

**FOTOD
GRAF**

**POOL
SK**

WARSZAWA • ROCZNIK 22 • Nr. 6

1

9

3

7

Wytwórnia Fotochemiczna



Poznań, ul. Wielka 14

POLECA DOSKONAŁE POLSKIE

PŁYTY:

Super Ero Orto Antihalo
Super Ero Avia
Ero Biplanochrom

Dział
Sztuki

BŁONY:

Ero Prestochrom
Ero Awangarda

PAPIERY:

Bromero
Bromero-Rex
Mistrzowskie
Omnilux
Vapresto



WPT. 3

w różnych gradacjach i powierzchniach
oraz **CHEMIKALIE DOZOWANE**



Najszybszy ruch
uchwyci

KODAK - RETINA

anastygmat f. 3.5

migawka Compur

36 zdjęć 24X36 mm.

od zł. 195.-

KODAK Sp. z o.o.

Warszawa, Pl. Napoleona 5

LEONAR



Artystyczną pełnię i doskonałość techniczną powiększeń zdjęć małoobrazkowych zapewnia

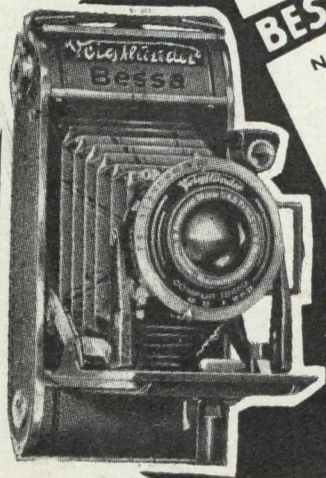
LEIGRANO

specjalnie do tego celu wyprodukowany idealny papier Leonara. Głęboka, soczysta czerń, subtelnie stopniowane półtony, nieskazitelna biel światel potęgują walory obrazu. Cztery różne stopnie twardości, doskonała zdolność zacierania ziarna negatywu, oraz duża swoboda w czasie naświetlania sprawiają, że LEIGRANO odpowiada wszystkim wymagom współczesnej fotografii małoobrazkowej.

JEN. REPREZENTACJA:

D/H W. GLABISZ, WARSZAWA, TARGOWA 15

2 rewelacje Voigtländer'a



BESSA - KAMERA Z CYNGLEM
NA DENKU, KTÓRA FOTOGRA-
FUJE SIĘ Z BŁYSKAWICZNĄ
SZYBKOŚCIĄ. SIŁA ŚWIATŁA
OD 7.7 DO 3.5.!



BRILLANT - NAJPOPULARNIEJSZA
NA ŚWIECIE KAMERA LUSTRZANA,
POZWALA NAWET POZATKUJA-
CEMU WŁAŚCIWIE UCHWYCIĆ
MOTYW



NO I OCZYWISCIE BŁONA
Voigtländer'a

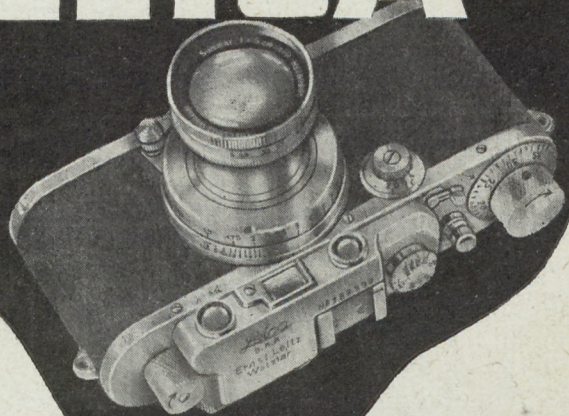
PROSPEKTY BEZPŁATNIE W FOTOSKŁADACH ORAZ
W JEN. REPREZENTACJI WARSZAWA, CHMIELNA 47A

ERNST LEITZ

WETZLAR



LEICA

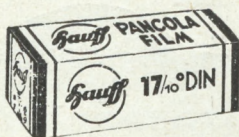


Do nabycia w każdym składzie przyborów
fotograficznych.

Prospekty bezpłatnie rozdają foto-składy
lub wysyła

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

Błona zwojowa



HAUFF-PANCOLA-FILM

to film panchromatyczny, który dzięki swojej niezwykle wysokiej czułości oddaje wiernie najmniejsze subtelności każdego zdjęcia.

Jego drobne ziarno pozwala na dokonywanie największych powiększeń, a doskonała wszechbarwoczość idealnie odtwarza wszelkie wartości tonalne. Niezrównany do zdjęć przy świetle dziennym i sztucznym.



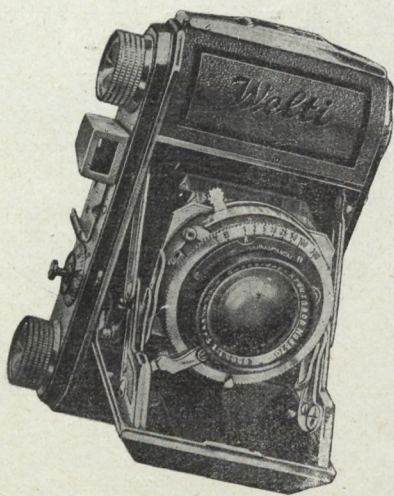
Materiał negatywowo o najwyższej doskonałości technicznej



Błona kinowa

Jeneralne zastępstwo:

D/H W. GLABISZ, Warszawa, ul. Targowa Nr. 15



W E L T E

36 zdjęć formatu 24 mm. $\times$ 36 mm.

**MINIATUROWY APARATK
O WIELKICH ZALETACH.**

■
Precyzyjne wykonanie.
Doskonała optyka.
Estetyczny wygląd.
Celownik z wyrównaniem paralaksy.
Spust migawki na kadłubie.
Licznik zdjęć, i wiele innych nowoczesnych udogodnień.

Prospekty wysyła:

Jeneralna Reprezentacja

D/H MARCEL SEYDENGARDT

Warszawa, ul. Wielka 14.



FOTOGRAF POLSKI

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY SZTUKI I WIEDZY
FOTOGRAFICZNEJ I KINEMATOGRAFICZNEJ

ORGAN ZWIĄZKU POLSKICH TOWARZYSTW FOTOGRAFICZNYCH
I POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

ROCZNIK XXII

WARSZAWA – SIERPIEŃ 1937

NR. 6

FOTOAMATORSTWO I FOTOGRAFIA ZAWODOWA

Dr Antoni Wieczorek, F. K. P.

BYŁ CZAS, ŻE JEŻELI ktoś chciał wyrazić uznanie człowiekowi, zajmującemu się fotografią z amatorsztwa, to mówił mniej więcej w ten sposób: „Pan fotografuje już tak prawie, jak zawodowiec”. Był to komplement, w którym krył się cień niedowierzania, czy wogóle fotoamator w biegłości technicznej potrafi dorównać zawodowcowi. Wiara w magiczne zdolności aparatów była wtedy nie mniejsza, niż dziś, zaś zawodowiec dysponował z reguły o wiele lepszymi narzędziami, niż fotoamator. Poza tym fotoamatorstwo nie było jeszcze ani tak rozpowszechnione, ani tak ułatwione, jak obecnie i w społeczeństwie fotografującym z amatorsztwa dość rozpowszechnione było mniemanie o cudowności różnych sztuczek i kruczków, będących tajemnicą zawodowców i zazdrośnie przez nich strzeżonych. — Dziś się z tego można śmiać, ale wówczas? Dodajmy jeszcze, że poziom rzemiosła fotograficznego w stosunku do ówczesnych zdobyczy technicznych był bez porównania wyższy, niż dzisiaj. Natomiast fotoamatorstwo, nieorganizowane, pozbawione tyłu, jak dziś, podręczników, nie posiadające prasy fachowej, błędziło niezdecydo-

wanie w labiryncie techniki fotograficznej, i gubiło się w niej, nie mając drogowskazu. Jeżeli dziś fotoamator błądzi, to znaczną część winy musi przypisać sam sobie, gdyż początkowa wiedza fotograficzna rozsiana jest koło niego w ilości aż nadto dostatecznej. Dawniej błądził i szukał po omacku, ponieważ innej rady nie było.

Tak było dawniej, gdy fotografia zawodowa nie wyszła jeszcze na ulicę, a obok niej rozwijało się stopniowo fotoamatorstwo, będące akcją samorzutną o charakterze przyjaznej neutralności i niezależności. Między fotoamatorstwem i zawodem fotograficznym istniała od początku zupełna rozbieżność interesów, zainteresowań i postawy ideowej wobec życia, co wykluczało myśl o konkurencji handlowej. Bo pole do konkurencji artystycznej zawsze stało otworem. Fotografia zawodowa z przed trzydziestu lat, nie widząc groźby jakiegokolwiek konkurencji dla siebie, zbagatelizowała ruch fotoamatorski, patrzyła nań z pełnem wyższości pobłażaniem, jak na zabawkę niemądrych ludzi... Dziś się mści tylko fakt, że w obozie fotografii zawodowej nie znalazł się wówczas nikt, kto by przewidział dzisiejszy imponujący roz-

wój światowego fotoamatorstwa i wysnuł z tego konsekwencje. Gdyby to się wtedy stało, to dzisiejsza fotografia zawodowa miałaby zupełnie inne oblicze, zarówno w swej wartości wewnętrznej, ideowej, jak i w znaczeniu walki o byt. Tak się obecnie wiele mówi o upadku zawodu i rzemiosła fotograficznego, żalą się na to — i słusznie — przede wszystkim starzy, wytrawni fachowcy z dawnej szkoły, ale wszyscy oni w dziwnej krótkowzroczności upatrują przyczyn w warunkach dzisiejszego życia, w jego anomaliach i przede wszystkim w kryzysie ekonomicznym. Pewnie, że to wszystko ma też swoje znaczenie, lecz głównej przyczyny szukać trzeba w dość dalekiej przeszłości, w pierwszym okresie masowego ruchu fotoamatorskiego, w braku zdolności do przewidywań, gdy na oczach zawodu fotograficznego rodziła się akcja o zasięgu światowym, która z czasem miała ogarnąć w różnych krajach tysiące miłośników i nadać ton współczesnej fotografii.

Jeżeli jednak przeciwstawiamy stosunki dawniejsze obecnym, to nie znaczy to, aby dystans w latach między fotografią wczorajszą i dzisiejszą był zbyt wielki. Natomiast postęp techniczny który się w tym czasie dokonał w fotografii, jest olbrzymi, jest tak wielki, że fotografia zawodowa dawnego typu nie jest w stanie ogarnąć tego wszystkiego, zwłaszcza przy dotychczasowych metodach zdobywania wiedzy w zawodzie fotograficznym. Przecież edukacja zawodowa fotografa jest naogół identyczna z tem, jak te rzeczy dokonują się w szewstwie, krawiectwie i innych szacownych zawodach! A mimoto, któż inteligentny odważy się zestawić dziś obok siebie bez zająknięcia, pracę szewca i fotografa? — Są w tem wszystkim jakieś dzikie, niełączące się z duchem czasu dysproporcje i paradoksy, jest jakiś przekłęty balast przeszłości, ciążyący na fotografii zawodowej. Fotografia uczyniła olbrzymi krok naprzód i niewiedomo jeszcze, czego dokona w najbliższej przyszłości, fotografia jest dziś sztuką o nieogarniętych możliwościach roz-

woju i zastosowania, a przysposobienie zawodowe i wykształcenie fachowe stoi obecnie na poziomie conajmniej z przed lat trzydziestu, nie mówiąc o tem, że metoda tej nauki sięga głęboko w XIX wiek.

Mam na myśli cechowe wykształcenie rzemieślnicze, którego nie potępiam, które ma swoje dobre strony, które ma za sobą piękną tradycję, ale które w stosunku do fotografii i jej rozwoju w ostatnich kilkunastu latach jest tak straszliwie niewspółczesne! Biada dziś fotografia zawodowa na swój los, a to tylko dlatego, że fotografia, — żeby nawet chciała — nie może sobie bezkarnie pozwolić na to, aby iść niewolniczo śladami innych rzemiosł w organizacji zawodu i nauczaniu rzemiosła. Nie pozwala jej na to jej niezrównany postęp techniczny, podczas, gdy rękodzieło takie, jak szewstwo, może trwać niewiedomo jak długo w dotychczasowych formach życia i nauczania cechowego, gdyż technika ręcznego wyrobu obuwia ani w setnej części nie ulega takim przemianom, jak technika wykonywania fotografii. Fotografia zawodowa cierpi dziś od tej ogromnej dysproporcji, jaka zachodzi między ustawicznym postępem technicznym fotografii, a metodami cechowego nauczania zawodu. Postęp techniczny fotografii jest poprostu nieporównanie szybszy, fotografia zawodowa pozostaje w tyle już od lat całych i stąd powstają coraz większe, nieodrobione zaległości, które z biegiem czasu muszą się tylko potęgować.

Jest to proces, który będzie nadal szedł, którego nic nie odmieni, jeżeli nie nastąpi gruntowna, sięgająca od podstaw reforma nauczania rzemiosła fotograficznego, jako przysposobienia do właściwego uprawiania zawodu. Stare pokolenie zawodowców musi wymrzeć, zaś na to, aby dalsze pokolenia czuły się dobrze w zawodzie, trzeba już dziś zacząć myśleć i pracować. Jest to konieczne tembardziej, że jednocześnie z rozwojem fotoamatorstwa powoli, ale stale podnosi się i kształtuje smak u publiczności, co również zaczyna odbiegać od wyni-

ków, osiąganych przez fotografię zawodową. Pod wpływem licznych wystaw, saloonów, reprodukcji i ilustracji gust fotograficzny w społeczeństwie wyprzedza znacznie to, co może dać fotografia zawodowa. A stąd nowe dysproporcje, będące dla odmiany dziełem fotoamatorstwa, jako punktu wyjścia artysty fotograficznego. Czy można przy zdrowym rozsądku żądać, aby fotoamatorstwo wyrzekło się tego artysty dla rzekomego dobra fotografii zawodowej? W imię kultury i utrwalenia już osiągniętych zdobyczy zrównanie estetyczne fotografii może iść tylko w górę, a nigdy w dół. Artyzm fotograficzny, jako wtórny objaw ruchu fotoamatorskiego, jest naturalną i logiczną jego konsekwencją w marszu do doskonałości. Wprawdzie przeciętny fotoamator jeszcze dziś jest gorszym technikiem od dobrego zawodowca, ale położenie jego jest o tyle lepsze, że fotografia nie jest dla niego kwestią życia i może on ją uprawiać, lub zarzucić tylko dlatego, że mu się tak podoba. Jeżeli mu ta praca nie idzie, albo się do niej zniechęci, to strata jego jest bez porównania mniejsza, niż strata zawodowca, pozbawionego klienteli. Jeżeli mu się poszczęści, a jest przytem zdolny i w pracy zamilowany, to osiąga czysty zysk natury moralnej, postępując od razu w hierarchii artysty fotograficznego na szczyt i zdobywając głośne nazwisko.

Rozważania te prowadzą do wykazania, że jeżeli ruch fotoamatorski zaciążył na dzisiejszym losie zawodu fotograficznego, to nie jest to dziełem świadomej chęci szkodenia i nielojalnej, nieuprawnionej konkurencji, ale następstwem żelaznej logiki życia. Już to samo, że nielojalna konkurencja między fotoamatorami jest rzeczą zupełnie nieznaną, przesądza sprawę lojalności względem fotografii zawodowej. Natomiast w zawodzie tym, dzięki sprowadzeniu go na na poziom czysto materialnego współzawodnictwa, panoszy się dzika, nieprzebierająca w środkach konkurencja, która obniża honor zawodu. Ze honor ten

istniał dawniej i istnieje dzisiaj wśród poważnych zawodowców, w to nie można wątpić. Jednak selekcja wstępujących do zawodu, nie oparta na mierniku ogólnego stopnia kultury i inteligencji, godnej sztuki fotograficznej, musi obok jednostek znacznych przepuszczać też różne męty i ciemne typy, które potem szkodzą już nie tylko uczciwemu rzemiosłu, ale wogóle dobru imienia fotografii. Bezimiennym fotoamatorem może być każdy, — nawet złodziej i bandyta. Ale nieznany mi jest wypadek, aby na szerszą arenę działalności fotoamatorskiej wypłynął ktoś nieodpowiedni, lub niepewny w stosunku do ideowych założeń fotoamatorstwa. Są natomiast wypadki, że ludzie ze świecznika kulturalnego, będąc miłośnikami fotografii, wnoszą do fotoamatorstwa cały zasób swych nieprzeciętnych wartości.

Są to rzeczy nie umówione, nie obwarowane jakimiś specjalnymi rygorami. One robią się poniekąd same i zawdzięcza się je prawie wyłącznie pracującej inteligencji. Choć jej nikt do tego nie przymusza, to jej dziełem jest ruch, inicjatywa, wystawy, salony, zrzeszenia i większa część prasy fotograficznej. Jeżeli weźmiemy pod uwagę, że ta inteligencja pracuje zawodowo na różnych innych polach i tylko nie wiele czasu poświęcać może zamilowaniu do fotografii, to wyda się wprost niepojęte, dlaczego polska fotografia zawodowa nie wykonała choć części tego programu we własnym zakresie, choćby na prywatny użytek swoich własnych interesów, — dlaczego nie zdobyła się dotychczas choćby na jedno czasopismo fachowe, broniące z jednej strony interesów uczciwego zawodu, a z drugiej pogłębiające wiedzę zawodową?

Fotografia to nie szewstwo. Dobry fotograf jest i będzie pracownikiem umysłowym i tego faktu nie jest w stanie odmienić nawet karta rzemieślnicza. Dlatego inteligentów, więcej inteligentów wam, Panowie, potrzeba, a nie półanalfabetów! Aby zaś inteligenci do tego zawodu zaczęli się garnąć, trzeba odmienić i podnieść metody

nauczania. Terminatorstwo fotograficzne dawnego typu było kiedyś dobre i wystarczało. Dziś jest niewspółczesne.

Ponieważ zasady techniki i powstawania obrazu są dla fotografii zawodowej i amatorskiej identyczne, więc wypada się skolei zastanowić, jakie są zasadnicze różnice między jedną i drugą i skąd się one biorą. Przy identycznych podstawach technicznych ciekawe jest przecież jak mogły powstać przy najbliższym pokrewieństwie zamilowań różnice tak przepaściste, że aż trudne do pojęcia.

Aby najogólniej ująć te różnice, powiem, że tkwią one w stylu pracy i dzieła,— ten zaś styl ma swe główne i jedyne źródło w diametralnie różnym stosunku fotoamatorów i zawodowców do fotografii, jako sztuki i rzemiosła. Sztukę i rzemiosło fotograficzne celowo zestawiamy obok siebie, aby zaakcentować, że amatorska fotografia artystyczna, zwana także fotografią, popełnia grubo błąd, gdy usiłuje oddzielić od siebie pojęcia sztuki i rzemiosła, jako sobie obce. Usiłowania takie, trwające nie od dziś, wyrabiają wśród fotoamatorów fałszywy pogląd na sztukę z jednocześnie bagatelizowaniem rzemiosła, gdy tymczasem historia sztuki mówi, że *niema tegiej sztuki bez dobrego rzemiosła*. Ta stara i prosta prawda jest jedyną, która może się stać w przyszłości pomostem wzajemnego zrozumienia i szacunku między fotoamatorstwem, a fotografią zawodową. Bo każde rzemiosło można zdobyć w szkole, lub po amatorsku w drodze samouctwa, ale trzeba je koniecznie opanować. I każdą też sztukę można traktować zarobkowo, lub bezinteresownie, ale trzeba mieć talent i wiedzę.

Około w fotografii jest tak, że brak jej do tychczas życiowej syntezy, któraby łączyła zawodowość z głębokim zamilowaniem, styl sztuki ze stylem życia, wreszcie rzemiosło z artystem. Brak fotografii tej syntezy, którą już dawno osiągnęło malarstwo, godząc cele zarobkowe z celami czysto artystycznymi, bez podważania osobistej go-

dności i bez poniżających kompromisów na rzecz tych, którzy płacą.

A na takich właśnie kompromisach, nie powiem, że żyje, bo raczej wegetuje, fotografia zawodowa. I ten fakt przesądza sprawę jej stosunku do sztuki i rzemiosła fotograficznego. Sztuka, która idzie na pasku najmniej wybrednych wymagań nieświadomionej plastycznie klienteli, nie jest sztuką. Jest jej zaprzeczeniem. A rzemiosło marnieje, bo sprowadza się do rzędu kilku najbardziej mechanicznych czynności, dyktowanych przeważnie złym gustem publiczności. Okazuje się nieraz, że ta sama niewybredna, niewyrobiona plastycznie publiczność zostaje nagle olśniona pięknem prac amatorskich na wystawach, że nie ma pojęcia i wyobrażenia, do czego fotografia dzisiejsza jest zdolna, że spadają łuski z oczu, nawykłych do oglądania produktów fotograficznego zawodostwa. To jest tylko dowodem, że publiczność jest wrażliwa na piękno, ale trzeba móc i chcieć wykorzystać tę okoliczność. Trzeba umieć zdobywać publiczność nie tylko schlebaniem na sposób poniżająco-handlowy. Fotografia nie może być, jak sklepik towarów miesza-nych, konkurujący z innym podobnym sklepikiem, gdyż staje się wówczas bezduszną i materialistyczną eksploatacją rzemiosła w bardzo ciasnym zakresie. To zaś ma fatalny wpływ na styl pracy i dzieła. Ten styl staje się synonimem maniery i banału i jest wodą na młyn przeciwników fotografii. A co już zakrawa na krwawą ironię, — główny cel fotografii zawodowej, jakim jest zdobycie i uznanie klienteli, pozostaje nieosiągnięty. To znów znaczy, że publiczność nie jest tak naiwna i głupia, że jej ideał fotograficzny nie pokrywa się z tem, co wymyślają na jej użytek zawodowcy, że ona jest wciąż w poszukiwaniu jakiejś swojej fotografii, której jej nie dają I ma rację, bo samo już tylko tempo współczesnego życia i pracy musi wpływać na zmianę poglądów i upodobań estetycznych. Fotografia zawodowa, skostniała w swych zabiegach technicznych i wyglądzie ze-

wnętrznym, tak pasuje do dzisiejszego życia, jakby pasowała modna ongiś i osławiona damska turniura do współczesnej wy-sportowanej panny.

Jeżeli przeniesiemy skolei spojrzenie na fotografię artystyczną uprawianą w duchu fotoamatorstwa, to bez trudu dostrzeżemy tam drugą skrajność — oderwanie się fotografii od życia w myśl hasła „sztuka dla sztuki”. Wspaniałe i dumne hasło, przejęte żywcem z malarstwa i nie liczące się z postulatami bieżącego życia, jest poniekąd odpowiednikiem zupełnej bezinteresowności fotoamatorstwa wobec uprawianej sztuki. Hasło „sztuka dla sztuki” oznacza wprawdzie wykвіт najwyższej samowiedzy artystycznej, ale, każąc wierzyć w to, że sztuka może się obejść bez społeczeństwa i może się nie liczyć, z nurtem bieżącego życia, — jest objawem swoistego megalomaństwa, jest przerostem, społecznie niezdrowym. Fotografika polska, biorąc to hasło na własność, popełniła błąd oderwania się od społeczeństwa, stwierdzając jednocześnie szlachetność dążeń i intencji. Inna rzecz, że to wywarło decydujący wpływ na styl pracy i dzieła, — styl tak bardzo stojący w poprzek tego, do czego jest zdolna fotografia zawodowa. W fotoamatorstwie nikt nikogo nie przymusza do uprawiania fotografii, a każdy, kto chce się temu poświęcić, musi się liczyć z poważnym wydatkiem pieniędzy i czasu. Kto się zatem do fotografii po amatorsku zabiera, czyni to bezinteresownie i choć początkowo partaczy niemożliwie, to ma zawsze jedną wyższość nad zawodowcem: Głowa jego nie jest obciążona balastem zaśniedziałej technicznej rutyny. Może on więc sięgnąć odrazu po ostatnie zdobycze wiedzy i techniki.

Przy tak odmiennym nastawieniu zrozumiałe jest, że styl prac fotoamatorskich musi być zupełnie inny — musi być bardziej żywy, bezpośredni i urozmaicony, mimo rozlicznych nieraz braków technicznych. Więc najbardziej ogólną cechą tego stylu

jest nieznana zawodowcom rozległość zainteresowań tematowych i rozpiętość skali uczuciowej w wyrażaniu się. Więc techniczne opracowanie negatywu i pozytywu nie zna retuszu „wypiększającego”, a zna tylko wyplamianie usterek technicznych, związanych z pracą i materiałem surowym, na którym się tworzy obraz, tak, że już tylko po sposobie tej czynności można odróżnić na pierwszy rzut oka pracę fotoamatora i zawodowca. Zawodowiec piękną twarz starca usiłuje retuszem odmłodzić, — fotoamator odwrotnie, — szuka pięknego, pooranego życiem oblicza, aby dać podobiznę pełną nieklamanego wyrazu. Zawodowiec, przyzwyczajony do pracy pod dachem i do sztucznego tła, nie zna prawie zupełnie portretu w plenerze, na wolnym powietrzu, na tle nieba i krajobrazu, w czym tak lubuje się dzisiejsze fotoamatorstwo, osiągając wyniki pierwszorzędne, pełne wyrazu i radości życia.

Mówimy tylko o portrecie, a cóż dopiero mówić o wielu innych działach fotografii, o architekturze i krajobrazie? To są rzeczy, których zawodowiec przeważnie nie odczuwa. A szkoda, bo naprawdę żywy stosunek człowieka do wszelkiego tematu zaczyna się od obcowania z przyrodą i nauką rzemiosła fotograficznego wypadałoby zaczynać nie od dusznej pracowni i nie od portretu, lecz od krajobrazu. Dziś, gdy sztuczne oświetlenie modelu tak bardzo jest rozpowszechnione w fotografii, uczyć się trzeba portretowania na słońcu. Światło jest bowiem głównym narzędziem fotografa, o no czyni dziś retusz zbędnym, gdyż obejmuje rolę retuszu.

A jak się przy pomocy światła retuszuje? Cudownie, ale to jest cały wielki rozdział współczesnej fotografii, współczesnej techniki operowania światłem, którą wykształciło kino, a przejęła od niego fotografia. Kto opanował światło, ten panuje suwerennie nad fotografią. Kto nie opanuje światła, ten, — żeby wszystkie wiedze posiadał, — nie będzie nigdy dobrym artystą ani w zawodzie, ani w fotoamatorstwie.

WPLYW TEMPERATURY NA CZAS WYWOŁYWANIA

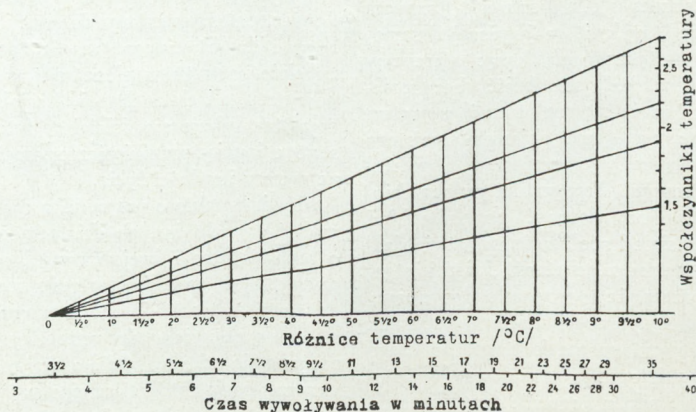
Inż. Marian Dederko, F. K. P.

WSPÓŁCZYNNIKIEM temperatury reakcji chemicznej jest stosunek szybkości przebiegu reakcji wtedy, kiedy różnica temperatur ich przebiegu równa się 10°C .

Przypuśćmy, że przy temperaturze $t^0\text{C}$ potrzebny jest do wywołania dokładnego błony czas wywoływania T minut, i dla takiegoż wywołania tejże błony w tymże wywoływaczu o temperaturze $t'\text{C}$ — czas wywoływania będzie T' minut.

temperatur przy których wywołujemy, oraz na przeciwprostokątnej logarytmu współczynnika temperatury ($\lg C$). Druga zaś to logarytmiczna podziałka czasu wywoływania w minutach.

Przyjmujemy wartość współczynnika temperatury (C) następującą dla najczęściej używanych wywoływaczy: 1. Pyrogallol — 1,5; 2. Metol — 1,5; 3. Metol Hydrochinon — 1,9; 4. Hydrochinon — 2,2; 5. Glicyna — 2,8.



Nazwiemy przez C współczynnik temperatury, który wedle W. A. Heydecker'a jest związany następującym wzorem:

$$\lg C = (\lg T - \lg T') \cdot \frac{10}{t' - t}$$

Znając C , T i ($t' - t$) można zawsze obliczyć wartość T' .

Obliczenia te choć proste nie zawsze są dostępne dla przeciętnego pracownika laboratoryjnego. Dlatego też przypuszczam, że pożytecznym będzie następujący bardzo prosty sposób graficzny W. A. Heydecker'a, którego wykres w tym miejscu zamieszczam.

Jak widzimy wykres ten składa się z dwóch części — pierwsza z nich to trójkąt na którego podstawie są odłożone różnice

Punkt O trójkąta jest właśnie połączony ze stosownymi punktami pionu, dając szereg linii pochyłych. Korzystamy z tego wykresu w następujący sposób:

Przypuśćmy, że dany wywoływacz metol - hydrochinonowy wywołał dany negatyw w 6 minutach przy temperaturze 15°C . Znaleźć ile minut trzeba wywoływać tenże negatyw w tymże wywoływaczu przy temperaturze 21° .

W tym wypadku:

$$C = 1,9$$

$$(t' - t) = 21^{\circ}\text{C} - 15^{\circ}\text{C} = 6^{\circ}\text{C}$$

$$T = 6 \text{ minut}$$

Na podstawie trójkąta znajdujemy punkt ($t' - t$) = 6.

Mierzymy odległość od linii poziomej w



LAS
brom

Wł. Bogacki
Kraków

Z Wystawy „Fotonu” w P. T. F.



NA ZAWRACIE W TATRACH
brom

Dr A. Wieczorek, F. K. P.
Zakopane



SIECI
brom

Z. Chomętowska
Warszawa



„ESY-FLORESY”
brom

Nap. Natęcz-Moszczyński
Warszawa

Z Wystawy „Fotonu” w P. T. F.

punkcie 6, do przecięcia postawionego w punkcie 6 pionu i pochyłą łączącą punkt 0 z punktem na pionie C oznaczonym liczbą 1,9. Na linii T' od punktu T — 6 odkładamy na lewo ten odcinek i znajdujemy liczbę czasu wywoływania trochę większą od 4 minut którą przyjmujemy za 4 min. 5 sek.

Drugi przykład (najczęściej spotykany): Przy temperaturze 19° C wywołujemy 10 minut; ile czasu trzeba będzie wywoływać jeżeli temperatura spadnie do 14° C? Wywoływacz Metol - Hydrochinon.

Mamy tu: $C=1,9$; $(t' - t) = 5^{\circ} C$, $T = 10$ minut.

Mierzymy pion pod liczbą 5° C. Mierzymy pion do przecięcia z pochyłą i odkładamy go na linii T' na prawo i znajdziemy my liczbę mniejszą niż 14, weźmiemy 13 m. 45 sek.

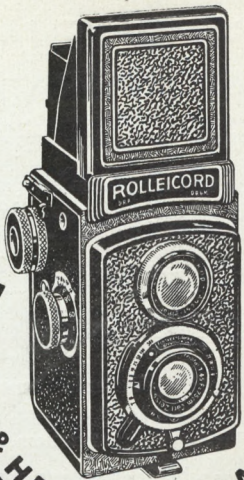
Bardzo łatwo jest zorientować się kiedy odkładamy na linii T' w prawo a kiedy w lewo, gdyż wiemy zawsze, że zwiększenie temperatury skraca czas wywoływania, a zmniejszenie się temperatury potrzebuje dłuższego wywoływania.

Wykres ten radzimy wyciąć i naklejoy na kartce wywiesić w laboratorium do codziennego użytku. W każdym razie jeden czas wywoływania będzie zawsze dla temperatury 19° C, która jest normalna i zawsze wykazana jako najlepsza dla wywoływania.

NIESPOTYKANY ZESPÓŁ ZALET

Ukazała się ostatnio na rynku fotograficznym doskonała błona panchromatyczna Hauffa pod nazwą Pancola. Film Pancola stanowi materiał negatywowy jednoczący w sobie wszystkie zalety, jakich się wymaga od doskonałego materiału. Niezwykle drobne ziarno pozwala na wykonywanie b. znacznych powiększeń, idealna panchromazja pozwala na wierną reprodukcję wartości tonalnych obiektu, a czułość na dokonywanie zdjęć nawet w bardzo trudnych warunkach świetlnych.

Pancola film jest do nabycia w większych składnicach fotograficznych pod postacią błon zwojowych lub taśmy kinowej dla kamer miniaturowych.



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

Żądacie prospektów w każdym foto-składzie

CZEGO MNIE, JAKO MALARZA, NAUCZYŁA MOJA KAMERA FOTOGRAFICZNA?

Prof. Teodor Turek

Z kamerą zapoznałem się parę lat temu — przypadkowo. Jak każdy malarz, uważałem z początku fotografię za namiastkę malarską i byłem przekonany, że nie warto się nią parać.

Całkiem niesłusznie, bo — jak postaram się to uzasadnić — kamera w rękach myślicy artysty — malarza może się stać świetnym jego doradcą a nawet prawdziwym, dyskretnym nauczycielem.

Malarz, oszołomiony świetnością barw natury, chwytą je na papier lub płótno, bardzo często nie troszcząc się o doskonałość rysunku, plastykę światłocienia, harmonijną rozbudowę całości, co odbija się po-

ważnie na kompozycji, a zatem na podstawowych, artystycznych walorach obrazu.

Słowem, barwa często urzeka malarza do tego stopnia, że nieraz musi być co najmniej chytrym Odysem, aby zpod jej uroku się uwolnić i nie dać się w nim z kretelem pogryźć.

Dotyczy to tego przede wszystkim odłamu malarzy, którzy sami nazywają się kolorystami.

Drugi odłamek to raczej konstruktorzy, racjoniści w malowaniu. Będą przemysłliwi, kombinować, zestawiać — i — jak się to mówi — piłować, aż wyjdzie z tego coś, co bardzo często ze sztuką nie ma nic

DOWIEDLIŚMY

Naszym Wielkim Konkurem, 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

wspólnego. Szczególnie w obecnych czasach przeracjonalizowanych, zmateralizowanych ten typ malarzy nie należy do rzadkości.

Więc gdzież jest prawda?

Sądzę, że w pośrodku. Malarz dla koloru nie powinien zaniedbywać rysunku i umiejętności, plastycznej kompozycji z jednej strony, z drugiej zaś wszelka sucha kalkulacja w sztuce zabija bezpośredniość wrażenia, emocji, stwarza sztuczność, która budzi nie przyjemność estetyczną, ale zdziwienie i niesmak. To się spostrzega zaraz, gdy się patrzy na tak wysmażony obraz.

Lecz oprócz malarzy władających kolorem mamy też grafików, hołdujących sztuce czarno - białej, nie mniej malarskiej, jak tamta.

Tu należy zauważyć, że sztuka fotograficzna może najwięcej ma wspólnego właśnie z grafiką. Oczywiście, nie ta sztuka fotograficzna, którą uprawia tysiące bezmyślnych i nie wykształconych estetycznie amatorów, czy zawodowców, ale t. zw. fotografia, czyli fotografia artystyczna.

Jeśli więc miałem na uwadze zaznajomienie się malarzy ze sztuką fotograficzną, to właśnie z tą drugą. Ta bowiem tylko może nas czegoś nauczyć, a zarazem dać prawdziwą satysfakcję tworzenia.

Osobiście lubiłem zawsze pejzaż i portret. Pejzaż ożywiony czasem, lecz nie przeładowany sztafażem. Portret zaś psychologiczny.

Nim nauczyłem się patrzeć na motywy fotograficznie, t.j. przekładać walory barw na walory czarno - białe, doznawałem prawie zawsze rozczarowań. To niemożliwe kontrasty, to brak perspektywy powietrznej, to znów liniowej, to za wiele szczegółów w planach tylnych a za mało w przednich. Podobnie było z ostrością. Nim nauczyłem się poprawiać te błędy przy pomocy odpowiedniego materiału negatywowego, nastawiania aparatu, użycia blend i filtrów, oraz sposobów wywoływania, zeszło

sporo czasu. Kompozycja natomiast, wybór motywu wypadła mniej więcej znośnie. Widać z tego, że fotografia, jak wogóle każda sztuka, wymaga pewnej, a nawet dużej wiedzy technicznej, bez której sam talent nic nie robi.

Wiadomo, że nasze kanony estetyczne głoszą: pejzaż musi być nastrojowy, portret charakterystyczny, obrazek zaś rodzajowy — pełen ruchu i życia. Łatwo to powiedzieć, ale osiągnąć!

Malarz, o ile wie, czego chce i ma dużą technikę, łatwiej sobie z tym da radę. Podpatrzy, wyczeka na moment, zapamięta, uchwyci, słowem — ma czas; jeśli zaś mu coś nie odpowiada, zmieni, zmaże, powtórzy. Artysta - fotograf tego zrobić nie może. Z tych wszystkich możliwości zostaje mu jednak ta: podpatrzeć, wyczekać na moment, uchwycić. Nie udało się — należy zrobić to raz jeszcze. Nie ma innej rady. Myśl więc fotografa nie może pracować leniwie, obserwacja musi być nadzwyczaj wyćwiczona, decyzja spokojna, lecz stanowcza, jeśli nasz trud ma uwieńczyć powodzenie. Fotograf wszystkie za i przeciw musi jednym rzutem oka ocenić i zdecydować. Szukać, ślamazaryć się nie wolno mu. Jest to rzecz trudna, wymaga dużej wprawy, a jeszcze większej inteligencji.

Szczególnie daje się to odczuwać w fotografii portretowej kiepskich zawodowców, gdzie wyrazy twarzy są schematyczne i bezsensowne, układy sztuczne, a związanie głowy z tułowiem zupełnie przypadkowe.

Oczywiście, że malarze — portreciści od takich fotografów nic się nauczyć nie mogą. Ich zdjęcia to maski — gips, asfalt, beton — wszystko, tylko nie żywy człowiek. Ale niech spróbują sami zrobić dobre zdjęcie modelu, tak, jak to rozumieją, a potem wyszukają dla niego odpowiedni układ przy pomocy białych, rozsuwanych kartonowych ramek, a odkryją im się tajemnice, których wcale nie przeczuwali.

Tutaj niejeden z malarzy mógłby mi

zarzucić: Aha! mamy pana! — radzi nam pan fotografować, a potem kopiować zdjęcia.

— Nic podobnego! Jak nie kopiuje się innych malarzy, chyba tylko dla nauki, tak nie ma sensu kopiować zdjęć fotograficznych. Nauka jednak polega na tym, że dobre zdjęcia, jak dobry szkic, uświadamia nam różne możliwości tkwiące w motywie, w modelu, których byśmy może w inny sposób nigdy się nie domyślili. Znam doskonałych portrecistów, którzy nie gardzą tego rodzaju studium i częstokroć w różnych pozach zdejmują modela lub każą zdejmować, a nawet zdjęcia potem powiększają i poddają sumienne, fachowej, tak rzeczowej, jak artystycznej analizie.

Podobnie, jak z portretem, ma się rzecz z pejzażem. Ciekawe studium fotograficzne krajobrazu może nas pobudzić łatwo do

przestudiowania motywu w naturze. Może nam ukazać możliwości zmian i nastrojów, zwrócić uwagę na subtelności rysunku, światłocienia i szczególnie charakterystycznych cech motywu, które należy koniecznie w obrazie podkreślić. Poza tym fotografia artystyczna sama dla siebie jest sztuką, nie mniej pasjonującą jak malarstwo, czy grafika.

A teraz wybór sprzętu fotograficznego, który należałoby polecić artystom - malarzom. Ja osobiście używam obiektywu miękorysującego („Imagon“ Rodenstocka), który daje mi równie silne przeżycia artystyczne jak moja akwarela i pastel. Sądzę, że z podobnym obiektywem prędzej dojdą do celu, niż z różnymi anastygmatami.

Więc nie odrzucać pp. malarze fotografii artystycznej, bo może na tym skorzystać tylko i malarstwo i grafika.

Z A G A D N I E N I E R E T U S Z U

W. Stonawski

ODKĄD NA ZDJĘCIACH fotograficznych znaleziono wady i braki. odtąd istnieje retusz. Technika retuszowania zmieniała się razem z jakością materiału i z wymaganiami fotografujących i fotografowanych. Początkowo nikt nie domyślił się istnienia poprawek na zdjęciu. Dopiero z czasem, kiedy klientela fotografów dowiedziała się, że fotografia kłamie, daje za duże kontrasty i fałszuje jasność barw, powstało to, co większość osób nazywa retuszem. Od tej pory zaczęły mnożyć się w zastraszającej ilości dowody, że fotograf zdjęcia poprawia. Ale fotograf nie poprawiał wszystkich zdjęć. Widocznie był on zdania, iż zdjęcia techniczne, widokowe i t.p. nie potrzebują retuszu. Natomiast każdy portret był retuszowany. I retuszowali wszyscy. W zapale pracy usunęto nie tylko wszystkie piegi, zmarszczki i nadmierne zatłuszczenia ciała ludzkiego, ale ujednolajniono całą twarz. Misternymi

kreszczkami pokryto twarz ludzką „w kratkę“, zacierając starannie wszelkie ślady budowy głowy. To były „złote czasy“ fotografii portretowej. Wszyscy byli zadowoleni. Klienci uwierzyli w piękność swej twarzy, bo — fotografia przecież nie kłamie — a fotografowie zacierali ręce, bo kasa była pełna. Tak było do czasu.

Znaleźli się ludzie z innego środowiska nie obciążeni żadnymi przykazaniami zawodu i niezależni od klienteli. Użyli prostych soczewek, materiału barwoczułego i zastosowali filtr. I zaczęli wszystkim znużonym już twarzami „znormalizowanymi“ przypominać piękno naturalne ludzkiej twarzy. A retusz został wyklęty. Stracił zupełnie opinię.

Od tej pory nikt z szanujących się amatorów nie chce przyznać się do stosowania retuszu. A jednak retusz istnieje. Istnieje bo był, jest i będzie potrzebny.

Kto retuszuje? Każdy kto potrzebę ro-

bieńia poprawek uznaje. Tylko ta potrzeba jest u różnych — różna. Np. mistrz Bulhak retuszuje. I ma odwagę przyznać się. Więcej jeszcze — innym radzi robić to samo. Kto nie wierzy niech sobie przeczyta rozdział X jego „Techniki bromowej“. Jest tam kilka świetnych uwag o retuszowaniu.

Z retuszem jest tak jak z fotografowaniem w ogólności. Wszystko zależy od kultury artystycznej fotografa. Prof. Bulhak może sobie pozwolić na duży retusz. A robi napewno często zdjęcia, których nie retuszuje wcale. Jeżeli zaś retuszuje dużo, to wie dlaczego i mistrz panuje nad retuszem, a nie retusz nad nim. Dawniej fotograf zawodowy był niewolnikiem retuszu, nie rozumiał jego sensu i retuszował bo — tak — jego nauczyciela a klienta tego się domagała.

Człowiek o dużej kulturze nie uznaje kępujących go ujemnych własności materiałów światłoczułych, martwoży przyrządów optycznych i t.p. On potrafi wszystko podporządkować swemu dążeniu do ściśle wiadomego jemu celu. A w takim dążeniu znajduje on nowe drogi.

Dlatego istnieją różne i dobre sposoby retuszowania. Jeżeli nazwiemy każdą po-

prawkę zdjęcia retuszem, to retuszem jest nie tylko czynność wykonana ołówkiem, pędzelkiem i t.p. narzędziem ale każdy zabieg mechaniczny czy chemiczny na negatywie wzgl. na odbitce, powiększeniu i t.d. Retuszem jest wobec tego każde lokalne wzmacnianie, osłabienie — i jest nim sposób Persona i inne. Musimy wobec tego przyznać, iż posiadamy obecnie duże możliwości przy wykończeniu naszych prac i dużo odmian techniki retuszowania.

Nie chciałbym zostać źle zrozumianym. Wcale nie myślę np. o przeróbce fotografii na rysunek, albo o naśladowaniu dzieł sztuk graficznych techniką fotograficzną. Nie uznaję tego. Uznaję natomiast wszystko, co możliwe jest materiałem i narzędziem fotograficznym i wszystko, co nie wprowadza elementów rysunku nie harmonizujących z całością techniki fotograficznej. Retusz jest i powinien pozostać tylko poprawką. Retuszem możemy usunąć to, co nam w budowie obrazu przeszkadza, możemy wzmocnić wzgl. osłabić szczegół tonacji i t. p. To są granice retuszu — bez względu na to, czy chodzi o retusz techniczny, czy o poprawkę estetyczną.

LIST OTWARTY DO P. REDAKTORA „PRZEGLĄDU FOTOGRAFICZNEGO”

Wielce Szanowny Panie Redaktorze,

Notatka z powodu artykułu mego Panta Rej (Fotograf Polski N 3/37), która ukazała się w 6-tym numerze Przeglądu Fotograficznego zrobiła mi wielką przykrość, gdyż widzę, że intencje mego artykułu zostały zupełnie źle i opacznie zrozumiane, przez Pana Redaktora.

Już taki mój los, że mój dawny i wypróbowany przyjaciel p. Jan Bulhak najczęściej wynajduje w moich publikacjach jakieś napastliwe na Niego intencje. Zapewniam, że nigdy przeciwko Janowi Bulhakowi nie występowałem a jeżeli w artykule

wspominam Jego nazwisko, to nigdy w celach napastliwych. Tym bardziej jest mi bolesnym to, że podobną napastliwość i to bardzo ostrą widzę w omawianej notatce.

Zdaje mi się, że i p. Jan Bulhak i cały świat fotograficzny polski zna mnie dobrze z tej strony, że nie lubię i nie uznaję samoreklamy.

I ten zarzut mnie najwięcej zabolął i tego zarzutu z ust p. J. Bulhaka usłyszeć nigdy się nie spodziewałem.

Z poważaniem
Marian Dederko

Od Administracji: prosimy naszych P. T. Prenumeratorów o regularne opłacanie prenumeraty.

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

KILKA UWAG O NOMENKLATURZE FILTRÓW

W nomenklaturze filtrów, z jakimi spotyka się fotografia amatorska w swojej codziennej praktyce, istnieje pewne zamieszanie. Dla oznaczenia najrozmaitszych filtrów barwnych przyjmuje się takie nazwy barw, jakie wskazuje dany filtr w świetle przechodzącym. Jeśli widzimy go żółtym nazywamy również żółtym, jeśli „wygląda” czerwono — czerwonym i t. p. Po za tymi wyraźnie zabarwionymi filtrami, które można odpowiednio nazwać „kolorowo”, istnieje jeszcze cały szereg innych filtrów, pozbawionych ściśle określonej barwy, a które przepuszczają promienie niewidzialne dla oka ludzkiego, jak np. promienie poza fioletowe, podczerwone, ciepłe i t. p.

W myśl stosowanej przed chwilą w odniesieniu do filtrów żółtych, czerwonych czy zielonych, nomenklatury należałoby również powiedzieć, że np. filtr poza fioletowy „wygląda” ultra fioletowo i t.p. Znamy cały szereg filtrów, które znajdują bardzo szerokie zastosowanie w nauce i przemyśle, a z którymi amator fotograf rzadko albo wcale nie spotyka się w praktyce fotograficznej. Wiemy np., że istnieją filtry czarne, nieprzepuszczające zupełnie promieniowania widzialnego, a przenikliwe dla niewi-

dzialnych dla oka promieniowań podczerwonych. Nazwać by je należało wobec tego czarnymi, ale nazwa ta nie mówiłaby nam nic konkretnego, w pojęciu bowiem „czarny” nie mieści się żadne określenie właściwości lub przeznaczenia. Weźmy teraz inny przykład: Do fotografii krajobrazów śnieżnych używamy filtrów do ochrony negatywu przed nadmiernym promieniowaniem pozafioletowym — filtr taki jest jaskrawym zaprzeczeniem filtru ultrafioletowego. Jest on w istocie jasno żółty, raczej bezbarwny niż barwny. W tym wypadku nazwa „bezbarwny” lub „żółty” byłaby także nic nie mówiąca, gdyż powiedzenie „żółty” mówi nam jedynie o tym, że dany filtr przepuszcza promieniowanie żółte, natomiast milczy zupełnie o tym, jakie promieniowanie zatrzymuje. A oto nam przecież w pierwszej linii chodzi. Właściwszą byłaby tu nazwa filtr ultrafioletowy zaporowy, którą proponujemy. Nazwa ta oddaje jednocześnie jego właściwości i cel dla którego został przeznaczony. Filtr infra czerwony nazwę swą nosi właściwie, gdyż zatrzymuje on promieniowanie widzialne przepuszczając jedynie promienie podczerwone.

FILTR CZERWONY A KONTRASTOWOŚĆ NEGATYWU

Gdy w czasie pięknej pogody fotografuje się przez filtr czerwony zdarza się, że wśród negatywów zupełnie poprawnych znajdują się takie, które swą niezwykle twardością sprawiają nam bardzo przykrą niespodziankę. Zjawisko to nie znika nawet w wypadku, gdy kierowano się skrupulatnością przy wyborze filtru, odpowiedniego pod względem współczynnika. I tutaj znowu, obok ne-

gatywów poprawnych otrzymamy inne, o cieniach zupełnie szklistych. Dokładne przypatrzenie się negatywom okaże nam jednak, że nie zostały one całkowicie niedoświetlone t. z. że niedoświetlenie wykazują jedynie cienie podczas, gdy światła i półtony są zupełnie poprawne. W pierwszej chwili trudno znaleźć wyjaśnienie tego faktu i przypuścić, że naświetlenie poprzec-

filtr zmienia gradację emulsji światłoczułej albo barwę zdejmowanego obiektu. Okazuje się bowiem, że np. biały, a nie kolorowy mur wykazuje ten olbrzymi kontrast między partiami jasnymi a ciemnymi. Przyczyną tego niepożądanego zjawiska jest barwa światła oświetlającego fotografowany przedmiot. Przy jasnym niebie rozproszone światło jest bardzo silnie zabarwione na niebiesko, a to sprawia, że partie obiektu znajdujące się w cieniu zachowują się tak, jakby były oświetlone silną lampą niebieską. Można to zaobserwować nawet gołym okiem ludzkim. Widzimy wyraźnie, że część muru oświetlona bezpośrednio promieniami słońca jest jaskrawo biała, podczas, gdy części ocienione wykazują zabar-

wienie niebieskie. Wiadomo przecież, że filtr czerwony nie przepuszcza promieni niebieskich, to więc powoduje, że cienie na negatywie nie wykażą najmniejszego rysunku i pozostaną szkliste, podczas gdy światła i półtony zostaną naświetlone normalnie.

Jak więc szukać wyjścia z podobnej sytuacji?

Dłuższe naświetlenie nie wywoła dobrego rezultatu, gdyż pociągnie za sobą zbyt mocne krycie światel, co spowoduje znów kredowo-białe światła pozytywu. Najlepiej w takich wypadkach stosować filtr możliwie najjaśniejszy lub, co jeszcze lepsze, — filtr polaryzacyjny.

JAK UNIKNĄĆ SZARYCH POZYTYWÓW?

Obszar jasności tonów szarych na papierach fotograficznych jest bardzo niewielki. Stosunek najgłębszych, całkowicie krytych cieni do najczystszej bieli wyraża się powyżej stosunkiem 1:20. Na tej stosunkowo bardzo wąskiej skali w porównaniu z rozpiętością tonów na negatywie, należy wcisnąć całe bogactwo stopniowań negatywu. Z tych względów zrozumiałem jest, że ze skalą tą na pozytywie należy się obchodzić ostrożnie i „oszczędnie”, należy zwrócić uwagę, by najgłębsze cienie posiadały najbardziej możliwą do osiągnięcia czerną, a szczytowe światła wykazały najczystsza biel papieru. Łatwiej to jednak powiedzieć, trudniej zastosować w praktyce. Trudność polega na braku odpowiednich wzorców, na których możnaby było bezwzględnie polegać. Często bowiem plama na pozytywie, którą przyjmujemy za czarną jest w istocie tylko ciemno szarą. Podamy tutaj pewien sposób pomocniczy. Z papieru, używanego do pracy, wycinamy dwa paski o wymiarach 4cmx1cm. Jeden z nich naświetlamy bezpośrednio przy świetle silnej żarówki tak długo, by się upewnić, że cały

zawarty w emulsji bromek srebra został naświetlony i wywołujemy w kontrastowo pracującym wywoływaczu. Jesteśmy więc teraz upewnieni, że uzyskana na tym skrawku czern jest najwyższa, jaką daje się na tym papierze osiągnąć. Drugi kawałek *bez naświetlania* utrwalamy, płócemy i suszymy. Emulsja wykaże nam tutaj swoje zabarwienie na tle podkładu bez najmniejszego śladu dymku. Będzie to szczytowa biel.

Zastosowanie tych wzorców staje się zrozumiałe. Jeżeli chcemy zbadać pozytyw pod względem osiągniętych czerni i bieli wystarczy porównać wzorce z odpowiednimi punktami czy plamami na pozytywie. Przykładamy ciemny pasek do najciemniejszych punktów obrazu np. źrenicy oka i jasny do najjaśniejszego punktu, a jedno spojrzenie powie nam wszystko.

Aby porównanie było poprawne należy suchy pozytyw porównać z suchymi wzorcami lub mokry — z mokrymi. W kąpielach chemicznych prób jest lepiej nie robić, gdyż chemikalia z biegiem czasu mogą nadwyrężyć biel papieru.

KONKURSY I WYSTAWY

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“.

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. 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. W szczególności zostaną nagrodzone najlepsze zespoły zdjęć ilustrujące pewną krainę geograficzną Polski. Komitet Organizacyjny: Inż. Dr. Witold Romer, Dr. Zygmunt Morwitz i Dr. Franciszek Uhorczak. Termin zgłoszenia — 10 października 1937. Adres: Polskie Towarzystwo Krajoznawcze — Lwów, Bourlarda 5, I p.

„PIĘKNO WARSZAWY”

Polskie 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.

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).

Ilość prac dowolna, lecz pod jednym godłem.

Format nie mniejszy, niż 18×24 cm.

Do karty zgłoszeniowej dołączyć zaklejoną kopertę z nazwiskiem i adresem autora, opatrzoną godłem, oraz 2 zł. w znaczkach pocztowych na koszt administracyjny.

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.

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 okólnych lotach nad Warszawą; Polskiego Towarzystwa Fotograficznego — srebrny medal.

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

WYSTAWY MIĘDZYNARODOWE

IV Canadian International Salon of Photographic Art. Ottawa (Kanada). 23 października — 15 listopada 1937. Ostateczny termin — 10 września. Bez opłaty. Najwyżej cztery obrazy. Wystawa po zakończeniu w Ottawie powędruje do innych miast kanadyjskich. Adres: Exhibition Secretary, Canadian Intern. Salon of Photographic Art, The National Gallery of Canada, Ottawa.

Victorian Salon of Photography, Melbourne, Australia. 18 paźdz. — 27 paźdz. 1937. Najwyżej cztery

obrazy. Ost. termin: 11 września. Oplata 5 szylingów. Adres: Mr C. Stuart Tompkins, Honor. Secretary, The Junction Camberwell, Melbourne, Australia.

II Indian International Salon of Photographic Art. Bombay, India. Marzec 1938. Ostateczny termin — 15 stycznia 1938. Najwyżej cztery prace.

Oplata 5 szylingów. Adres: N. B. Cooper, A. R. P. S. Hon. Secretary, Camera Pictorialist of Bombay, 53 Nicol Road, Ballard Estate, Bombay (India).

Z PRZEMYSŁU FOTOGRAFICZNEGO

Z UROCZYSTOŚCI KORONACYJNYCH W ANGLII

Obecność fotografów podczas jakichkolwiek wydarzeń o znaczeniu historycznym jest tak normalnym zjawiskiem, iż zapewne nikt już z szerokiego ogółu nie zwraca uwagi na ich trudną i odpowiedzialną pracę. Czytelników naszego pisma zainteresuje, jak dokonano zdjęć z koronacji króla angielskiego. Wydarzenie tej uwagi historycznej wymagało wysokich kwalifikacji od fotoreporterów, jak też i niezawodnej pewności od płyt i błon, użytych do tego celu. Z drugiej strony żądano, aby powaga ceremonii nie była zakłócana uwijaniem się i bieganiem fotografów, od których wymagano, aby obowiązek swój spełniali w sposób dyskretny. Ograniczono dlatego ilość dopuszczonych do zdjęć w mrocznym wnętrzu opactwa Westminsterskiego fotografów do szesnastu, — gdzie największe trudności nastroczały ciemne ściany, pochłaniające i tak już skąpe światło, przesączaające się poprzez witraże, zamykające wąskie, wysoko umieszczone, gotyckie okna. Dla fotografów zbudowano sześć specjalnych łóż, tak rozmieszczonych, aby można było stamtąd objąć zarówno całość, jak i poszczególne fragmenty tej niecodziennej ceremonii. Praca była niełatwa, choćby dlatego, iż w takiej ilości stłoczyć się nieraz musieli aż czterej reporterzy, zdenerwowani i rozgorączkowani, ponieważ każdemu z nich zależało na tym, aby mieć lepsze zdjęcia niż jego rywal.

Było dużo dobrych zdjęć, lecz najlepsze z nich (reprodukowane tutaj) udało się zrobić p. S. D. Neal, reporterowi dziennika „Daily Mail”, które, jak on sam przyznaje, zawdzięcza całkowicie temu, iż dokonał go na płycie:

LEICANOL — UTRAFIN

Przypomnienie na czasie

Po powrocie z wywczasów, wycieczek lub podróży, każdy z niecierpliwością oczekuje chwili, kiedy będzie mógł obejrzeć swe wywołane negatywy. Jeżeli nie powierza swych błon, czy płyt fachowym laboratoriom przy sklepach fotograficznych i wywołuje sam, polecamy gorąco znakomity wywoławcz drobnoziarnisty i wyrównawczy Tetenal:

„LEICANOL“

lub ultra — drobnoziarnisty wywoławcz



ILFORD HYPERSENSITIVE PANCHROMATIC, naświetlając w tych niezwykle ciężkich warunkach zaledwie pół sekundy, przy otworze f: 4, 5 i ogniskowej 20. cm.

Inż. J. W.

„ULTRAFIN“

z tabelą czasów wywoływania nowoczesnych błon cienkowarstwowych.

Inż. J. W.

Janusz UNIESZOWSKI

Warszawa, Chłodna 37, tel. 215-24

Naprawa FOTOPARATÓW

CO NOWEGO PRZYNOSI AMATOROM F-A „KODAK”?

Znana od pół wieku z górą firma „Kodak” posiada w roku bieżącym niebawem wybór aparatów amatorskich. A więc cztery modele aparatów popularnych w formatach $4 \times 6\frac{1}{2}$ i 6×9 cm. Aparaty te są już dobrze amatorom znane i wszyscy wiedzą, że wartość ich przewyższa cenę.

Nowym ulepszeniem w kilku typach jest wyzwalacz na boku kamery, umieszczony przy celowniku optycznym. Fotografując, jak jest to obecnie najczęściej przyjęte, z wysokości oka, wprost mimowoli kładzie się palec na wyzwalaczu.

Jednocześnie aparat trzymany jest oburącz tak silnie, że można robić zdjęcie nawet na $\frac{1}{2}$ sek. z ręki bez statywu.

W taki wyzwalacz zaopatrzone są następujące aparaty: Kodak EKC 620 w, z anastygmatem f. 6. 3, Vollenda 620 W z anastygmatem f. 4. 5 i migawkę Compur, oraz Junior 620 W z anastygmatami od f. 7. 7 do f. 4. 5. — wszystkie trzy w formacie 6×9 cm. a również Retina II. Retina jest to aparat miniaturowy (36 zdjęć 24×36 mm.), znany już jako doskonały i tani. Model 1 z obiektywem f. 3. 5 i mig. Compur lub Compur Rapid, Model 11 z obiektywami f. 3. 5, f. 2. 8 lub f. 2, z dalomierzem sprzężonym i licznymi ulepszeniami. Retina II spotkała się z tak entuzjastycznym przyjęciem na całym świecie, że fabryka nie może nadążyć w produkcji.

**Dział
Sztuki**

BIBLIOGRAFIA ZAGRANICZNA

O obrazie miniaturowym (*Rund um das Kleinbild*). Juliusz Steinhäuser, Nakładem Wyd. ELBE, Werner Lehman, Dresden.

Autor postawił sobie za zadanie pomóc tym liczny amatorom sportu fotograficznego, którzy za przykładem podobnych im kół, stworzyli grupy zwolenników kamery Contax. Zadanie to zostało przez autora dobrze rozwiązane. Podręcznik zawiera obszerny kącik praktyczny, będący owocem dużego doświadczenia. Jak to widać z pod tytułu (To czego nie ma w opisach użycia do kamer małoobrazkowych marki Zeis Ikon) książka przezna-

czona jest dla orientującego się, zaawansowanego fotoamatora, dla którego pierwsze wskazówki są już niewystarczające. Podręcznik okaże się również pożytecznym dla inteligentnego odsprzedawcy, pogłębi jego wiedzę i ułatwi fachową obsługę klienteli.

Steinhäuser prowadzi czytelnika przez wszystkie dziedziny fotografii małoobrazkowej, omówiwszy fotografię migawkową, zdjęcia w nocy, fotografię barwną, w promieniach podczerwonych, oraz mikrofotografię.

Książka zawiera 112 stron na kredowym papierze z licznymi ilustracjami. Cena egz. opr. w płótno ok. 5 zł.

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.

CENY NAJNIŻSZE

SATURN PIERWSZE
KRAJOWE

Laboratorium Foto-Chemiczne

Andrzeja Cejzika

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

Poleca: CHEMIA I FOTOGRAFICZNE
W PATRONACH I PŁYNACH.

CENNIK WYSYŁA NA ŻĄDANIE FIRMOM
HANDLUJĄCYM ART. FOTOGRAFICZNYM

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 „Fotografia Polskiego”: kwartalnie zł. 4.—; półrocz. zł. 7.50; rocznie zł. 14.50, Cena egz. 1.50
Przedpłata łączna „Fotografia Polskiego” i „Fota”: kwartalnie zł. 5.—; półrocz. zł. 9.50; rocznie zł. 18.50
bez wkładki kredowej ceny o 20 proc. niższe

łączna „Fotografia Polskiego” i „Fota” na kredzie: kwartalnie zł. 5.90; półr. 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

Wydawca TOW. WYD. „POLSKA PRASA FOTOGRAFICZNA”

Redaktor odp. STANISŁAW FLORYAN

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

„Drukarnia Lekarska”, Sp. z o. o., Warszawa, Leszno 56, tel. 11.98-73.

