

**FOTO
GRAF**

**POL
SKI**

WARSZAWA • ROCZNIK 22 • Nr. 2

1

9

3

7

CZYTAJCIE
» F O T O «

Nr. 2 przynosi specjalnie ciekawe artykuły
i ilustracje

Między innymi piszą:

- | | | |
|--------------------|---|------------------------------|
| Dr A. WIECZOREK | — | O promieniach niewidzialnych |
| Prof. W. STONAWSKI | — | O fotografii na wojnie |
| J. ZŁOTKOWSKI | — | O anastygmatach |
| Dr A. WIECZOREK | — | Gawędy artystyczne |

— o —

Drobiazgi — Notatki — Nowości

— o —

Dla P.T. Prenumeratorów „Fotografa Polskiego”
prenumerata ulgowa wynosi 33 gr. za zeszyt



Wytwórnia Fotochemiczna

w Poznaniu, ul. Wielka 14

POLECA DOSKONAŁE POLSKIE

Błony zwojowe, Błony pakowe, Błony do Leiki
Płyty różnego rodzaju znanej najwyższej jakości

Papiery: „Bromero”

„Bromero-Rex”

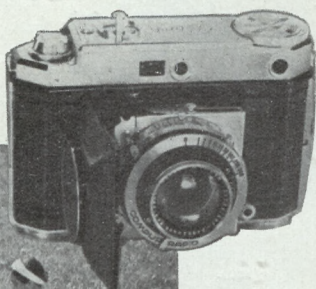
„Omnilux”

„Vapresto”

„Mistrzowskie”

**w różnych gatunkach i powierzchniach
oraz CHEMIKALIA DOZOWANE**

KODAK
Retina



REWELACJA !

RETINA II

NOWY MODEL 1937 R.

24 x 36 mm.

1. Sprzężony dalmierz
2. Zabezpieczenie przed podwójnym naświetleniem
3. Wyzwalacz migawki na boku kamery
4. Ulepszone przewijanie taśmy
5. Obiektywy: Xenon f. 2 - i f. 2.8 lub Ektar f. 3.5
6. Migawka Compur - Rapid do $\frac{1}{500}$ sek.
7. Części metalowe chromowane
8. Ceny od zł. 354.-

Retina I stale na składzie

Obiektywy f. 3.5

mig. Compur do $\frac{1}{390}$ sek.

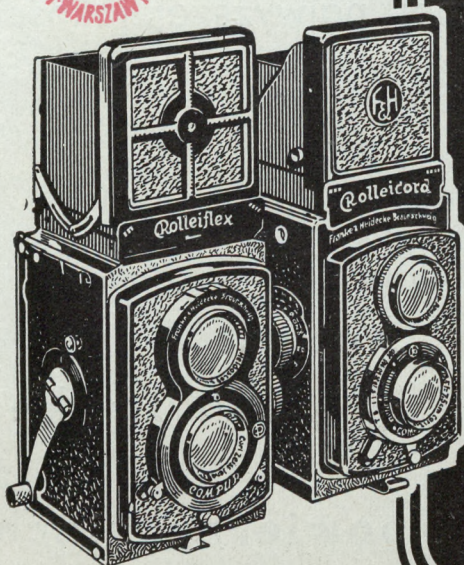
lub Compur-Rapid do $\frac{1}{500}$ sek.

Ceny od zł. 195.-

Najlepsze zdjęcia przy każdej pogodzie na błonie PANATOMIC

We wszystkich fotoskładach

KODAK Sp. z o. o. Warszawa, plac Napoleona 5



CZY TRZEBA AŻ KILKU KAMER?

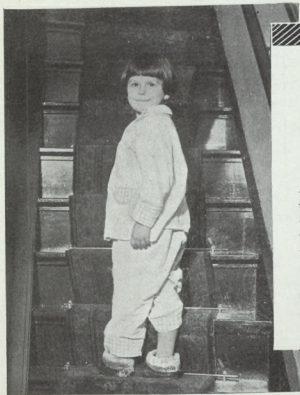
Rolleiflex i Rolleicord są uniwersalne, gdyż dzięki swym specjalnym urządzeniom pozwalają na posługiwanie się dowolnym materiałem negatywowym: błoną zwojową, płytą lub taśmą kinową.

Rolleiflex Rolleicord

to

UNIWERSALNE KAMERY LUSTRZANE

Jener. Przedstawicielstwo na Polskę:
D/H W. GLABISZ, Warszawa,
Targowa 15



fotografujcie

PRZY ŻARÓWKACH
ARGAPHOTO
PHOTOLITA
PHOTOMIRENTA
PHOTOFLUX

PHILIPSA



Uchwycone kamerą

LEICA



ERNST LEITZ · WETZLAR

2 rewelacje Voigtländer'a



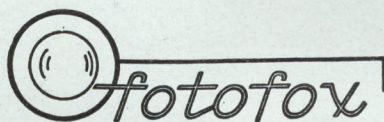
Ostatnie nowości

w sprzęcie fotograficznym

aparaty
błony
płyty
papiery

oraz
laboratorium wykwin-
tych prac amatorskich

poleca



Warszawa, Marszałkowska 111
Tel. 5-83-58

Na życzenie wysyłka pocztowa na prowincję

NAJ staranniejse 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.

Wdzięk — i ruch



Błona Selo Hypersensitive Panchromatic wyrabiana jest także do kamer miniaturowych na film perforowany 35 mm.



**BŁONY
PŁYTY
PAPIERY**

Nawet ułamek sekundy wystarczy by na najczulszej błonie Selo Hypersensitive Panchromatic uchwycić taki przejaw szybkiego ruchu. Wypróbuj ją również przy portretach w domu, zdjęciach nocnych i wszelkich innych motywach zimowych! Błona Selo Hypersensitive Panchromatic uczulona całkowicie na wszelkie kolory, nadaje się zawsze doskonale do pracy dla zawodowca i amatora bez względu na porę roku.

SELO Hypersensitive
PANCHROMATIC

Jen. Przedst.

D/H. MARCEL SEYDENGARDT, WARSZAWA, WIELKA 14.

WSZĘDZIE DO NABYCIA

**ARTYSTYCZNE PORTRETY
NA PAPIERZE GEVAERTA**

ARTONA

K31 o powierzchni aksamitno-welurowej

Dzięki specjalnej metodzie produkcji posiada Artona Gevaerta głęboko-aksamitną powierzchnię, nadającą portretom swoisty wyraz i wytworność.

Cienie wydają się głębsze, światła jaśniejsze, przez co zyskuje obraz na plastyce i naturalności. Artona daje w każdym normalnym metolhydrochinowym wywoływaczu ciepło-brunatne odcienie, które w połączeniu z matowo-welurową powierzchnią tworzą obrazy o wspaniałym efekcie.

Tonując bezpośrednio w senolu można otrzymać rozmaite odcienie, uwydatniające urok zdjęcia.

ARTONA PAPIER DLA ZNAWCÓW!



FOTOGRAF POLSKI

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY SZTUKI I WIEDZY
FOTOGRAFICZNEJ I KINEMATOGRAFICZNEJ

ORGAN ZWIĄZKU POLSKICH TOWARZYSTW FOTOGRAFICZNYCH
I POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

ROCZNIK XXII

WARSZAWA – KWIECIEŃ 1937

NR. 2

CZARNA MAGIA I DROBNE ZIARNO

Dr Antoni Wieczorek, F. K. P.

FOTOGRAFIA od początków swego istnienia miała coś z czarnej magii.

Już same akcesoria zewnętrzne pracy predystynowały ją do tego, a reszty dopełniali ludzie, zwłaszcza, że cały pierwszy okres rozwoju fotografii, aż do mokrego sposobu kolodionowego włącznie, schodzi się z największym nasileniem romantyzmu, który lubował się w otaczaniu twórczości nimbem tajemniczości. Cóż dopiero mówić o fotografii, której obraz tajemniczo powstający w ciemnościach i w tych narodzinach nie mający w przeszłości najmniejszego precedensu, musiał potężnie przemawiać magiczną swą stroną do współczesnych romantyków. Co widząc, pierwsi spryciarze fotograficzni we własnym interesie zaczęli grać na tych strunach, podnosząc magiczność swej pracy do potęgi i nadając sobie pozory kapłanów, odprawiających czarne msze. Jako tacy rychło stali się tematem satyry i karykatury.

Te formy „czarnej magii“ fotograficznej należą dziś do bezpowrotnej przeszłości, choć trafi się jeszcze czasem fotograf — coprawda mało kulturalny — który za żadne skarby nie chce pokazać negatywów, jakby tam mogła być jakaś tajemnica, której nikt nie rozwiązał prócz niego. To są

biedni ludzie, do których należy też pewien warszawski leikista, podobno księgarz z zawodu. Ale mylili by się, ktoby przypuszczał, że skłonność do magiczności w ogóle ustąpiła z fotografii. Ona tylko z biegiem czasu zmienia formę i koniką, którego ujeżdża, ale trwa niezmiennie. Widać to w umysłowości większości fotografów jest jakaś pożywka, na której ten bakcył najchętniej się hoduje, mimo całego postępu nauki i wiedzy. A i dziś tym bardziej nie brak spryciarzy, którzy tę skłonność natury fotografa wyzyskują do celów najbardziej prozaicznych.

Współczesna „czarna magia“ fotografii krąży od kilku lat około wywoływania negatywu, a ma swoje źródło nie tyle w samej czynności wywoływania, jak dawniej, ile w tajemniczości różnych specyfików wywołujących i w problemie ziarna, które na tej, a nie innej drodze, ma być najmniejsze. Powstają coraz to nowsze i coraz droższe wywoływacze o nazwach nieraz fantastycznych i niebiańskich własnościach i cały problem ziarna emulsji zdaje się kręcić naprzód tylko około kwestii wywoływania, tak, jakby od tego zależało całe powodzenie fotografii małoobrazkowej.

A to jest właśnie fałsz największy, gdyż

poważne badania dowodzą, że wielkość ziarna i jego uwidocznienie się na powiększeniu zależy od szeregu czynników, wśród których gatunek wywoławcza gra stosunkowo małą rolę, choć gra ją niewątpliwie, jak świadczą o tym sumiennie i metodycznie przeprowadzane u nas eksperymenty Prof. D-ra Jerzego Stalony-Dobrzańskiego¹⁾. Spróbujmy więc w sposób popularny wyliczyć, nazwać i bliżej określić najważniejsze czynniki, składające się na drobnoziarnistość i niewidocznienie ziarna, które to dwa pojęcia należy koniecznie rozgraniczyć, jako że walka rozgrywa się tutaj na różnych odcinkach, a więc w negatywie i pozytywie i różnymi sposobami, które można podzielić na chemiczne i optyczne. Jeżeli ziarno uznamy za wielkość stałą, to jego uwidocznienie, jakkolwiek od tej wielkości zależne, nie jest bynajmniej konsekwencją bezwzględną i niezmienną, jak to się zwyczajnie przypuszcza. Oczywiście, że danej wielkości ziarna po wywołaniu negatywu zmienić zasadniczo nie można, są jednak środki, aby działanie ziarna w pewnych granicach zniwelować „dla oka“, czyli, że i własności ludzkiego patrzenia muszą być tutaj wprzęgnięte. Bo jeżeli bardzo znaczne powiększenie z odległości 10 cm. wykazuje grube ziarno, to jest to obojętne, gdyż kulturalny widz nie ogląda wielkich obrazów z takiej odległości, jeżeli zaś ogląda je z odległości normalnej, to może już ziarna zupełnie nie widzieć. Przy praktycznej ocenie wielkości ziarna, gra więc decydującą rolę format powiększenia, jako czynnik ściśle związany z odległością patrzenia. Jeżeli małą fotografię bierzemy do ręki i jeżeli potem duży obraz oglądamy na ścianie, to są to dla oka dwie zupełnie różne rzeczy, które niestety, „wyścigowcy“ drobnoziarna ignorują. A mówię „nie-

stety“ dlatego, gdyż i tu doktryna, skrajnie pojęta, zabić może w człowieku zdrowy stosunek do natury, pomieszać środki i cele, jak to się często dzieje we fotografii. Stawiam więc tezę, że w fotografii artystycznej trzeba dążyć do najdrobniejszego ziarna tylko w granicach, koniecznych dla estetycznego zadowolenia oka. A nie rzadkie są też wypadki, że delikatnie uwidocznione ziarno tworzy najpiękniejszy raster, tem ciekawszy, że uwidaczniający się tylko na środkowym odcinku skali czarno-białej.

Czynniki, wpływające na drobnoziarnistość i ujawnianie ziarna są następujące:

1) Przyrodzone własności emulsji, użyte jej w czasie fabrykacji.

2) Gatunek i skład wywoławcza.

3) Rodzaj źródła światła w aparacie do powiększeń, konstrukcja i siła światła obiektywu, użytego do powiększeń, środki optycznie zmiękczające obraz.

4) Gatunek papieru do powiększeń, gdyż jego powierzchnia i gradacja ma ważny głos w ujawnianiu ziarna negatywu.

Punkt pierwszy, od fotografa niezależny, ma znaczenie podstawowe i można twierdzić, że dobra fabryka bierze dziś na siebie co najmniej 50% trudu walki z ziarnem, pod warunkiem, że fotograf, dostający do ręki jej produkt, stoi na wysokości zadania w dalszej obróbce technicznej materiału. Jeżeli to jest patałach, to i tak otrzyma ziarno grube, jak groch.

Punkt drugi jest właśnie ośrodkiem współczesnej fotograficznej „czarnej magii“. Istna powódź recept i przepisów wprowadziła do praktyki wartościowy typ wywoławcza metolowego z boraksem, bez bromku potasu, za to z wielką ilością siarczynu sodu. Faktem jest, że niektóre substancje chemiczne, jak parafenylendiamina, dają wybitnie zmniejszone ziarno, wymagają jednak około dwukrotnego przedłużenia naświetlenia w czasie zdjęcia. Trzeba pamiętać o tym, że każdy

¹⁾ Artykuły w „Fotografie Pol.“ Nr. 8/1928 i 9/1928. Poza tym: „Leica w Polsce“, wydawnictwo zbiorowe, Warszawa — Poznań 1936. Dr. Jerzy Stalony-Dobrzański „Wywoływanie błon leikowych“, str. 70—78.

z tych specjalnych wywoływaczy ma przy danej temperaturze ściśle określony czas wywoływania dla określonej marki filmu i wtedy jest „drobnoziarnisty“ w wynikach. Jeżeli czas wywoływania przedłużyć poza pewną normę, wtedy ziarno zaczyna grubieć i cały sens tej pracy staje pod znakiem zapytania.

Punkt trzeci był do niedawna zupełnie niedoceniany. Wiedzano wprawdzie, że zmniejszenie ostrości powiększenia przez świadomie wadliwe nastawienie obiektywu powoduje automatycznie stłumienie ziarnistości, ale takie zastępowanie jednego błędu drugim nie mogło prowadzić do niczego. Lepsze już były różne środki optyczne, jak siatki i soczewki dodatkowe specjalne, zakładane na obiektyw rzutniczy w czasie powiększania, które, zmniejszając ostro nastawiony obraz, tłumili jednocześnie ziarnistość. Ale i tego środka nie można uważać za radykalne posunięcie, jeżeli się zważy, że rozumne stosowanie optycznego zmniejszania obrazów uzależnione jest ściśle od charakteru motywu i nastroju, który pragniemy oddać. Aż dopiero niedawno Dr. Alfred Grabner z Wiednia zwrócił uwagę na ważną rolę, jaką w tłumieniu ziarna odgrywa źródło światła aparatu do powiększeń i siła światła obiektywu rzutniczego²⁾. I okazało się, że im bardziej źródło światła jest powierzchniowe (rozproszone) i im większa siła świetlna obiektywu, użytego do powiększeń, tem mniej się uwydatnia ziarno na gotowym obrazie.

Punkt czwarty również jest w praktyce ignorowany, choć wiadomo, że im papier jest w gradacji bardziej twardy i kontrastowy i im jego powierzchnia jest bardziej gładka i błyszcząca, tem gwałtowniej ujawnia się na powiększeniu ziarnistość negatywu. Natomiast ziarnistość i matowość

powierzchni, jak również łagodność gradacji papieru tłumią ziarno w stopniu wyższym, niż się naogół wydaje. I dlatego to właściwie racjonalniej byłoby starać się w fotografii małoobrazkowej o dobrze kryte i w miarę kontrastowe negatywy, aby je można potem powiększać na miękkim papierze bromowym, zamiast mieć bardzo miękie i przejrzyste negatywy i powiększać je na papierach kontrastowych.

Ileż to razy się dziś zdarza, że fotograf amator nie pojmuje, dlaczego powiększenia jego filmów, wykonane przez składnika - fotografa, wykazują już w formacie 9×12 cm. widoczne ziarno. Przyjmując, że negatyw został opracowany prawidłowo, dzieje się to przeważnie dlatego, że laboratoria, wykonujące prace dla fotoamatorów, robią odbitki w ogromnej większości na papierach bardzo twardych o wysokim połysku. Gdy się ich zapytać dlaczego, odpowiadają, że tego się domagają klienci. A liczni posiadacze kamer małoobrazkowych, nie opracowujący sami swych zdjęć, dziwią się potem, że już na małych odbitkach mają ziarno. Jeżeli wyobrazimy sobie drobnoziarnisty negatyw w formacie 24×36 mm. i jeżeli powiększymy go na twardym papierze o wysokim połysku przy pomocy aparatu dawnego typu, w którym punktowe źródło światła przepuszczone jest przez kondensator i jeżeli przesłonimy obiektyw na 1:6,3, to w formacie 24×30 cm. możemy już otrzymać katastrofalne ziarno. I naodwrot — gruboziarnisty miniaturowy negatyw może dać w tym samym formacie powiększenia dobry obraz, jeżeli będziemy sobie zdawać sprawę, od jakich czynników zależy ujawnienie ziarna.

Nakoniec trzeba wiedzieć, że ziarno uwidocznia się najbardziej rażąco tylko na większych powierzchniach półtonów obrazu, głównie w partiach nieba w krajobrazie. W zależności od ilości półtonów, ich rozkładu i powierzchni, w zależności od charakteru motywu, ta sama wielkość ziar-

²⁾ Dr. Alfred Grabner: „Eine neue Front im Kampf gegen die Körnung“, „Galerie“ (Wien) Nr. 3, 4, 5, 6/1935.

na może być różnie odczuwana w dwóch różnych obrazach, zwłaszcza, jeżeli ostrość ogólna ma znaczenie podrzędne w jednym, a znaczenie decydujące w drugim obrazie. Wchodzimy tu już na teren kompozycji

malarzkiej i rysunkowej, gdzie ostrość w oddaniu szczegółów, a tym samym i sprawa wielkości ziarna może mieć różne znaczenie dla ostatecznego celu, jakim jest obraz.

O PRZYSTAWCE POWIĘKSZENIOWEJ

Jak osiągnąłem równomierne rozproszenie światła w przystawce powiększeniowej własnego pomysłu

Prof. Teodor Turek

W IEMY Z DOŚWIADCZENIA, że prawdziwą satysfakcję sprawia nam foto - amatorem — dopiero obraz dobrze powiększony. Oczywiście powiększony przez nas samych. Tylko bowiem w tym wypadku potrafimy z naszego negatywu wydobyć możliwie to, co chcemy.

Nie każdego jednak stać na zakup drogiego aparatu do powiększeń, a choćby tylko odpowiedniej przystawki. A przecież tak łatwo sporządzić sobie, mniej lub więcej pomysłowo, taką przystawkę 1) z płaskiego pudełka, 2) z własnego aparatu fotograficznego i 3) z używanego przez nas do zdjęć przy świetle elektrycznym, reflektora.

Jeśli mamy aparat o pojedynczym wyciągu miecha, to — rozumie się — musimy ten wyciąg o parę centymetrów (np. 5) od tyłu przedłużyć, co nie sprawia żadnych trudności. Negatyw (najlepiej w ramce do kopiowania, opatrzonej kawałkiem płaskiego drewnianka do wsuwania i wysuwania) wstawiamy do aparatu na miejsce matówki i naświetlamy 75 wattową lampą opalową, rozpraszając jej promienie przy pomocy płyty ze szkła matowego (nie mlecznego, bo zabiera dużo światła). Odległość płyty matowej od negatywu może wynosić około 3 cm. Natomiast odległość lampy opalowej od płyty trochę więcej, np. 4 — 5 cm.

Jeżeli teraz wyświetlimy pole obrazu na ekranie, to ujrzymy krąg światła o wie-

le silniejszy w środku, niż na bokach. Gdybyśmy zrobili powiększenie, to środek obrazu będzie prześwietlony, kraje zaś niedoświetlone. Co począć? Światło w polu obrazu musi być wyrównane i to wyrównane z jak najmniejszą stratą na sile.

Po rozmaitych próbach udało mi się zagadnienie to w sposób zupełnie łatwy i prosty rozwiązać.

Aparat, do którego sporządziłem sobie przystawkę, ma wymiar 9×12 , f: 6,3. Płyta matowana do rozpraszania światła trochę większa, niż negatyw. Ażeby skupić światło pod reflektorem, zrobiłem z cienkiej tektury okrągły cylinder, niezbyt wysoki, o takim wylocie, aby prawie obejmował cztery rogi płyty matowanej. Wewnętrzną ściankę cylindra wyłożyłem białym, gładkim papierem, jakiego używa się do kreśleń. Z takiej samej tektury i papieru sporządziłem nad żarówką mały, lekko pochylony, okrągły daszek (reflektor), który nie pozwala uciekać promieniom światła do góry. W ten sposób uzyskałem skupione i stosunkowo silne światło, oczywiście przy pełnym otworze obiektywu. Niestety, w środku pola obrazu, jak wyżej wspomniałem, odznaczał się krąg jaśniejszy, który ku brzegom przechodził łagodnie w nieznaczny, delikatny spadek. Chcąc wyrównać pole światła, wpadłem na pomysł, aby wystrzyc z zwykłej, cienkiej, białej bibułki kilka krążków (mnie wystarczyło 9), każdy o pół centym. większy od poprzedniego (pierwszy krążek miał pół

cm. średnicy). Kształki te ułożyłem na sobie odśrodkowo i aby się nie zsuwały, tu i ówdzie umocowałem przy pomocy kleju fotograficznego (ale tylko ledwo, ledwo!).

Następnie przygotowałem z oczyszczonego z emulsji szkła negatywnego (rozmiar większy niż 9×12) dwie płyty, obciąłem je diamentem po bokach, aby weszły do cylindra, umieściłem kształki między nimi i kraje płyt zalepiłem. Teraz tylko należało umieścić te płyty (na dwu klockach) między źródłem światła a płytą matowaną. Spostrzegłem zaraz, że w zależ-

ności od tego, czy płyty zbliżę więcej do żarówki, czy do płyty matowej, mogę osiągnąć przy nieznacznie zmniejszonej przysłonie (co zawsze przy powiększeniu jest wskazane) doskonałe, można nawet zaryzykować powiedzenie — idealne — wyrównanie pola świetlnego obrazu, bez zbytnej utraty siły światła.

Oto w jaki prosty sposób osiągnąłem zamierzony cel, a zarazem dużą możliwość regulowania, zarówno siły światła, jak też i ostrości, oraz wszelkich innych efektów. Proszę wypróbować.

„DIN” I SPÓŁKA

Dr Tadeusz Cyprian, F. K. P.

II. Czulość laboratoryjna a praktyczna

Tabela porównawcza „DIN” z Scheinerami w/g inż. Zippermayera wygląda następująco:

10 DIN — 12 Sch; 11 DIN — 13 Sch;
12 DIN — 14 Sch; 13 DIN — 15 Sch;
14 DIN — 16 Sch; 15 DIN — 17 Sch;
16 DIN — 18 Sch; 17 DIN — 19 Sch;
18 DIN — 19,5 Sch; 19 DIN — 20,5 Sch;
20 DIN — 21,5 Sch.

Zippermayer powołuje się na pomiary Dra Rhedena, znanego twórcy naukowej tabeli naświetleń, wychodzącej niemal co roku w postaci obszernej książki, z których to pomiarów, przeprowadzonych na szeregu płyt znanych niemieckich fabryk w czasie od roku 1912 do 1935 wynika, że wartości podane w powyższej tabelce zgadzają się z rzeczywistością.

Widać z tych obliczeń, że czulość ogólna dzisiejszych emulsyj wzrosła bardzo nieznacznie, a jedynie wzrosła potężnie ich wrażliwość na barwy, a zwłaszcza na barwę czerwoną i zieloną i jedynie panchromazji mogą fabryki zawdzięczać, że reklama, operująca wartością 30 Sch. nie została uznana za absurd.

Tak więc mamy dziś zupełny chaos. Niektóre fabryki (Kodak) wogóle nie podają czulości swych wyrobów, zadawalnia-

jąc się ogólnymi oznaczeniami i może robią dobrze — inne operują stopniami DIN i postępują uczciwie, bo w pomiarze laboratoryjnym dane emulsje mają istotnie tyle stopni DIN, ile ich fabryka podała, a nawet jeśli nastąpi podanie tych czulości w stopniach Scheinera, nie można mówić o nabieraniu kupujących, bo i te przeliczenia są oparte na danych teoretycznych, które jednak poza laboratorium często zupełnie zawodzą.

Jeśli więc weźmiemy w rękę błonę o czulości np. 20 DIN, wiemy tylko tyle, że w laboratorium danej fabryki, przy użyciu odpowiedniego sensytometru, istotnie pomiar wykazał 20 stopni, ale jakie z tego są wnioski dla praktyki, nie wiemy niemal niczego poza tym, że błona ta będzie czulsza w każdym razie od błony o podanej czulości 15 DIN.

O ile możemy to powiedzieć z całą niemal pewnością (pominawszy ową „tolerancję” trzech stopni DIN) przy wartościach podanych w stopniach DIN, o tyle wszelkie wnioski porównawcze zawodzą przy stopniach Scheinera, podanych na opakowaniu, bo tu mamy do czynienia z tak skomplikowanymi przeliczeniami, poprawkami, metodami porównawczymi, itd. że

wynik zależy nietyle od stosunku czułości tych obu błon, ile od wpływu kierownictwa handlowego danych fabryk na ich laboratoria naukowe i od zdolności kalkulatorskich współpracowników fachowych.

Tak więc mimo wszystko metoda DIN dała nam w okresie dzikiej inflacji Scheinowej pewne punkty oparcia, a mianowicie możliwość porównania teoretycznego dwu wyrobów, oznaczonych stopniami DIN, z czego jednak nie można wyciągać zbyt pochopnie i zbyt optymistycznie wniosków dla praktyki.

W każdym jednak razie nie można przeliczać stopni DIN na stopnie Scheinera wedle reguły: stopnie DIN plus 10 równają się stopniom Scheinera, o ile do tych ostatnich przywiązywać chcemy pojęcia, jakie były im właściwe w czasach przedwojennych

Musimy pamiętać, że owe dzisiejsze stopnie Scheinera są czymś zupełnie nowym, nie mającym niczego wspólnego z wartościami z przed dziesięciu lat i że właściwie są zupełnie bezwartościowe jako miernik, bo służą głównie reklamie.

Jeśli więc chcemy jako tako orientować się w czułości naszych materiałów przy zdjęciach w normalnych warunkach, przy świetle dziennym musimy albo „przełożyć się” na stopnie DIN, albo mieć na uwadze podaną wyżej tabelkę porównawczą.

Nie możemy przy tym zapominać, że mimo wszystko dzisiejsze emulsje są o całe niebo lepsze niż przedwojenne i pozwalają na zdjęcia w warunkach nie do pomyślenia w czasach dawniejszych, bo przecież fotografujemy obecnie zupełnie swobodnie migowo w teatrze lub na ulicy w nocy (przy użyciu co prawda obiektywów o jasności $F/2$ i większej), co leżało poza granicami możliwości przed wojną.

Ale zato w normalnych warunkach codziennych, przy świetle „przedwojennego” słońca musimy pamiętać, że nasze 20 DIN to mniej więcej ówczesne 21 Sch., a nasze 17 DIN, to ówczesne 19 Sch. I jeśli o tym nie zapomnimy, zdjęcia nasze będą tak samo dobre, jak dawniej, a wszelka troska o ocenę czułości naszych błon i płyt zniknie od razu bez śladu.

HISTORIA SZTUKI FOTOGRAFICZNEJ XIX WIEKU

FOTOGRAFICY ANGLII

CYKL ODCZYTÓW WE LWOWSKIM TOWARZYSTWIE FOTOGRAFICZNYM

Dr Leon Szajowicz

WPIERWSZYM okresie rozwoju fotografii, ówczesna krytyka odniosła się zbyt surowo do fotografów co początkowo podziało hamującą na jej rozwój.

Te przeszkody jednak nie zdołały powstrzymać postępu i silne indywidualności wybijały się poprzez kruszcowe kanony, narzucane przez uzurpatorów, tworząc dzieła godne prawdziwej sztuki. Stary porządek, który ongiś stanowił dogmat sztuki, musiał ustąpić nowemu.

Nie pomogło bezduszne stanowisko

konserwatystów, gdyż ich niecelowa i surowa krytyka chybiła celu i wywołała wręcz odmienny skutek. Ten stan rzeczy musiał ustąpić z czasem rzeczowości w działaniu i celowej krytyce, około której skupili się pionierzy różnych obozów.

Gdy jeszcze w latach osmdziesiątych ubiegłego stulecia naczelną dewizą fotografii angielskiej była „fidelty”, wierność absolutna obrazu wzgl. modelu, jako odbicie natury, to koniec ubiegłego wieku wykazuje już ogromny dystans od tzw. „old style of things” i wzrost wybitny indywi-



WIOSNA
brom

Inż. E. Czerny
Biłków Młp.

Pierwsza Nagroda na Konkursie „Fotonu”



STUDIUM
brom

Fr. Olesińska
Warszawa

Z Wystawy Indywidualnej w P. T. F.



HUCULI
Izohelia

Inż. E. Czerny
Bitków Młp.

Z Wystawy Indywidualnej w P. T. F.



DROGA W LESIE
brom-wtórnik

Ź. Wański, F. K. P.
Poznań

dualności talentów w każdej dziedzinie fotografii.

Z tych „pierwszych pionierów“ należy wymienić Sargenta, Brangwyna, Wilsona Steera, Orchardsona, Le Sidonera i Emila Clausa.

Ich obrazy wykazują dobitnie, ile prawdziwej sztuki i indywidualności można włożyć w kompozycję, mimo, że fotograf dysponuje jedynie linią i tonem podczas gdy malarz ma do dyspozycji barwy.

Szybki rozwój sztuki fotograficznej omal równoczesny w Anglii, Stanach Północnej Ameryki i Francji wypełnił luki, spowodowane działalnością zawodowców.

Ideał nowej szkoły fotograficznej był „syntetyczny“. Zawierał bowiem wszystko to, co sztuka prawdziwa winna posiadać, postęp, sentyment, **wyczucie poezji natury** i indywidualność twórcy.

Emanacją tych ideałów były salony sztuki fotograficznej Wielkiej Brytanii i Szkocji pod nazwą „The linked ring“ oraz w Ameryce pod nazwą „American Photographic Salon“ i we Francji „Photo Club de Paris“.

Przechodząc do poszczególnych działów sztuki fotograficznej należy zacząć od pejzażystów, gdyż krajobraz jest tematem częstym i to zarówno u malarzy jako też fotografów.

Wśród wielkiej plejady reprezentantów tego działu należy przede wszystkim wymienić najwybitniejszych a to: Horsley Hinton, Charles Job, Georges Davidson, Alex Keighley, Charles Moss, Dan Dunlop, Dumas i Cottam.

Dzieła **Hintona** odznaczają się pięknym oświetleniem, jakiego nie posiadają obrazy wymienionych jego kolegów, a ponad to mają specyficzny charakter, który pozwala odrazu na rozpoznanie i odróżnienie od dzieł innych artystów, (podobnie jak obrazy Sargenta). Obrazy jego bowiem cechuje prostota tematu, potęga horyzontu i wyczucie artystyczne. Kilka drzewek na tle

poła, falującego zbożem składają się już na piękny obraz.

Znawcy stawiają go na pierwszym miejscu w dziale krajobrazu i są zdania, że mało jest takich artystów, którzy mu dorównują.

Hinton tworzył również obrazy o motywach figuralnych, oraz portrety, ale te nie są już tak doskonałe, jak jego pejzaże. Główną zasługą jego jest to, że nauczył traktować główny przedmiot wzgl. motyw, należycie, poza tym pokazał obrazowo znaczenie chmur i nieba ze stanowiska malarzkiego, podkreślając ich znaczenie, jako elementu poezji.

Wykazał, że nie ostre kontury i pełna linia decydują o dobrej fotografii nawet wtedy, gdy chodzi o wierność motywu czy sceny.

Do tej samej szkoły należy **Charles Job**, który stworzył szereg pięknych obrazów o motywach wziętych z lasu w Sussex.

Różnica między nim, a Hintonem leży przede wszystkim w traktowaniu motywów. Obrazy Joba obejmują bardzo obszerne motywy o rozległym horyzoncie, podczas gdy Hinton ogranicza motywy. Ponadto posiada Job, jak to Anglicy nazywają „catholicity“ brak uprzedzeń do tematu, czego właśnie brak Hintonowi.

Joba obraz „Coombes of Sussex“ wywołał w roku 1905 na wystawie zachwyt znawców. Znane są również jego studia marynistyczne jak np. „Evening calm“ (cisza wieczorna), przedstawiający spokojną wodę i okręt, oraz studia portretowe. Ciekawy jest obraz pod tytułem „On guard“.

Twórczość **Davidsona** zbliżoną jest do twórczości Waltera Beningtona. Charakterystycznym wyrazem jego talentu są obrazy pod tytułem „Charing - cross foot bridge“, „Oxford street“ i „Harlech“.

Charles Moss odznacza się pięknym doborem tematu. Potrafił on zjednoczyć w sobie wszelkie zalety mistrzów fotografii. Słynny obraz jego to — „Sand Dunes“

Ciekawy typ artysty fotografa stanowi **Aleksander Keighley**, który wybił się szybko i przebojem, dzięki swemu ogromnemu talentowi i umiejętności opracowania tematowego i technicznego.

Tworzył dużo. Był podziwiany zarówno przez publiczność, jako też przez współzawodników, a krytyka ceniła wysoko wartość jego obrazów i niejednokrotnie porównywała z obrazami artystów malarzy, jak Corota, Mileta, Józefa Izraela ze względu na piękne ujęcie tematu i inwencję.

Z najpiękniejszych jego prac wymienić należy „Peace“, „The white Sail“.

Anglicy nazywają go impresjonistą w sztuce fotograficznej i jakkolwiek nawet obrazy jego pozostają w pewnym kontraście do ówczesnej fotografii, mogą zadowolić oko modernistów.

Ten kontrast obrazów jego był powodem, że niektórzy krytycy określali prace jego jako „dull“ (tępy, matowy, ponury), „too fuzzy“ (surowy), „lacking in ton values“ itp.

Zarzuty te jednak nie były słuszne, zbyt surowe, gdyż nie brano pod rozwagę faktu, że artysta starał się przetłumaczyć jakiś motyw życia czy natury w sposób indywidualny.

Dan Dunlop wybija się również w obrazach przedstawiających sceny rodzajowe i figuralne, a twórczość jego od-

znacza się różnorodnością metod opracowania.

Nie można pominąć milczeniem pracy twórczej kobiet, które w dziedzinie fotografii wykazały dużo talentu i poezji zajmując niepoślednie miejsce wśród artystów.

Z reprezentantów rodu kobiecego należy wymienić **Mrs. Alice Dumas** i **M. C. Cottam**, jakkolwiek pod względem doskonałości obrazów muszą ustąpić pierwszeństwa rodowi męskiemu.

Pierwsza z nich wystawiała dużo prac na różnych wystawach i to przeważnie motywy lasu w różnych oświetleniach. Twórczość jej cechuje miękkość opracowania i poczucie należytego oświetlenia.

Pani Cottam natomiast wykazuje energiczne opracowanie i ujęcie tematu, motyw u niej jest bardziej zdecydowany.

Tematy są miłe — kwieciste pola, skrawek lasu i tym podobne motywy. Najciekawszy obraz to „Moorland“. Można się dopatrzeć w jej twórczości podobieństwa do Hintona, mimo specyficzny jej charakter. Należy jeszcze wspomnieć o trzeciej indywidualności kobiecej **Miss Agnes Warbourg**, która dała się poznać nie tylko w kraju ale omal że na całym świecie. Wykazuje duże indywidualności i o ile motywy przez nią obrane są, jak to Anglicy nazywają „perilously slight“ to piękne opracowanie potrafiło zrobić nawet ze szkicu przedmiot zainteresowania.

I WYSTAWA FOTOGRAFIKI WOJSKOWEJ

Redakcja „Podchorążego“ z ramienia Wojskowego Instytutu Naukowo - Oświatowego, organizuje I. Wystawę Fotografiki Wojskowej, nad którą protektorat objął Pan Pierwszy Wiceminister Spraw Wojskowych gen. brygady J. Głuchowski.

Celem wystawy jest propaganda i rozwój fotografiki artystycznej w wojsku, podniesienie jej poziomu oraz skierowanie jej na drogi, na których byłaby najbardziej wartościowa i celowa z punktu widzenia wojska.

Propagandowe znaczenie tej wystawy jest tym większe, że obok wojskowych zawodowych mogą wziąć w niej udział oficerowie, podchorążowie, podoficerowie i szeregowcy rezerwy.

Wystawa poza tym i z tych względów ma duże znaczenie, że zgromadzi wiele materiału historycznego i dokumentarycznego, co jest związane z organizowaniem w ramach wystawy specjalnego działu historycznego.

Publiczna wystawa fotografiki wojskowej przez odpowiedni dobór eksponatów zbliży społeczeństwo do wojska w jego codziennym życiu i nawiąże ściślejszy kontakt między nim a cywilnym społeczeństwem.

Ostateczny termin nadsyłania prac — **10 maja 1937**. Szczegółowy regulamin warunków Wystawy ogłoszony został w Nr. 2-gim „Fota“ w rb.

NA MARGINESIE II-GO MIĘDZYNARODOWEGO KONGRESU FILMU AMATORSKIEGO

JAK PRACOWAĆ WINNI KINOAMATORZY

Anna Wojciechowska, Warszawa

Delegatka Sekcji Film. P. T. F. na Kongres Międz. Filmu Amat.

Dzięki uprzejmości organów zarządzających archiwum filmowym Państwowej Izby Filmowej, widzieliśmy pierwszy film wyświetlony publicznie w Berlinie w 1895 roku. Wykonawcą tego filmu był nasz rodak Maksymilian Składanowski. Poza tym pokazano nam aktualności z lat 1910 do 1918 oraz na usilną prośbę delegatów zagranicznych wyświetlono wspomniały film hitlerowski pod tytułem „Triumpf Woli“, który reżyserowała głośna Leni Riefenstahl i do którego użyto 120.000 m. negatywu.

Wielką przyjemność zrobił klub niemiecki swoim gościom uzyskując zezwolenie zwiedzania wioski olimpijskiej.

Nie wiem, czy krótki ten i pobieżnie tylko podany obraz przebiegu obrad 2-go kongresu i 5-tego konkursu na najlepszy film amatorski, dostatecznie oświetlił powagę pracy dokonanej przez kinoamatorów wszystkich narodów kulturalnych, w każdym razie chcielibyśmy, aby artykuł niniejszy był jednocześnie bodźcem do szerszego zorganizowania naszych wysiłków w tej dziedzinie. Nasza Sekcja kinowa boryka się jeszcze niestety z wielu trudnościami, nie mniej jednak musimy pracę naszą jak najrychlej udoskonalić i podnieść do godności pracy kulturalnej.

Najważniejszym zadaniem naszej sekcji jest kształcenie amatorów-członków, celem podniesienia poziomu artystycznego filmu amatorskiego. Najczęściej amatorzy nasi filmują bez z góry określonego planu, biorąc za obiekt członków rodziny, w najlepszym razie w sposób bardzo szablonowy robią zdjęcia z wycieczek i po niedługim czasie braknie im tematu. Tak jak fotografia amatorska już wyszła zwycięsko

z tej choroby — tak i film amatorski musi być pracą twórczą i artystyczną. Nie chcę bynajmniej powiedzieć, że filmów rodzinnych nie należy robić — przeciwnie — film rodzinny jest tematem najaktualniejszym i może najwdzięczniejszym dla amatora, chodzi tylko o to, żeby film amatorski był robiony inteligentnie i co jest bardzo ważne — po filmowemu. Nie bardzo dawno temu, każdy amator fotograf uważany był za tak zwanego „pstrykacza“ — dziś natomiast jest rzeczą dowiedzioną, że najlepsze prace fotograficzne wychodzą z rąk amatorów. — Fotografia miała drogę ułatwioną: wystawy — specjalna prasa, reprodukcje — wskazywały amatorowi drogę ku właściwemu celowi. — Film amatorski natomiast jest nieuchwytny. Żaden amator nie otrzymuje kierunku — nie może porównywać swojej pracy z pracami innych, nie znajduje możliwości i wskazówek — pracuje we własnym ciasnym kręgu — po omacku.

Jest zjawiskiem znamiennym, że rzadko kto wstydy się pokazać drugiemu fotografię, choć byłaby wcale nie ciekawa — ciężka natomiast jest sprawa z amatorem filmowym, jeżeli ma pokazać nawet dobry film. Nie powinniśmy wymagać, aby osoby filmowane zachowywały się i prezentowały jak gwiazdy filmowe. Nikt nie wymagał wspaniałej wystawy; im film jest jako całość więcej amatorski tym jest on bliższy doskonałości. To też amator każdą swoją pracę powinien poddać ocenie kolegów, co najłatwiej da się przeprowadzić na terenie zrzeszenia w atmosferze życzliwej, koleżeńskiej bezstronności.

Może nie wszyscy członkowie sekcji będą się mogli pochwalić, że mają dobre po-

mysły, że potrafią je zrealizować na taśmie, że są dobrymi operatorami — mają zdolności reżyserskie — jednym słowem — mogą stworzyć arcydzieło. Lecz wspólna praca kilku osób uzdolnionych w różnych kierunkach, może dać nieoczekiwane rezultaty. Taka współpraca nie jest zagranicą nowością i wydała piękne owoce.

Nie bez znaczenia jest również współpraca między amatorami zrzeszonymi i przemysłem. Zdawałoby się, że amatorów jest tak mało, że nie stanowi to żadnej poważniejszej cyfry w przemyśle. Liczby mówią jednakże inaczej. W Niemczech na przykład sprzedano amatorom w 1935 r. 2.000.000 m. taśmy 16 mm, choć większą część amatorów pracuje na 9½ lub 8 mm taśmie. Filmem wąskim zainteresowało się tam również szkolnictwo. Jedna z fabryk otrzymała ostatnio zamówienia na 4.000.000 mtr. taśmy i na 10.000 projektorów. Nasi przedstawiciele handlu i przemysłu fotograficznego okazali już tyle zrozumienia dla polskiej fotografii amatorskiej i często z tak wydatną pomocą przychodząli Polskiemu Towarzystwu Fotograficznemu, że wolno mi żywić nadzieję, iż i najmłodsze dziecko Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, t. j. Sekcja filmowa — zostanie przez nich życzliwie przyjęta.

Jednym z głównych zadań Sekcji powinno być zrzeszenie wszystkich amatorów. Lecz nie na tym koniec. Jak zdołałam zauważyć podczas przebiegu kongresu, film amatorski zatacza coraz szersze kręgi i w życiu kulturalnym i naukowym stał się czynnikiem pierwszorzędnej wagi. Zadanie to i u nas spełnić powinna sekcja filmowa przy odpowiednim poparciu zain-

teresowanych władz państwowych, a nade wszystko Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Doniosłym czynnikiem w propagandzie filmu amatorskiego mogłaby stać się prasa, o przychylności której winna zabiegać sekcja.

Zagranicą są bardzo popularne publiczne pokazy filmów amatorskich; po uzyskaniu odpowiedniego materiału i sekcja nasza urządzać będzie tego rodzaju imprezy. W ostatnim dniu kongresu, nagrodzone filmy zagraniczne wyświetlane były w kinie „Kurbel“ przy wypełnionej po brzegi sali. Prasa berlińska umieściła obszernie i bardzo przychylne recenzje i wogóle podczas trwania kongresu poświęciła dużo miejsca w swoich pismach tej sprawie.

W prawdzie Sekcja nasza jest organizacją bardzo młodą i nie zaprezentowała się jeszcze tak w kraju jak i zagranicą w skali przynależnej naszemu Narodowi, nie mniej jednak weszliśmy już na teren współzawodnictwa międzynarodowego i placówki tej nie tylko odstąpić już nie możemy, ale powinniśmy dążyć do osiągnięcia równych a nawet lepszych rezultatów od innych.

Na terenie międzynarodowym zostaliśmy zaproszeni do wzięcia udziału poza III kongresem w Paryżu, na konkurs o Puhar św. Stefana, który odbędzie się w maju w Budapeszcie i na konkurs wszechświatowski.

Rezultaty osiągnięte przez Sekcję w ciągu tak krótkiego czasu przy nielicznym gronie członków, powinny zachęcić wszystkich interesujących się filmem amatorskim do jaknajliczniejszego współudziału w pracach Sekcji.

MAFI NA RYNKU POLSKIM

Jak się dowiadujemy wyłącznie przedstawicielstwo na Polskę i w m. Gdańsk **f-y Mafi** objął D/H S. Chaskielewicz, Warszawa, Zgoda 4.

W zakres produkcji fabryki Mafi wchodzi wszelkie urządzenia i przybory laboratoryjne z zakresu przemysłu i rentgenologii. Specjalnością fa-

bryki są kompletne urządzenia ciemni dla składów fotograficznych, zakładów rentgenowskich i przemysłu; automatyczne kopiarki i płuczki, suszarki do wysokiego połysku, zegary kontrolne, lampy, liczny, tanki kamienne kwasoodporne, numeratoraty oraz kompletne urządzenia ciemnie.

Na żądanie D/H S. Chaskielewicz wysyła obszerny katalog ilustrowany.

W Y S T A W Y

TRZY WYSTAWY W P. T. F.

Inż. Marian Dederko

1. WYSTAWA ZBIOROWA WILEŃSKA

Grupa Wileńska dała kolekcję prac o wysokim poziomie zarówno artystycznym, jak i technicznym. Są tam znakomite kartony, mocno związane z coraz więcej schodzącym z mody impresjonizmem fotograficznym, choć impresjonizm jest tutaj podany w formie bardzo szlachetnej i wykwintnej. Bo, musimy to przyznać, cała szkoła wileńska stanowi w sobie odrębną jednostkę, jakby wyspę, w bogatej już teraz polskiej twórczości fotograficznej. Miękkie bardzo i dyskretne traktowanie motywu z mocnym uwzględnieniem nastroju: subtelna technika bromowa, oraz unikanie zbyt mocnych i brutalnych kontrastów — oto są najcharakterystyczniejsze właściwości fotograficznej twórczości Wilna.

Prace Bułhaka, jak zawsze eleganckie i wykwintne, nie robią już jednak wraże-

nia supremacji nad szkołą wileńską. Odnosi się wrażenie, że Bułhak, jak gdyby szukał jakiegoś nowego nie określonego wyrazu artystycznego, kiedy inni wilnianie, których twórczość urabiała się pod jego przemożnym wpływem, pogrążają się w piękną i estetyczną, lecz mocno zniewieściałą miękkość i subtelność. Jako kuriozum wymienić muszę dwa rzeczywiście **męskie** talenty wileńskie, a są nimi: Panasiewiczówna i Zdanowska, których piękne, mocne i zdecydowane prace stawiają je na czele wystawy. Można się nie zgodzić ze zmontowaniem prac przez p. Panasiewiczównę, lecz musimy przyznać, że artystka tutaj myślała zupełnie logicznie i że asymetria czarnej obwódki obrazu nie jest przypadkową.

2. WYSTAWA FRYDERYKI OLESIŃSKIEJ

Wystawa p. Olesińskiej jest jak gdyby zupełnym zaprzeczeniem wystawy wileńskiej. Jak w tamtej widzimy śliczne kwiaty kierunku zamierającego, tak w wystawie Olesińskiej widocznym jest zmaganie się młodej artystki w poszukiwaniu jak najmocniejszego wyrazu. Rozmiary obrazów mało się różnią od wileńskich, a jednakże powstaje wrażenie, że rozpierają one granice, w których są skomponowane. Panują tutaj mocne, aż za mocne czasami kontrasty; czarność doprowadzona do najwyższych granic, możliwych w fotografii; najważniejsza cecha, to dążenie do możliwie największej ostrości rysunku. Ale za to te oczy rzeczywiście patrzą na nas, a te usta jakgdyby mówiły: „patrzcie na nas,

żywych, zaklętych przez artystkę w obrazie”. Artystka odrzuca wszystkie tradycje, wszystkie nakazy i kanony dawniejszej estetyki i mody. Głównym, powtarzam, ideałem jest u niej głębia wyrazu. Patrząc na jej prace, przychodzą do nas reminiscencje sowieckich reporterów tak samo, jak i prace mistrzyni p. Olesińskiej, — p. Trudy Fleischman z Wiednia.

Kierunek i praca p. Olesińskiej są bardzo u nas cenne, gdyż pokazują wysiłki artystyczne, idące na poszukiwanie nowych dróg w fotografii. Artyzm p. Olesińskiej powinien pokazać nam jeszcze bardzo wiele, o ile nie omieszka ona powiększyć i zindywidualizować swojej techniki.

3. WYSTAWA EDWARDA CZERNEGO

Gdzieś na dalekiej prowincji, w jakimś tam Bitkowie, o którym przeciętny obywatel prawdopodobnie nic nie słyszał, mieszka cichy i skromny artysta, p. Czerny. Jego nazwisko zrosło się z Bitkowem, i tym samym pozwoliło nam wszystkim dowiedzieć się o istnieniu tego sławetnego grodu. Jest dla mnie wprost nie zrozumiałym, jak może człowiek, mieszkający na tak głębokiej prowincji, osiągnąć tyle smaku, uczucia i tyle całkowicie nowoczesnej techniki.

Jest na wystawie jeden karton tak przedziwnie piękny i posiadający taki ogrom uczucia i nastroju, że gdyby wszystkie inne prace były nic nie warte, wystawa Czernego byłaby jednakże interesującą. Karton ten nosi nazwę: „W i o s n a”. Jak gdyby trochę z góry oglądamy stary sad z kwitnącymi drzewami. Z lewej strony, na pierwszym planie konary pełne kwiecica jakiegoś owocodajnego staruszka, a pod tym barwnym i pachnącym stropem korowód dzieciaków, kręcących się jak gdyby w sennym zachwyceniu. A wszystko to, przeniknięte jakimś dziwnym, ze wsząd padającym światłem, daje tak cu-

downe i poetyczne wrażenie, że poprostu oczu odjąć się nie chce od tych cudowności.

„Wiosna“ Czernego, to dzieło polskiej fotografii artystycznej, to dzieło, które powinno stać obok najcenniejszych prac polskiej fotografii. Nic dziwnego, że praca ta, posłana na konkurs Fotonu, otrzymała pierwszą nagrodę w wysokości 500 złotych oraz medal złoty Polskiego Towarzystwa Fotograficznego.

Na wystawie Czernego mamy bardzo wiele innych ciekawych i wartościowych prac, stojących jednakże o wiele niżej od „Wiosny”. Widzimy też kilka izohelii, jedna z nich reprodukowana była w „American Photographer” oraz szereg barwnych, zdaje mi się, że przetłoków. Te ostatnie o wiele mniej mi się podobają i technicznie i kolorystycznie. Barwy są nieskoordynowane i technicznie niedociągnięte.

Wielki talent p. Czernego ma dużą przyszłość przed sobą i głęboko wierzę, że zobaczymy nie jedną jeszcze pracę o tak wysokich walorach artystycznych, jak „Wiosna”.

WYSTAWY MIĘDZYNARODOWE

STATYSTYKA WYSTAW MIĘDZYNARODOWYCH NA CAŁYM ŚWIECIE

W okresie od 1.VII.1935 r. do 30.VI.1936 odbyły się na świecie 83 Wystawy Międzynarodowe, w których wzięło udział 11024 wystawców z 25223 obrazami. Średnio wypadło 2.288 obrazu na jednego wystawcę.

Liczba różnych wystawców wyniosła: 4178.

W poprzedzającym roku wystawowym odpowiednie liczby wynosiły: 11058 wystawców, 25625 obrazów. Średnio 2,436 obrazu na wystawcę.

Z przytoczonych liczb widać, że z roku na rok ostrzejsza staje się kwalifikacja

nadsyłanych obrazów przez jury Wystaw Międzynarodowych.

(Cyfry obok krajów wyrażają liczbę wystawców w okresie wystawowym 1935—1936; cyfry w nawiasach — w okresie 1934 — 1935 — liczba wystawców polskich wzrosła zatem 19 na 34, co wcale nie jest triumfem, jeżeli zważymy, że nie dociągnięto do liczby z okresu 1933 — 34, kiedy to było 54 wystawców).

Algier 1 (0)

Afryka Południowa 33 (35)

Anglia 388

Argentyna 1 (1)
 Australia 27 (21)
 Austria 89 (92)
 Belgia 137 (133)
 Cejlon 1 (1)
 Chiny 8 (13)
 Czechosłowacja 92 (97)
 Dania 2 (3)
 Egipt 9 (4)
 Filipiny 2 (1)
 Francja 153 (133)
 Grecja 3 (2)
 Hiszpania 72 (62)
 Holandia 18 (21)
 Indie 25 (23)
 Irlandia 7 (6)
 Italia 49 (40)
 Jugosławia 41 (13)
 Japonia 14 (25)
 Kanada 43 (34)
 Litwa 1 (0)

Luksemburg 6 (13)
 Łotwa 6 (1)
 Mandżuko 1 (1)
 Monaco 2 (2)
 Niemcy 39 (49)
 Norwegia 6 (6)
 Nowa Zelandia 3 (4)
Polska 34 (19)
 Portugalia 5 (7)
 Rosja Sowiecka 22 (4)
 Rumunia 7 (4)
 Sjam 1 (1)
 Szkocja 50 (46)
 Syria 1 (1)
 Szwajcaria 28 (38)
 Szwecja 50 (46)
 Tasmania 1 (1)
 Tunis 1 (1)
 Urugwaj 1
 Węgry 74 (61)
 Stany Zjednoczone 465 (418)

POLSKA NA WYSTAWACH MIĘDZYNARODOWYCH

**Spis polskich wystawców, którzy obe-
ślali Międzynarodowe Wystawy w sezonie
1935 — 1936.**

Liczba wystawców — 34.

(W spisie pierwsza liczba wyraża ilość wy-
staw, w których uczestniczył wystawca, druga lic-
ba — ilość przyjętych prac).

Władysław Bogacki, Kraków — 4—13
 Antoni Borowiec, Końskie — 2—5
 Jan Bułhak, Wilno — 3—7
 Janusz Bułhak, Wilno — 2—3
 Wojciech Bujko, Wilno — 2—2
 Zofia Chomętowska, Warszawa — 1—1
 Stanisław Cierniak, Poznań — 5—11
 Edward Czerny, Bitków — 2—3
 Jan Drozd, Bielsko — 6—9
 Dr. Mikołaj Drużbacki, Przemyśl — 2—2
 Józef Dudziak, Przemyśl — 2—5
 Jerzy Dzierzbicki, Radom — 1—1
 Józef Farbotko, Wilno — 2—2
 Dr. Franciszek Groer, Lwów — 9—19
 Oton Jauernik, Bielsko — 1—2
 Karol Klomser, Bielsko — 1—2
 Marian Krysztofik, Wilno — 2—3
 Kazimierz Lelewicz, Wilno — 2—2

Władysław Marcinkowski, Poznań — 2—3
 Janina Mierzecka, Lwów — 1—2
 Tadeusz Dzierżykraj Morawski, Poznań —
 2—8
 Kazimierz Niewiadomski, Warszawa —
 2—5

Tadeusz Pacyna, Kraków — 1—1
 Adam Pawłowski, Poznań — 2—6
 Roman Postępski, Wilno — 2—2
 Mieczysław Rotblit, Lublin — 2—3
 Zofia Stelmachówna, Poznań — 2—3
 Jan Sunderland, Warszawa — 1—2
 Tadeusz Wański, Poznań — 7—19
 Antoni Wiczorek, Zakopane — 1—2
 Zbigniew Wiszniewski, Poznań — 2—5
 Bolesława Zdanowska, Wilno — 2—2
 Edmund Zdanowski, Wilno — 2—4
 Władysław Żwirek, Kraków — 2—2.

Z zestawienia widzimy, że z Polski naj-
więcej wystaw (9) obeślał Dr. Franciszek
Groer, Lwów.

Najwięcej prac polskich zaprezentowali
za granicą: Dr. F. Groer oraz Tadeusz
Wański. Obydwaj po 19 obrazów.

LEGENDA I FOTOGRAFIA

W Nr. 15 — 16 tygodnika „Prosto z Mostu“ ukazał się wstępny artykuł p. St. Piaseckiego, p. t. „Fotografia z przed dziewiętnastu wieków“. Artykuł ten osnuty jest na tle świeżo wydanej książki Dra A. W. Hynka „Święty Całun, Męka Pańska w oświeceniu nauki“ (spolszczył i opracował Dr. St. Karwowski). Podajemy wyjątki z wymienionego artykułu, nie wdając się w ocenę wyrażonych poglądów.

Dr. Hynek przedstawia wyniki badań dotychczasowych nad sprawą św. Całunu turyńskiego. Od XVI-go wieku w kaplicy pałacu królewskiego w Turynie przechowywany jest całun, o którym legenda głosiła, że spowite weń było przez 36 do 42 godzin Ciało Chrystusa po zdjęciu z krzyża. Na płótnie, co do którego już dawno stwierdzono, że pochodzi ono z wieków antycznych, rysują się słabo dostrzegalne gołym okiem zarysy postaci mężczyzny wysokiego wzrostu, odbite z obu stron, zarówno z przodu, jak z tyłu. Zgodne to jest ze sposobem, w jaki owijano ciała zmarłych w Judei: zwłoki układano na wznak na jednej połowie pogrzebowego całunu, drugą zaś połowę przerzucano w przód, nakrywając nią ciało.

Na św. Całunie turyńskim, oprócz tego podwójnego odbicia postaci, uderzają wzrok dwa rzędy ciemnych plam, ułożone symetrycznie. Są to ślady spalenizny po pożarze kaplicy w Chambery w roku 1532; św. Całun, złożony, przechowywany był wówczas w srebrnej skrzyni, która zaczęła się topić; kropla roztopionego srebra spadła na jeden z rogów złożonego św. Całunu i przepaliła otwory, które następnie dość prymitywnie załatano. Nie uszkadzają one jednak samego zarysu postaci.

Przez długie wieki św. Całun był przedmiotem czci i adoracji wiernych, nie przeprowadzono jednak nad nim żadnych badań. W czasach nowszych odnoszono się raczej do niego sceptycznie. Czyż możliwe jest, aby po dziewiętnastu wiekach zachował się na płótnie zarys Ciała Chrystusa, które spoczywało w nim przez kilkadziesiąt zaledwie godzin? A wreszcie — czy istnieją dostateczne powody, że całun śmiertelny, przechowywany w kaplicy turyńskiej, jest istotnie Całunem Chrystusa Pana?

Dopiero gdy w r. 1898, podczas udostępnienia św. Całunu szerszym rzeszom wiernych na wystawie sztuki kościelnej w Turynie, amator - fotograf, adwokat Secondo Pia dokonał zdjęcia fotograficznego, sprawa św. Całunu weszła na zupełnie nową tory. Czuła klisza fotograficzna wydobyła bowiem na jaw takie szczegóły, których gołym okiem dostrzec nie sposób, ale co więcej, wykazała, że odbicie na św. Płótnie jest n e g a t y w e m Ciała Chrystusa; na kliszy fotograficznej ukazał się więc p o z y t y w; oczom zdumionego fotografa

zjawiało się wierne do najdrobniejszego szczegółu odbicie umęczonego Ciała Zbawiciela...

W r. 1931 dokonano zdjęć fotograficznych ponownie; tym razem fotografował już zawodowy fotograf G. Enrie, przy zastosowaniu wszystkich najnowszych zdobyczy fotografii. Zdjęcia potwierdziły całkowicie to, co odkrył już w r. 1898 adwokat Pia: na św. Płótnie turyńskim znajduje się n e g a t y w n e odbicie Ciała Zbawiciela!

Tym samym odpadły wszystkie podejrzenia, aby zarys postaci na św. Całunie mógł być jakąś mistyfikacją, czy fałszerstwem, dokonany w średniowieczu. Fotografia jest wynalazkiem naszych czasów; w średniowieczu nie mogła istnieć znajomość praw pozytywu i negatywu; nie mógł zatem nikt „namalować“ negatywu; zresztą badania chemiczne wykazały brak jakichkolwiek śladów farb.

Na odbiciu Ukrzyżowanego zwłoki pozbawione są jakiejkolwiek części ubioru; są bez przepaski nawet; żaden średniowieczny malarz nie odważyłby się tak namalować Chrystusa. W obrysach ciała widoczne są dwa rodzaje krwawych wylewów; badania naukowe wykazały wyraźnie, że są to zarówno ślady krwi, która wypłynęła z ran jeszcze na skutek akcji serca, jak ślady krwi pośmiertnej (z prawego boku, przebitego włócznią), która wobec braku siły popędowej serca, po prostu wyciekała. Tego znowu nie mógłby rozróżnić żaden malarz średniowieczny; obieg krwi został przez Harveya odkryty w r. 1682.

Najsilniejsze i najwyraźniejsze kontury postaci na św. Całunie odpowiadają partiom ciała, najbliższej przylegającym do płótna i naodwrot; dlatego właśnie na płótnie powstało odbicie negatywne. Natomiast odciski ran i krwi zachowują się zupełnie inaczej; powstały one przez przesągnięcie płótna Krwią Chrystusa, są więc p o z y t y w n e i na negatywie wychodzą negatywnie (jako jasne plamy).

O ile ślady krwi na św. Całunie łatwe są do wy tłumaczenia, o tyle zarys całej postaci, w rdzawo brązowym tonie, wywołał już szereg teorii: dr. Hynek przychylił się do teorii t. zw. „vaporigrafizmu“; całun śmiertelny przepojony był aloesem, który sprawił, że płótno zachowało się jak klisza fotograficzna pod wpływem reakcji chemicznej, związanej z wyparami rozkładu zwłok. Specjalna komisja naukowa przeprowadziła szereg doświadczeń na ten temat, które tę teorię potwierdziły.

PRZEGLĄD KINEMATOGRAFICZNY

III MIĘDZYNARODOWY KONGRES KINOAMATORÓW I VI MIĘDZYNARODOWY KONKURS O NAJLEPSZY FILM AMATORSKI W PARYŻU

Nadchodzi wiosna jasne słoneczne dni, świeża zieleń — kwiaty — najwdzięczniejsze łto amatora filmowego, i choć Wielki Międzynarodowy Konkurs odbyć się ma dopiero w sierpniu, dziś już należy rozpoczynać prace, ażeby bez pośpiechu obmyślony plan swego filmu wykonać na czas.

Wiosna właśnie jest tematem tak wdzięcznym, że żaden amator filmowy nie powinien przepuścić go.

Sekcja Filmowa Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, w trosce, ażeby udział Polski na VI Międzynarodowym Konkursie wypadł odpowiednio do pozycji zajmowanej przez nas w innych dziedzinach dorobku kulturalnego, zwraca się do swoich członków, jak również sympatyków, z gorącym apelem o zgłaszanie swego udziału w pracach nad podniesieniem poziomu artystycznego, ideowego i technicznego naszego młodego sportu — filmu amatorskiego. Członkiem Sekcji Filmowej przy P. T. F. powinien być każdy, komu leży rozkwit polskiej kinematografii amatorskiej na sercu i tych wszystkich oczekujemy w naszym gronie, hołdując dewizie: „W jedności siła”.

Zebrania Sekcji Filmowej odbywają się w

czwartki o godz. 20-tej w lokalu Polskiego Towarzystwa Fotograficznego przy ul. Chmielnej 17 i są urozmaicone pokazami filmów amatorskich krajowych i zagranicznych.

Wkrótce Sekcja Filmowa pragnie zorganizować kurs z zajęciami praktycznymi. Zapisy na kurs i na członków odbywają się podczas zebrzań czwartkowych i w Sekretariacie Sekcji przy ul. Granicznej 14 m. 12, tel. 253-04 w godz. 14 do 16-ej.

A. W.

KALENDARZ SEKCJI FILMOWEJ

15 kwietnia godz. 20: przegląd filmów amatorskich polskich przeznaczonych na konkurs międzynarodowy w Budapeszcie i zakwalifikowanie ich.

22 kwietnia godz. 20: wieczór poświęcony filmowi rodzinnemu. Najgoręcej prosimy o przyniesienie swoich filmów, wykonanych w gronie rodziny.

29 kwietnia godz. 20: Zebranie omawiające program kursu, pokaz nowości firm Pathé - Baby i Gevaert.

13 maja godz. 20: Pokaz węgierskich filmów amatorskich.

POLSKI PRZEMYSŁ FOTOCHEMICZNY

ERO, POZNAŃ — CZOŁOWA FABRYKA POLSKA

Nie ma chyba w Polsce amatora, któryby nie znał wyrobów „Ero”. W ciągu ostatnich kilku lat byliśmy świadkami, jak „Ero” rozwinęła się do wysokiego poziomu potężnej fabryki o dużej skali produkcji.

Obecnie — na sezon 1937 roku fabryka uległa dalszemu powiększeniu i rozbudowie, przez wyposażenie swoich zakładów w dalsze nowoczesne maszyny i urządzenia techniczne i udoskonalenie swoich metod fabrykacyjnych.

Dziś jest „Ero” fabryką, która wyrabia wszystko, co jest potrzebne amatorowi lub fotografowi zawodowemu zarówno w dziedzinie materiałów negatywowych jak i pozytywowych.

Ze szczególną satysfakcją należy podkreślić, że oto fabryka „Ero” osiągnęła najwyższy poziom fabrykacyjny, gdyż przystąpiła już do wyrabiania materiałów panchromatycznych najwyższej jakości.

Pragniemy tutaj podać dla orientacji zestawienie produkowanych błon „Ero”:

BŁONY ZWOJOWE

Barwoczułe z czerwoną, brązową wzgl. zieloną ochroną przeciw odbłaskom.

Ero Macte — 24^o Sch.

Ero Prestochrom — 26^o Sch, kilkakrotnie uwarstwiona.

Ero Awangarda — 28^o Sch, kilkakrotnie uwarstwiona.

Panero — wszechbarwoczuła 30^o Sch przy świetle sztucznym, 24^o Sch przy świetle dziennym.

BŁONY PŁASKIE

Ero Awangarda — 28^o Sch, kilkakrotnie uwarstwiona, barwoczułe.

BŁONY KINEMATOGRAFICZNE do Leiki i t. d. 35 mm szerokości perforowane (oraz nieperfor.).

Prestochrom — wyrabiane na celuloïdzie cienkim lub grubszym z zewnętrzną polewą przeciw odbłaskową. Typ P-26 — na celuloïdzie grubszym bez polewy przeciwođbłaskowej.

Panero — wszechbarwoczuła 35 mm P-28 — opakowanie amatorskie w puszkach blaszanych.

Z PIŚMIENNICTWA FOTOGRAFICZNEGO

LEICA W POLSCE

Ukazał się Nr. 1 miesięcznika „Leica w Polsce”. Aby wyjaśnić, w jakim związku pozostaje to pismo z dawniejszą „Moją leicą”, która przestała wychodzić, przytaczamy odnośny ustęp, zaczerpnięty ze wstępu Od Redakcji do „Leiki w Polsce”: „Czytelnikom, którzy mieli do czynienia z wychodzącym dotychczas czasopismem „Moja leica” należą się pewne wyjaśnienia. Wspomniane czasopismo przestało wychodzić, a dobre jego tradycje będzie podtrzymywać „Leica w Polsce”, która z pewnych względów zmieniła nazwę, szatę zewnętrzną i redaktora. Mamy nadzieję, że dawni prenumeratorzy zostaną przy nas, że potrafimy też zyskać nowych i że między Czytelnikami a Redakcją nawiąże się stały i ścisły kontakt i współpraca, co dla obu stron jest nadzwyczaj pożądanym”.

Od siebie dodajemy do tego wstępu, że obecnym redaktorem „Leiki w Polsce” jest znany na niwie fotograficznej prof. Jan A. Neuman, samo zaś pismo jest wydane w szacie bardzo estetycznej i zredagowane starannie. Pierwszy numer przynosi szereg ciekawych artykułów, wśród których zasługuje na podkreślenie „Sensitometria” prof. Neumana. Reprodukcje prac H. Schabenbecka z Zakopanego są wykonane doskonałą techniką graficzną na papierze kredowym. Szereg wiadomości technicznych i drobiazgów zamyka numer.

Wobec objęcia przez prof. Neumana redakcji „Leiki w Polsce” składamy Mu najlepsze życzenia, odnośnie zaś pisma wyrażamy przekonanie, że pod kierunkiem p. prof. Neumana doczeka się niewątpliwie pewnego rozwoju i stanie się pożytecznym dorobkiem w naszym piśmiennictwie fotograficznym.

H. S.

Z ZAGRANICZNEJ PRASY FOTOGRAFICZNEJ

„PHOTOGRAPHIK” Nr. 14

Ostatni 14-ty z kolei numer „Photographik”, bezsprzecznie jednego z najpiękniejszych pism fotograficznych w Europie, zawiera jak zwykle szereg ciekawych artykułów, oraz dużą ilość studiów fotograficznych, m. inn. nadzwyczaj ciekawe w ruchu i w ujęciu zdjęcia Charlotty Rudolph, Drezno, do artykułu teje autorki o fotografii tańca.

Artykuł dr. Eberharda Hölschera porusza sprawę fotografowania w Ameryce, zwłaszcza dla celów propagandy i reklamy. Autor omawia fachowo przedstawione w piśmie nadzwyczaj ciekawe zdjęcia propagandowe, tym dla nas bardziej interesujące jeśli weźmiemy pod uwagę małe rozposzechnienie fotografii reklamowej w Polsce.

Dr. H. E. Trieb daje opis błon ciętych „Kodak”, wyjaśniając ich wielostronne zalety. Artykuł ten ilustrują szczególnie ciekawe zdjęcia urządzeń technicznych fabryki Kodak, będące wzorem doskonałych zdjęć propagandowych, a jednocześnie zapoznające nas z urządzeniami fabryki.

Artur Gläser w krótkim artykule dowodzi, że tylko całkowite opanowanie wiedzy technicznej fotograficznej stworzyć może prawdziwą sztukę fotograficzną.

Numer kończy artykuł Dr. Otto Croya omawiający zdjęcia, znajdujące się w Nr. 14 Photographik oraz pięć pięknych zdjęć Eryka Balga z Berlina.

Nr. 14 Photographik, tak, jak i wszystkie poprzednie jest wydawnictwem, stojącym na najwyższym poziomie, tak graficznym, jak artystycznym i literackim.

R.

CUDO TECHNIKI — „TECHNIKA” LINHOFA

Żyjemy pod znakiem aparatów miniaturowych — a jednak dobry aparat płytowy nie tylko nie stracił znaczenia, — ale przeciwnie i cieszy się wielkim uznaniem w kołach poważnych amatorów i dzięki inicjatywie z tych kół wychodzącej, idzie ciągle z postępem, modernizując się i przystosowując do coraz większych wymagań.

Znana na całym świecie wytwórnia najdoskonalszych aparatów płytowych i statywów f-a Linhoff, obchodząca w tym roku 50 letni jubileusz swego istnienia, — donosi nam o wypuszczeniu nowego modelu kamery, pod nazwą „Techniki”.

Jest to rzeczywiście aparat przeznaczony dla najtrudniejszych zdjęć technicznych i naukowych,

oraz artystycznych, architektonicznych, krajobrazowych, reklamowych i t. p. Jest to kamera wykonana całkowicie z lekkiego metalu, kwadratowa z obracaną matówką, umocowaną do ramy na zawiasie w ten sposób, że wystarczy ją tylko odchylić, aby móc założyć kasety **przykładaną**. Osłona matówki daje się również na zawiasie odrzucić, celem umożliwienia korzystania z lupy, lub cyrkla, albo skali. Poza tym każdy róg matówki daje się o kilka centymentów odchylić od korpusu tak, że płaszczyznę matówki można skrócić w dowolny sposób, dzięki czemu płaszczyznę ostrości umieścić można w położeniu najkorzystniejszym.

Bieżnia pochyla w dół, czołówka przesuwana i pochylana w górę i w dół, oraz na boki, łatwa

wymiennosć obiektywów, potrójny wyciąg miecha w przód i dodatkowo ok. 2,5 do 5 cm. w stecz, — oraz wiele innych jeszcze, choć drobnych, ale ważnych ulepszeń i udogodnień, o których szerzej tu pisać, dla braku miejsca, nie możemy, — dopełnia

całości tego pięknego i niecodziennie spotykanego aparatu. Warto ten aparat zobaczyć, aby mieć możność w całej pełni ocenić jego zalety. Gen. Repr. na Polskę D/H. Marcel Seydengardt, Warszawa, Wielka 14.

WYNIKI KONKURSU FOTONU

PROTOKÓŁ POSIEDZENIA JURY

Dnia 2 kwietnia 1937 r. odbyło się rozstrzygnięcie konkursu pod hasłem „Wspomnienia Wakacyjne“, zorganizowanego przez Polską Fabrykę Papierów Fotograficznych „FOTON“.

Sąd konkursowy w składzie następującym:

Inż. Marian Dederko, Prezes P. T. F.,
Płk. T. Krzanowski, Prezes Sekcji Fot. Tow. Wiedzy Wojsk.,

Redaktor J. A. Neuman, Prezes Związku Polskich Tow. Fotogr.,

Inż. H. Szylit, Redaktor Polskiej Prasy Fotograficznej,

Inż. M. Iliński, Dyrektor Techn. Fabryki „Foton“

powziął jednomyślną decyzję przyznania następujących nagród:

I nagroda — 500 zł. — p. Edward Czerny, Bitków, za pracę pod godłem „Hucul-szczyzna“;

II nagroda p. Władysław Bogacki, Kraków, za pracę pod godłem „X“.

NOWOŚCI FABRYKI „WELTA“

Na pierwszym miejscu należy tu wymienić miły i grabny aparacik małoobrazkowy „WELTINI“ na format zdjęć 24×26 mm., z wbudowanym i sprzężonym dalomierzem, połączonym z celownikiem w jednym okienku. Piękne i staranne wykończenie tego aparatu, a mianowicie: chromowane wszystkie części metalowe, pokrycie i mieszek z najlepszej czarnej safianowej skóry, oraz precyzyjne wykonanie, samoczynnie, przy składaniu aparatu, wracającego na nieskończoność ślimaka, wraz ze spustem migawki, umieszczonym na kadłubie kamery, oraz automatyczny licznik zdjęć — dopełniają całości tego, dość pobieżnego opisu.

III nagroda p. Leonard Nowakowski, Pińsk, za pracę pod godłem „Nel“.

IV nagroda p. Włodzimierz Puchalski, Lwów, za pracę pod godłem „Leica W. P.“

V nagroda p. Napoleon Nałęcz - Moszczyński, Warszawa, za pracę pod godłem „Sonnar“.

VI nagroda p. J. Czurydło, Biała k. Białej, za pracę pod godłem „Czuwaj“.

VII nagroda p. Jerzy Grabowski, Jarosław, za pracę pod godłem „Softa“.

Złoty medal, ofiarowany przez Polskie Towarzystwo Fotogr. otrzymuje p. Edward Czerny, za pracę pod tytułem „Wiosna“.

Poza tym Sąd konkursowy przyznał dalszych 120 nagród oraz 175 dyplomów honorowych osobom wymienionym w oddzielnym spisie. Poza konkursem fabryka „Foton“ przyznała jeszcze 190 nagród dodatkowo.

Od Redakcji: W numerze bież. reprodukujemy pracę p. E. Czernego, która otrzymała pierwszą nagrodę. W następnym numerze „Fotografa Polskiego“ będą zreprodukowane następne cztery nagrodzone prace.

Pierwszorzędna optyka o otworze 1:2,8 lub 1:2 w migawce Compur Rapid, do 1/500 sek. — stanowią zwykle wyposażenie tego wyjątkowego aparatu. Warto jeszcze dodać, że i pod względem niskiej ceny stanowi rewelację w swej klasie.

Analogicznie wykonywanym i zbudowanym aparatem, lecz w formacie 4,5×6 cm (na 16 zdjęć na rolce 6×9 cm.) jest nowy, chromowany „WELTUR“, ze spustem migawki na kadłubie, z wbudowanym i sprzężonym dalomierzem, połączonym z celownikiem w jednym okienku i t. p. ulepszeniami.

Inż. J. W.

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



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: CHEMIKAŁJA FOTOGRAFICZNE
W PATRONACH i PŁYNACH**

**CENNIK WYSYŁA NA ŻĄDANIE FIRMOM
HANDLUJĄCYM ART. FOTOGRAFICZNYMI**

Komitet Redakcyjny: Inż. M. Dederko, red. H. Derczyński, red. St. Floryan, inż. K. Groniowski, prof. J. A. Neuman, prof. dr. J. Stalony-Dobrzański, inż. H. Szylit.

Przedpłata „Fotografa Polskiego”: kwartalnie zł. 4.-; półrocznie zł. 7.50; rocznie zł. 14.50. **Cena egz. 1.50**
Przedpłata łączna „Fotografa Polskiego” i „Fota”: kwartalnie zł. 5.-; półrocznie zł. 9.50; rocznie zł. 18.50.
bez wkładki kredowej ceny o 20 proc. niższe
łączna „Fotografa Polskiego” i „Fota na kredzie”: kwartalnie zł. 5.90; półrocznie zł. 11; rocznie zł. 21.50

Wpłaty skuteczniać na konto P. K. O. 18025

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

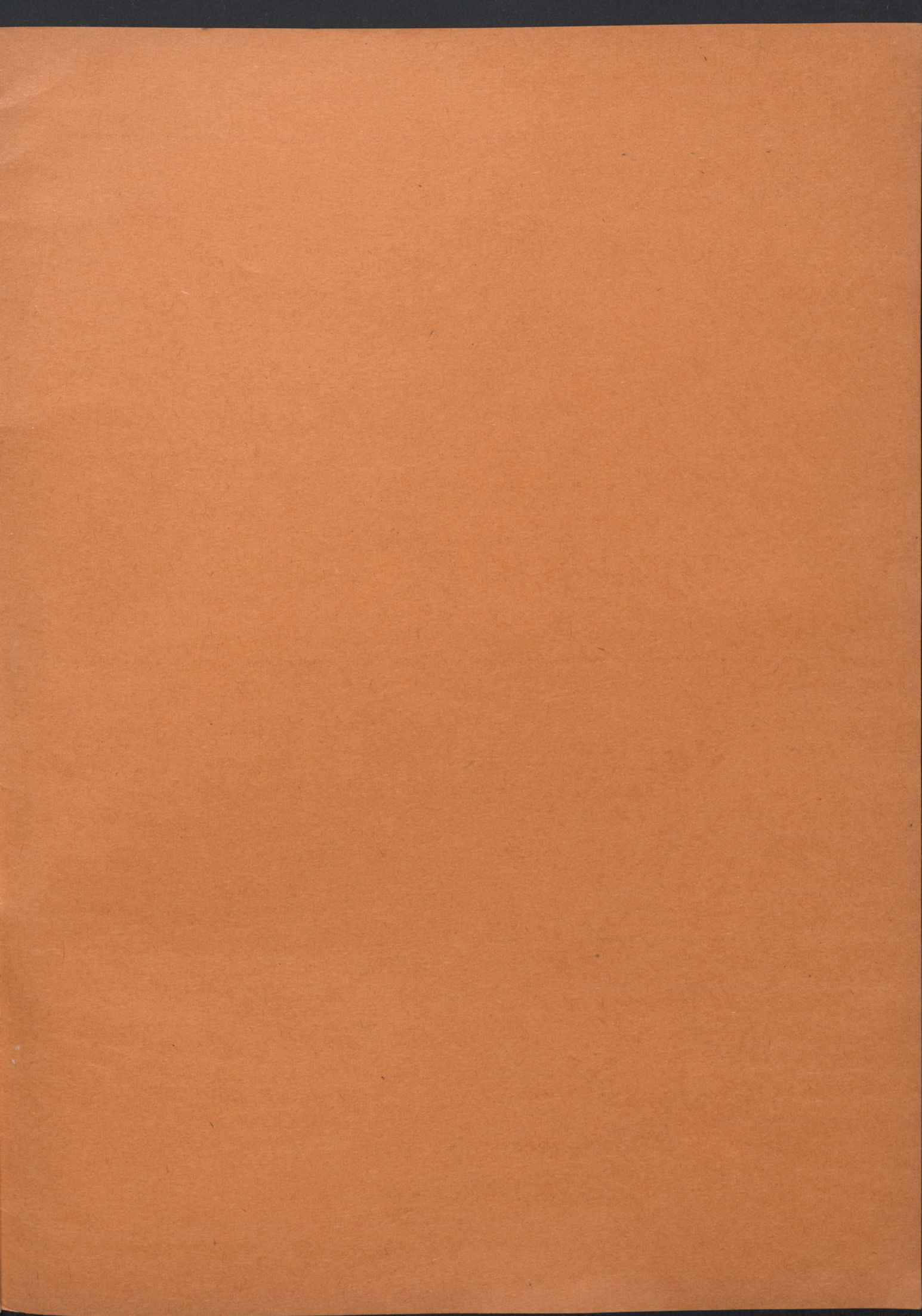
Redaktor nacz. Inż. HENRYK SZYLIT

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.



37

(S)