

**FOTO
GRAF**

**POL
SKI**

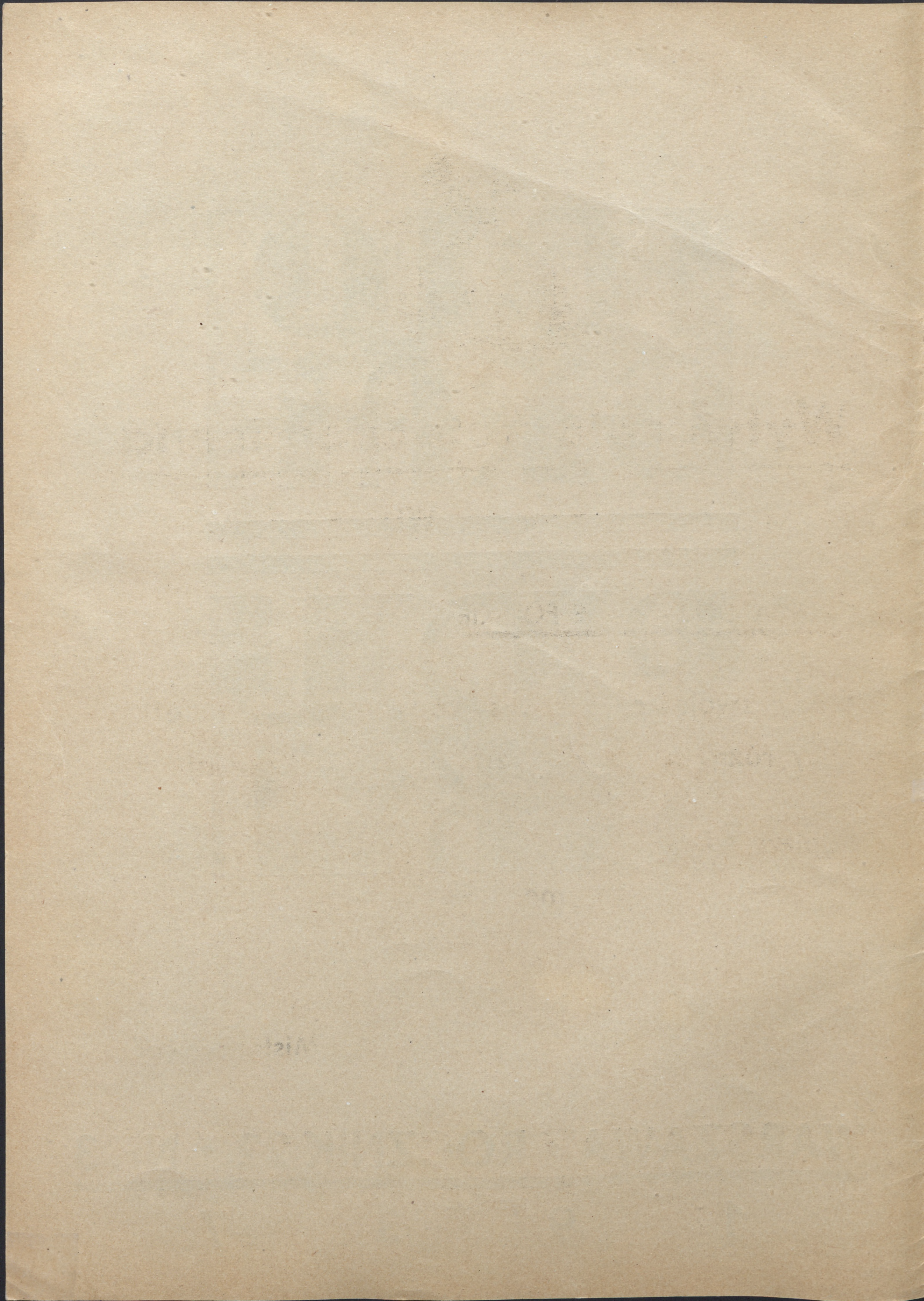
WARSZAWA • ROCZNIK 22 • Nr. 3

1

9

3

7





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**

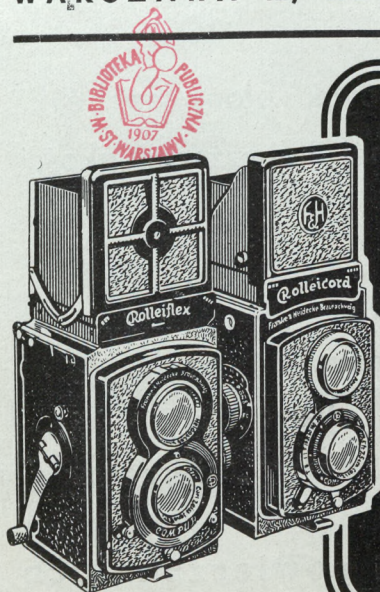
Nie wierzcie naszym słowom!

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



Czy każdy ma zdolność fotograficznego widzenia?

Artyści fotograficy posiadają ten dar. Ale każdy może wykonywać artystyczne zdjęcia. — Jasny i wyraźny obraz na matówce Rollei kamer pomaga, radzi i poucza, jak cierpliwie a niewidzialny nauczyciel.

Rolleiflex Rolleicord

to
LUSTRZANKI O WYRAŹNYM OBRAZIE
NA MATÓWCE

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



fotografujcie

PRZY ŻARÓWKACH
ARGAPHOTO
PHOTOLITA
PHOTOMIRENTA
PHOTOFLUX

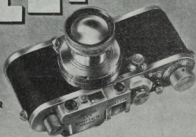


PHILIPSA



Uchwycione kamerą

LEICA



ERNST LEITZ - WETZLAR

2 najwyższej klasy
KAMERY
Voigtländer'a



SUPERB

LUSTRZANKA Z AUTOMAT.

WYRÓWNIANIEM PARALAKSY. SIŁA
ŚWIATŁA 1:3,5, WBUDOWANY SAMO-
WYZWAŁACZ. AUTOMAT. LICZNIK
ZDJĘĆ.

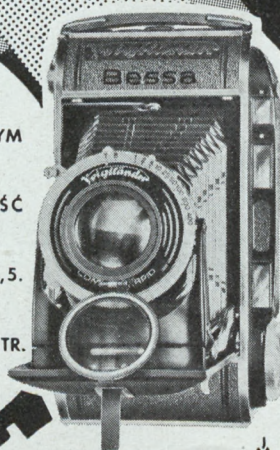
BESSA

Z WBUDOWANYM

DALOMIERZEM. ŁĄCZY SZYBKOŚĆ

I PRECYZJĘ. SIŁA ŚWIATŁA 1:3,5.

COMPUR - RAPID, WBUDOWANY FILTR.



NO I OCZYWIŚCIE BŁONA

Voigtländer'a



PROSPEKTY BEZPŁATNIE W FOTOSKŁADACH
ORAZ W JEN. REPREZENTACJI: WARSZAWA,
CHMIELNA 47A

Ostatnie nowości

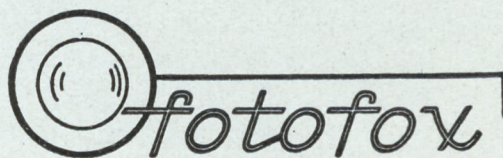
w sprzęcie fotograficznym

aparaty
błony
płyty
papiery

oraz

laboratorium wykwin-
nych prac amatorskich

poleca



Warszawa, Marszałkowska 111
Tel. 5-83-58

Na życzenie wysyłka pocztowa na prowincję

NAJstaranniejse wywoływanie
lepsze odbitki
piękniejsze powiększenia

OPTOPHOT

Warszawa, Krak. Przedmieście 29

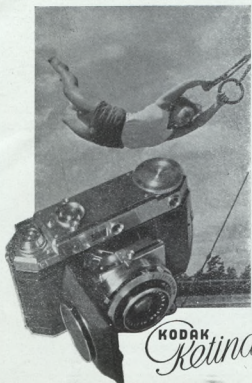
TELEFON 5-00-69

Aparaty i przybory fotograficzne
wszelkich marek stale na składzie

**Sprzedaż aparatów
na raty do 10 miesięcy**

PORADY FACHOWE

Cenniki i prospekty gratis.



PRECYZJA
SZYBKOSC
ZDJEC

OTO CO ZAPEWNIA
RETINA

36 zdjęć 24x36 mm - anastygmat
f:3,5 - f:2,8 lub f:2

od zł. **195.-**

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

Saufl

To synonim pierwszorzędnej jakości
BŁON, PŁYT I CHEMIKALII

Generalne zastępstwo

D/H W. Glabisz—Warszawa, Targowa 15

*Znaczące ulepszenie
techniki pozytywowej*

Gevaert
ARTONA

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, uwypatniające urok zdjęcia.

Obecnie dostarczana
w 3 - ch gradacjach:

**MIĘKKIEJ,
NORMALNEJ,
i TWARDEJ**

FOTOGRAF POLSKI

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY SZTUKI I WIEDZY
FOTOGRAFICZNEJ I KINEMATOGRAFICZNEJ

ORGAN ZWIĄZKU POLSKICH TOWARZYSTW FOTOGRAFICZNYCH
I POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

ROCZNIK XXII

WARSZAWA — MAJ 1937

NR. 3

P A N T A R E J I

Inż. Marian Dederko, F. K. P.

W OSTATNICH czasach tu i owdzie dają się słyszeć głosy, skierowane przeciwko nowym prądom artystycznym, nurtującym współczesną fotografię.

Często analizuje się fotografię w porównaniu z malarstwem, nakłada się na nią obowiązek ścisłego trzymania się dróg, jakimi kroczy malarstwo.

Pragnę i ja zabrać głos w tych sprawach.

Ile razy poruszałem sprawy estetyczno-fotograficzne, zawsze udowadniałem, że w gruncie rzeczy jest dla mnie obojętne pytanie, czy fotografia jest sztuką. Ja wiem jedno, że ta umiejętność służy do bardzo wielu celów i między innymi też do artystycznego wypowiedziania się fotografa, jeżeli jest on obdarzony talentem. Choć umiejętność ta żyje tylko sto lat, ale odegrała już i ciągle odgrywa bardzo wielką rolę w kulturze artystycznej świata. Dlatego też zupełnie będzie logicznym, jeżeli na fotografię patrzeć będziemy tak samo, jak na jej starsze rodzeństwo, a więc malarstwo, grafikę, rzeźbę, oraz na jej dalszych krewnych, muzykę i poezję.

Ażeby wyciągnąć jakieś wspólne wnioski musimy znać nie tylko współczesny

stan tych dziedzin sztuki, ale też i ich rozwój i historię.

Osobiście dużo studiowałem historię malarstwa i doszedłem do ciekawego wniosku, który, potwierdzany całym szeregiem zjawisk, może mieć znaczenie pewnika i to takiego pewnika, który możemy zastosować nie tylko do rozwoju sztuki, ale i do całego szeregu innych zjawisk kulturalnego życia ucywilizowanych społeczeństw.

Pewnik ten da się wyrazić w następujących twierdzeniach:

1. Sztuka jest żywą częścią organizmu cywilizacji, a ponieważ jest żywą, tak jak każdy żywy organizm podlega ciągłemu rozwojowi i przemianom.

2. Gust, upodobania, moda itp. wpływają na kierunki sztuki stale, wciąż ją modelując i zmieniając formy jej wypowiedziania się.

3. Każdy większy i poważniejszy kierunek w sztuce ma okresy czasu swej młodości, maksymalnego rozwoju i w końcu staczenia się.

4. W rozwoju sztuki działają dwie bardzo mocne siły. Jedna — to twórcza siła młodości, która idąc naprzód walczy o zwycięstwo swoich ideałów, druga zaś — to hamująco działające siły konserwatyzmu,

starającego się zatrzymać swój zdobyty już stan posiadania.

5. Obie te siły są bardzo twórcze, gdyż pierwsza z młodzieńczą energią idąca naprzód mogłaby zejść na manowce, gdy druga — konserwatyzm — hamując naprowadza młodych na racjonalną drogę, zwyciężając to, co u młodych jest nieprzemyślane i słabe.

6. Nie odrzucając wcale bardzo ważnych dla ukształtowania się nowych kierunków sił konserwatywnych, dojść musimy jednakże do wniosku, że w końcu zawsze zwyciężają młodzi. Musimy zawsze pamiętać o tych wymienionych przeze mnie zasadniczych twierdzeniach. To też bezstronnie patrzący na przejawy nowych kierunków nigdy nie powinien patrzeć na nie pogardliwie i nonszalancko, gdyż najczęściej już bywa tak, że ten zarozumiały i zbyt pewny siebie dzieciak, wyrośnie na pełnego siły i czynu twórczego młodzieńca, który bezceremonialnie nas starych usunie w cień, zabrawszy przedtem od tych starych wszystko to, co jemu jednakże nietylko będzie potrzebnym, ale i niezbędnym.

Pamiętam słowa szczerego oburzenia pana Danejki, bardzo dobrego fotografa starszej daty, wobec anarchistycznego wpływu Bułhakowskiej indywidualności na młode pokolenie fotografów i twierdzenie, że ten fałszywy kierunek musi upaść, jako przeczący temu, co według niego widzi oko ludzkie. (Mowa była o nieostrej fotografii).

Już w mojem studium o modzie w fotografii starałem się znaleźć genezę kierunku impresjonistycznego w fotografii. I rzeczywiście ten kierunek zupełnie pewnie i mocno idzie w ogonku impresjonistycznego malarstwa, będąc z nim mocno ideowo związany. I zupełnie nic w tym złego nie widzę, że i ja, i szereg innych artystów starszej generacji czujemy mocny do tego kierunku sentyment i przywiązanie i przypuszczam, że nigdy od tej szkoły odejść nie potrafimy.

Ale wszystko płynie, wszystko przechodzi. Powstały nowe siły, nowe upodobania, zupełnie nowe kierunki w malarstwie, które nie mogły przejść bez wpływu na fotografię, która nie mogła i nie powinna była zostać w swym impresjonistycznym skostnieniu.

Powstały więc najrozmaitsze próby w celu wynalezienia nowego wyrazu. Powstała „Nowa rzeczowość“ i jej liczne odmiany; fotomontaż, fotoreporterka w nowym stylu, portret analityczny itp. Nie wiem, czy tutaj znajduje się już styl nowy. Bardzo wiele z tych poczynąń mnie nie bierze, do wielu odczuwam wstręt, ale bardzo wiele jest nowych rzeczy przepięknych i pomimo wszystko nie mogę pozbyć się wrażenia, że tutaj coś się dzieje, że jednakże młodzi wyłuskają tutaj być może nowy styl fotografii.

Nie trzeba się oburzać w zupełności na dążenie fotografii do świadomego oderwania się od malarstwa. Jest to tylko zamiłowanie do swojej umiejętności przepojone pewną dumą o możliwości niepodległego życia fotografii, jest to jakgdyby odmiana hasła „uczciwego rzemiosła“, gdyż co się tyczy techniki, to młodzi dochodzą często do wyżyn wprost przez nas nieosiągalnych.

Ale w całej tej dyskusji jest jedna niesprawiedliwość. Niektórzy zarzucają młodym, że odrzucają zasady prawidłowej kompozycji. Otóż tutaj stanowczo muszę zaprotestować, gdyż cała zasada nowej rzeczowości leży przecież przede wszystkim w mądrym lub dowcipnym rozłożeniu plam i kompozycyjnych linii obrazu. Czy weźmiemy niemieckich autorów nowej rzeczowości, czy też Węgrów, czy nawet Sowiety, głównie nas uderzyć może niezwykła i nieoczekiwana, ale bardzo ciekawa kompozycja.

Zbyt daleko by nas zaciągnęła wyczerpująca dyskusja; myślę, że nieraz ona jeszcze powróci, ale musimy zwrócić uwagę jeszcze na jedną bardzo niesprawiedliwą ocenę nowych dążeń fotografii.

„...Fotomontaż i reportaż w literaturze, to deptanie reguł poezji, to stuk i wrzask w muzyce, to Bóg przez małe „b“, to ściąganie do poziomu ulicznego rynsztoku wszelkich wielkości i szczytów ludzkiego ducha”. (J. Bułhak, Przegl. Fot.).

No, to już jest za wiele... to już jak „ruja i porubstwo” Sienkiewiczowskie w stosunku do Młodej Polski.

Więc deptanie reguł poezji, które stałe i ciągle robił Wyspiański, więc cała nowoczesna muzyka z Szymanowskim, Debussy, Ravelem, Schmidtem, Strawińskim to wrzask i stuk; z konstruktywizmem i formizmem to Bóg przez małe „b“, więc cała już tak wielka współczesna sztuka, więc cała olbrzymia współczesna sztuka malarstwa to ściąganie ludzkości do ulicznego rynsztoku...?!

Nie, tak nie można, tutaj już muszę postawić swoje veto. To już nie jest obrona swoich własnych pozycji, to już jest właściwie przyznanie się do swojej ideowej porażki i każdy kulturalny artysta i estetyk będzie tu zawsze po mojej stronie. Nie tak trzeba podchodzić do krytykowania młodych, jeżeli się chce odegrać twórczą rolę konserwatyzmu w tworzeniu się nowego estetycznego życia.

Ja sam stary, ideowo mocno zbliżony do szkoły impresjonistycznej fotograf, staram się postępować inaczej. Nie ma dla mnie tak niemiłego nowego kierunku, abym się nie zwrócił doń poważnie i krytycznie, starając się jednakże odnaleźć w nim jakąś nić ideową i zawsze przypuszczając, że kto wie, a może to jest ten nieznośny bachor, z którego wyrośnie prędko młodziemiec — przyszły styl artystyczny.

TECHNIKA EMULSYJNA NA NOWYCH DROGACH

Inż. Henryk Szylił

W chwili obecnej na czoło zagadnień, nad którymi gorączkowo pracuje się w fotografii miniaturowej, wybija się niewątpliwie kwestia ziarna. Koncentruje ona dookoła siebie uwagę badaczy, amatorów i fabrykantów. Nie należy się temu dziwić, skoro bowiem fotografia miniaturowa rozpowszechniła się w wysokim stopniu, to jej potrzeby i bolączki nabrały wielkiej wagi i stały się najbardziej palącymi.

Gdy mowa jest o ziarnie — o tych drobnych kryształkach srebra, z których utkany jest obraz negatywowy — myśl nasza zwraca się przede wszystkim do emulsji fotograficznej, gdyż rozumiemy słusznie, że chyba nie gdzie indziej, tylko na tym terenie rozegra się decydujący bój o zdobycie drobnego ziarna.

Czy sprawa ziarna była od zarania fotografii miniaturowej sprawą najważniejszą?

Gdy myślą skierujemy się śladem tej wędrówki, jaką przeżyły idee przewodnie fabrykacji emulsji od chwili, kiedy zaczęła się rozwijać fotografia małoobrazkowa, aż do momentu obecnego, zauważymy rzecz niezmiernie ciekawą. W pierwszym okresie wypłynęła na wierzch pewna trudność w procesie negatywowym, która stała się najważniejsza, a nie była to wcale sprawa ziarna. Przemysł rzucił się wtedy do szukania rozwiązania dla tego najważniejszego, jak się wówczas zdawało, zagadnienia. Emulsjonerzy zapoczątkowali wtedy nowy kierunek w kształtowaniu emulsji.

Tymczasem rozwój fotografii szedł naprzód. Pewnego pięknego dnia okazało się, że środki, które zaczęto stosować w pierwszym okresie fotografii miniaturowej, już się przeżyły; co więcej — okazały się nawet szkodliwymi dla nowych zagadnień, które wypłynęły i domagały się radykalnego rozwiązania.

Do tej pory przedstawiliśmy sprawy, o które nam chodzi, dość tajemniczo i ogólnikowo. Rozpatrzmy je szczegółowo.

Fotografia miniaturowa jest jeszcze bardzo młoda, to też łatwo nam jednym rzutem ogarnąć jej dotychczasowy rozwój i przeobrażenia, jakim ulegał proces negatywowy i technika emulsyjna w tym czasie.

Jesteśmy oto w okresie początkowym. Fotografia miniaturowa toruje sobie dopiero drogę. Boryka się z przeciwnościami. Świat fotograficzny tkwi jeszcze w starych metodach pracy. Wywoływanie jest pewnego rodzaju czarną magią, którą przeprowadza się z wiarą we wszechmoc sztuczek, recept, trików. Każdy amator jest przyzwyczajony wywoływać swoje negatywy indywidualnie. Błone zwojową na format amatorski zaleca się rozcinać na poszczególne zdjęcia i wywoływać osobno. A tu raptem — fotografia na taśmie filmowej i 36 zdjęć na jednej taśmie! Fotografowie — praktycy nie mogli się oswoić z myślą, że wywoływacze wyrównawcze automatycznie niejako wykonują to, co oni osiągają długim ślęceniem nad wanienką w ciemni.

Coprawda zbytnio może i nie mylili się, gdyż na to, aby istotnie na jednej taśmie otrzymać 36 poprawnych negatywów, należało uporać się z kwestią prawidłowego naświetlania.

Tu musiała technika emulsyjna pokazać, co potrafi.

Nie wolno było dopuścić do tego, aby na taśmie filmowej znajdowały się obok siebie zdjęcia, różniące się gwałtownie stopniem naświetlenia, a więc niedoświetlone obok prześwietlonych.

Emulsjonerzy poradzili sobie w ten sposób, że stworzyli nowy typ emulsji o szerokiej rozpiętości naświetlenia. W ten sposób dała się ominąć trudność, jaką nastręczył fotografowi ścisły wybór potrzebnego czasu naświetlenia. W rezultacie zapewniono sobie możliwość otrzymywania

w połączeniu z wywoływaczem wyrównawczym na wspólnej taśmie serii zdjęć, jednakowo przydatnych do dalszej obróbki.

Nasuwa się pytanie: dzięki jakim środkom technicznym, czy chemicznym, udało się stworzyć emulsje tolerancyjne — o szerokiej rozpiętości naświetlenia?

Odpowiedź można sprowadzić do dwóch słów: „emulsje dwuwarstwowe”.

Wyjaśnijmy, w jaki sposób tego rodzaju emulsje wyrównują błędy w naświetleniu.

Emulsja dwuwarstwowa jest utworzona z 2-ch nałożonych na siebie warstw. Nie są to jednak warstwy z tego samego gatunku emulsji.

Podłoże — błonę najpierw pokrywa się warstwą emulsji o małej czułości, a tę z kolei oblewa się drugą — wysokoczułą.

Praca tego rodzaju wielokrotnej emulsji przebiega następująco: Podczas procesu naświetlania najpierw reaguje górna, bardzo czuła emulsja. Przetwarza ona słabsze naświetlenia („ilość światła”) w odpowiednie zaczernienia. W miarę wzrastania naświetlenia wzrasta stopień zaczernienia, ale tylko do pewnych granic. Przy dalszym wzroście naświetleń wzgl. gdy pewne pola obrazu — światła — otrzymują stosunkowo zbyt intensywną energię świetlną, wtedy emulsja wysokoczuła przestaje ujawniać swoją elastyczność, gdyż zaczernienia w małym tylko stopniu wzrastają. W tej chwili dochodzi do działania warstwy dolnej — małowrażliwej, która znów w obszarze obfitych naświetleń prawidłowo przetwarza energię świetlną w zaczernienie. W ten sposób, przez skombinowanie obu rodzajów emulsji, uzyskuje się znaczne przedłużenie gradacji i wyeliminowanie płaskich światel.

Zatrzymaliśmy się nieco szczegółowiej nad tą sprawą, aby wyjaśnić, w jaki sposób emulsje dwuwarstwowe wzgl. wielowarstwowe stworzyły bardzo poważne możliwości dla fotografii małoobrazkowej. Prze-

świecenia przestały być groźnymi, a nierówności naświetleń na tej samej taśmie zostały zwalczone przy pomocy samych właściwości emulsji i stosownych wywoływaczy wyrównawczych.

A tymczasem fotografia miniaturowa nie zatrzymała się na martwym punkcie. Rozpowszechniając się coraz bardziej i przenikając do nowych dziedzin fotografii, spotykała się z coraz ostrzejszymi wymaganiami.

Oto praktyka pokazała, że kwestia rozpiętości nie jest wcale taką ważną rzeczą, jak to pierwotnie się wydawało.

Wyłoniła się ze szczególnej wyrazistością sprawa o wiele ważniejsza dla praktyki — sprawa ziarna. Jednocześnie nabrała kolosalnej wagi zdolność emulsji do ostrego rysowania — „zdolność rozgraniczania emulsji“.

Jak się zachowują emulsje dwuwarstwowe pod względem tych wymogów?

Ciekawa rzecz, że właśnie te emulsje, które miały być korzystnymi dla fotografii miniaturowej, okazały się jednostrojnymi i z punktu widzenia obecnych potrzeb i warunków wcale nie pożądanymi. Wprawdzie posiadają piękną zaletę — szeroką rozpiętość naświetlenia, ale coś z tego, kiedy tę zaletę osiąga się kosztem ziarna i zdolności rozgraniczenia emulsji.

A dziś, w dobie znacznych powiększeń, te sprawy są najważniejsze.

Dziś rozpiętość naświetlenia znalazła się na drugim planie. Przyczynił się do tego niewątpliwie również rozkwit t. zw. automatycznej fotografii, która przede wszystkim sprowadza się do bardziej powszechnego korzystania z precyzyjnych światłomierzy elektrycznych, które z dużą dokładnością wskazują potrzebne czasy naświetleń z uwzględnieniem wielkości stosowanej przysłony i czułości użytego materiału. Poprawne naświetlenia, w pewnych naturalnie granicach, zostały ułatwione również dzięki temu, że wobec wprowadzenia w Niemczech znormalizowanych i konie-

cznych do przestrzegania przez firmy oznaczeń czułości, wartości nominalne nie mogą być podawane w sposób dowolny i znacznie odbiegający od przyjętych norm.

Dziś więc nie rozpiętość naświetlenia, nawet nie czułość — bo o fotografowaniu w złych warunkach świetlnych myślą optycy, udostępniając pod względem ceny jasne obiektywy — lecz ziarno i zdolność rozgraniczenia są najwyższym probierzem przydatności emulsji dla fotografii małoobrazkowej.

Ten przewrót w zapatrywaniach na zalety emulsji pchnął fabrykację na nowe tory.

Zrywa się z emulsjami dwuwarstwowymi i nawraca się — o dziwo — do emulsji jednowarstwowych. Tego rodzaju emulsje bardziej się nadają do uzyskania drobnego ziarna. Samą emulsję przygotowuje się wg. najnowszych doświadczeń. Warstwę stosuje się cienką, tym samym wywoływanie przebiega szybko; to samo dotyczy utrwalania. Te emulsje, wywoływane nawet w zwykłym wywoływaczu, dostarczają już drobnego ziarna. Przy pomocy specjalnych drobnoziarnistych wywoływaczy jesteśmy w stanie jeszcze w wyższym stopniu zmniejszyć ziarno. Stopień kontrastowości negatywów można regulować czasem wywoływania. Zdolność rozgraniczenia jest doprowadzona do wysokiej wartości. Czułość waha się około 18° Sch, co jest na ogół zupełnie wystarczające dla najczęstszych warunków praktyki. Rozpiętość naświetlenia dochodzi do 5 (około) dla przedmiotów o rozpiętości oświetlenia 1 — 50.

W NR 3 FOTA CZYTAMY:

Leonarda Misonne—Zagadnienie miękiego rysunku; H. Rausona — Prawda. Sztuka a fotografia; Dr. A. Korycińskiego—Początek nieskończoności; Nowe odkrycie dot. ziarnistości emulsji; Rzeczy ciekawe; Kronika bieżąca i szereg pięknych ilustracji.

„JEST ON ZALEDWIE ZRĘCZNYM KOPISTĄ...”

Przyczynek do historii jednego przesądu

Dr Antoni Wieczorek, F. K. P.

RÓŻNE bywają spory w fotografii, ale spór o to, czy fotografia jest sztuką, nazwać można chyba nieśmiertelnym. Oblicze fotografii zmienia się i przystosowuje do epoki, jednak dyskusje na ten od narodzin fotografii ulubiony temat trwają niezmiennie, operując dość już wyświechtanymi argumentami za i przeciw, tak, jakby dzieje jakiejś sztuki były zależne od nazwania jej sztuką, lub od odmówienia jej prawa do tego miana. Przecież termin „sztuka” w odróżnieniu od „nieszuki” jest dużo późniejszy, niż to, co uznajemy dziś ogólnie za sztukę, a jednak nikt poważny nie będzie sądził, że dawna sztuka nie jest sztuką tylko dlatego, że nie zastanawiała się nad finezyjnością i potrzebą podobnych rozróżnień.

Było jej to właściwie zupełnie obojętne, wystarczało samo stawanie się, wynikłe z potrzeby życiowej. Sąd zaś o tym zostawiało się pokoleniom. Zupełnie odwrotnie jest we fotografii, która w chwili powstania miała to nieszczęście, że istniały już gotowe kryteria sądzenia w innych sztukach, zaś teoretycy i esteci zdążyli wiele objawów poszufladkować i nakleić odpowiednie etykiety. Zamiast cierpliwie czekać na owoce nowego wynalazku, zaczęto fotografii przyczepiać obce jej duchowi etykiety i to brane przeważnie z rekwizytorni negacji artystycznej. Zawsze bowiem łatwiej było odmówić fotografii miana sztuki, niż zastanowić się nad jej zupełną pod pewnymi względami odrębnością, której zaszerogowanie wymagało znajomości fotografii conajmniej tak gruntownej, jak znajomości malarstwa.

Z drugiej strony fotografia nigdy nie zadowalała się pełną radością niezależnego stawania się i stwarzania faktów dokonanych, lecz zawsze zdawała się wyżej cenić problematyczną konieczność zaszufad-

kowania jej gdzieś w najbliższej okolicy malarstwa. Domagała się tego na różny sposób tak, jakby samo przebywanie w ogrodzie malarstwa było równoznaczne z artyzmem i z oryginalnością stylu, albo jakby doczepienie terminu „sztuka” miała wytworzyć falangi nowych talentów. Zamiast piąć się o własnych siłach, fotografia pchała się zawsze tam, gdzie jej nie prosili, ale gdzie **musieliby** ją wreszcie zaprosić na prawach zupełnej równości, gdyby artyści - fotografowie zechcieli świat zaskoczyć wypracowanym po cichu własnym stylem. Zamiast radować się szczerze z istotnie zdumiewających własnych zdobyczy i postępu ostatniego okresu rozwoju, fotografia — niczym małe murzyniátko wśród sztuk pięknych — cieszyła się niepomierne, gdy byle pętał z obozu malarstwa raczył ją klepać dobrotliwie po ramieniu i dawać jeszcze do poznania, że czyni to tak z łaski i w chwili dobrego humoru.

Na tym tle grzeszyła fotografia zawsze brakiem ambicji i poszanowania godności osobistej i to jest jedna z ważnych przyczyn, że kwestia fotografii, jako sztuki, jest ciągle na nowo odgrzewana. Jedyne logiczne wyjście jest to, aby ignorować systematycznie wieczne wywlekanie tego „problemu” przez innych, na zaczepki w tej materii nie reagować, odpowiadać natomiast wartościową pracą fotograficzną w zakresie jakiegokolwiek działalności publicznej.

Czy mógłby ktoś przypuszczać, że już przed przeszło 60-ciu laty, w 12 lat po ostatnim powstaniu, interesowano się w Polsce tym, czy fotografia jest sztuką, czy nią wogóle może być kiedykolwiek? I czy w dobie olbrzymiego rozwoju fotografii, — gdy sami malarze przyznają, że wobec jej doskonałości dalszy rozwój malarstwa po



PONOWA W LESIE
brom

Włodzimierz Puchalski
Lwów

IV Nagroda na Wystawie „Fotonu”
Z Wystawy w P. T. F.



KOŚCIÓŁ MARIACKI
brom

Wł. Bogacki
Kraków

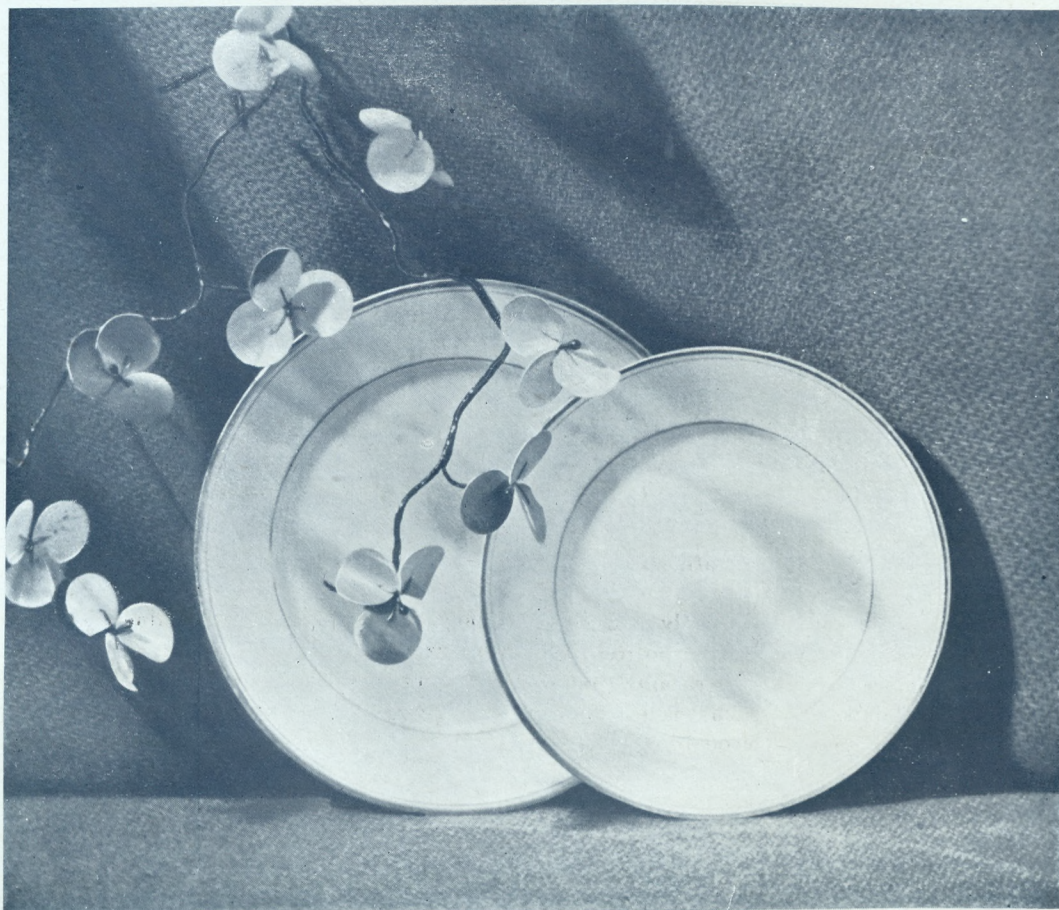
II Nagroda na Konkursie „Fotonu”
Z Wystawy w P. T. F.



BEZ TYTUŁU
brom

Leonard Nowakowski
Pińsk

III nagroda na konkursie „Fotonu”
Z Wystawy w P. T. F.



TALERZE
brom

Napoleon Nałęcz-Moszczyński
Warszawa

V Nagroda na konkursie „Fotonu”
Z Wystawy w P. T. F.

linii realizmu jest niemożliwy — czy można dziś uwierzyć, że ówczesny sposób argumentowania jest niemal identyczny z tym, jak to dziś wygląda po stronie przeciwników fotografii, jako sztuki? Czy, spierając się ten temat, nie żyjemy dziś w atmosferze zatechłej argumentacji, gdy jednocześnie fotografia olbrzymimi krokami wali naprzód do celu, którego nikt nie jest w stanie dokładnie przewidzieć?

W lutym 1875 r. odbyło się w Warszawie kilka odczytów przeznaczonych na dochód osad rolnych i przytułków rzemieślniczych. Recenzje o tych odczytach pojawiały się w „Tygodniku Ilustrowanym”. Jedną z nich przytaczamy poniżej¹⁾.

„Trzeci z kolei odczyt, we czwartek, miał p. H. Filipowicz „o fotografii”. Prelegent mówił płynnie, językiem pięknym, ozdobnym nawet i wygłaszał w odczycie swoim wiadomości o fotografii jako... sztuce“.

„Nie wchodząc w szczegóły odczytu, tyczące się strony technicznej portretowania zapomocą słońca, zwracamy tylko uwagę czytelników naszych na tę dosyć znaczącą okoliczność, że od pewnego cza-

su spotykamy się coraz częściej z usiłowaniami nadawania fotografii większego znaczenia, niż je posiada istotnie. Pan H. Filipowicz, mimo najszczerzej swej chęci, nigdy przecież nie potrafi nadać fotografii-
stom owej wolnej woli tworzenia, jaka dostaje się w udziale **artystom**²⁾ i stanowi najważniejszy warunek w objawianiu piękna. Fotograf, bądź co bądź, zawsze będzie zależnym od przedmiotu, który portretuje, od słońca, szkła i t. p. Może on najwyżej, i to bardzo względnie, władać układem **szczególów**, ale **treść** zostaje poza jego władzą i mocą. Jest on zaledwie zręcznym kopytą, a fotografia reprodukcją, która nigdy podobno na miano dzieła sztuki sobie nie zasłuży, jak to zresztą przyznał i sam p. Filipowicz“

Pokolenie, które czytało powyższe zdania, poszło już w zaświaty. Pokutują jeszcze tylko pewne poglądy z tego czasu i trzeba się ostatecznie raz zgodzić, że albo te poglądy są jeszcze dziś aktualne i w takim razie fotografia nie postąpiła ani o krok naprzód, albo feż postęp w fotografii jest olbrzymi i w takim wypadku trzeba koniecznie uśmiercić stare, nieaktualne przesady.

¹⁾ „Tygodnik Ilustrowany“, tom XV, rok 1875, Nr. 373, str. 114

²⁾ Podkreślenia „Tygodnika Ilustrowanego“.

HISTORIA SZTUKI FOTOGRAFICZNEJ XIX WIEKU POCZĄTKI FOTOGRAFII • D. O. HILL

Cykl odczytów we Lwowskim Towarzystwie Fotograficznym

Dr Leon Szajowicz

W roku 1839 malarz francuski Louis Jacques Mandé Daguerre zdołał po długoletniej sumiennej pracy wynaleźć sposób utrwalenia obrazu, otrzymywanego w ciemni optycznej — „camera obscura“.

Myśl rzucona przez Lenorda da Vinci zajmowała umysły przez szereg wieków i dopiero w XIX. udało się zrealizować to, co zdawało się być utopią. Wynalazek Daguerre nie był dziełem przypadku, lecz

wynikiem długoletniej pracy i doświadczeń, a ponadto emanacją inwencji różnych jednostek twórczych.

Daguerre był malarzem i zajmował się sztuką litograficzną, współpracując z Niecephorem Niepcem, zanim rozpoczął pracę w dziedzinie fotografii. W czasie pamiętnego zjazdu przyrodników w lipcu 1839 fizyk Jan Arago i chemik Louis Gay-Lussac rozprawiali bardzo obszernie nad wynalaz-

kiem Daguerra i Niepca. Gay-Lussac nawet odważył się uznać fotografię jedynym środkiem, pozwalającym odtworzyć martwą naturę z doskonałością samej natury, czego malarstwo osiągnąć nie może.

Arago podkreślał możliwość uzyskania daguerrotypią obrazu z szybkością 60—80 razy większą, niż poprzednimi metodami, inni uczeni podkreślali inne walory sztuki fotograficznej.

Takie było entuzjastyczne przyjęcie narodzin fotografii.

Słynny malarz Paul Delaroche, który na prośbę Arago zajmował się kwestią fotografii ze stanowiska sztuki, oświadczył w swym uniesieniu: „sztuki plastyczne z chwilą narodzin fotografii zmarły!” W kilka lat później ukazały się traktaty omawiające fotografię jako „sztukę piękną”.

Początkowe okresy fotografii (poprzez pozytywizm lat 70-tych, który nie pozostał w tej dziedzinie bez wpływu, poprzez impresjonizm lat 90-tych) były niejako wstępem do właściwej sztuki fotograficznej, która rozpoczęła się z końcem 19 wieku, ściślej od 1891 r., kiedy odbyła się pierwsza wystawa fotograficzna.

Równocześnie prawie z ogłoszeniem wynalazku przez Daguerra we Francji, wystąpił w Anglii młody nauczyciel Wiliam Henry Fox Talbot ze swoim wynalazkiem. Doszedł on do swego odkrycia inną drogą, niż Daguerre. Mianowicie w czasie podróży do Włoch w roku 1823-4 użył on ciemni optycznej — „camera obscura” — jako środka pomocniczego do rysowania pejzaży w ten sposób, że rzucał obraz na papier przeźroczysty na tylnej ścianie kamery, a kontury następnie obrysowywał ołówkiem.

Ten moment wywołał u niego rozważania nad możliwością utrwalenia obrazu w kamerze. Talbot czynił następnie próby z naświetlaniem np. koronek lub liści, które kładł na papierze pokrytym związkim srebra, aż wreszcie w roku 1835 przy po-

mocy kamery po półgodzinnej ekspozycji zrobił zdjęcie domu.

Dnia 1 stycznia 1838 przedłożył sprawozdanie dotyczące swego wynalazku towarzystwu „Royal Society”, a zarazem wydał dzieło pod bardzo obszernym tytułem „Some account of the art of the photogenic drawing or the process by which natural objects may be made to delineate themselves without the aid of the artist's pencil”. Dzieło to zostało uzupełnione drugim tomem pod tytułem: „The account of the process employed in photogenic drawing”. Po długoletniej pracy Talbot w latach 1844—46 wydał dzieło obejmujące 21 zdjęć pod tytułem „The pencil of nature”.

Na miesiąc przed ogłoszeniem wynalazku Daguerra udało się urzędnikowi francuskiego Ministerstwa Skarbu Hippolyte Bayard uzyskać pozytyw wprost na papierze, pokrytym chlorkiem srebra.

Wynalazki te jednak, jak również wynalazek Joh. Heinr. Schulza w Halle w roku 1727, oraz Wedgwooda, Humphry, Davyego itd. miały jeden zasadniczy błąd, a mianowicie: dawały obrazy wprost na pozytywie i nie pozwalały uwielokrotniać ani utrzymywać tych obrazów.

Talbot dzięki pomocy swego przyjaciela chemika Johna Hershela, zdobył metodę utrwalenia obrazu. Ich wspólne doświadczenia doprowadziły do uzyskania negatywu, a więc właściwej podstawy fotografii.

Podczas gdy obrazy Daguerra były widoczne jedynie pod pewnym kątem padania światła, obrazy Talbota przedstawiają bardzo znaczny postęp skutkiem użycia papieru srebrowego i odpowiednich zabiegów chemicznych.

Początkowo używa Talbot papieru woskowego jako negatywu (Kalotypia — „Kalos” — „piękny”). Pionierem tej techniki jest D. O. Hill.

Zatrzymajmy się nieco nad twórczością tego artysty

Urodzony jako syn księgarza w Szkocji w roku 1802, okazuje już we wcze-

snych latach zamiłowanie do sztuk pięknych. Nauczył się wcześniej sztuki litograficznej i jako 19-letni chłopiec wydaje zbiór litografii, przedstawiających widoki swojej ojczyzny. Przeno i się następnie do Edynburga, gdzie pod kierunkiem malarza pejzażysty Andrew Wilsona studiuje malarstwo. W roku 1823, mając lat 21, wystawia już samodzielnie, a w trzy lata później bierze udział w założeniu „Scottish Academy of painting, sculpture and architecture”. Zakłada różne zrzeszenia artystyczne, a wspólnie z innymi „National Gallery of Scotland”. Stale obracał się w środowisku artystycznym, nawet żoną była znaną rzeźbiarką i to nie mogło pozostać bez głębszego wpływu na jego duszę artystyczną.

Życie Hilla przeszło bez kataklizmów, spokojnie i pracowicie. W roku 1870 śmierć kładzie kres jego żywotowi.

Początkowo prace jego wzorowane są na Wilkii i Turnerze; maluje romantyczne i nastrojowe pejzaże ze wschodem i zachodem słońca, ruiny nad morzem itp. Bierze udział w tworzeniu „free church of Scotland”.

Obradujący w tych czasach synod postanowił Hill uwiecznić w obrazie olbrzymich rozmiarów, obejmującym około 500 portretów. Do stworzenia tego ogromnego obrazu użył pomocy aparatu fotograficznego. Obraz ten jest właściwie malowanym olbrzymim foto-montażem i wielkiego znaczenia ze stanowiska malarzkiego nie przedstawia.

Hill zakłada szereg różnych związków fotograficznych, które zajmują się intensywnie fotografią przede wszystkim pejzażową (ze względu na potrzebny długi czas ekspozycji).

Dużo ze swej twórczości w okresie rozwoju ma do zawdzięczenia swemu współpracownikowi Adamsowi, który z początku zajmował się tylko techniczną i chemiczną stroną fotografii, następnie zaś nabrał tyle znajomości sztuki, że objął stronę artystyczną, pozostawiając techniczną Hillowi.

Jeszcze parę uwag. Aparat używany przez Hilla był bardzo prymitywny, składał się z kamery i obiektywu otwieranego i zamykanego za pomocą dźwigni, soczewka była achromatyczna o krótkiej ogniskowej; jako papieru używał gruboziarnistego papieru Wattmana, przepojonego woskiem, który nadawał się do obustronnych odbitek. Kopie robione były na papierze zawierającym chlorek srebra.

Największą zasługą Hilla jest to, że fotografię uważał za samodzielną sztukę i w tych ramach starał się ją udoskonalić. Nie bez wpływu pozostały udoskonalone metody drzeworytu, litografii, etc. na twórczość Hilla. W szczególności metoda szpachtlowa w rytownictwie, która umożliwiła wydobywanie nie tylko kontrastów światła i cieni, ale także tonów pośrednich, stworzyło Hillowi podstawę wykorzystania tego przy dekoracji wnętrz.

Podkreślić należy, że Hill znał tajemnicę umiejętnego wykorzystywania światła dziennego i to przeważnie południowego, skierowanego na model z góry po stromych ścianach atelier (tzw. top-light).

Hill okazał wielki zmysł artystyczny w swych pracach; studiował każdy wyraz modelu, nawet rąk, zdając sobie jasno sprawę ze znaczenia tego czynnika w obrazie. Nie można pominąć i tego, że dużo zasług należy przypisać samym portretowanym osobom, które nie były nerwowe i z dużą ofiarnością wytrzymywały odpowiedni czas, wymagany do naświetlenia.

Po wielkim okresie rozwoju fotografii następuje w latach 80-tych i 90-tych ubiegłego stulecia upadek, a to częściowo skutkiem naśladownictwa prerafaelizmu, retuszu, spaczona zawodowej fotografii i industrializacji aparatu fotograficznego. Upadek ten daje się również zauważyć u Hilla.

Krytyki egzaltowane, które stawiały Hilla wysoko w galerii artystów i porównywały go nawet z Rembrandem zamilkły, by dopiero po długich latach znowu wydobyć z popiołów jego sławę.

ZIARNISTOŚĆ, KONTRAST I PSYCHOFIZJOLOGIA OKA

Dr Jan Koryciński

Powszechnie przypuszcza się, że na stopień ziarnistości negatywu wpływa jedynie rodzaj użytej emulsji i proces wywoływania. Tymczasem bliższe badania wskazują na jeszcze cały szereg wpływających czynników, do których do tej pory nie przywiązywano zbytnej wagi.

Punktem wyjścia dla naszych rozważań jest następujące ciekawe zjawisko. Oto poszczególne powiększenia, wykonane z różnych negatywów tej samej taśmy filmowej, nie wykazują tego samego stopnia ziarnistości.

Dla oka ziarnistość jest zależna od tematu fotografowanego i jego oświetlenia. Bogate w kontrasty motywy ujawniają delikatniejsze ziarno, podczas gdy na powiększeniach przedmiotów ze słabymi kontrastami świetlnymi ziarno wyraźniej występuje. W praktyce na wspólnej taśmie mamy najrozmaitsze motywy: wnętrza, sceny uliczne, zdjęcia przeciw światłu, widoki z nad morza, w pełnym słońcu itd. Ale ponieważ taśma jest jednolita pod względem emulsji, a całość wywołujemy jednocześnie w tanku, więc teoretycznie należałoby oczekiwać tej samej wielkości ziarna we wszystkich zdjęciach. Dlaczego praktyka pokazuje co innego?

Negatyw jest tylko środkiem pomocniczym do otrzymania obrazu. O obrazie może być mowa dopiero od chwili, kiedy treść negatywu zostaje przeniesiona na papier w postaci powiększenia. A tutaj właśnie zaczynają występować różnice dla oka pod względem ziarna, zależne od motywu i jego kontrastowości.

Poszczególne motywy, w zależności od tego, co przedstawiają, jaką posiadają kontrastowość i jaką skalę tonów, są powiększane na różnych papierach o różnych gradacjach, dobranych indywidualnie do charakteru motywów.

Dla motywów z dużymi kontrastami świetlnymi zastosujemy papiery normalne wzgl. miękkie; słabokontrastowe motywy wymagają znów papierów o twardszej gradacji, skutkiem czego i ziarno ulega odpowiedniemu „pogrubieniu”. Taki jest wpływ samego papieru. Do tego przybywa jeszcze jeden czynnik, któremu poświęca się mało uwagi: wrażliwość oka na ziarno jest różna i zależy od grupy tonalnej obrazu, w której to ziarno występuje.

Najmocniej daje się zauważyć ziarno w półtonach i to tym wyraźniej, im w mniejszym stopniu są te tony zróżniczkowane. Do tego typu obrazów należą krajobrazy z dużym obszarem nieba, pozbawionego chmur, obrazy morskie, płasko oświetlone portrety, zdjęcia mgliste itd.

Z drugiej strony pola obrazu, o mocno zróżniczkowanych tonach, mniej wyraziście ukazują ziarno.

Kto uprawia technikę przetłoku, zna dobrze opisane zjawisko, gdyż właśnie równomierne pokrywanie farbą większych powierzchni półtonowych, pozbawionych rysunku, następuje najwięcej trudności, gdyż tutaj jest oko wrażliwe nawet na nieznaczne nierównomierności w rozprowadzeniu farby.

Konkluzja: W obrazie z dużymi powierzchniami półtonowymi oko najbardziej rażąco odczuwa ziarno. A w takich negatywach — jak na złość, mamy do czynienia ze słabymi kontrastami — np. zdjęcia mgliste, które trzeba powiększać na twardym papierze, co prowadzi do dalszego nieprzyjemnego spotęgowania działania ziarna.

W Nr. 4 „Fotografia”: Kinematografia i fotografia barwna pióra Inż. M. Dederki.

PROMIENIOWANIE KRÓTKOFALOWE A EMULSJA

Zazwyczaj uważamy, że płyta lub błona zawinięta w czarny papier i złożona do tekturowego pudełka zabezpieczona jest od wyświeatlenia. Światło, dla którego czarny papier dostatecznej grubości stanowi nieprzepuszczalną zaporę, jest częścią energii promienistej o długości fali od około 0,76 μ do 0,4 μ (1 μ = 0,001 mm). Istnieją jeszcze i fale krótsze objęte przez dość rozpowszechnione promienie nadfioletowe, Röntgena i γ o długościach od 0,4 μ do $10^4 \mu$, które z łatwością wędrują między cząsteczkami zasłony papierowej, drewnianej i t. p. W pobliżu aparatów, produkujących te fale grozi emulsji, normalnie opakowanej wyświeatlenie i to silniejsze, aniżeli działanie tego rodzaju światła, na które czułe jest normalne oko ludzkie. Im krótsza bowiem fala, tem intensywniej rozkłada emulsję.

Ciekawe wydarzenie na tem tle miało miejsce już na kilka lat po wykryciu przez Röntgena przenikliwych promieni. Od niejakiego czasu klienci pewnej składnicy

przyborów fotograficznych zwracali kupowane w opakowaniu fabrycznem płyty pod zarzutem, że są wyświeatnione. Wszczęte dochodzenie wykazało, że przyczyną nieporozumień jest mieszczący się o piętro niżej zakład röntgenowski. Promienie lampy röntgenowskiej przenikały przez sufit oraz przez opakowanie i wywierały niepostrzeżenie dla oka ludzkiego niszczący wpływ na emulsję.

W niedalekiej przyszłości krótkie fale, które zyskują coraz większe zastosowanie, czy to w postaci lampy kwarcowej, czy lamp do naświeatniania produktów spożywczych celem powiększenia zawartości witamin czy też różnego rodzaju przyrządów do prześwieatnień i zdjęć röntgenowskich, — tak zapełnią eter, że trzeba będzie zamienić papierowe opakowanie materiałów fotograficznych na folie ołowiowe, przez które promieniowanie krótkofalowe nie przenika.

A folia ołowiowa jest coraz droższa!

Inż. W. B.

NOWE IDEE W BUDOWIE OBIEKTYWÓW

Na brytyjskich targach tegorocznych (British Industries Fair) wystawiła fabryka angielska „Combined Optical Industries” ciekawe popularne aparaty fotograficzne, które przez swoją oryginalną optykę oznaczają niebywały przewrót w budowie obiektywów. Rzecz zdumiewająca! — poraz pierwszy jako materiał na soczewki nie zostało zastosowane szkło.

Wymienione aparaty, przeznaczone dla początkujących są wyposażone w soczewki, odlane z syntetycznej, przezroczystej żywicy „Perspex”. Materiał ten fabrykuje Tow. Imperial Chemical Industries..

Gotowa soczewka przepuszcza promienie świetlne aż do 2700 Angstr., lecz pochłaniania w znacznym stopniu promienie pozaczzerwone. Materiał „Perspex” jest praktycznie nietłukliwy, a jego współczynnik załamania promieni jest zbliżony do współczynnika gatunków szkieł, używanych w optyce.

Próby wykonane z powyższymi aparatami pokazały, że zdjęcia uzyskane przy przesłonie f/12 nadają się do znacznych powiększeń — około 20-krotnych.

K. B.

POPRAWNE NAŚWIECZENIE A WYWOŁYWANIE DROBNOZIARNISTE

Komitet Niemiecki dla Normalizacji Sensytometrycznej ogłosił wskazówki o zastosowaniu wskaźników czułości DIN w wypadku, gdy emulsje światłoczułe są wywoływane w specjalnych wywoływaczach „drobnoziarnistych”. Komitet zwraca uwagę na to, że wskaźnik DIN stosuje się jedynie do emulsji, wywoływanych w wywoływaczu, niewiele co różniącym się od tego, który jest przewidziany, jako standardowy.

Czas naświetlenia, wyprowadzony w/g wskaźników DIN powinien być naogół conajmniej podwojony, gdy emulsja ma być wywołana drobnoziarnisto.

Wymieniony współczynnik przedłużania czasu naświetlenia, wynoszący 2, ma

charakter orientacyjny, w poszczególnych wypadkach należy przeprowadzać próby.

Podajemy metodę, jak z większą dokładnością ustalić wartość tego współczynnika.

W tym celu fotografujemy ten sam przedmiot w tych samych warunkach oświetleniowych szereg razy, stosując serie wzrastających naświetleń. Zdjęcia o krótszych czasach naświetleń wywołujemy w wywoływaczu standardowym DIN, natomiast długonaświetlone zdjęcia w wywoływaczu drobnoziarnistym.

Porównując ze sobą otrzymane grupy negatywów, możemy zestawiać ze sobą odpowiadające sobie pod względem dobroci naświetlenia i w ten sposób oznaczyć współczynnik przedłużenia czasu naświetlenia.

COŚ O KRYTYCE

Artykuł dyskusyjny

Dr Antoni Wieczorek

Parę faktów i zestawień.

Ogólnie znany i ceniony w polskiej fotografii p. Leon Lutyk ze Lwowa zjechał niejakiego A. Wieczorka za to, że odważył się skorzystać z gościny Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie i wziął udział większą ilością prac w jednej z wystaw tej instytucji. Istotnie dopiero po recenzji p. Lutyka, zamieszczonej w wileńskim „Przeglądzie Fotograficznym” (Nr. 3, 1937), zauważyłem, że do wystawienia prac we Lwowie trzeba trochę odwagi. Bo p. Lutyk nie bawi się w zbyteczne szczegóły, lub uzasadnienia swoich sądów. Poprostu gani, lub chwali „hurtem”. Podobą mu się, albo nie, i basta! Można by nad tym przejść do porządku dziennego, gdyby nie to, że ujemne swoje oceny utrzymuje w formie nieodpowiedniej.

Zdarzyło się, że jednocześnie poważna lwowska firma wydawnicza „Książnica - Atlas” zakupiła prawa 89 prac tatrzeńskich i innych A. Wieczorka. Ponieważ wybór trwał dość długo, więc firma usprawiedliwiała się tym, że wszystkie nadesłane do wyboru zdjęcia są tak piękne, iż znaleźli się w kłopotcie, co wybrać, a poza tym musieli zastosować przy wyborze specjalne kryteria. Naj-

widoczniej p. Lutyk to jest znawca, a w „Atlasie” razem z inż. Romerem siedzą same patalachy. Żal mi ich, bo już zapłacili.

W ostatnim numerze wiedeńskiej „Galerie” (Nr. 4, 1937), w artykule „Kritik der Kritik” („Krytyka krytyki”) wybitny fotograf angielski Kenneth Baker, A.R.P.S., stawia pytanie, jaka jest najważniejsza właściwość, której można żądać od krytyka. I odpowiada: „Wierzę, że jest to szacowna wola i zdolność stawiania siebie na miejscu artysty i patrzenia jego oczami!”

I twierdzi dalej Baker, że, jeżeli ktoś powie, że ten obraz mu się podoba, a inny nie, to — „mówi on nie o obrazie, lecz w zasadzie tylko o sobie. Mówić o sobie samym jest dla wielu ludzi zajęciem powabnym i interesującym, które w dodatku nie wymaga wiele myślenia. Ale jaką wartość ma podobna krytyka dla autora obrazu? W rzeczywistości nie ma żadnej, lub bardzo małą... Autor może zrezygnować z informacji, że jego obraz jednemu jednemu panu krytykowi się nie podoba”.

A w zakończeniu takie zdanie: — „Ale autor może przerwać milczenie tylko w takich wypadkach, kiedy mu odpowiedź na krytykę przystoi, po-

nieważ, przedstawiając swe prace publiczności w jakikolwiek sposób, czy to na wystawach i konkursach, czy w tekach wędrownych, dopuszcza tym samym wolną wymianę zdań krytyków w swoim dziele. Uczyni więc najrozumniej, jeżeli pozostawi krytykę bez repliki i spokojnie pozwoli jej przejść ponad sobą”.

Pozwoliłbym i ja, gdyby nie jedna rzecz, której nie przewidział Kenneth Baker, bo widocznie

w Anglii nigdy się nie zdarzają podobne grzechy u krytyków. Tą rzeczą jest brak kulturalnej formy w krytykowaniu — sprawa, nie mająca nic wspólnego z dodatnim, lub ujemnym stosunkiem krytyka do autora. To, co w Anglii jest cechą dżentelmeństwa, u nas bywa jeszcze niekiedy sponiewierane. A wymowa pewnych faktów jest tak bolesna, że należy coprędzej z tej drogi zawrócić, starając się o rzeczową i łaskawą krytykę fotograficzną.

Z T E O R I I I P R A K T Y K I

ELEKTRYCZNE WYŁADOWANIA W TAŚMACH FILMOWYCH

Latem są na porządku dziennym wyładowania elektryczne, przebiegające w atmosferze, które ujawniają się w postaci błysków i grzmotów

Nie jeden się zdziwi, gdy usłyszy, że i w taśmach, używanych do ładowania aparatów, a zwłaszcza aparatów miniaturowych (wiele zwojów) nie trudno o pewnego rodzaju wyładowania elektryczne.

Takie wyładowania powstają łatwo, gdy, po słabym nawinięciu taśmy na szpulce, mocno ciągniemy za koniec taśmy, aby zwoje uszczelnić. W tych wypadkach, wskutek tarcia między powierzchniami, wyzwala się wyładowania elektryczne, które zostawiają ślad na emulsji.

Jaki z tego wniosek dla praktyki?

Gdy nawijamy film, trzeba się starać odrazu szczerze nawijać, aby pod koniec tej operacji nie było potrzeby ściągania zwojów.

Niezależnie od wyładowań elektrycznych, mogą podczas naciągania taśmy powstać ślady na emulsji, znane pod nazwą „drutów telegraficznych”.

WYWOŁYWACZ DROBNOZIARNISTY

Nawet specjalny wywoływacz drobnoziarnisty traci swoje własności drobnoziarnistego wywoływania, gdy ulega mocnemu utlenieniu. Należy więc chronić wywoływacz przed działaniem powietrza i nie zużywać go do ostatka.

Ciekawą jest rzeczą, że szary osad, który z biegiem czasu osadza się, nie ma wpływu na działanie wywoływacza. Kto pragnie pracować starannie, ten może co pewien czas przefiltrować płyn.

Według nowszych badań nad działaniem wywoływaczy drobnoziarnistych, wymieniony osad wywiera pewnego rodzaju czynne działanie podczas procesu wywoływania. Jest to bowiem srebro w sta-

nie koloidalnego rozdrobnienia, które w trakcie wywoływania stwarza dodatkowo wywoływanie fizyczne (obok normalnego procesu — chemicznego).

Jak wiadomo, to wywoływanie fizyczne polega na tym, że obraz powstaje ze srebra, osadzonego z płynu. Ponieważ wywoływanie fizyczne daje najdrobniejsze ziarno, tym samym osad sprzyja osiągnięciu drobnego ziarna.

O PRZYSŁANIU OBIEKTYWÓW KAMER MINIATUROWYCH

Wśród amatorów jest rozpowszechnione mniemanie, że przysłanie przysłon obiektywu wychodzi na korzyść ostrości obrazu. To mniemanie wydaje się być poprostu niewzruszonym.

A jednak ten komunał nie jest wcale taki prawdziwy.

Zajrzyjmy na chwilę do tajników szlifów obiektywów małych kamer. Obiektywy są podczas produkcji — czyli szlifowania — korygowane najdokładniej dla pewnej przysłony, którą będziemy nazywać „przysłoną użytkową”. Przy tej przysłonie otrzymujemy największą ostrość rysunku.

Wielkość przysłony użytkowej jest dla poszczególnych typów obiektywów różna i zależy również od jasności danego obiektywu. Można ogólnie na podstawie praktyki przyjąć, że wielkość ta waha się między $F/4,5$, a $F/6,3$, dochodząc najwyżej do $F/9$. Jeżeli będziemy w wyższym stopniu przysłaniać, otrzymamy, rzecz jasna, zgodnie ze znanym prawem optycznym, wzrost głębi ostrości, natomiast ostrość linii konturowych ulegnie pewnemu pogorszeniu.

Janusz UNIESZOWSKI

Warszawa, Chłodna 37, tel. 215-24

**Naprawa FOTO
APARATÓW**

WSPÓŁCZYNNIKI FILTRÓW PRZY ŚWIETLE ŻAROWYM

Światło elektryczne żarowe obfituje w długofalowe promieniowanie. Ta okoliczność sprawia pozorne podwyższenie barwoczułości emulsji i polepszenie jej zdolności odtwarzania tonów barwnych w porównaniu z normalnym światłem dziennym lub białym łukowym. W związku z tym maleją współczynniki czasu naświetlania filtrów. Aby mieć jakieś dane orientacyjne co do zmian, jakim podlegają mogą te współczynniki, należy wziąć pod uwagę, że np. filtr, który przy świetle dziennym i dla określonej emulsji wymagał 2,5-krotnego przedłużenia oświetlenia, obniżył swój współczynnik do wartości 1,5 przy świetle żarowym. Niedosć tego. Przy tym świetle nie ma potrzeby stosowania tak mocnych filtrów, jak przy dziennym, a raczej w wielu wypadkach takie filtry mogą przesadzać w oddawaniu barw — dając korekcję fałszywą. Bardzo często można się obejść zupełnie bez filtrów.

ODLEGŁOŚĆ OBIEKTYWU A PERSPEKTYWA

Najidealniejszą, t. j. pozbawioną błędów perspektywę otrzymujemy w obrazie, gdy oddalamy się z obiektywem od obiektu do takiego miejsca, z którego przedmiot zdjęcia może być ogarnięty nieruchomym okiem w tym zakresie, w którym ma być oddany na zdjęciu. Format płyty nie zostaje w tym wypadku całkowicie wykorzystany. W niektórych wypadkach, pomiędzy innymi przy zdjęciach martwej natury i portretach, jesteśmy zmuszeni często odstępować od tej zasady.

Aby jednakże i w tych wypadkach uniknąć przesadnej perspektywy, należy przyjąć jako regułę, że najmniejsza odległość nie powinna spaść poniżej 4 — 5-krotnej wartości głębi fotografowanego obiektu. W wypadkach wątpliwych lepiej wybrać raczej większą odległość, pomimo, iż zająć może obawa, że tylko mała część materiału negatywowego będzie wykorzystana. Przy pomocy powiększenia można żądany wycinek doprowadzić do wymaganej wielkości, przyczem obraz, dzięki lepszej perspektywie będzie przyjemniej działał, niż w wypadku zdjęcia zbliżonego. Specjalnie małe przedmioty celowo jest fotografować z normalnej odległości patrzenia która wynosi około 25 cm.

I Międzynarodowe Zawody Fotograficzne nad jeziorem Wörthersee. Związek miejscowości nad jeziorem Wörthersee (Karyntia, Austria) zwrócił się do nas z prośbą w języku polskim o poparcie Zawodów Fotograficznych, urządzanych przez Związek. Oto kilka szczegółów z regulaminu „zawodów” nadesłanego nam w języku polskim.

W Zawodach może uczestniczyć każdy, kto co najmniej 3 dni przebywał na terytorium jeziora Wörthersee. Obrazy dla „Zawodów” winny być

zjęte na tym terytorium. Ostatecznym terminem nadesłania zdjęć jest 30 września 1937. Łączna suma nagród: 385 szylingów, pierwsza nagroda 200 szylingów. Adres: Wörthersee — Sportfeste, Klagenfurt, Rathaus, Austria.

V MIĘDZYNAR. SALON FOTOG. W ZAGRZEBIU

Salon ten odbędzie się w listopadzie br. i schodzi się akurat z 15-leciem istnienia Fotoklubu w Zagrzebiu.

Ostatni termin nadesłania prac 20.8.37. Opłata: 1 dolar amerykański wzgl. jego równowartość w innej walucie. Największa ilość prac: 4.

Adres: Fotoklub Zagreb, Zagreb, Masarykova 11, Jugosławia. Zwracamy uwagę naszych fotografików na powyższy Salon ze specjalnym naciskiem, gdyż w roku zeszłym, pomimo specjalnych zaproszeń ze strony jugosłowiańskich kół fotograficznych, nikt z Polski nie brał udziału w 4 Salonie Międzynarodowym w Zagrzebiu, a w pięknym katalogu tej Wystawy Polska świeciła nieobecnością.

† ROBERT DEMACHY

W marcu br. zmarł Robert Demachy, znany fotografik francuski, twórca wielu ciekawych technik swobodnych, artysta wielkiej miary, jeden z najznakomitszych uczestników Salonów słynnego Fotoklubu Paryskiego. Robert Demachy należał do pokolenia artystów, grupujących się wspólnie z Puyo dookoła Fotoklubu Paryskiego i poniósł ogromne zasługi dla rozwoju fotografii artystycznej.

NOWOŚCI BIBLIOGRAFICZNE

Wydawnictwo czasopisma „Die Galerie” od czasu wydania albumu, poświęconego Leonardowi Miscune, o którym składaliśmy sprawozdanie w „Fotografie” — wzbogaciło swoją kolekcję nowych książek następującymi ciekawymi publikacjami:

- 1) Album „Alex. Keighley”.
- 2) Lichtkontraste (kontrasty świetlne) pióra Dulovits.
- 3) Perspektive (Dr. Grabner).
- 4) W przygotowaniu „Blumen und Blütenphotographie” (fotografia kwiatów i kwiecica).

I MIĘDZYNARODOWA WYSTAWA FOTOGRAFII NAUKOWEJ I STOSOWANEJ

W marcu i kwietniu br. odbyła się w Stanach Zjednoczonych, w Rochester I Międzynarodowa Wystawa, poświęcona fotografii naukowej i stosowanej, która obejmowała następujące działy: astronomia, meteorologia, fotografia lotnicza, fotomikrografia, radiografia, fotografia na usługach medycyny, przyrody, fizyki i chemii itd.

Z ŻYCIA POLSKIEGO TOW. FOTOGRAFICZNEGO

WALNE ZEBRANIE P. T. F.

W dniu 14 maja b. r. odbyło się Doroczne Walne Zebranie członków Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Warszawie.

Na przewodniczącego wybrano przez aklamację p. kpt. H. Wojciechowskiego. Sprawozdanie Zarządu wygłosił prezes, p. inż. M. Dederko, który szczegółowo przedstawił pracę Zarządu. Ze sprawozdania widocznym było, że Zarząd rozwijał ożywioną działalność, w której specjalnie należy podkreślić owocne wysiłki, skierowane na uporządkowanie spraw finansowych Towarzystwa.

Zarząd zajął się również energicznie wstępnymi pracami nad organizacją X Międzynarodowego Salonu Fotografiki, który ma się odbyć w Warszawie na jesieni. Przeprowadzono już bliższe pertraktacje z przemysłem fotograficznym, który zapewnił swój udział w Salonie w postaci Wystawy Przemysłu Fotograficznego.

W dyskusji nad sprawozdaniem zabralo głos kilku członków Towarzystwa, którzy podkreślili zasługi ustępującego Zarządu.

W wyniku dyskusji udzielono Zarządowi jednogłośnie absolutorium.

Na Zebraniu poruszono również sprawy Polskiej Prasy Fotograficznej, przy czym wypowiedziano się za dalszym rozwojem Prasy i jej ścisłą współpracą z Polskim Towarzystwem Fotograficznym.

Wybory, przeprowadzone na Zebraniu, dały następujące wyniki. Na prezesa wybrano ponownie przez aklamację p. inż. Mariana Dederkę. Wybór przyjęto hucznymi oklaskami.

Do Zarządu weszli pp.: Bartliński Leon, de Bondy Władysław, Chróścicka Krystyna, Derczyński Henryk, Jankowski Tadeusz, Kryspin Zygmunt, Lisowska Julia, Niewiadomski Kazimierz, Neuman Jan, Szypowska Maria, Włodarczyk Karol, Witkowski Kazimierz.

Do Komisji Rewizyjnej pp.: Dawidowski Aleksy, Kaczorowski Wacław, Wajdziński Tadeusz.

Do Komisji Rozjemczej pp.: Dawidowski Aleksy, Jastrzębski Władysław, Węclawski Antoni Anatol.

HUCULSZCZYZNA W FOTOGRAFII

Celem stworzenia propagandowej teki regionalnej, ilustrującej piękno Huculszczyzny, Towarzystwo Przyjaciół Huculszczyzny i Polskie Towarzystwo Tatrzańskie w Stanisławowie ogłosiły z końcem ubiegłego roku Konkurs Fotograficzny zdjęć krajoznawczych z Huculszczyzny. Rozstrzygnięcie nastąpiło w dniu 4 maja b. r. Dwie premie równoznaczne w kwocie po zł. 80 otrzymały prace pp.: Olszanieckiego Edwarda, Lwów, i Stewnera Ernesta, Poznań 1. Premię w wysokości zł 50 otrzymały prace o wartościach regionalnych p. Kokurowicza Stefana, Lwów. Dwie premie równoznaczne po zł 40 otrzymały prace pp.: Prof. Dr. Klemensiewicza Zygmunta, Lwów, i Progulskiego Andrzeja, Lwów. Trzy premie równoznaczne po zł 30 otrzymały prace pp.: Mierzeckiej Janiny, Lwów, Dańdy Józefa, Katowice, i Żebrackiego Jana, Sanisławów. Nadto Komisja Kwalifikacyjna wyróżniła i zaleciła Komitetowi Organizacyjnemu Konkursu wykupienie niektórych prac pp.: Dr. Walesa Jana, Kraków, Prof. Gaudyaka Mariana, Stanisławów, Prof. Marconi Marii, Poznań, Mgr. Kupca Bronisława, Lwów, Wachtla Juliusza, Lwów, Hoffmana Alfreda, Bitków, i Inż. Lęgowskiego Jana, Bitków.

Poza Konkursem Komitet Organizacyjny wykupił prace pp.: Czernego Edwarda, Bitków, i Inż. Haczewskiego Feliksa, Kołomyja.

Wobec posiadania niezbyt obfitego materiału, organizatorzy uważają Konkurs za pierwszy etap prac w kierunku pozyskania zdjęć fotograficznych, ilustrujących w całej pełni Huculszczyznę.

Komitet Organizacyjny Konkursu apeluje przeto do wszystkich Autorów, którzy nadesłali Swe prace na Konkurs, jak również do Tych, którzy nie wzięli udziału, by w dalszym ciągu pod adresem: Polskie Towarzystwo Tatrzańskie, Oddział w Stanisławowie, ul. Szydłowskiego 7, nadsyłali Swe prace, które po ocenie będą wykupywane.

Niezależnie od tego Komitet Organizacyjny, pragnąc wykonać komplet diapozytywów, których brak uniemożliwia rozwinięcie odpowiedniej propagandy Huculszczyzny, prosi Autorów zdjęć premiovanych i wykupionych na Konkursie o możliwie najrychlejsze nadesłanie negatywów, które po wykonaniu przezroczy zostaną Im zwrócone.

Otwierając niejako w dalszym ciągu Konkurs, Komitet Organizacyjny TPH i PTT spodziewa się, że Autorowie, nadsyłając licznie Swe prace, ułatwią mu pozyskanie w krótkim czasie obfitego i różnorodnego materiału fotograficznego, obrazującego w pełnej krasie Huculszczyznę, jedną z najpiękniejszych krain Polski.

WYSTAWA FOTOGRAFIKI WOJSKOWEJ

W salach Kasyna Garnizonowego otwarto pierwszą wystawę fotografii wojskowej, zorganizowaną przez redakcję dwutygodnika „Podchorąży” z ramienia Wojskowego Instytutu Naukowo-Oświatowego, pod protektorem, wiceministra Spraw Wojskowych, gen. J. Głuchowskiego. Otwarcia dokonał szef Instytutu, pułk. dypl. L. Koc.

Celem wystawy jest zwiększenie w wojsku zainteresowania fotografią artystyczną i spopularyzowanie jej wśród ogółu.

Wystawa zgromadziła prace 107 autorów; z nadesłanych 1094 zdjęć zakwalifikowano do wystawy 278.

Sąd konkursowy, pod przewodnictwem inż. M. Dederki, prezesa Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, odznaczył I-szą nagrodą (zi 300) prace chor. N. Witczak - Witaczyńskiego „Przeprawa”.

2-gą nagrodę otrzymał ppor. rez. J. Wierzbicki za zdjęcie pn. „Tymczasem w spoczynku”; dwie 3-cie nagrody otrzymali kpt. L. Kardasz za zdjęcie „Natarcie” i wachm. Nałęcz - Moszczeński za pracę „Artyleria”. Nadto przyznano osiem 4-ch nagród i szesnaście 5-tych.

Fotografowie zawodowi, którzy brali w wystawie udział po za konkurs, otrzymali premie: 1-szą — E. Zdanowski (Wilno) za zdjęcie „C. K. M.”, 2-gą — H. Poddębski (Warszawa) za zdjęcia „Nowa książka”.

Olbrzymią większość wystawców stanowią wojskowi. Ogólna wartość nagród przekracza 2.600 złotych. Po za nagrodami pieniężnymi przyznano wiele przedmiotów artystycznych i aparatów lub materiałów, zaofiarowanych przez firmy fotograficzne.

NOWOŚCI PRZEMYSŁU

NOWE PAPIERY STYKOWE

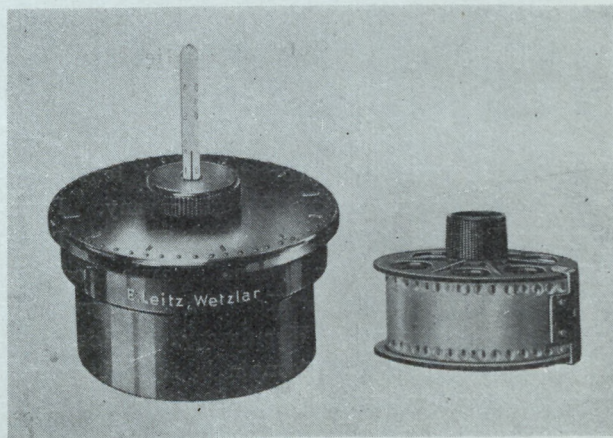
Nowe możliwości uzyskania obrazów o artystycznym wyrazie daje znajdujący się już od pewnego czasu w handlu papier Gevaerta Gevaluxe. Obecnie Belgijskie Zakłady Gevaerta wypuściły na rynek nowy papier pod nazwą „Artona”, oznaczający się podobnymi właściwościami.

Artona jest to papier do odbitek stykowych, którego czułość jest na poziomie czułości innych papierów chlorosrebrnych. Posiada on zbliżoną do Gevaluxu, niezwykle matową i aksamitną powierzchnię, która daje obrazy o nadzwyczaj ujmującym wyrazie.

Poza tym posiada Artona tę cenną właściwość, że przy wywoływaniu w każdym normalnym wywoływaczu daje miłe czarnobrunatne odcienie, których naświetlenie można łatwo zmieniać przez odpowiednie rozcieńczenie kąpieli lub stosowanie specjalnych zabarwiaczy. Należy jednak podkreślić, że tego rodzaju specjalne wywoływacze, względnie specjalne metody wywoływania nie są konieczne, gdyż w każdej kąpieli metol-hydrochinowej można osiągnąć czarno-brunatne odcienie.

Trudno jest opisać efekty osiągalne na Artonie, należy je zobaczyć, aby przekonać się o zupełnie wyjątkowym charakterze obrazów, uzyskiwanych na tym papierze.

Artona dostarczana jest w powierzchni K. 31, aksamitno - welurowej, oraz jako kremowa matowa i kremowa półmatowa, narazie tylko w gradacji normalnej.



NOWY CORREX

Wywoływanie taśmy wąskiej stanowi nieraz poważną trudność dla niejednego amatora, a jednak istnieje łatwy bardzo sposób, aby tę trudność ominąć. Firma Leitz posiada do tego celu wyprodukowaną przez się puszkę o nazwie „Correx” —

Materiał, z którego jest sporządzona t. zw. tenacyt jest całkowicie odporny na działanie kwasów, dzięki czemu, przyrząd nie niszczy się pod wpływem chemikaliów fotograficznych. Celowo pomysłana konstrukcja puszek, pozwala ją napędnąć i opróżnić wywoływaczem, utrwal. przy świetle dziennym, kiedy wewnątrz znajduje się mający się wywołać film.

taśma do uzwojania filmu posiada dwustronne karby, które pozwalają na swobodne założenie taśmy w zupełnej ciemności bez potrzeby badania, czy emulsja zwrócona jest w stronę taśmy.

SZCZYTY TECH. MINIATUROWEJ I ULTRAMINIATUROWEJ

FOTOGRAFIA MINIATUROWA 24 x 36 mm

■ KODAK — RETINA

Dopiero od 3 lat Tow. Kodak produkuje aparat miniaturowy na taśmę 35 mm. pod nazwą Retina. Dzięki stale wzrastającej modzie na aparaty tego typu i niewątpliwej ekonomii fotografowania w formacie 24×36 mm., Retina zdobyła sobie natychmiast powodzenie wśród foto - amatorów, które utrwaliło precyzyjne i efektowne wykonanie aparatu, doskonale obiektywy anastygmaty o dużej sile światła oraz bardzo niskie ceny. Obecnie fabryka produkuje dwa modele Retina. — Model I emaliowany na czarno lub chromowany, z obiektywami Schneider Xenar i Ektar f:3,5 lub Zeiss Tessar f:3,5, z migawkami Compur lub Compur Rapid do 1/500 sek.

Wielką zaletą aparatu Retina jest łatwość zakładania taśmy oraz cechująca wszystkie aparaty „Kodak” możliwie najprostsza konstrukcja. Te cechy pozwalają korzystać z Retiny nawet początkującemu amatorowi, który przy mniej prostej konstrukcji aparatu narażony jest na wiele błędów, powodujących niepowodzenie i złe zdjęcia. Wygodny licznik zdjęć, doskonały celownik optyczny oraz dogodnie umieszczony wyzwalacz migawki dopełniają całości.

Model II, tylko chromowany, jest już najwyższym stopniem aparatu miniaturowego. Każdy szczegół techniczny został obmyślony i opracowany gruntownie, zapewniając najsprawniejsze działanie Retiny II. Obiektywy Schneider Ektar f:3,5; Xenar f:2,8 lub f:2 są wyposażeniem optycznym mogącym zadowolić każdego foto-amatora. Wszystkie te obiektywy mają ogniskową 5 cm. i spełniają wszystkie wymagania stawiane optyce miniaturowej.

Retina II posiada wbudowany dalomierz, sprzężony z obiektywem, okienko celownika znajduje się tuż obok okienka dalomierza. Migawka Compur - Rapid do 1/500 sek. z dogodnym wyzwalaczem na boku aparatu, przy celowniku optycznym. Wyzwalacz ten umożliwia robienie z ręki zdjęć migowych nawet na pół sek. Wielkim ulepszeniem jest zmienione urządzenie do przesuwania taśmy po zdjęciu, połączone w ten sposób z wyzwalaczem migawki, że bez przesunięcia taśmy drugiego zdjęcia nie można wykonać; — jest więc niemożliwością naświetlić dwa zdjęcia na jednej „klatce”.

Retina II, aczkolwiek droższa od modelu I, jako aparat bardziej jeszcze precyzyjny, jest jednakże stosunkowo bardzo tania. Obie Retiny, zwłaszcza załadowane taśmą Panatomic, dają doskonałe, ostre zdjęcia, z których wykonywać można nawet olbrzymie powiększenia.

■ WELTINI — to zgrabny aparat małoobrazkowy na format zdjęć 24×36 mm, z wbudowanym i sprzężonym dalomierzem, połączonym z celownikiem w jednym okienku. Piękne i staranne wykonanie tego aparatu, a mianowicie: chromowane wszystkie części metalowe, pokrycie i mieszek z najlepszej czarnej safianowej skórki, 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. 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.

■ Leitz, Wetzlar wyprodukował dla Leiki nowy obiektyw Telyt 1.5, $f = 40$ cm. W stosunku do normalnego obiektywu o długości ogniskowej 5 cm daje ten obiektyw obraz w 8-krotnym powiększeniu. Długość samego obiektywu jest stosunkowo niezbyt wielka. Dla Telytu skonstruowano specjalny celownik sportowy z wyrównywaczem paralaksy. Praca z tym celownikiem jest łatwa i prosta.

■ Zeiss-Ikon, Drezno wciąż rozbudowuje technicznie swego Contaxa i wypuszcza na rynek przybory uzupełniające.

Niedawno ukazał się Contax, model III, z wbudowanym elektrycznym światłomierzem. Seria wymiennych obiektywów do Contaxa została wzbogacona nowymi typami: 1) Olympia-Sonnar z długimi ogniskami od $f = 18$ cm i jasnościami 1:2,8; 2) Biogon — rozwartokątny obiektyw 1:2,8 i $f = 3,5$ cm.

Nowością jest optyczna kopiarka do sporządzania przezroczy powiększonych z taśmy filmowej. W przyrządzie tym można kopiować przezroczą na całej większej błonie zwojowej lub oddzielnie w postaci pojedynczej błony lub płyty formatu 5×5 . Sam proces kopiowania odbywa się metodą optyczną przy pomocy Contaxa. Opisana kopiarka umożliwia również otrzymywanie miniaturowych przezroczy z negatywów większych formatów, tak że można np.: starsze negatywy 9×12 przerobić na miniaturowe przezrocza.

■ Ihagee. Fabryka ta wypuściła na rynek swoją lustrzaną na taśmę filmową pod nazwą Kine-Exacta. Na matówce lustrzanej jest widoczny obraz w powiększeniu. Kine-Exacta ma wymienną optykę i migawkę szczelinową od 1/1000 do 12 sekund.

FOTOGRAFIA ULTRAMINIATUROWA 13 x 18 mm

Automat „Sola“. Jest to kamera zautomatyzowana na 24 zdjęcia formatu ultra-miniaturowego 13x18 milimetrów.

Surowcem do zdjęć jest film nieperforowany 16 mm. Przesuw filmu odbywa się przy pomocy urządzenia sprężynowego. Każdą grupę zdjęć można oddzielnie wyjmować z kamery po naświetleniu. Wyposażenie optyczne: Schneidera Kinoplan 1:3, $f = 25$ mm. Obiektywy są wymienne.

Robot tegoroczny stał się prawdziwym karabinem maszynowym z tym jeszcze dodatkiem, że może być uruchamiany i sterowany zdalą. Jak wiadomo, Robot jest zaopatrzony w urządzenie sprężynowe, służące jednocześnie do spustu migawki i do przesuwania filmu. Obecnie przybył „elek-

tryczny seryjny wyzwalacz“, uruchamiany przy pomocy baterii elektrycznej. Umożliwia to wykonanie całej serii zdjęć aparatem, sterowanym z odległości.

Dla potrzeb naukowych, a mianowicie dla celów rejestracji i kontroli zostało stworzone całkowite urządzenie rejestracyjne „Robot“, które obok wyzwalacza zdalnego posiada jeszcze wyłącznik elektryczny zegarowy, który w określonych, z góry nastawianych odstępach czasu, uruchamia migawkę aparatu.

Gdy do oświetlenia przedmiotu fotografowanego używane jest światło żarowe, wówczas pomocniczy kontakt elektryczny, znajdujący się w zegarze, zapala żarówkę krótko przed naświetleniem i wyłącza je po naświetleniu.

X MIĘDZYNARODOWY SALON FOTOGRAFIKI W POLSCE

WARSZAWA ♦ 25.9 – 3.11.1937

SZCZEGÓŁY W NR 4 „FOTA” I NR 4 „FOTOGRAFA”

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: CHEMIKALIA 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 na konto P. K. O. 18025

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

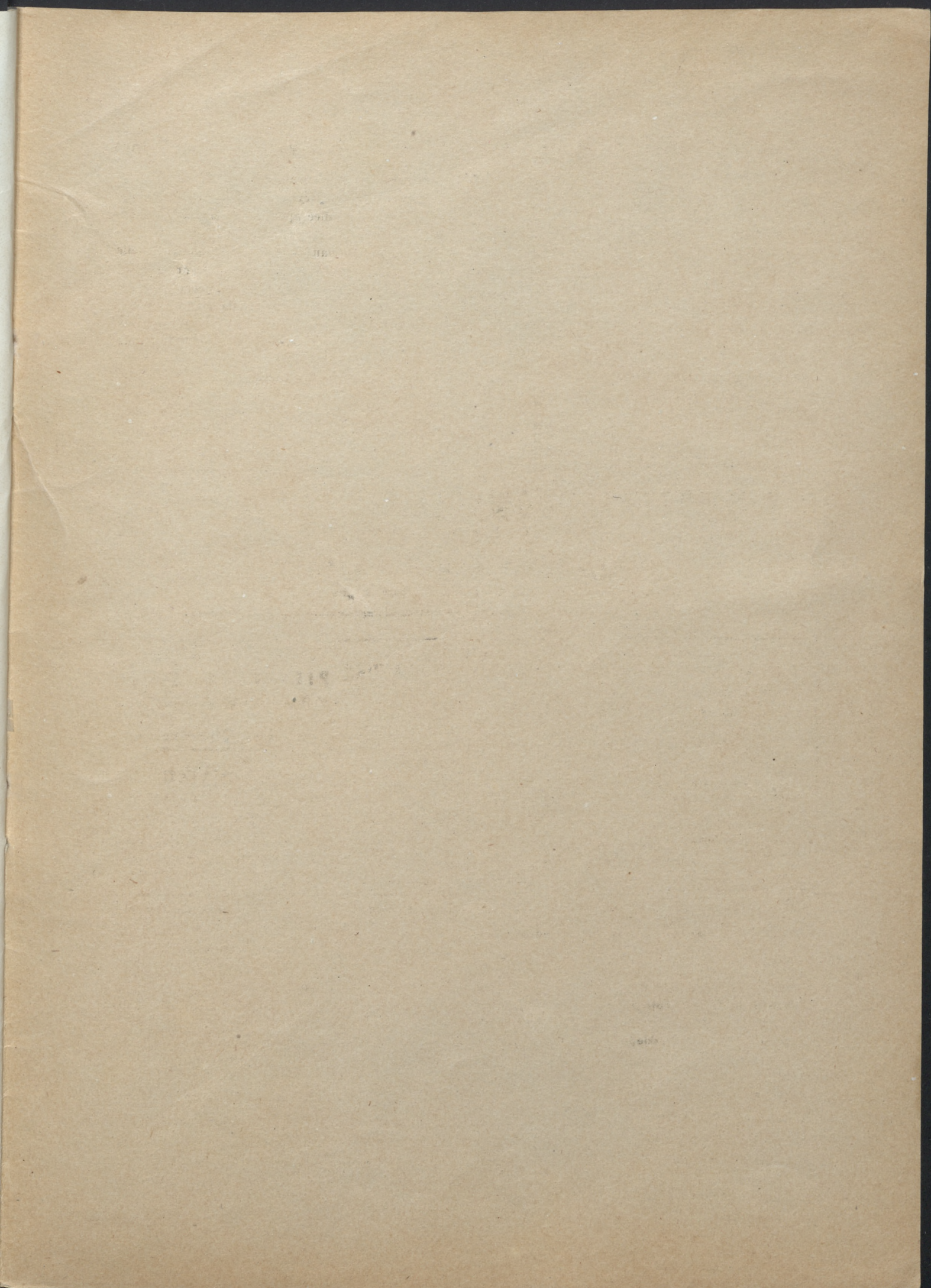
Redaktor nacz. Inż. HENRYK SZYLIT

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.



19/10

(S)