powyższą skalą, oznaczano odstępstwa między czułością

Znaleziono w ten sposób wartości, oznaczone symbolem Δ D. I. N., zestawione są w kolumnie 16, tablicy II.

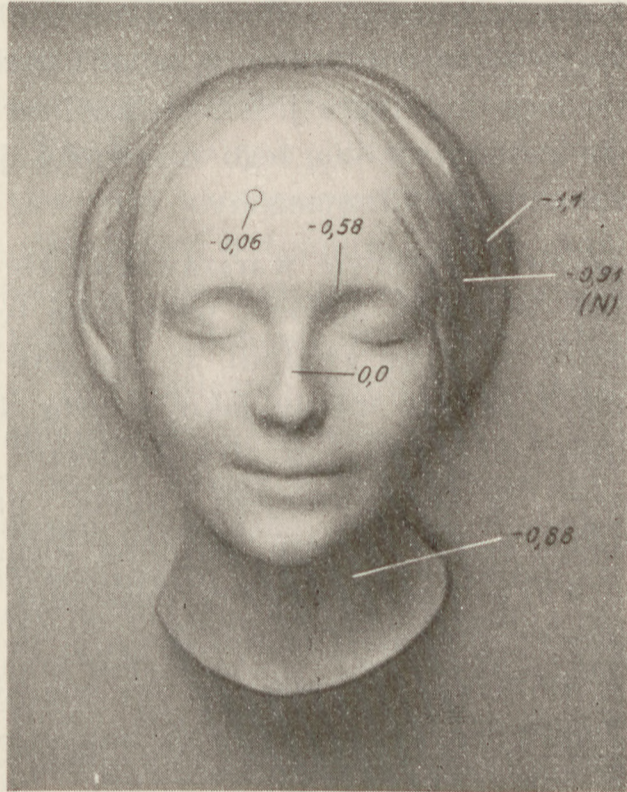
Rezultaty sprawdzeń praktycznych przedstawione są graficznie na rys. 3. W diagramie tym rzędne przedstawiają czułości emulsyj, których numery uwidocznione są na osi odciętych. Emulsje uporządkowane są według rosnących czułości, wyrażonych cyfrą a. Linją pełną oznaczono na diagramie wartości a, b i s. (Podziałki dla a i s różnią się między sobą o 0,5,



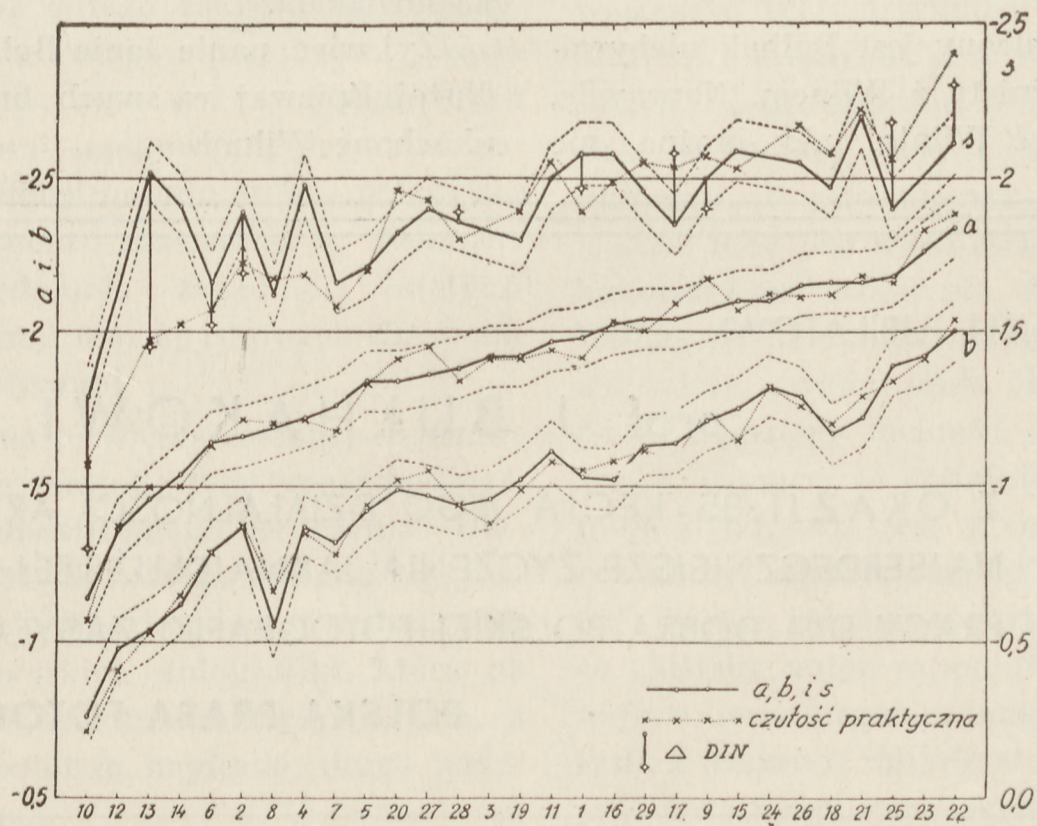
Rys. 1

aby powiększyć przejrzystość rysunku). Cienką kreską przerywaną, równoległą do linii pełnych, oznaczono granice błędu eksperymentalnego w oznaczaniu czułości praktycznej. Linja kropkowana oznacza znalezione czułości praktyczne. Wartości Δ D. I. N. oznaczano kółkiem z 4 promieniami (\oplus). Wartości Δ s i Δ D. I. N. nie są ze sobą ściśle porównywalne z po-

wodu dużej różnicy czasu, naświetlenia przy ich oznaczaniu, co może mieć wpływ na kształt krzywej charakterystycznej. W ogólności można jednak stwierdzić zgodność tych wartości. Poważniejsze odstępstwo można stwierdzić jedynie dla emulsji Nr. 9. Dla emulsji Nr. 10 wartość Δ D.I.N. jest wyższa niżby to można było przewidzieć na podstawie wartości (a — s) i Δ a.



Rys. 2



Rys. 3

WYSTAWA INDYWIDUALNA J. BUŁHAKA

Janusz Kruk-Zabiełło

OSTATNIA WYSTAWA indywidualna J. Bułhaka zeszła się jednocześnie z jego 35-letnim jubileuszem, obchodzonym bardzo uroczyście w Wilnie przez zapatrzonych w swego kochanego mistrza fotoklubistów wileńskich.

I nic dziwnego. — Postać Jana Bułhaka ma w sobie tyle uroku, a zapał i umiłowanie Jego do fotografii tak wielkie i szczerze, że entuzjazm dla tego człowieka jest najzupełniej wytłumaczony.

W swej wystawie warszawskiej chciał Bułhak jakgdyby dowieść wszystkim tym, którzyby w niego zwątpili, że jest zawsze świeży i zawsze młody jako artysta. Pamiętam, w jednej z krytyk Dederko zaznaczył, że najgłówniejszą zaletą prac Bułhaka będzie zawsze ogromna elegancja i wykwintne ujęcie. Przypuszczam, że te słowa najbardziej charakteryzują twórczość Bułhaka. Pozatem jest on wiernym zwolennikiem fotograficznego impresjonizmu, tego samego impresjonizmu, który przed 35 laty wskazał mu kierunek i cel Jego całego późniejszego życia.

Z drugiej strony jest Bułhak niebywale mocno zrosnięty z Wilnem. Naprawdę, gdy się mówi o Wilnie, nie można nie

wspomnieć o Bułhaku i odwrotnie. Dlatego też jego zdjęcia Wilna i Wileńszczyzny zawsze będą nie do osiągnięcia dla kogo innego. Jego słoczone sylwetki wileńskich kościołów, robione prawdopodobnie niesłychanie długimi ogniskowemi — to są poematy; jego smutne, szerokie krajobrazy litewskie mogą iść w parze z najlepszymi pejzażami fotografów angielskich. Trudno tutaj wyliczać poszczególne prace, tembardziej, że z bardzo małemi wyjątkami nieco słabszych eksponatów, całość jest nadzwyczajnie mocno zgrana, stanowiąc jakgdyby jeden potężny akord!

W ostatnich czasach zdaje się, że Bułhak dojrzał do pogardzanego przez siebie aparaciku amatorskiego, podpatrując życie „Wileńczuków“ i dając cały szereg bardzo ciekawie podpatrzonych motywów. Może niesłusznie tylko stosuje na nich swoją technikę wtórnikową, psując tem ich rzeczywiście ciekawą bezpośredniość. Jednakże impresjonizm fotograficzny będzie zawsze tym kierunkiem, w którym twórczość Jego będzie się najswobodniej wypowiadała.

Żyj więc, panie Janie Bułhaku jak najdłużej, śpiewaj w swych bromach swoje ukochane Wilno!

CZCIGODNEMU JUBILATOWI,

prof. J. BUŁHAKOWI

Z OKAZJI 35-LECIA JEGO DZIAŁALNOŚCI ARTYSTYCZNEJ
NAJSERDECZNIEJSZE ŻYCZENIA JAKNAJDŁUŻSZEJ I OWOCNEJ
PRACY DLA DOBRA POLSKIEJ FOTOGRAFIKI ZASYŁA

POLSKA PRASA FOTOGRAFICZNA

Czego się Polska dowiedziała przez Radio O „ESTETYCE ŚWIATŁA” JANA BUŁHAKA?

Dr. Antoni Wieczorek, Zakopane

POLSKIE PIŚMIENNICTWO fotograficzne było doniedawna bardzo ubogie. Podczas gdy w Niemczech, Anglii i innych wielkich państwach Zachodu istnieją specjalne wydawnictwa, poświęcone tylko temu zakresowi wiedzy, podczas, gdy tam ukazuje się corocznie wiele książek, poruszających w sposób fachowy i poważny wszelkie zagadnienia z tej dziedziny, tak bardzo dziś aktualnej—to u nas, poza paroma czasopismami i kilkoma licho wydanymi podręcznikami o kuchennym charakterze, nie się ważniejszego nie działa. I dziś jeszcze, jeśli kto chce zaczerpnąć rzetelnej wiedzy, sięgnąć musi po katalogi zagraniczne i sprowadzać książki, które tam piszą fachowcy, artyści i ludzie nauki. Natomiast u nas, choć może i jest dobra wola, to do rzeczy biorą się ludzie niezawsze kompetentni, słabo władający piórem, a w sprawach estetyki niedość oświeceni. Więc książki nasze z tego zakresu są magazynami suchych recept i przepisów, często przestarzałych, albo wręcz kolidujących ze zdobyciami naukowymi, przyczem rażąca jest jednostronność treści, polegająca na ustawicznym grzebaniu w technice, bez uwzględnienia zagadnień estetycznych, jako najbardziej istotnych dla kompozycji plastycznej.

Bułhak ma tę wielką zasługę, że pierwszy w Polsce zerwał z tym typem podręczników i jednostronnego nauczania. Dlatego rok 1931, w którym ukazała się jego „Fotografika“, będzie kiedyś ważną datą w historii polskiej fotografiki, która na podobną książkę, tak w treści bogatą, a przytem z polotem napisaną, długo nadaremnie czekała.

Od tego czasu wydał Bułhak jeszcze

parę innych książek o treści zbliżonej, przyczem wszystkie one odznaczają się pięknymi ilustracjami autora i wytworną szatą graficzną. Aż nareszcie pojawiła się ostatnia i najobszerniejsza jego rzecz „Estetyka światła“.

Nie jest to ani podręcznik, ani nic takiego, co by nam przypominało znane dzieła, traktujące o fotografii. Sam autor zaznacza, że pragnął dać syntezę swoich poglądów na zdobywanie wiedzy artystyczno - fotograficznej, że w formie jakby testamentu dla następców, wyraża tylko to ze swoich bogatych doświadczeń, co jego samego prowadziło zawsze do sukcesów artystycznych. „Estetyka światła“ jest wielkim cyklem najcenniejszych, a do wydania książkowego odpowiednio przystosowanych artykułów i prac, poczynając od wykładu inauguracyjnego na Uniwersytecie wileńskim z r. 1919, aż do czasów najnowszych. Trzeba bowiem zauważyć, że większość tych artykułów ukazała się z biegiem minionych lat w różnych czasopismach. Dziś, zebrane w pięknej książce, dają nie gorszy wyraz indywidualności Bułhaka, niż jego zdjęcia.

Cóż tedy jest kwintesencją owego Bułhakowskiego testamentu fotograficznego? Bułhak widzi dobrze narzędzia pracy, zna ich zalety i wady, umie cenić zdobycze nauki i postępy techniki, ale patrzy zawsze w słońce. — „Najniebezpieczniejszą moją dystrakcją jest słońce“ — pisze w rozdziale, zatytułowanym „Moja technika“. Niema jednego rozdziału w tej książce, gdzieby autor zapomniał o słońcu i o najżywszem, organicznem zespoleniu artysty z przyrodą. Miłość słońca i przyrody, jako inspiracja wszelkiego piękna estetycznego, zdaje się być naczelnem wska-

zaniem jego poglądów. Stąd Bułhakowa technika wprzęga w służbę sztuki nie tylko narzędzia, ale i przyrodę samą, którą artysta namiętnie podpatruje, aby rzadkie chwile jej łask wyzyskać fotograficznie. Dlatego Bułhak, jako artysta, nie cierpi wielkiego miasta, które zabija kontakt z przyrodą i odbiera w ten sposób człowiekowi jedną z największych uciech życia. Wychodząc z założenia, że „Bóg stworzył wieś — człowiek zbudował miasto“, propaguje powrót do natury, do przestrzeni, do światła, do słońca, zwalczanie przymusu stadnego i szablonu życia, kruszenie kajdan niewoli miejskiej i mieszczańskiej“.

A o czemkolwiek pisze, to ze wszystkich kart tej książki bije świetna polszczyzna i bogactwo wysłowienia, związane z entuzjazmem dla treści, którą podaje. Aby być wybitnym artystą — fotografem, nie wystarczy znać narzędzia i przepisy literatury kuchennej — „Trzeba żyć ustawicznie — pisze Bułhak — jak kwiat słonecznika, twarzą do słońca i w tym upatrywać wartość i powab istnienia. Trzeba stać się precyzyjnie czułym narzędziem psychicznym... Tworem osobliwym, mającym w słońcu źródło trwania, dołę i niedołę, początek i koniec“.

Szczególnie wartościowe są rozdziały o fotografice rosyjskiej na początku XX wieku i francuskiej z Emilem Puyo, nauczycielem Bułhaka, na czele. Ale prawdziwym unikatem w naszym piśmiennictwie fotograficznym i zarazem najciekawszą częścią „Estetyki światła“ jest rozdział poświęcony pierwszemu artyście — fotografowi świata, Dawidowi Oktawjuszowi Hillowi.

Czy słyszał kto w Polsce o Hillu? — Posłuchajmy choć kilku zdań z tego, co o nim pisze Bułhak (zagranicą doczekał się Hill bardzo poważnej monografii Henryka Schwarza): „Hill był popularnym malarzem i jednym z założycieli Królewskiej Szkockiej Akademii Sztuk Pięknych w

Edynburgu. Przypadek jedynie uczynił z niego fotografa. W roku 1843 otrzymał zamówienie na wielki obraz współczesny pod tytułem „Rozłam w kościele szkockim“, w którym miało figurować do pięćset osób, — założycieli Wolnego Kościoła Szkocji, biorących udział w tym uroczystym akcie. Ażeby zaoszczędzić sobie czasu i ułatwić skomplikowane zadanie odręcznego szkicowania wszystkich portretów, umyślił Hill przywołać do pomocy fotografję...“

„Portretowanie fotograficzne tak zainteresowało i pochłonęło Hilla, że niebawem zapomniał o celu, dla którego był je rozpoczął i zamówiony obraz przez wiele lat leżał odłogiem. Fotograf zmusił malarza do milczenia. Ale zato w ciągu lat 1843 — 48 powstały tysiące portretów pierwszorzędnej wartości“. I pisze dalej Bułhak: „W promieniach dogasającego słońca malarstwa zabłyska jutrzeńka fotografii. I jak wszędzie, zaznacza się w Anglii to samo zjawisko: fotografia opañowuje potret, podkopuje miniaturową i litografię i współzawodniczy z malarstwem na polu praktycznym. Ale gdzieindziej fotografia nie potrafiła uczynić tego z należytą godnością, tylko w jednej Anglii i tylko w ręku czarodzieja Hilla, mocnego przyrodzonym talentem i rozległą, gruntowną kulturą plastyczną. Tym warunkom zawdzięcza on swą bezprzykładną w dziejach fotografii, zjawiskową wyłączność“.

A oto i coś dla naszych współczesnych malarzy, nieuznających „mechanicznej fotografii“ i ironicznie spoglądających na współczesną fotografję: Pierwszym artystą — fotografem świata był artysta - malarz Hill. Jego spuścizna malarska jest martwa i nikt dziś o niej nie pamięta. Jego fotografia pozostała żywa i doczekała się pięknego renesansu w naszych czasach. Sądzę, że jest to dla malarstwa conajmniej takim samym zaszczytem, jak dla fotografii..

WYSTAWY

WYSTAWA PRAC CZŁONKÓW P. T. F. W maju r. b. w lokalu P. T. F. (Warszawa, Chmielna 17), odbędzie się wystawa prac członkowskich.

Każdy członek P. T. F. może wziąć udział w wystawie, zgłaszając najwyżej 10 prac. Technika i format dowolny (zwraca się jednak uwagę P.T. Członków, że większe formaty wyglądają na wystawie znacznie lepiej). Wpisowe wynosi 1 zł. 50 gr. Ostateczny termin nadsyłania prac — 20 kwietnia 1936 r. Otwarcie wystawy dn. 2 maja o g. 16-ej.

WYSTAWA ZWIĄZKU PRACOWNIKÓW FOTOGRAFICZNYCH. Koło Miłośników Fotografii przy Związku Prac. Fotogr. we Lwowie organizuje na czerwiec r. b. w związku z obchodem 30-lecia swego istnienia — **Pierwszą Ogólnokrajową Wystawę Fotografii**. W wystawie mogą brać udział wyłącznie pracownicy fotograficzni oraz robotnicy-fotoamatorzy. Wystawa posiadać będzie dwa działy: artystyczny i reportażowy. Organizatorzy zapraszają gorąco do wzięcia udziału w wystawie cały ogół pracowników fotograficznych w Polsce. Szczegóły oraz deklaracje wysyła: kier. Koła p. Bednarczak, Lwów, Grochowska 51.

XII. SALON INTERNATIONAL DE PHOTOGRAPHIA DE MADRID, urządzony staraniem Societat Fotografica de Madrid, Madrid (Hiszpanja). Wiosna 1936. Najwyżej 12 obrazów. Opłata 12 pesetów. Ost. termin — 15 kwietnia 1936 r. Adres: Salon de Fotografia de Madrid. Fotografias de Exposicion sin valor comercial.

II. MIĘDZYNARODOWA WYSTAWA FOTOGRAFJI ARTYSTYCZNEJ. Ljubljana (Jugosławja). 2 — 24 maja 1936. 4 obrazy. Opłata 5 fr. szw. Termin — 20 kwietnia 1936. Adres: Fotoklub Ljubljana, Levstikova ul. Postni Predal Stew. 278, Ljubljana, Jugosławja. (Obrazy zamieszczone w piśmie wied. „Die Galerie“ przyjmowane bez sądu konk.).

IV INTERNATIONALE PHOTO - AUSSTELLUNG, Wien (Austria). Maj — czerwiec 1936. Opłata — 7 szyl. Ostatni termin: 1 maj 1936. Adres: IV Internationale Photo - Ausstellung, Wien, I., Karlsplatz 5, Künstlerhaus, Oesterreich.

VII CHICAGOWSKI MIĘDZYNARODOWY SALON FOTOGRAFJI, CHICAGO, U. S. A. 23 lipca — 4 października 1936. Najwyżej 4 obrazy. Ostatni termin: 13 czerwca 1936 r. Opłata: 1 dolar U. S. A. Adres: A. J. Krupy, chairman, Salon Committee, Chicago Camera Club, 137 North Wabash Avenue, Chicago, U. S. A.

ERSTE INTERNATIONALE KUNSTPHOTOGRAPHISCHE AUSSTELLUNG IN KARLSBAD (CZECHOSŁOWACJA). Wystawa jest urządzona

BIBLIOGRAFJA

przez Niemiecki Związek Fotografików w Czechosłowacji. 18 sierpnia — 9 września 1936 r. Ostatni termin: 18 lipca; opłata: 30 koron; Adres: Hugo Heyer, 26, Schulgasse, Karlsbad.

ERO - FOTO

Znana fabryka polska „Ero” wysuwa się na czoło polskiego przemysłu fotograficznego. Jest to fakt bezsprzeczny. Świadczą o tem zarówno doskonałe jakościowo wyroby, jak i szeroki program twórczy oraz wielki rozmach reklamowy.

Stwierdzamy to z okazji ukazania się trzeciego z kolei zeszytu kwartalnika fabryki „Ero” pod nazwą „Ero - Foto”.

Leży przed nami okazały zeszyt o 28 stronach tekstu i 4 stronach okładki, wykonany w własnej drukarni wytwórni Ero w Poznaniu.

Ponadto zeszyt jest ozdobiony okładką z ilustracjami, wykonaną fotograwurą w Drukarni Św. Wojciecha. Z zadowoleniem stwierdzamy, że szata graficzna bez zarzutu. Nakład pisma „Ero-Foto” wynosi 25.000 egzemplarzy.

Poświęcamy parę słów treści.

Ero - Foto jest inteligentnie redagowane przez znanego fotografa Zenona Maksymowicza z Poznania. Redaktor z dużym wyczuciem zainteresowań lwiej części foto-amatorów wprowadza do swego pisma taki materiał, który naprawdę jest ciekawy. Obok większych artykułów mamy interesujące „rozmaitości”. Obejmują one różne recepty, praktyczne uwagi i porady dla amatorów.

P. Z. Maksymowicz specjalną uwagę poświęca twórczości fotoamatorów, wyciąga do nich bratnią dłoń, omawia ich pracę, bolączki i trudności.

Na uwagę zasługują ciekawe wynurzenia na temat materiałów „Ero” p. Dra med. Czesława Zagórskiego, który z powodzeniem używa tych materiałów dla celów naukowych w pracowni Zakładu Medycyny Teoretycznej.

Bardzo obszerny i pełen cennych informacji jest bogaty dział: „Kronika kwartalna”.

Kulturalna praca wytwórni „Ero” zasługuje ze wszech miar na uznanie i dlatego przesyłamy zarówno wydawcom jak i Redakcji serdeczne życzenia dalszego rozwoju.

Janusz Unieszowski

Warszawa, Chłodna 37, tel. 215-24

Naprawa FOTOPAPARATÓW

Począwszy od następnego numeru pojawią się w „Fotografie Polskim“ następujące artykuły, które już znajdują się w tece redakcyjnej:

Inż. M. Dederko — Szlakiem twórczości (o psychologicznym procesie twórczości artystycznej).

Inż. K. Groniowski — Psychofizyczne warunki widzenia rzeczywistego.

Prof. inż. T. Gutkowski — O badaniu migawek.

Inż. M. Iliński — Zagadnienie oznaczania stopniowania papierów fotograficznych.

Janusz Kruk - Zabieło — E pur si muove — nowa serja.

Prof. Jan A. Neuman — Waga, termometr, zegar.

Inż. W. Romer — O wyborze kryterjum czułości materiałów fotograficznych, artykuł ten ukaże się jednocześnie w czasopiśmie francuskim „Science et Industries Photographiques“.

Dr. A. Wiczorek — Kolej linowa w Tatrach — atrakcją fotoamatorów.

Serja artykułów „O erotyzmie w fotografii“.

NOWOŚCI PRZEMYSŁU

NOWA POWIERZCHNIA PAPIERU RIDAX

Przy dzisiejszym stanie techniki fotograficznej amator nie zadawalnia się dowolnie zrobioną odbitką lub powiększeniem. Niema złych negatywów—każdą błonę lub płytę daną do skopjowania musi amator otrzymać spowrotem w formie nieskazitelnej odbitki. GEVAERT jest fabryką od lat wyspecjalizowaną w produkcji wysokowartościowego papieru laboratoryjnego. Papier RIDAX GEVAERTA, znany i uznany na całym świecie, używany jest w najpoważniejszych laboratorjach i najchętniej żądany przez amatorów. Fabryka nasza, dbając stale o utrzymanie jakości papieru Ridax na najwyższym poziomie doskonałości technicznej, jednocześnie ciągle rozszerza asortyment odmian powierzchni, dążąc do zadowolenia różnorodnych upodobań amatorów.

Wprowadzona w roku ubiegłym powierzchnia błyszcząca kremowa (47) znalazła nadzwyczaj przychylne przyjęcie wśród amatorów, wypierając po części dawną powierzchnię błyszczącą pensée (8). Z nadchodzącym sezonem znów wzbogacony został wybór powierzchni Gevaerta o nową odmianę

Ridax błyszcząca różowy.

Nowa powierzchnia papieru Ridax znalazła wszędzie, gdzie została wprowadzona, nader licznych zwolenników. Przychylne opinie, pozwalają mniemać, że Ridax 9 niewątpliwie odpowie upodobaniom szerokich rzesz fotografujących. Wytworzone, dyskretnie utrzymane zabarwienie różowe, odpowiednie do tła odcień obrazu, wspaniała połysk, tworzą harmonijną całość, niespotykaną w innych papierach amatorskich.

Ridax 9, zarówno jak 47, dostarczany jest w 7 wypróbowanych stopniach twardości: UZ: Ultra

miękki; XZ: Extra miękki; Z: Miękki; M: Medium; MC: Medium kontrast; V: Twardy; UV: Ultra twardy.

Do sporządzania powiększeń o tej samej powierzchni błyszczącej różowej, dostarczany jest **Orthobrom 9** w pięciu stopniach twardości: XZ: Extra miękki; Z: Miękki; N: Normalny; V: Twardy; UV: Ultra twardy.

Makina Plaubla w nowej szacie. Słynna fabryka Plaubla wypuściła obecnie nowy model swej znakomitej Makiny ze sprzężonym odległościomierzem. Wszystkie części metalowe aparatu są chromowane, spust migawki przyciskowy, wizjer zaopatrzony w urządzenie **dla wyrównania paralaksy**. Makina posiada udoskonalony obiektyw Plaubla Anticomar 2,9 oraz wymienne obiektywy: szerokokątny Orthar i Tele-Makinar. Dodatkowy miech pozwala na użytkowanie nawet Tele - Peonara, obiektywu dającego powiększenie do 20 razy. Wielka ilość sprzętu dodatkowego, jak soczewki nasadkowe, filtry, specjalne statywy, przystawki reprodukcyjne i t. p. czynią z małej i poręcznej Makiny instrument uniwersalny, mogący dać nieocenione usługi nie tylko amatorowi, lecz również technikowi, reporterowi czy portreciście. Pomyślowa kaseta z automatycznym licznikiem umożliwia stosowanie błon zwijanych tak że do Makiny można używać dowolnie klisz, błon ciętych, płaskich lub zwijanych. Precyzja cechująca Makinę i sprzęt dodatkowy oraz niezmiernie celowa konstrukcja wróżą jej wielkie powodzenie również na naszym rynku. Jen. repr. posiada firma D/H. Marcel Seydengardt, Warszawa, Wielka 14.

ZAPROSZENIE DO PRZEDPŁATY
NA TRZECIĄ SERJĘ (ZESZYT VI – IX)
WYDAWNICTWA ILUSTROWANEGO
JANA BUŁHAKA
POD TYTUŁEM
WĘDRÓWKI FOTOGRAFA

W S Ł O W I E I W O B R A Z I E

WĘDRÓWKI FOTOGRAFA wychodzą zeszytami objętości około dwóch arkuszy tekstu i ilustracji i tworzą album opisowe i obrazowe Ziemi Wileńskiej.

Każdy zeszyt stanowi oddzielną całość, ale jednocześnie jest częścią cyklu, odtwarzającego piękno pejzażu w słowie i obrazach fotograficznych autora. Zeszyty ukazują się we wzorowej szacie graficznej z licznymi ilustracjami na wytwornym papierze kredowym. Ich treść literacka i plastyczna – dzieło jednego autora – dopełnia się wzajemnie i tworzy jedną całość artystyczną.

Dotychczas wyszły z druku:

A. Serja pierwsza: Zeszyt I – Krajobraz Wileński, zeszyt II – Przez Ponary do Trok, zeszyt III – Krajobraz widziany przez soczewkę.

B. Serja druga: Zeszyt IV i V Jezioro Narocz.

Nowa, trzecia serja: Zeszyt VI – Człowiek twórcą krajobrazu, VII – Ruszczyrowskie dożynki. (Bohdanów w Oszmiańszczyźnie), zeszyt VIII – IX (podwójny). Pejzaż Wilna. (Miasto stworzone przez wieś).

Cena trzeciej serji wynosi **w przedpłacie** wraz z przesyłką pocztową **osiem złotych**.

Przedpłatę należy kierować do autora J. Bułhaka, Wilno, ul. Orzeszkowej 3.

Polska Składnica Fotograficzna

Zygmunt Kojer

Warszawa, Warecka 9. Tel. 226-40

Kupno, sprzedaż, zamiana, komis aparatów i przyborów fotograficznych. Przyjmuje wszelkie roboty, wchodzące w zakres fotografii amatorskiej – oraz naprawę aparatów fotograficznych.



C E N Y N A J N I Ż S Z E



**PIERWSZE
KRAJOWE**



Laboratorium Foto-Chemiczne

Andrzeja Cejzika

W WARSZAWIE, UL. SMOCZA Nr. 7. TEL. 11.59-59.

Poleca: CHEMIKALJE FOTOGRAFICZNE
W PATRONACH i PŁYNACH

CENNIK WYSYŁA NA ŻĄDANIE FIRMOM
HANDLUJĄCYM ART. FOTOGRAFICZNYMI

Przedpłata „Fotografa Polskiego”: kwartalnie zł. 4.-; półrocznie zł. 7.50; rocznie zł. 14.50. Cena egz. 1.50
łącznie „Fotografa Polskiego” i „Fota”: kwartalnie zł. 5.-; półrocznie zł. 9.50; rocznie zł. 18.50.
łącznie „Fotografa Polskiego” i „Fota na kredzie”: kwartalnie zł. 5.90; półrocznie zł. 11; rocznie zł. 21.50

Wpłaty uskuteczniać na konto P. K. O. 18025

Adres Redakcji i Administracji WARSZAWA, MARSZAŁKOWSKA 108, telefon 6-75-10

Redaktor nacz. Inż. HENRYK SZYLIT

Redaktor odp. STANISŁAW FLORYAN

Wydawca TOW. WYD. „POLSKA PRASA FOTOGRAFICZNA”, Sp. z ogr. odp.

Redakcja zastrzega sobie prawo robienia skrótów i poprawek w rękopisach. Reprodukowanie zdjęć i przedruki wzbronione.

Drukarnia Artystyczna, Warszawa, Nowy Świat 47, telefon: 635-80 i 635-83.

WELTUR

4,5 x 6 cm.

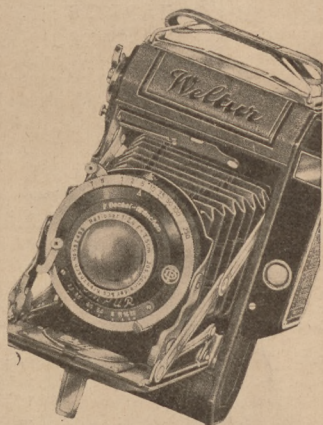
Sprężony odległościomierz.

Wizjer w okienku odległościomierza.

Skala automatycznie powracająca na „nieskończoność”.

Znakomite obiektywy Schneidra i Zeissa.

Ekonomiczny format:
16 zdjęć z błony, 6/9 cm.



JEN. REPR.

Dom Handlowy MARCEL SEYDENGARDT, Warszawa, Wielka 14

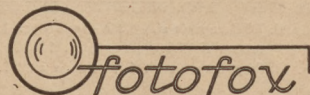
Ostatnie nowości

w sprzęcie fotograficznym

**aparaty
błony
płyty
papiery**

oraz
laboratorium wykwi-
nych prac amatorskich

poleca



Warszawa, Marszałkowska 111
Tel. 5-83-58

Na życzenie wysyłka pocztowa na prowincję

N A R A T Y

BEZ NADPŁATY

A P A R A T Y

FOTOGRAFICZNE I RADJOWE

„FOTORIS“

WARSZAWA

MARSZAŁKOWSKA 125

TELEFONY: 279-10 i 509-13

SUMIENNA

FACHOWA OBSŁUGA I PORADY