

**FOTO
GRAF**

**POD
SKŁ**

WARSZAWA • ROCZNIK 22 • Nr. 5

1

9

3

7

0.280

35,-

52+

K 176
2012



Wytwórnia Fotochemiczna

w Poznaniu, ul. Wielka 14

POLECA DOSKONAŁE POLSKIE

Dział
Sztuki



WPT. 2

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

Papiery: „Bromero”

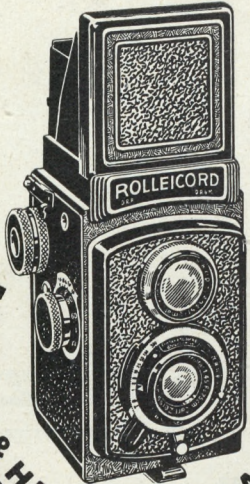
„Bromero-Rex”

„Omnilux”

„Vapresto”

„Mistrzowskie”

w różnych gatunkach i powierzchniach
oraz CHEMIKALIA DOZOWANE



Uniwersalny pod względem materiału negatywowego; nadaje się na błony — płyty — taśmę kinową

Uniwersalny pod względem formatu — wszystko jedno jakie zdjęcie: pionowe czy poziome

Uniwersalny pod względem możliwości stosowania

Wyraźny obraz na matówce jest niezawodnym doradcą

Wszystko widząca i dokładnie mierząca kamera lustrzana

Obiektyw Zeiss-Triotar i migawka jednoramienna Compur

Zdumiewająco dogodne ceny
zł. 255.— 280.— 320.—

Rolleicord

o znanej na świecie precyzji Rolleiflexa

Żądajcie prospektów w każdym foto-składzie

PAŃSTWOWA KOEDUKACYJNA SZKOŁA FOTOGRAFICZNA

WARSZAWA, ul. Konwiktorska 2
Telefon 11-57-27

Kształci siły techniczne dla zawodu fotograficznego. Nauka w szkole trwa 2 lata. Na pierwszy rok nauczania przyjmuje się kandydatów i kandydatki z ukończoną szóstą klasą gimnazjalną lub wykształceniem uznanym za równorzędne.

Egzaminy wstępne odbędą się w dniach 1 i 2 września r. b. podania przyjmuje i informacje udziela kancelaria szkoły codziennie od godz. 9 do 13-ej.

Dojazd do szkoły tramwajami 0, 1, 3, 4, 15, 17, 23 oraz autobusem do Placu Muranowskiego.

Wyszło z druku II-gie nowe, uzupełnione i poprawione wydanie:

„PODRĘCZNIKA FOTOGRAFII AMATORSKIEJ”

pióra D-ra T. CYPRIANA

Cena zł. 1.20 za egzemplarz

Do nabycia: w Spółce Wydawniczej „P I O N”
Warszawa, Żelazna 56
oraz w sklepach fotograficznych i księgarniach

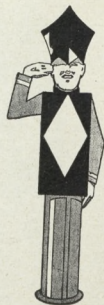
Zamawiając „Podręcznik” należy pieniądze przekazywać z góry do P.K.O. na konto „P I O N U” Nr. 8587, (zł. 1.20 za książkę i 30 gr. za przesyłkę, razem zł. 1.50), a to dla uniknięcia kosztów zaliczenia, które wynoszą 1 zł. od książki.



od

najmniejszego

DO
NAJWIĘKSZEGO



**WSZYSCY
FOTOAMATORZY**

OSIĄGAJĄ NAJLEPSZE REZULTATY
NA ANGIELSKICH BŁONACH



ILFORD

**SELO
ROLL FILM**



W dzień...
czy
w nocy...



NAJLEPSZE ZDJĘCIA
DŁ SŁYNNA BŁONA

„PANATOMIC”

WYSOKOCZUŁA – PANCHROMATYCZNA – DROBNOZIARNISTA

Żądać w każdym fotoskładzie

KODAK Sp. z o. o. WARSZAWA, PL. NAPOLEONA 5

LEONAR



Artystyczną pełnię
i doskonałość techniczną
POWIEKSZEŃ ZDJĘĆ
MAŁOOBRAZKOWYCH

zapewnia **LEIGRANO** –
specjalnie do tego celu
wyprodukowany idealny
papier *L e o n a r a*

Głęboka soczysta czerń, subtelnie stopnio-
wane półtony, nieskazitelna biel światła
potęgują walory obrazu. Cztery różne stop-
nie twardości, doskonała zdolność zacie-
rkania ziarna negatywu, oraz duża swoboda
w czasie naświetlania sprawiają, że LEIGRA-
NO odpowiada wszystkim wymagom
współczesnej fotografii małoobrazkowej.

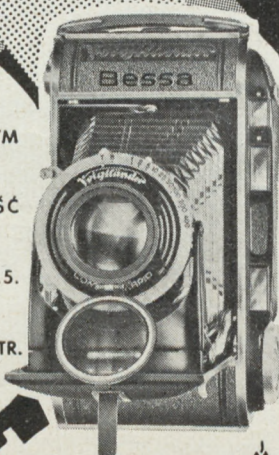
LEONAR-WERKE A. G. HAMBURG-WANDSBEK

2 najwyższej klasy
KAMERY
Voigtländer'a



SUPERB LUSTRZANKA Z AUTOMAT.
WYRÓWNIANIEM PARALAKSY. SIŁA
ŚWIATŁA 1:3,5, WBUDOWANY SAMO-
WYZWALACZ. AUTOMAT. LICZNIK
ZDJĘĆ.

BESSA Z WBUDOWANYM
DALOMIERZEM. ŁĄCZY SZYBKOŚĆ
I PRECYZJĘ. SIŁA ŚWIATŁA 1:3,5.
COMPUR - RAPID, WBUDOWANY FILTR.



NO I OCZYWIŚCIE BŁONA



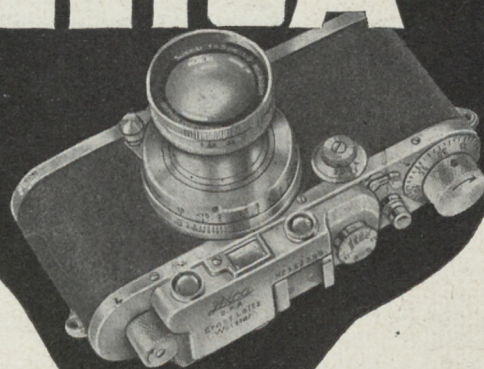
PROSPEKTY BEZPŁATNIE W FOTOSKŁADACH
ORAZ W JEN. REPREZENTACJI: WARSZAWA,
CHMIELNA 47^a

ERNST LEITZ

WETZLAR



LEICA



Do nabycia w każdym składzie przyborów
fotograficznych.

Prospekty bezpłatnie rozdają foto-składy lub
wysyła

Jen. Reprezentacja na Polskę,
Warszawa, Chmielna 47^a



1. Głęboka czerń i niebywała plastyka charakteryzują powierzchnię K 31 aksamitno-welurową.
2. Oprócz powierzchni K 31 dostarczana jest Artona jako krem-mat K 5 i krem-półmat K 7.
3. Wywołuje się i tonuje w zwykłym wywoływaczu metolhydrochinowym.
4. Trzy gradacje: miękka, normalna, twarda.

FOTOGRAF POLSKI

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY SZTUKI I WIEDZY
FOTOGRAFICZNEJ I KINEMATOGRAFICZNEJ

ORGAN ZWIĄZKU POLSKICH TOWARZYSTW FOTOGRAFICZNYCH
I POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

ROCZNIK XXII

WARSZAWA – LIPIEC 1937

NR. 5

TURYSTA, APARAT I OBRONA PAŃSTWA

Dr Tadeusz Cyprian, F. K. P.

GŁOŚNY BYŁ ALARM prasy między-narodowej, gdy przed dwoma laty nastąpiły obostrzenia zakazów fotografowania w Czechosłowacji i nie tylko prasa europejska przestrzegała przed wyjazdem do Czech tych wszystkich, którzy nie chcą się narażać na przykrości, ale biura podróży wprost odradzały wyjazdu do tego kraju, wskazując na to, że turysta jest tam intruzem, że posiadanie aparatu fotograficznego czyni go z góry podejrzanym i że powinien raczej wybrać inny cel podróży.

Szło wówczas o to, że istotnie obostrzono przepisy o zakazach fotografowania w terenach granicznych, obfitujących właśnie w atrakcje krajobrazowe i architektoniczne.

Gdy się jednak podniósł alarm i gospodarstwo narodowe czeskie odczuło zmniejszony napływ turystów, władze wyjaśniły, że fotografowanie zakazane jest jedynie w specjalnych terenach o znaczeniu wojskowym, które to tereny oznaczone są na każdej drodze dojazdowej stosownymi napisami i że poza nimi żadnych ograniczeń nie ma. Wyjaśnienia te z wolna przełamały nieufność i sprawa przycichła.

Za to teraz historia powtarza się u nas. Znane rozporządzenie o ochronie granic może zadać ciężki cios całej fotografii amatorskiej polskiej, nie mówiąc już o możli-

wości nieobliczalnej szkody dla turystyki wewnętrznej, z takim trudem forsowanej przez czynniki społeczne i państwowe, grozi postawieniem Polski na „czarnej tablicy” turystyki międzynarodowej wbrew wszelkim usiłowaniom czynników oficjalnych, by do Polski skierować strumień obcych, pokazać im nasz kraj i jego piękno.

Nie ma dziś na Zachodzie turysty, nie ma wycieczkowicza, któryby ruszył się w podróż bez aparatu fotograficznego, a jeśli mu powiedzą, że w jakimś kraju aparat taki może stać się dla niego przyczyną przykrości, aż do aresztowania wyłącznie, a na fotografowanie w najpiękniejszych okolicach kraju musi mieć specjalne pozwolenie, o które trzeba się starać w sposób, zwłaszcza dla obcokrajowca bardzo uciążliwy, to napewno zrezygnuje z podróży do Polski.

Że zaś tak każdemu powiedzą w biurze podróży na Zachodzie, nie ulega żadnej wątpliwości, bo jest to zwykłym obowiązkiem Biura Podróży, a ostatnie obostrzenia zakazów fotografowania u nas dadzą do takiej informacji dostateczny powód, nawet, jeśli dane biuro będzie dla Polski wyjątkowo życzliwie usposobione.

Co się więc właściwie stało? Oto w Dzienniku Ustaw R. P. Nr. 11 z dnia 19 lutego 1937 r. ukazało się pod pozycją 83 Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej z

dnia 23 grudnia 1926 r. o granicach Państwa, regulujące między innymi sprawami także i nas specjalnie interesującą kwestię fotografowania na Pograniczu i turystyki na tych obszarach.

Do Rozporządzenia tego wydane zostało Rozporządzenie Ministra Spraw Wewnętrznych (Dz. U. R. P. Nr. 12, poz. 84), precyzujące interesującą nas sprawę turystyki i fotografowania w terenach pogranicznych.

W interesie amatorów i turystów warto się przyjrzeć bliżej postanowieniom tego Rozporządzenia.

Otóż wzdłuż granic Państwa utworzona została strefa nadgraniczna o szerokości zasadniczej 2 km, mogąca być jednak rozszerzona w miarę warunków lokalnych do 6 km lub zwężona poniżej 2 km. Strefa ta interesuje nas specjalnie, bo do niej odnoszą się w większej części ograniczenia i w niej leży przeważna ilość „objektów turystycznych” Polski.

Pierwszym wymogiem legalnego przebywania w strefie nadgranicznej jest posiadanie ważnego dowodu osobistego, przy czym leży w kompetencji władz administracyjnych uzależnić przebywanie w strefie nadgranicznej osobom tam nie zamieszkającym od uzyskania specjalnego zezwolenia.

Każdy, kto przybywa na teren strefy nadgranicznej, musi w ciągu 24 godzin zameldować się we właściwym urzędzie gminnym. Ruch nocny na terenie strefy nadgranicznej jest zasadniczo zakazany, a wyjątki od tego zakazu są szczegółowo w Rozporządzeniu omówione.

Tyle dotyczyłoby turystyki — jakie znaczenie mają te ograniczenia, pomówimy jeszcze później.

A teraz sprawa fotografii. Otóż wszelkie posiadanie aparatów fotograficznych podczas pobytu w strefie nadgranicznej uzależnione jest od specjalnego zezwolenia Starostwa, na którego terenie leży dany odcinek strefy i od posiadania tego zezwolenia wolne są jedynie osoby, przejeżdżające bez za-

trzymania przez teren strefy (a więc np. wyjeżdżające za granicę Państwa).

Warunki, od których uzależnione ma być fotografowanie i posiadanie aparatów fotograficznych na terenie strefy nadgranicznej, określą wojewodowie.

Naruszenie tych przepisów zagrożone jest karą, a to aresztem do trzech miesięcy lub grzywną do 3.000 zł, ściganie odbywa się w trybie postępowania karno - administracyjnego.

Tak wyglądają najważniejsze interesujące nas przepisy prawne, podane w dużym skrócie. Przyglądnijmy się im z punktu widzenia praktycznego.

Otóż przede wszystkim należy stwierdzić, że na terenie strefy nadgranicznej leżą niemal wszystkie ważniejsze obiekty turystyczne Polski, a więc Tatry, Karpaty, nasze wybrzeże morskie, ośrodki turystyczne i sportowe, jak np. jezioro Charzybowskie koło Chojnic oraz wiele innych okolic Polski, specjalnie licznie uczęszczanych przez turystów.

Skutek jest ten, że jak donosi prasa codzienna, na wycieczki w Karpaty Wschodnie podobno potrzebne jest pozwolenie Starostwa, i to starostwa miejsca zamieszkania turysty (to jeszcze byłoby mniej uciążliwe, bo można je uzyskać przed wyjazdem z domu, a tylko społeczeństwo musi się do tego przyzwyczaić).

Gorzej jest z cudzoziemcami, którzy muszą starać się o zezwolenie przed wjazdem do strefy, o ile w międzyczasie nie zostaną wydane przepisy, upraszczające procedurę przez wydawanie takich pozwoleń w krótkiej drodze na samym terenie strefy.

Gorzej także jest z pozwoleniem na fotografowanie, bo to ostatnie wydaje starosta, na którego terenie leży dany odcinek strefy, jeśli więc ktoś wybiera się na wycieczkę górską obejmującą teren kilku starostw, musi uzyskać pozwolenie od każdego z nich z osobna.

Jeśli weźmiemy pod uwagę trudności i zabiegi związane z uzyskaniem takich kil-

ku pozwoleń w kilku miejscowościach, będących siedzibą danych starostw, to w praktyce otrzymanie zezwolenia będzie niemożliwe, o ile starostwa nie będą wydawały ich w drodze korespondencji, co znowu jest trudne, bo osoba petenta, piszącego np. do starostwa w Nowym Targu z Wilna jest przecież danemu staroście zupełnie nieznaną, a przedkładanie dokumentów i zaświadczeń dla wykazania, że petent zasługuje na zaufanie, jest wysoce skomplikowane.

I co będzie z licznymi rzeszami niepełnoletniej młodzieży, z tysiącami harcerzy, którzy przez całe lato włóczą się po Tatrach i Karpatach Wschodnich i chcieliby przecież fotografować, są do tego zachęcani przez władze szkolne, ale nie mogą korespondować ze starostwami, mając łat szesnascie?

No i co będzie z tysiącami cudzoziemców, którzy przez całe lato przekraczają granicę naszą w Tatrach na podstawie konwencji o pasie turystycznym? Przecież każdy z nich niemal ma ze sobą aparat fotograficzny i bez niego się nie ruszy, bo to już jest zwyczajem na Zachodzie. Czy ludzie ci z chwilą przekroczenia granicy narażają się na areszt lub grzywnę? Nie można przecież wywiesić na Rysach, Kasprowym lub Mięguszwieckich tablicy, nakazującej oddawanie aparatów do przechowalni na czas pobytu w Polsce!

Taki zakaz w stosunku do obcych wywoła zupełne zakłócenie normalnej turystyki granicznej, uregulowanej konwencjami międzynarodowymi.

W strefie nadgranicznej leży sporo naszych zdrojowisk i lotnisk, gdzie na każdym kroku ktoś fotografuje, leżą niektóre plaże nadmorskie i nagle wszystkie te tereny mają być objęte zakazem, mają wymagać specjalnych pozwoleń na fotografowanie grup znajomych na plaży w Orłowie lub pod schroniskiem przy Morskim Oku!

Wydawałoby się, że sytuacja jest beznadziejna i że ustawodawca o tych kompli-

kacjach nie pomyślał. Ale tak źle nie jest—ustawa, tak celowa z punktu widzenia obrony Państwa nie chce gnębić zakazami swych lojalnych obywateli i dlatego znajduje się w niej przepis, krótki, ale ważny, a mianowicie w § 24, ustęp 3 Rozporządzenia wykonawczego, który mówi, że „województwie określa warunki, na jakich dopuszczalne jest na terenie strefy nadgranicznej fotografowanie, filmowanie oraz przenoszenie (przewożenie) aparatów fotograficznych“.

Widzimy więc, że ten jeden przepis może ustawie odjąć całą ostrość tam, gdzie godziłaby ona w lojalnych turystów, nie czyniąc uszczerbku postulatowi obrony granic Państwa.

Bo o ile jest rzeczą oczywistą, że nie leży w interesie Państwa, by niewyraźne indywidua włóczyły się po Pograniczu i fotografowały teren tam, gdzie zdjęcia te mogą być wykorzystane przeciw nam, o tyle zakazywanie fotografowania scen z życia rybaków w Jastarni, grup na plaży lub momentów wycieczek tatrzańskich lub karpaccich byłoby tylko utrudnieniem życia obywateli, rzeczy te bowiem obojętne są z punktu widzenia strategicznego.

Dlatego też leży obecnie w rękach wojewodów, dzierżących tereny turystyczne, unormowanie fotografowania w strefie nadgranicznej w taki sposób, by można było pogodzić interesy turystyki, będącej potężną dźwignią kultury i gospodarstwa narodowego, z interesami Obrony Państwa.

Tylko szybkie uregulowanie tej sprawy, i to w porozumieniu z organizacjami turystycznymi i fotograficznymi może uchronić nas od wiekiej szkody, naprawienie której wymagałoby czasu i starań, dziś jeszcze łatwych do uniknięcia.

Wydaje mi się, że tereny tatrzańskie i karpaccie, oraz Wybrzeże, z wyjątkiem miejsc mających znaczenie strategiczne, a wreszcie niektóre okolice przygraniczne w innych stronach Polski, mające znaczenie turystyczne, mogłyby być w drodze zarzą-

dzeń właściwych wojewodów wyjęte z pod zakazu fotografowania, ewentualnie z pewnymi obostrzeniami, jak np. obowiązek posiadania przy sobie dowodu osobistego (co i obowiązuje osoby, udające się do stref nadgranicznych), byle tylko umożliwić amatorom uprawianie fotografii w okolicach wartościowych krajobrazowo, a nie mających znaczenia wojskowego.

Zakaz fotografowania w tych ostatnich terenach dałby się przeprowadzić podobnie jak w Czechosłowacji, przez umieszczenie na drogach dojazdowych do tych terenów stosownych tablic z ostrzeżeniem (bardzo pomysłowy „znak konwencjonalny”: aparat fotograficzny, przekreślony dwiema grubymi krechami, zrozumiały dla każdego, nawet cudzoziemca) i stosownym napisem.

Uregulowania wymaga sprawa turystów obcych w pasie turystycznym konwencyjnym i tu, jak również i w całej sprawie fotografowania w strefie nadgranicznej wdzieczne ma zadanie Polskie Towarzystwo Tatrzańskie, gospodarz terenów górskich, dalej, Polskie Towarzystwo Krajoznawcze, obejmujące całą Polskę, a wreszcie Liga Popierania Turystyki, odnośnie zaś spraw fachowo - fotograficznych Związek Polskich Towarzystw Fotograficznych i Polskie Towarzystwo Fotograficzne w Warszawie.

Warto też wspomnieć o skutkach zakazów w związku z naszym młodym przemysłem fotograficznym, mającym wszak duże znaczenie w obronie Państwa. Żyje on z amatorów, jak każdy przemysł fotograficzny na świecie, a warto zaznaczyć, że lwia część materiałów fotograficznych bywa zużywana właśnie w związku z turystyką i wycieczkami. Utrudnienie fotografowania szerokim rzeszom amatorów, którzy nie są tak bardzo zapaleni do fotografii, by starali się uciążliwie o zezwolenia, spowodowałoby zaniechanie przez tych ludzi fotografowania na wycieczkach w tereny turystyczne w ogóle, a z tej garstki zapaleńców fotograficznych, których nie odstraszyłyby żadne trudności w uzyskaniu zezwolenia, przemysł nigdy nie wyżyje...

W każdym razie dziś nie jest jeszcze za późno i zadaniem organizacji turystycznych i fotograficznych jest dążyć do uregulowania sprawy w formie jasnych i wyraźnych przepisów wojewódzkich, któreby były podane do publicznej wiadomości.

Bo chcemy wiedzieć, kiedy, gdzie i w jakich warunkach nam nie wolno fotografować, by nie narazić się na przykrości — chcemy lojalnie wszelkim zakazom się podporządkować, ale boimy się stanu niepewności, wpływającej jak najgorzej na spokojny rozwój fotografii.

METODA POMIARU KROTNOŚCI FILTRU FOTOGRAFICZNEGO

Tadeusz Gutkowski

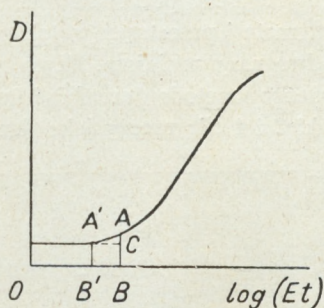
JEDNA Z METOD WYZNACZANIA krotkości filtru fotograficznego polega na następującym:

Z tej samej błony fotograficznej wycinamy dwa kawałki błony. Jednego z tych kawałków używamy do zmierzenia czułości tej błony metodą Edera i Hechta lub Scheinera. Z drugim kawałkiem błony robimy jakby ten sam pomiar czułości, stawiając jednak pomiędzy źródłem światła,

a błoną dany filtr. Filtr pochłania pewną część energii promienistej, wskutek czego poczernienie błony jest słabsze i wszystko dzieje się tak jak gdyby błona była mniej czuła. W istocie można powiedzieć, że zespół błony z filtrem jest mniej czuły, niż sama błona i że za drugim razem mierzymy właśnie czułość tego zespołu. Jeśli np. czułość błony samej wypada 18° Scheinera a zespołu błony z filtrem 15° S., wówczas

czas różnica wypada 3^0 S. co wskazuje, że zespół błony z filtrem jest dwa razy mniej czuły niż sama błona, a więc wymaga bądź otworu obiektywu 1,4 razy większego, bądź też dwa razy dłuższego naświetlania.

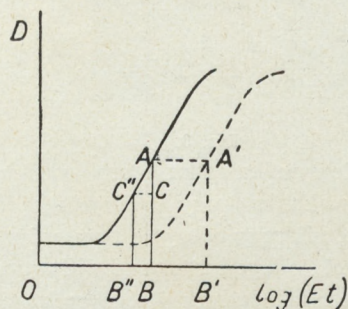
Metoda ta ma dość poważne braki. Wiadomą jest rzeczą, że pomiar czułości jest bardzo mało dokładny. Łatwo jest uzasadnić słabą dokładność tych pomiarów. Wiadomo jest również, że zależność pomiędzy poczernieniem błony a ilościem oświetlenia przez czas przedstawia się jak na załączonym rysunku. Czułość błony jest funkcją odciętej OB, któ-



Rys. 1.

ra odpowiada określonemu w pewien sposób poczernieniu BA. Poczernienie to zarówno u Scheinera jak i Edera i Hechta a nawet w metodzie DIN jest małe. Temu małemu poczernieniu odpowiada bardzo małe pochylenie krzywej. Wskutek tego małemu błędowi na BA odpowiada duży stosunkowo błąd na OB. Rzeczywiście różnica CA między dwiema rzędnymi BA i B'A' jest bardzo mała, natomiast różnica B'B między odpowiednimi odciętymi jest względnie duża. Stąd też i błąd na czułości jest znaczny. Jeśli weźmiemy pod uwagę, że dla określenia krotności filtru znajdujemy różnicę dwu mało dokładnych pomiarów, to nie trudno będzie zdać sobie sprawę z tego, że zamiast dokładnej wartości krotności filtru możemy otrzymać liczbę np. dwa razy większą. Ażeby uniknąć tego tak mało dokładnego pomiaru, obmyśliłem następującą metodę.

Wyobraźmy sobie, że zrobiliśmy na jednym wykresie dwie krzywe poczernienia jedną z kawałka błony naświetlonego bez filtru i drugą z kawałka błony naświetlonego z filtrem. Będą to dwie krzywe, z których jedna jest przesunięciem drugiej równoległe do osi odciętych. Linia ciągła odpowiada błonie naświetlonej bez filtru, linia przerywana odpowiada błonie z filtrem. Ażeby znaleźć krotność filtru należy znaleźć przesunięcie AA'. W opisanej wyżej metodzie to się właśnie robi, tylko robi się to u dołu, gdzie wynik jest mało dokładny. Wyobraźmy sobie punkt A na części prostej krzywej poczernienia. Miejsce to odpowiada największemu pochyleniu krzywej. Tutaj małej różnicy CA dwu

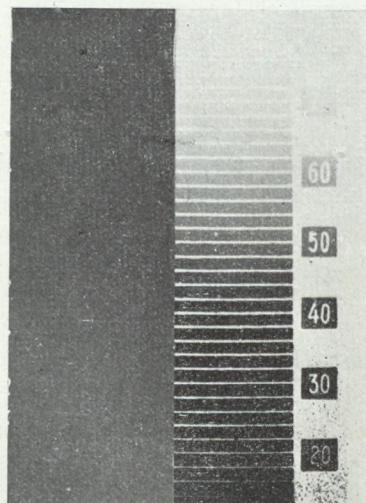


Rys. 2.

rzędnych AB i B'C'' odpowiada mała różnica B''B odpowiednich odciętych. Wskutek tego błąd w odczycie zaczernienia powoduje błąd w odczycie odciętej tego samego rzędu. Jeśli przy tym użyjemy do pomiaru błonę o kontraście większym od 1, wówczas błąd B''B będzie mniejszy od błędu CA.

Praktycznie można byłoby urzeczywistnić pomiar w sposób następujący. Obok kawałka błony (rys. 3), naświetlonej pod klinem Edera i Hechta bez filtru stawiamy kawałek błony równomiernie naświetlonej i której poczernienie odpowiada poczernieniu, leżącemu na części prostej krzywej poczernień np. punktowi A (rys. 2). Na prawym kawałku błony szu-

kamy miejsca, którego poczernienie równa się poczernieniu lewego kawałka. Znajdujemy, że poczernienie to leży przy liczbie klina 51. Podobny pomiar robimy z kawałkiem błony naświetlonej przez filtr. Z różnicy odczytów wnioskujemy o krotności filtru. Przy odczytywaniu poczernie-



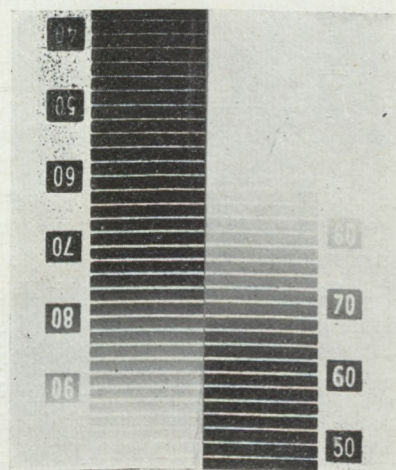
Rys. 3.

nia na lewym kawałku błony spostrzegamy, że wahania przy odczycie są dużo mniejsze, niż przy odczycie pomiarów czułości. Jest to zgodne z przewidywaniami teoretycznymi. Jednak i tego rodzaju pomiar ma swe złe strony. Pierwsza polega na tym, że krotność filtru wnioskujemy z różnicy dwu odczytów, wskutek czego sumujemy błędy i wynik na różnicy jest dwa razy mniej dokładny, niż odczyt pojedynczy. Druga zła strona jest ta, że sam odczyt poczernienia błony równomiernie poczernionej nie jest dostatecznie dokładny. Ma to swe źródło w tym, że oko odróżnia różnice poczernień dopiero wtedy, gdy mają one pewną określoną wartość i wskutek tego zaczernienia klina wydają się jednakowymi z paskiem równomiernie naświetlonym nie w jednym tylko punkcie, a na pewnej przestrzeni. Stąd błąd w odczycie.

Można jednak usunąć pierwszą złą stronę metody, robiąc tylko jeden odczyt. Mianowicie przykładamy do siebie oby-

dwa kawałki błony (rys. 4), z których lewy jest naświetlony bez filtra, a prawy z filtrem i patrzymy, w którym miejscu poczernienia są jednakowe. Na załączonym rysunku znajdujemy, że zaczernienie na lewej błonie pod liczbą 80 jest takie jak a błonie prawej pod liczbą 68. Skąd różnica 12. Jedno tylko porównanie zamiast dwóch wystarcza do znalezienia różnicy, skąd metoda staje się już dwa razy czulsza. Ale jest jeszcze jeden czynnik powiększający czułość metody. Mianowicie przy porównaniu klina z błoną równomiernie poczernioną z prawej strony mamy poczernie wzrastające w dół z lewej stałe. Tutaj zaś mamy z lewej malejące w dół wskutek czego różnica poczernień dwa razy szybciej wzrasta i przestrzeń wątpliwa jest przez to dwa razy mniejsza. Tym sposobem możemy metodę uczulić 4-krotnie.

Rysunki 3 i 4 siłą rzeczy jako druk nie

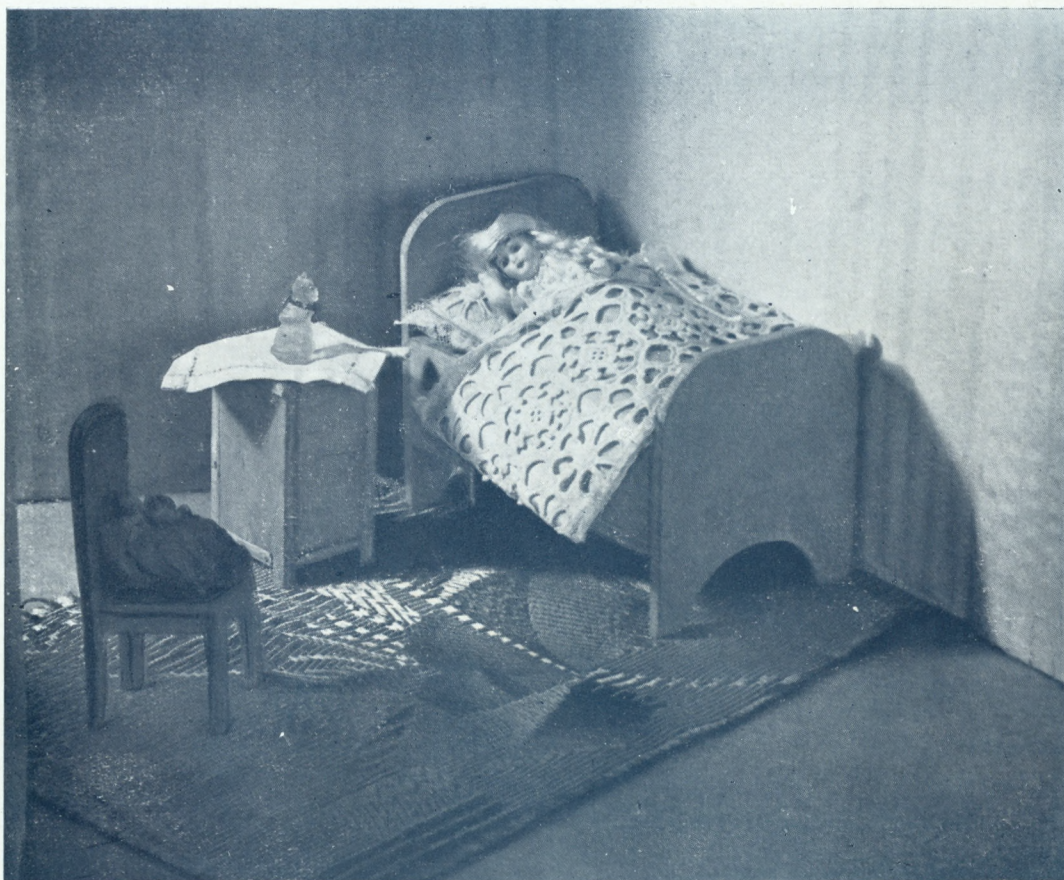


Rys. 4.

mogą odtworzyć istoty rzeczy, gdzie porównujemy oryginały. Rysunki te mogą być tu traktowane jedynie jako orientacyjne.

Z powyższego pomiaru otrzymujemy różnicę 12. Do pomiaru użyto klina o stałej 0,4. Jeśli krotność filtru oznaczymy przez n , otrzymamy: $\log n = 1,2,0,4 = 0,48$; skąd $n = 3,02$, lub okrągło $n = 3$.

Praca niniejsza ukazała się również w „Sprawozdaniach” Instytutu Technicznego Lotnictwa.



LALKI

H. Turlińska



CEBULE

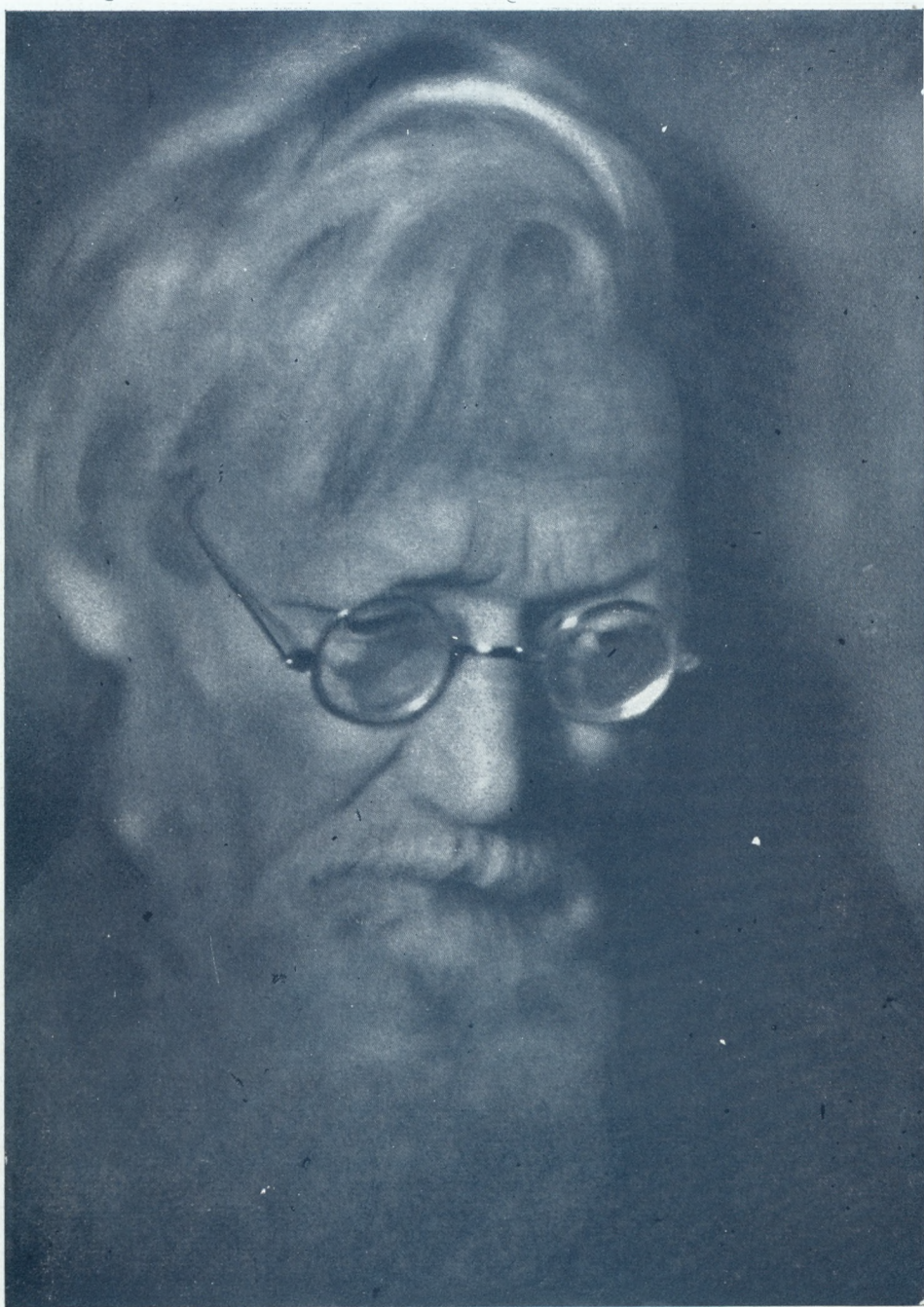
Z. Król



PORTRET DZIECKA

G. Szulc

Z Wystawy Prac Uczn. Państw. Szk. Fot. w P. T. F.



PORTRET MĘSKI

Z. Kołaczkowski

Z Wystawy Prac Uczn. Państw. Szk. Fot. w P. T. F.



WNĘTRZE

B. Hirszenberg

Z Wystawy Prac Uczn. Państw. Szk. Fot. w P. T. F.

DLACZEGO TECHNIKI SZLACHETNE?

Inż. Marian Dederko, F. K. P.

W NUMERZE 5-ym Przeglądu Fotograficznego w krytyce Salonu Lwowskiego, napisanej przez p. Świtkowskiego znalazłem zdanie: „nie wiadomo na jakiej podstawie zaliczono pigment do technik szlachetnych”. — Ponieważ panuje w sprawie kwalifikacji technik pewne zamieszanie, pozwolę sobie na skreślenie paru słów rozważania w sprawie klasyfikacji technik fotograficznych.

Najczęściej spotykają się określenia „techniki szlachetne, techniki swobodne, techniki chromowe i techniki koloidalne”, a w końcu naprawdę trudno zrozumieć, o co danemu fotografowi idzie, jeżeli używa jednego z wymienionych przeze mnie określeń. Pamiętam, co za gwałt podnoszono wtedy, gdy zwalczano używany dość często termin technik szlachetnych, gumy, oleju, przetłoku i t. p. — wymuszono po prostu, aby słowo „szlachetny” zostało wygnane ze słownika fotograficznego, i aby używano dla określenia technik swobodnych słów: wolne, interwencyjne, swobodne itp. Większość zwyciężyła. Nadmieniam, że większością byli wtedy, no i są i zawsze będą zwolennicy łatwizny i przeciętności, którzy się bali, że ich wyczyny artystyczne nie będą „szlachetne”, o ile wykonane będą w srebrze. W walce z tą przeciętnością zechcą na tym miejscu obronić słowo „szlachetne” i wyjaśnić dlaczego te techniki na to miano zasługują.

Zacznę od określenia terminu „techniki dowolnej, interwencyjnej, swobodnej itp.”. Nikt z nas nie zaliczy współczesnego bromu do technik szlachetnych. — A przecież w ostatnich latach fabrykacja papieru postąpiła tak daleko naprzód, z drugiej zaś strony subtelności techniki bromowej tak bardzo się rozwinęły, wysubtelniały i zindywidualizowały, że brom w zupełności zasługuje na miano techniki swobodnej. Weźmy chociażby bromy Wańskiego lub Stalony - Do-

brzańskiego. Sposób podejścia, tonacja, kontrastowość i w ogóle cała faktura jest tu tak bardzo odległa od siebie, a jednocześnie tak bardzo indywidualna, że z samych technicznych własności, każdy mniej więcej obeznany fotografik pozna po samej fakturze bromu jej autora. Poza tym wspomnę metody pochodne bromu, jak wtórnik, multinegatypia i t. p., a zobaczymy jak niesłusznym byłoby tutaj odsądzanie bromu od właściwości interwencyjnych przymawianych technikom szlachetnym. Bo czyż to nie jedno i to samo, czy wyrzucimy niepotrzebny jakiś szczegół w gumie czy oleju, czy też skutecznym to samo metodą wtórnika? Widzimy więc, że ta kategoria nazw dla technik szlachetnych jest stanowczo do odrzucenia.

Określenie techniki chromowe i koloidalne już będzie bliższe celu, choć co się tyczy oleju i jego pochodnych — to druga nazwa nie daje ścisłego określenia, boć przecie i srebro nie obejdzie się bez koloidu, którym jest żelatyna. Chrom zaś jest tutaj jakby motorem procesu, a nie jego istotą. Zostaje więc termin techniki szlachetne i termin ten postaram się uzasadnić w sposób następujący.

Każda technika srebrkowa charakteryzuje się tym, że plamy ciemne i jasne tworzone są przez mniejsze lub większe poczernienie warstwy srebrowej leżącej na powierzchni papieru. Jeżeli będziemy patrzyli na odbitkę pod światło, to zobaczymy, że światło będzie się odbijało i z ciemnych i jasnych miejsc obrazu jednakowo. W technikach szlachetnych ciemne miejsca obrazu nie są utworzone przez zaczernienie, ale przez pigment, który układa się na warstwie papieru nierównomiernie. Ciemniejsze miejsca obrazu mają warstwę grubszą, jaśniejsze cieńszą. Pod światło zupełnie dobrze zobaczymy, że światło odbija się zupełnie inaczej od ciemnych miejsc obrazu, a inaczej od jas-

nych. Ta właśnie różnorodność sposobu odbijania się światła od warstwy obrazu nadaje mu swoistą cechę, którą zwiemy dla jej wykwintu szlachetną. Ten szlachetny wygląd mają wszystkie techniki graficzne, pomiędzy innymi i t. zw. siatka, którą to techniką są odbijane reprodukcje dzieł fotografików. To też z bardzo, bardzo rzadkimi wyjątkami dobra reprodukcja podnosi wartość dzieła fotograficznego. Dlatego też do technik szlachetnych musimy zaliczyć gumę, olej we wszystkich odmianach, pigment i parę mniej znanych technik i dlatego też wszystkie techniki srebrne nie mogą się zaliczyć do technik szlachetnych. Tak samo przepiękna platyna i pokrewne techniki oparte na właściwościach soli żelazowo-szczawiniowych, przy swoim bardzo artystycznym wyglądzie nie są technikami szlachetnymi.

Teraz rozumiemy dlaczego sztywny bardzo, nie pozwalający na interwencję pigment będzie szlachetny, zaś giętki i w całym tego słowa znaczeniu swobodny brom tym mianem zwany być nie może.

Przypuszczam, że te nasze rozumowania wystarczą zupełnie dla zrozumienia zasady podawanej przez nas klasyfikacji.

Ostatnio daje się zauważyć ogromne zmniejszenie się technik szlachetnych na salonach międzynarodowych, wypieranych mocno przez techniki srebrne, specjalnie bromosrebrne. Że w technice srebrnej utalentowany fotograf artysta może się najzupełniej wypowiedzieć, mamy jako dowód na IX Salonie z jednej strony prace angielskie, z drugiej zaś strony nasze polskie grono artystów poznańskich (specjalnie Wańského). Jednakże większość fotografików dlatego tylko wystawia w bromie, że to najmniej wysiłku wymaga. Rzeczywiście w ciągu 2 — 3 godzin pracy możemy zrobić kilkanaście powiększeń i obesłać nimi parę salonów. Ale praca taka jest bardzo niebez-

pieczna dla fotografa, gdyż wskazuje mu wygodne ścieżki łatwizny, które jeszcze nigdy nikogo nie naprowadziły na trudno dostępne szczyty prawdziwego artysty.

Fotografia już to ma do siebie, że negatyw jest tu właściwie punktem wyjścia, z którego świadomą i trudną pracą techniczną wraz z twórczą intuicją utalentowanego fotografa powstaje dzieło sztuki fotograficznej. Wszystkie drogi schodzą się tutaj do jednego celu. Mamy nowoczesne metody opracowania negatywu jak: Multinegatypia, Persona i jej pochodne, jak wtórnik, jak nieszczesny nawet fotonizm, mamy też nie tylko papier bromosrebrny, ale cały szereg innych technik szlachetnych, dzięki którym to wykuwa się wreszcie dzieło indywidualne, zawierające w sobie wielki potencjał pracy i natchnienia.

Daleki jestem bardzo od twierdzenia, że poza technikami szlachetnymi nie ma dzieła fotograficznego. Przeciwnie słabego początkowego zdjęcia nie uratuje nawet bardzo wysoka guma czy przetłok. Dobra guma w złym zdjęciu tylko jeszcze mu może zaszkodzić, dodając pretensjonalności.

Ale są zdjęcia, które się gwałtownie proszą o to, by je wykonać w tej czy innej technice szlachetnej, gdyż piękniej wyjdą wtedy niż na bromie. I nie myślcie, że wypadek taki trafia się rzadko. Trudno dać tutaj ścisłe dane liczbowe, ale przypuszczam, że 1/3 prac naszych zyskałaby na opracowaniu szlachetnym. Dlatego też nie bez żalu patrzymy, jak ilość gum czy olejów w salonach spada, i dlatego cieszymy się bardzo, że Polska jest jedynym krajem, który podtrzymuje najświetniejsze tradycje czasu renesansu fotografii, pracując w technikach szlachetnych, w których tak cudownie wypowiadali się Steichen, Demachy, Kühn i inni im współcześni fotograficy początku tego stulecia.

Ku uwadze kół wojskowych. W Nr. Nr. 6, 7 ub. r. oraz w 1 i 2 rb. czasopisma „Foto“ ukazał się cykl artykułów pt. „Fotografia na usługach wojskowości“. W najbliższym 6-tym numerze „Foto“ ukaże się artykuł „Amatorska fotografia wojskowa“ pióra p. W. Stonawskiego, prof. Państw. Koed. Szkoły Fotograficznej.

WYSTAWY INDYWIDUALNE W P. T. F.

WYSTAWA INDYWIDUALNA PROF. Dr J. STALONY-DOBRZAŃSKIEGO

Dr Antoni Wieczorek, F. K. P.

SAM SIĘ WMÓWILEM Redakcji „Fotografa Polskiego“ z tą recenzją, pragnąc zniwelować stereotypowość i lakoniczność tego, co pod mianem sprawozdań wystawowych od dłuższego czasu zajmuje łamy głównego organu polskiej fotografii.

Wszystkich, zaciekawionych tym krótkim wstępem, budzę w kolorze szaro-stalowo - błękitnym, taki bowiem jest koloryt większości prac Prof. Dobrzańskiego — koloryt ogólny, będący jedną z cech stylu. Bo przy baczniejszym wniknięciu w poszczególne obrazy dostrzec można z łatwością oryginalne efekty dwóch, lub trzech zbliżonych do siebie barwnych odcieni, uzyskanych przez tonowanie powiększeń bromowych w roztworze soli złota.

Brzmi to ładnie i łatwo to powiedzieć. Technika ta, zwana w krótkości „złotobromem“, jest jednak bardzo trudna (choć z pozorów łatwa, jak wszystko w fotografii), nie ma nic wspólnego z dowolnościami retuszierskimi gumi, lub przetłoku i wymaga niesłychanej precyzji w pracy. Dlatego też Prof. Dobrzański jest w Polsce (a może i w Europie!) jedyny, który tą piękną odmianę bromu opanował suwerennie i to tak dalece, że uczynił z niej cechę stylu, bez której jego twórczość byłaby dziś nie do pomyślenia.

Myliłby się jednak, kto by przypuszczał, że kolory Prof. Dobrzańskiego mają coś wspólnego z tym, do czego przywykliśmy w dziełach malarstwa, lub podbarwianej grafiki. To jest coś odrębnego, co leży w granicach samej fotografii i ma swe

techniczne źródło w możliwościach chemii fotograficznej. Autor, wstępując na tę drogę, szczęśliwie uniknął zależności od malarstwa, jakkolwiek jego prace są pod pewnym względem — mianowicie oddziaływania na widza — nawskroś malarskie. Kolorystyka tych obrazów jest nadzwyczaj subtelna i przy całej prostocie plastycznych pomysłów wyrafinowana dzięki temu, że potęguje niesłychanie to, co się określa mianem sugestii barwnej przez fotografię jednobarwną. Wiadomo bowiem, że niektóre zdjęcia, typowo jednobarwne, budzą we wrażliwym widzu skojarzenia barwne, dając złudzenie ogólnego kolorytu, przy jednoczesnej świadomości, że się ma przed sobą jednobarwną fotografię.

Indywidualne spotęgowanie tej właściwości i artystyczne wyzyskanie jej w stosunku do widza wydaje mi się bardziej logiczne dla zaspokojenia wrodzonego pędu do kolorystyki u fotografa, niż bezpłodne silenie się na barwy naturalistyczne, wzgl. do nich zbliżone. A wobec tego wszystkie inne wiadomości o technice Prof. Dobrzańskiego, o tym, że to jest fanatyczny wyznawca fotografii małoobrazkowej, że jako jeden z najpierwszych pracował u nas nad problemem drobnoziarnistości, że stopniowo w swej pracy brał szturmem pozycje techniczne, zdawało się ongiś, nie zdobyte, a dziś dostępne dla każdego — wszystkie wiadomości o tym zdają się mieć znaczenie drugorzędne w obliczu rezultatów, do których artysta dochodzi.

O wiele ważniejsza jest pełna samowiedza artystyczna i żelazna konsekwencja, z jaką Prof. Dobrzański realizuje swe

artystyczne zamierzenia. Technika złocznego bromu jest do tego stopnia wprzęgnięta w całość akcji technicznej, że nie jeden obraz, wykonany w zwykłym bromie, straciłby cały efekt, a może i wartość. To znów świadczy o dojrzałości formy, związanej nierozdzielnie z treścią, dla której powstała. Takie traktowanie tech-

niki może być wzorem dla całej polskiej fotografii. I chociaż Prof. Dobrzański nie jest członkiem Fotoklubu Polskiego, to większość członków tej uwiedłej organizacji powinna pójść do niego na przeszkolenie i naukę trzech rzeczy: formy, wiązania jej z treścią przy pomocy techniki i poszukiwania siebie we własnym stylu.

WYSTAWA PRAC UCZNIÓW PAŃSTW. KOEDUKACYJNEJ SZKOŁY FOTOGRAFICZNEJ

Wacław Orlicz

WYSTAWA PRAC UCZNIÓW Państwowej Koedukacyjnej Szkoły fotograficznej w lokalu Polskiego Tow. Fotograficznego jest całkiem specyficzną i krytyk w podejściu do niej powinien stosować zupełnie inne kryteria niż do wystaw indywidualnych urządzanych w P. T. F.

Musimy tutaj przede wszystkim pamiętać, że Szkoła ta przeznaczona jest dla młodzieży od 16-tu do 20-u lat i że najczęściej wstępujący do niej nie mają najmniejszego pojęcia o fotografii oraz nie uświadamiają sobie dokładnie swych upodobań i powołania. Zupełnie staje się wtedy zrozumiałym, jak bardzo trudno jest kierownikom i nauczycielom tej szkoły przez dwa lata wyrobić zupełnie i wszechstronnie wykształconego fachowca. I dla tego też traktowanie tej Wystawy podobnie jak się traktuje wystawy indywidualne innych luminarzy sztuki fotograficznej byłoby i niewłaściwe i mocno niesprawiedliwe, zarówno dla Szkoły jak i dla uczniów.

Ekspozaty można by podzielić na cztery oddzielne grupy. Do pierwszej zaliczamy prace początkowe pierwszego kursu, który wprowadza ucznia w świat fotograficzny. Bardzo słuszną jest wprowadzona tu zasada rozpoczynania od fotografii dwuwalorowej, otrzymanej bez aparatu fotograficznego, aż do prób martwej natury kompozycyjnej oraz zdjęć reklamowych. Jak na prace pierwszego roku studiów wystawione

zdjęcia są znakomite i dowodzą, że podstawy kompozycji, choć podawane dyskretnie i bez żadnej apodyktyczności, wpajane są w młode umysły uczniów. Drugi rok zdaje mi się, że pracuje przede wszystkim nad portretem. I tutaj daje się zauważyć zupełna rozpiętość stylu fotografii, bez narzucania indywidualności wykładowcy. Bo musimy przyznać, że portrety są zupełnie dobre, oryginalne w ujęciu i nadzwyczajnie różniące się między sobą pod względem stylu. Jedną bym tylko dał uwagę, że portrety te już może zbyt daleko odbiegają od zwykłej dobrej fotografii zawodowej i że stanowczo warto by było zwrócić uwagę na solidną pracę zawodową, gdyż wtedy absolwenci zyskaliby sobie teren pracy w fotografii zawodowej, podnosząc tym samym jej nadzwyczajnie niski poziom w Polsce.

Poza tym widzimy, że drugi kurs studiuje martwą naturę i architekturę. Prace te podobne są do tychże samych z pierwszego roku, mają tylko dojrzałą kompozycję no i większą technikę wykończenia. Krajobrazów prawie, że nie widzimy, prócz jednego bardzo dobrego na pierwszym kursie. Zdjęcia architektoniczne mało indywidualne i robione jak gdyby na jedno kopyto. Robi wrażenie, że Szkoła nie bardzo wiele ma czasu na wycieczki na teren i że jest to raczej tylko wskazanie kierunku pracy, niż nauka pejzażu i architektury. Wreszcie widzimy całą ścianę zawieszoną gumami, bromolejami i przetłokami. Robi wrażenie,

że w dwuletniej szkole nie bardzo jest miejsce na techniki szachetne, chociażby z braku materiału negatywowego, gdyż naszym zdaniem tylko zdjęcia o wysokiej wartości artystycznej nadają się do tego. Poza tym i technicznie są pewne niedociągnięcia. Jeszcze wśród gum widzimy parę bardzo pięknych, ale przetłoki i bromoleje, musimy tu być sprawiedliwi, są bardzo brzydkie i technicznie bardzo słabe. Robi wrażenie, że na gumę poświęcono tyle czasu, że na ogarnięcie innych technik już go zbrakło

Na ogół jednak Wystawa robi wrażenie bardzo dodatnie. Widać celową i rzeczową pracę nauczycielską, widać również z drugiej strony, że starania wykładowców nie wywierają zbyt wielkiego swego wpływu na słabą jeszcze indywidualność ucznia.

Dlatego też życzymy powodzenia tej jedynej poważnej uczelni fotograficznej Polski (pomijam tu zakłady fotograficzne przy wyższych uczelniach) i mamy nadzieję, że rozwijając się co raz bardziej, promieniować ona będzie wkrótce na świat fotograficzny całego kraju.

PIĘKNO KRAJOBRAZU POLSKI

Dr inż. Witold Romer, F. K. P.

FOTOGRAFIA KRAJOBRAZU cieszy się wielką popularnością.

Po przebyciu okresu „pierwszego dzieciństwa” swej twórczości fotograficznej, kiedy to sam widok wyłaniającego się obrazu negatywnego budzi najwyższe zainteresowanie i entuzjazm, gdy przeminie pierwszy szal fotografowania wszystkiego i wszystkich dla zaspokojenia najrymitywniejszej formy dążności do tworzenia plastycznego, tkwiącej głęboko w każdej naturze ludzkiej; zainteresowania bardziej już świadomego możliwości i środków fotografia zwracają się najczęściej ku krajobrazowi.

Na wszystkich wystawach fotografii artystycznej krajobraz najpocześniejsze zajmuje miejsce. Krajobraz bowiem jest tematem ogromnie bogatym, dostarcza najszerzych możliwości swobodnego operowania światłem i cieniem, plamą i linią, jednym słowem daje ogromne pole dla zamierzeń kompozycyjnych. Z drugiej zaś strony fotografia krajobrazu zmusza do obcowania z przyrodą, wyprowadza nas w pola i lasy, jest możliwa wtedy, gdy umysł nasz jest swobodny i wolny, gdy szukamy wypoczynku i wytchnienia, jest zajęciem wakacyj czy urlopu.

Fotografia krajobrazu ma jednak dwa różne aspekty, dwa sposoby podejścia, jak się to dzisiaj zazwyczaj mówi. Jeden to punkt widzenia czysto artystyczny, zainteresowanie zagadnieniami kompozycji, formą i światłocieniem. Krapobraz sam schodzi na drugi plan. Dla uzyskania pięknej linii przekątniowej czy też gigantycznego łuku autor posługuje się wycinkami albo punktami widzenia, które czynią nieraz treść obrazu zupełnie niezrozumiałą. Drugi sposób podejścia to miłość do samego krajobrazu. Autor stara się uwydatnić i podkreślić w zdjęciu to, co według jego zdania nadaje krajobrazowi piętno i charakter, co go najbardziej bierze za serce. Jednego pasja taternicka skłania do skierowywania obiektywu na turnie, granie i ściany, inny znów rozkoszuje się w nieskończoność powtarzającymi się falami karpackich grzbietów, albo szerokimi mieliznami wiślanymi, błękitnymi wodami pojezierza czy też rosochatą sosną z nad Bałtyku.

Pierwszy sposób podejścia jest na wystawach fotografiki bardzo obfite reprezentowany. W znacznej większości „pejzaży” nie znajdujemy wcale „krajobrazu”, w pojęciu przyrodniczym, a w każdym razie nie znajdujemy cech charakterystycznych krajobrazu i trudno będzie stwierdzić czy zdjęcie wy-



To synonim pierwszorzędnej jakości
BŁON, PŁYT I CHEMIKALII

Generalne zastępstwo

D/H W. Glabisz—Warszawa, Targowa 15

DOWIEDLIŚMY

naszym Wielkim Konkursem, że



- ma nieprzeciętnie piękne emulsje i powierzchnie,
- nadaje się do najróżniejszych celów i technik,
- jako polski papier daje **potrójną** satysfakcję tym, którzy go stosują: artystyczną, patriotyczną i oszczędnościową.

Wszystkie poważne sklepy fotograficzne na terenie całej Polski posiadają asortyment

Polskich Papierów Fotograficznych

F O T O N

konano pod Poznaniem, Łwowem, Wilnem czy Warszawą. Zdjęcie, w którym autor zbyt wyraźnie zainteresuje się samym krajobrazem nie ma szans dostania się na wystawę. A szkoda, bo krajobraz to piękna rzecz, a nasz kraj to rzecz najbardziej własna, narodowa i polska. Dobre zdjęcie mówiące coś o charakterze krajobrazu nie jest wcale łatwiejsze od pejzażu poświęconego tylko zagadnieniom kompozycji. Jeśli zdjęcie ma w widzu wywołać choćby małą część tego zachwytu, którego doznał autor wobec przyrody, musi koniecznie być dobrze skomponowane, musi być oryginalne, niecodzienne i niebanalne.

Idea „sztuka dla sztuki“ coraz bardziej staje się przeżytkiem, a tym bardziej nieaktualna jest w fotografii, której kontakt z życiem jest dziś tak rozległy i ściły.

Zagadnienie poruszone powyżej było

już podniesione przez ś. p. T. Bobrowskiego (Fot. Pol. grudzień 1935). Jakkolwiek można się było nie zgadzać z niektórymi przesłankami autora to jednak główna idea, potrzeba zorganizowania fotografii własnego kraju niewątpliwie w całej pełni zasługuje na realizację. Piewszą próbę w tym kierunku czyni obecnie lwowski oddział Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, organizując wystawę pod tytułem „Piękno Krajobrazu Polski“. Dążeniem organizatorów jest zebranie zdjęć reprezentujących piękno i charakter krajobrazu wszystkich krain geograficznych Polski. Również człowiek w krajobrazie, a więc architektura, krajobraz przemysłowy, praca w polu i w lesie są tematem wystawy. Należy mieć nadzieję, że inicjatywa ta znajdzie szeroki oddźwięk wśród fotografików polskich i że wystawa będzie pięknie obesłana.

PORTRET FOTOGRAFICZNY

Witold Dederko, F. K. P.

WIELU, NAWET ZAAWANSOWANYCH fotografików, opracowując portret, jako zadanie stawia sobie *ładne, rzadziej ciekawe* skopiowanie twarzy modela — i na tym koniec. Rzadko artysta fotograf szuka w pracy nad portretem i w samym dziele portretu czegoś więcej — wypowiedzenia swej myśli, dania w dziele *czegoś z siebie*.

Większość fotografów amatorów nie posiada „altany“ do zdjęć portretowych i to jest może przyczyną znikomej ilości portretów fotograficznych na wystawach i salonach fotograficznych. Portretami zajmują się głównie zawodowcy, ci zaś albo (z niewielkimi wyjątkami) robią „knoty“, albo nie udzielają się ogółowi. W Polsce portrecistów amatorów jest niewiele i pracują dorywczo. Portrecistą bywa najczęściej ten, który uwagę swą skupia na krajobrazie, ale „dla rozmaitości“ bawi się w genre no i w portret.

A szkoda. Szkoda, bo większość naszych portretów fotograficznych to obrazy najwyżej poprawne.

I nic w tem nie ma dziwnego, że polski (również i światowy) portret fotograficzny tak rzadko staje się dziełem. Artysta nie podchodzi doń z pełnym umiłowaniem, nie szuka w nim kompletnego wypowiedzenia swej myśli. Nic dziwnego. Fotografując ciocię Zosię, lub pannę Jancię, trudno włączyć się we własną myśl. Zdjęcie takie jest prawie zawsze amatorską pamiątką, nie stara się nawet stać dziełem *bezinteresownym*. A bezinteresowność tę można osiągnąć jedynie przez *umiłowanie*, przez zgłębienie tematu, przez wynalezienie *problemu* w dokonywanym dziele.

„Problem“. Łatwe stosunkowo do wypowiedzenia słowo, ale trudne do skondensowania w skończoną myśl zdania, lub wielkiego artykułu.

Problemem powinna być *świadomość*

tworzenia. Ja wiem dlaczego to robię i tak to robię, wiem, co mnie do tego pobudziło, wiem, czego chcę od obrazu we wszystkich jego szczegółach i wiem, że w taki, lub inny sposób powinienem zwalczyć trudności, nasuwające się przy urzeczywistnianiu mej wizji-koncepcji.

I ta właśnie koncepcja jest główną składową częścią problemu.

Wielu artystów i teoretyków piorunuje na wszelki ślad koncepcjonalizmu w plastyce, a szczególnie w fotografii. Walka z „literaturą“ jest ulubionym konikiem bojowym wielu estetów. A niesłusznie. „Fotografia jako taka“ to może piękny ideał, ale pozostanie chyba w sztuce zawsze w sferze ideałów.

„Nowa rzeczowość“ (i pokrewne kierunki) mylnie jest nazywana „czystą fotografią“. I tu, jeżeli obraz staje się bardziej interesującym, wychyla się gdzieś z kąta koncepcja-literatura fakt w przestrzeni i w czasie. Martwa natura, która przez skojarzenie odpowiedników myślowych (np. druk i okulary, nasuwa się myśl: ktoś czytał — przestał) nasuwa wyobrażenie zdarzenia w czasie — już tym samym posiada silne wartości literackie.

Plebiscyt na najładniejsze zdjęcia na Salonie Międzynarodowym w roku 1936 wyraźnie wskazał nam, że publiczności podobają się obrazy łatne i *treściwe*.

Publiczność szuka literatury. Nie powiem, że Vox Populi — Vox Dei — ale artyści i teoretycy sztuki winni nie zapominać o zdrowym rozsądku przeciętnego, niezepsutego abstrakcyjnymi spekulacjami szarego inteligenta lub pół-inteligenta. Treść jest w obrazie jeżeli nie koniecznością, to olbrzymią jego wartością. Zróbmy przegląd wszystkich znanych nam *pięknych* i wartościowych krajobrazów (w portrecie słabiej to się uwidacznia). Missonne, Mortimer, czy Bułhak.

Dlaczego te obrazy uważamy za piękne? Mają w sobie *nastrój*, to „coś“, które nas rozrzewnia czy wytwarza grozę, to, co rozwesela, lub zasmuca. Obraz, który nie

działa na psychikę podświadomie — jest chłodny, suchy, „bezbarny“. Nie temat tu działa na naszą podświadomość, boć niejednokrotnie może być błahy — a kompozycyjne podkreślenie jakiegoś typowego szczegółu, lub nadanie całości odpowiedniej tonacji wrażeniowej.

Charakterystyka. Syntetyczna, tekstowa charakterystyka. Twarz ludzka pod względem wyrazu winna być czytelna (lecz nie przeszarżowana) i, co najważniejsze — oryginalna.

Niezwykłość, niecodziennność — aż do niesamowitości — przy zachowaniu naturalności — uplastycznienie życia, ale życia niecodziennego, życia z pewnego interesującego zdarzenia — to problem — jeden z wielu, nasuwających się fotografowi portreciście.

W portrecie, poza „ustawieniem“ odpowiedniego wyrazu, nastrój dać może wszystko: wszystkie składniki kompozycyjne obrazu, a więc — tło, oświetlenie, rekwizyty, kostium, czy pozę. O wiele piękniejszym obrazem będzie portret smutnego dziewczęcia, od suchego dokumentu fotograficznego, pokazującego jeno urodę tej dziewczyny. I przy każdej twarzy — gdzie indziej należy szukać „tego czegoś“.

Przy każdej twarzy, nie zaś przy każdym obrazie — przecież w portrecie twarz jest tym ośrodkiem, dookoła którego wszystko się obraca (mimo, że O. Hill fotografował portret beztwarzowy od tyłu).

W portrecie należy podkreślić charakter zasadniczy (ludzki) danej osoby, lub, jeśli twarz do tego się nadaje, stworzyć na jej podstawie swojego — wyimaginowanego człowieka.

I tu również kryje się problem — problem ważki i niełatwy. Kim ma być postać naszego obrazu.

Fotografujemy portret nie wtedy, gdy nas o to poproszą, nie wtedy, gdy nam oświadczy na danej osobie zależy, a wtedy jeno, gdy poczujemy, spojrzawszy na danego człowieka, wewnętrzną potrzebę fotografowania, gdy człowiek ten będzie dla

nas przedstawiał problem. Problem. Zadanie do rozwiązania.

Może być ono łatwe, może być trudne.

Problem. — Skojarzenie wartości „samogrających” lub przewyciężenie przeszkody, zdawałoby się nie do przebycia — to jest problem — to może stać się problemem, jeśli do pracy przystąpimy z zainteresowaniem, a nie stękając boleśnie, przed każdą piętrzącą się trudnością.

Niejednokrotnie problem dostrzegamy dopiero w czasie pracy. Jakąś trudność,

szpecącą w przykry sposób rysunek twarzy, jakieś światełko, dające jej charakter, jakiś wyraz ledwo uchwytny, pozycję, improwizowaną przez modela, te drobnostki, które niejednokrotnie stanowią o efekcie ostatecznym, chwytamy na gorącym uczynku. Bo problem to nie temat, nie koncepcja literacka, czy plastyczna, a uchwycenie „byka za rogi”.

Świadome podejście do opracowywanego przedmiotu i świadome opanowanie umiłowanego terenu.

Z E Ś W I A T A F O T O G R A F I C Z N E G O

FOTOGRAFOWANIE NA WYSTAWIE MIĘDZYNARODOWEJ W PARYŻU

Kierownictwo Wystawy Międzynarodowej w Paryżu zezwala na fotografowanie wszystkich obiektów, znajdujących się na terenie Wystawy pod warunkiem respektowania praw autorskich artystów i przemysłu w razie zamieszczenia fotografii w prasie.

Ciekawym jest, że zdjęcia kamerami na statywach wykonywać można w dni powszednie do godz. 18-ej, a w niedzielę i święta do godz. 14-ej. Zastrzeżenie to staje się zupełnie zrozumiałe, ze względu na wzmożony ruch zwiedzających, jaki się daje zaobserwować po tych godzinach, a statyw z kamerą ustawioną na zdjęcie w poważnym stopniu wpływa na zahamowanie ruchu.

KONGRESY MIĘDZYNARODOWE

W pierwszej połowie bież. miesiąca miały miejsce w Paryżu jednocześnie dwa kongresy: Międzynarodowy Kongres Filmowy i Kongres Międzynarodowej Federacji Prasy Kinematograficznej.

Oficjalne otwarcie tych kongresów odbyło się na pokładzie okrętu „Normandie” pod przewodnictwem szefa gabinetu Ministerstwa Oświaty.

„BERNOTAR”

Tak brzmi nazwa znanego filtru polaryzacyjnego Zeissa. Dotychczas znajdowały się one w sprzedaży pod nazwą Herotar, ale obecnie od nazwiska ich wynalazcy prof. F. Bernauera — nazwane zostały Bernotar.

Zakłady Zeissa produkują obecnie Bernotary we wszystkich znormalizowanych wielkościach, przez co możliwości ich stosowania stają się powszechne.

„ORTHOMETAR”

Znana fabryka aparatów fotograficznych Zeiss Ikon przygotowuje do kamery Contax nowy obiektyw o sile światła 4,5 i ogniskowej 3,5 cm. Nowy ten anastygmat za kilka miesięcy ukaże się w sprzedaży pod nazwą „Orthometar”. O jego właściwościach napiszemy w odpowiednim czasie.

REKORD POPULARNOŚCI

Najczęściej fotografowanym obiektem na całym świecie jest słynny Sfinks w Egipcie nieopodal wioski Gizah. Według obliczeń podawanych ostatnio przez prasę francuską „pozuje” on do zdjęć ok. 2000 razy w ciągu każdego dnia powszedniego, a 5000 razy w każdą niedzielę, — przyczym uśmiech jego pozostaje zawsze jednakowo spokojny i zagadkowy.

KONKURSY I WYSTAWY

PIĘKNO KRAJOBRAZU POLSKI

Wystawę fotograficzną pod tym tytułem organizuje w czasie od 3 października do 7 listopada 1937 r. Oddział Lwowski Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego. Tematem wystawy jest polski krajobraz i człowiek w krajobrazie. Fotografia krajobrazu budzi najpowszechniejsze zainteresowanie wśród szerokich rzesz fotografujących. Daje ona możliwość ujawnienia dążności do artystycznego wypowiedzenia się i umiłowania piękna przyrody. Wystawa obecna jest próbą skoordynowania różnorodnych dążeń w tej dziedzinie oraz pogłębienia zamiłowań przez sformułowanie konkretnego celu — ujęcie piękna krajobrazowego naszego Kraju. Dążeniem Komitetu Wystawy jest uzyskanie prac charakteryzujących wszystkie krainy geograficzne Polski. Komitet Wystawy prosi gorąco o poparcie jego wysiłków przez nadesłanie prac. Ilość prac nieograniczona, wymiar minimalny 18×24 cm. Oplata 1 zł. Za prace przysłane na wystawę przyznane będą nagrody. Dotychczas nagrody na łączną sumę 650 zł. ofiarowały następujące firmy: Alfa — Bydgoszcz, Ero — Poznań, Foton — Warszawa, Książnica - Atlas — Lwów. W szczególności zostaną nagrodzone najlepsze zespoły zdjęć ilustrujące pewną krainę geograficzną Polski. Komitet Organizacyjny: Inż. Dr. Witold Romer, Dr. Zygmunt Morwitz i Dr. Franciszek Uhoreczak. Termin zgłoszenia — 10 października 1937. Adres: Polskie Towarzystwo Krajoznawcze — Lwów, Bourlarda 5, I p.

PIĘKNO WARSZAWY"

Polski Tow. Fotograficzne w Warszawie organizuje pod powyższym tytułem Wielki Konkurs Fotograficzny. Konkurs odbywa się pod protektorem J. W. P. Prezydenta m. st. Warszawy Stefana Starzyńskiego. W skład Komitetu Honorowego wchodzi:

p. Dr. J. Biłek, Dyrektor Wydz. Oświaty i Kultury Zarządu Miejskiego; p. J. Bogdanowicz, Dyrektor Szkoły Sztuk Zdobniczych; p. F. Daszyński, Dyrektor Związku Propagandy Turystycznej m. st. Warszawy; p. Inż. M. Dederko, Prezes Polskiego Towarzystwa Fotograficznego; p. Inż. K. Jackowski, Dyrektor Muzeum Przemysłu i Techniki; p. Prof. W. Jastrzębowski, Rektor Akademii Sztuk Pięknych; p. Dr. S. Lorentz, Dyrektor Muzeum Narodowego; p. J. Neuman, Prezes Związku Polskich Towarzystw Fotograficznych; p. Inż. T. Sawicki, Państwowy Konserwator Zabytków; p. Dr. W. Zawistowski, Naczelnik Wydz. Sztuki Min. W. R. i O. P.

REGULAMIN KONKURSU „PIĘKNO WARSZAWY“

Na konkurs można nadsyłać wyłącznie zdjęcia obrazujące piękno Warszawy i jej najbliższych okolic (motywy architektoniczne stare i nowoczesne, wielkomiejski ruch uliczny, sceny z życia stolicy, zdjęcia nocne itp.).

Nadesłane prace muszą być w całości dziełem autora i mogą być wykonane w dowolnej technice pozytywowej (dopuszczalne są fotomontaże).

Ilość prac dowolna, lecz pod jednym godłem.

Format nie mniejszy, niż 18×24 cm.

Na odwrotnej stronie kartonów należy wypisać: godło autora, tytuł pracy, technikę, cenę obrazu i numer porządkowy według karty zgłoszenia. Do karty zgłoszeniowej dołączyć zaklejoną kopertę z nazwiskiem i adresem autora, opatrzoną godłem, oraz 2 zł. w znaczkach pocztowych na kosztą administracyjne.

Termin nadsyłania prac upływa 1 października 1937 roku.

Każdy uczestnik konkursu obowiązany jest dostarczyć na żądanie odbitek swych prac na papierze błyszczącym do reprodukcji za ustalone honorarium w wysokości 10 zł.

W skład jury wchodzi pp.: Inż. M. Dederko — Prezes Polskiego Tow. Fotograf.; F. Daszyński — Dyrektor Zw. Prop. i Turyst. m. st. Warszawy; W. De Bondy — Wiceprezes P. T. F.; Dr. S. Lorentz — Dyrektor Muzeum Narodowego; Dr. T. Przypkowski — Referent Propagandy Stolicy; Dr. J. Starzyński — Dyrektor Instytutu Propagandy Sztuki; J. Sunderland — Adwokat.

Nagrody na konkurs są następujące:

P. Ministra Spraw Zagranicznych — 300 zł.; P. Ministra Wyzn. Rel. i Oświec. Publ. — 300 zł.; P. Ministra Komunikacji pięć nagród po 80 zł. — 400 zł. P. Prezydenta m. st. Warszawy: I nagroda — 500 zł.; II nagroda — 300 zł.; III nagroda — 200 zł.; Polskich Linii Lotniczych LOT — 2 bezpłatne bilety w określonych lotach nad Warszawą; Polskiego Towarzystwa Fotograficznego — srebrny medal.

Nagrody będą udzielane za całokształt nadesłanych prac danego autora.

Wybrane trzy prace nagrodzonego autora przechodzą na własność fundatora nagrody wraz z prawem reprodukcji. Jedynie nagrody p. Ministra Komunikacji przyznane będą za wybrane prace przy współudziale przedstawiciela p. Ministra.

Prace, korespondencję i zapytania należy kierować do Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Warszawie, ul. Chmielna 17, z dopiskiem „Na konkurs Piękno Warszawy“.

KRONIKA FOTOGRAFICZNA

X MIĘDZYNARODOWY SALON FOTOGRAFIKI W POLSCE

Komitet uprzejmie zaprasza do wzięcia udziału w X Międzynarodowym Salonie Fotografiki w Polsce, który odbędzie się w Salonie Reprezentacyjnego Kasyna Oficerskiego w Warszawie, od dnia 25. IX.—3. XI. 1937 r.

Przypominamy, że ostatni termin nadsyłania prac upływa 6 września 1937 r.

Uwaga: Regulamin X-go Międzynarodowego Salonu Fotograficznego w Polsce został podany do wiadomości r. b. w Nr. 4 „Fotografa Polskiego”.

POLSKA BIERZE CZYNNY UDZIAŁ W OBRA- DACH III-GO MIĘDZYNARODOWEGO KON- GRESU FILMU AMATORSKIEGO W PARYŻU

Wzorem roku ubiegłego, gdzie Sekcja Filmowa P. T. F. reprezentowała barwy Polski na II Międzynarodowym Kongresie Filmu Amatorskiego i V Międzynarodowym Konkursie o najlepszy Film Amatorski w Berlinie, i w tym roku również wysłała swojego delegata na Międzynarodowy Kongres i Konkurs, który odbędzie się w wrześniu b. r. w Paryżu.

Sekcja Filmowa wniesie pod obrady Kongresu szereg ciekawych i aktualnych zagadnień filmu amatorskiego.

Jako delegat została ponownie wybrana p. Anna Wojciechowska.

POLSKIE FILMY AMATORSKIE W BUDAPESZCIE

Jak już w tym miejscu pisaliśmy, odbył się w Budapeszcie w maju b. r. Międzynarodowy Konkurs Filmów Amatorskich o Puchar Świętego Stefana.

Filmy polskie, których był dwa (p. inż. Tadeusza Jankowskiego), zajęły w ogólnej klasyfikacji 5-te miejsce na 11 uczestniczących państw. Jest to sukces dla młodego polskiego filmu amatorskiego bardzo duży i powinien zachęcić wszystkich amatorów polskich do intensywniejszej i zorganizowanej pracy w Sekcji Filmowej P. T. F.

Pierwsze miejsce zajął w tym Konkursie film p. Vilmosa Zambori p. t.: „Nocturno”, który to film (kopia) był wyświetlony w Sekcji Filmowej na pokazie Węgierskich Filmów Amatorskich. Film ten w zupełności zasłużył na tak zaszczytne miejsce i młodemu amatorowi p. V. Zambori życzymy dalszej owocnej pracy.

PRZERWY W POKAZACH SEKCJI FILMOWEJ P. T. F.

Z powodu czasu urlopowego Sekcja Filmowa zaprzestała na ten okres urządzania pokazów.

W połowie września wieczory Sekcji będą wznowione z bardzo urozmaiconym programem

Z PRZEMYSŁU FOTOGRAFICZNEGO

Nowoczesne błony panchromatyczne zwycięsko kroczą do całkowitego opanowania wszystkich dziedzin fotografii, stając się stopniowo materiałem w pełnym tego słowa znaczeniu wszechstronnym.

Jeżeli porównamy dzisiejszą błonę panchromatyczną z dawniejszą, będziemy mogli bez trudu stwierdzić znaczną różnicę zarówno w czułości ogólnej, — jak też i w wrażliwości na poszczególne barwy oraz w długości skali tonów, gradacji i drobnoziarnistości. Dawna błona panchromatyczna przy niewielkiej ogólnej czułości była przewrażliwiona na kolor czerwony i posiadała nieprzytłumioną czułość na niebieski, pozostając prawie nie wrażliwą na zielony. Dzięki tej charakterystycznej luce można było wywoływać ją

przy stosunkowo jasnym świetle zielonym. Skutkiem tych właściwości dawna błona panchromatyczna nie oddawała należycie walorów barw, co szczególnie rzucało się w oczy przy zdjęciach portretowych, zwłaszcza przy sztucznym świetle. Wargi na takim zdjęciu były białe, rumiana twarz wychodziła blado, a niebieskie oczy — ciemno. Natomiast na krajobrazie: zieleń — czarno, a niebo puste — bez chmur. Aby otrzymać należyte oddanie barw, — trzeba było stosować mocny filtr zielony. Poza tym dawne filmy panchromatyczne były mało czułe i przy tym słabo zabezpieczone od odblasków, a wreszcie trwałość ich była ograniczona.

Zupełnie inaczej przedstawia się obecnie najnowszy film panchromatyczny. Rozpatrzmy, jako wzorowy typ:

ILFORD SELO FINE GRAIN PANCHROMATIC FILM

Błona ta posiada wszystkie zalety nowoczesnego filmu panchromatycznego w stopniu tak doskonałym, iż w chwili obecnej nie ma sobie równej.

Przy bardzo wysokiej czułości ogólnej, wynoszącej 27⁰Sch. 17/10⁰ DIN, lub 1000⁰H&D w/g skali brytyjskiej, albo 3500⁰H&D w/g skali kontynentalnej posiada bardzo równomierne uczulenie na wszystkie barwy z przytłumioną wrażliwością na kolor niebieski. Dzięki temu już bez filtru daje piękne niebo w krajobrazie i doskonałe oddanie karnacji ciała — w portrecie. Film ten jest niezwykle drobnoziarnisty i bezodblaskowy, co zapewnia możliwość nieograniczonego powiększania

Bardzo długą skalę i przepiękną gradację zawdzięcza dwóm warstwom emulsji, z których dolna mała czuła i drobnoziarnista zapewnia piękne wyrobienie światła, nawet przy znacznym prześwietleńniu, a górna, niezmiernie cienka i wysoko czuła daje znów szczegóły w cieniach, nawet przy skąpej ekspozycji. Wybitna bezodblaskowość i doskonała trwałość stanowią dopełnienie tej, na prawdę świetnej i wszechstronnej błony. Zaznaczyć tu jeszcze należy, iż błona ta nie posiada typowej, dla dawnych materiałów panchromatycznych, luki zielonej, — zaleca się przeto ostrożność przy wywoływaniu w świetle zielonym. Lepiej wywoływać po znieczuleniu, lub w zupełnej ciemności, — albo, najpraktyczniej: w nowoczesnych puszkach w rodzaju „Perplex” lub „Correx”.

Inż. J. W.

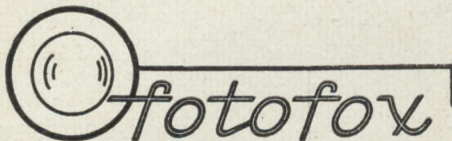
Ostatnie nowości

w sprzęcie fotograficznym

**aparaty
błony
płyty
papiery**

oraz
laboratorium wykwi-
nych prac amatorskich

poleca



Warszawa, Marszałkowska 111
Tel. 5-83-58

Na życzenie wysyłka pocztowa na prowincję

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 kredytowej 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.

