

**FOTO
GRAF**

**POL
SKI**

WARSZAWA • ROCZNIK 22 • Nr. 9

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:

Omnilux
Bromero
Bromero-Rex
Mistrzowskie
Vapresto



WPT. 4

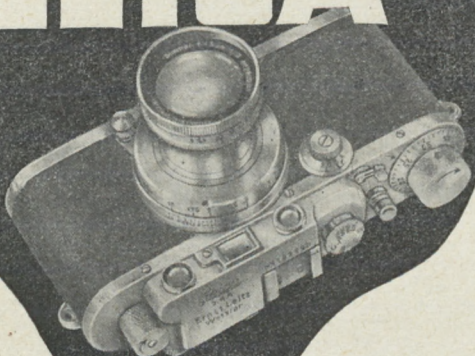
w różnych gradacjach i powierzchniach
oraz **CHEMIKALIE DOZOWANE**

ERNST LEITZ

WETZLAR



LEICA

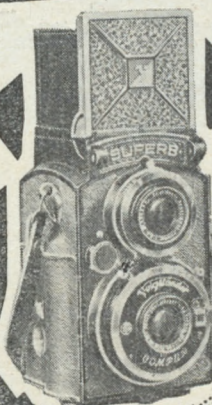


Do nabycia w każdym składzie przyborów fotograficznych.

Prospekty bezpłatnie rozdają foto-składy lub wysyła

Jen. Reprezentacja na Polskę,
Warszawa, Chmielna 47a

2 najwyższej klasy KAMERY Voigtländer'a



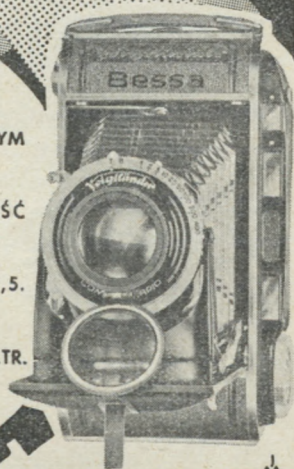
SUPERB LUSTRZANKA Z AUTOMAT.
WYRÓWNIANIEM PARALAKSY. SIŁA
ŚWIATŁA 1:3,5, WBUDOWANY SAMO-
WYZWALACZ. AUTOMAT. LICZNIK
ZDJĘĆ.

BESSA Z WBUDOWANYM

DALOMIERZEM. ŁĄCZY SZYBKOŚĆ

I PRECYZJĘ. SIŁA ŚWIATŁA 1:3,5.

COMPUR - RAPID, WBUDOWANY FILTR.



NO I OCZYWIŚCIE BŁONA

Voigtländer'a



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

PRZEZ CAŁY ROK EFEKTOWNE ZDJĘCIA

Od 1. stycznia do 31. grudnia o każdej porze
można dokonywać **zdjęć w dzień, w nocy,**
w lecie, w zimie
przy świetle fotograficznych żarówek Philipsa.



ARTYSTA

odnajdzie w polskim papierze

FOTON

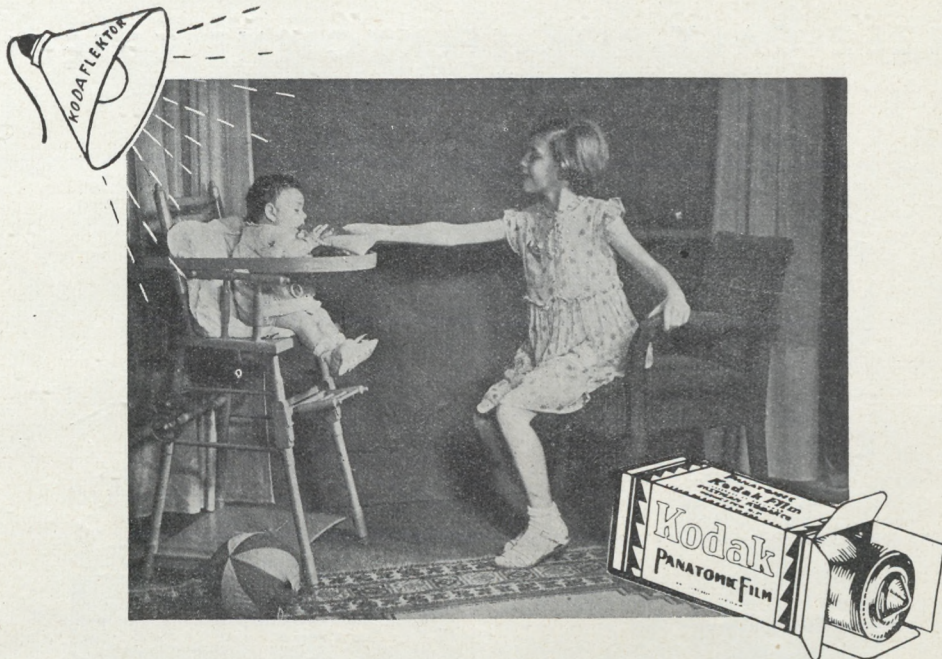
wszystkie walory potrzebne
mu do tworzenia arcydzieł



Wszystkie poważne sklepy fotograficzne na
terenie całej Polski posiadają asortyment

Polskich Papierów Fotograficznych

FOTON



Gdy zdjęcie wymaga negatywu o najwyższych zaletach

w mieszkaniu przy świetle sztucznym, na śniegu, i zawsze,
jeśli cenisz swe zdjęcie — ładuż aparat błonę lub taśmą

„PANATOMIC”

wysokoczuła, panchromatyczna, drobnoziarnista, bezodblaskowa.

Żądać w Foto-składach

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

Polska Składnica Fotograficzna

Zygmunt Kojer

Warszawa, Warecka. 9 Tel. 226-40

Kupno, sprzedaż, zamiana, komis
aparatów i przyborów fotograficz-
nych. Przyjmuje wszelkie roboty,
wchodzące w zakres fotografii
amatorskiej — oraz naprawę apa-
ratów fotograficznych.



CENY NAJNIŻSZE



**PIERWSZE
KRAJOWE**

Laboratorium Foto-Chemiczne

Andrzeja Cejzika

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

Poleca CHEMIKALIA FOTOGRAFICZNE
W PATRONACH I PŁYNACH.

CENNIK WYSYŁA NA ŻĄDANIE FIRMOM
HANDLUJĄCYM ART. FOTOGRAFICZNYMI

FOTOGRAF POLSKI

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY SZTUKI I WIEDZY
FOTOGRAFICZNEJ I KINEMATOGRAFICZNEJ

ORGAN ZWIĄZKU POLSKICH TOWARZYSTW FOTOGRAFICZNYCH
I POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

ROCZNIK XXII

WARSZAWA – LISTOPAD 1937

Nr. 9

POLSKIE TOWARZYSTWO FOTOGRAFICZNE DO CZYTELNIKÓW „FOTOGRAFA POLSKIEGO”

Numer niniejszy „Fotografa Polskiego” jest ostatnim, który wychodzi pod redakcją p. inż. Henryka Szylita. Z nowym rokiem redakcja przechodzi w inne ręce.

Czteroletnia praca p. Redaktora Szylita, pełna poświęcenia i rzetelnego wysiłku, dała obfite owoce. „Fotograf Polski” wzniósł się na wysoki poziom i nabrał charakteru poważnego pisma artystycznego i naukowo-technicznego. Jest to niewątpliwa zasługa p. inż. Szylita, Jego wiedzy technicznej i artystycznej oraz ustawicznych starań o wszechstronny rozwój pisma.

Należy z naciskiem podkreślić, że współpraca Polskiego Towarzystwa Fotograficz-

nego z p. inż. Szylitem była zawsze nacechowana harmonią i wzajemną życzliwością.

Mamy głęboką nadzieję, że i nadal p. inż. Szylit będzie darzył „Fotografa Polskiego” swoją sympatią, że i nadal stosunki między Nim a Polskim Towarzystwem Fotograficznym będą serdeczne.

Zarząd Polskiego Towarzystwa Fotograficznego czuje się w obowiązku raz jeszcze serdecznie podziękować p. inż. Szylitowi za Jego zasługi i czteroletnią owocną pracę na stanowisku Redaktora Fotografa Polskiego.

ZARZĄD P. T. F.

P O C Z T E R E C H L A T A C H...

Ustępuję ze stanowiska Redaktora „Fotografa Polskiego“.

Rozstając się z czytelnikami z tej trybuny*, nie chciałbym chwili pożegnalnej zakłócać rozwlekłymi wynurzeniami osobistymi.

Muszę jednak w kilku słowach wypowiedzieć się.

Polskie Towarzystwo Fotograficzne — właściciel „Fotografa Polskiego“ — jest instytucją, w której niezmienną i ciągłą jest idea służby dla fotografii — ale zmienni są ludzie, którzy tę służbę prowadzą, zmienne są nastroje, które ich ożywiają, zmienne są zyzgakowate są drogi, którymi kroczą.

Gdy cztery lata temu obejmowałem „Fotografa Polskiego“ — inni ludzie kierowali życiem Towarzystwa, inne były zasady, które pracy przyświecały.

W ciągu tego czteroletnia wiele się zmieniło: tu i ówdzie na świecie, tu i ówdzie u nas. Zmiany te swym rytmem wczłonęły się również w organizm naszego Towarzystwa.

Z pośród dawnego, zwartego ideowo zespołu w Zarządzie Towarzystwa Fotograficznego — jedni już nie żyją — inni wycofali się z czynnej działalności, a niektórzy

z pozostałych znaleźli się w otoczeniu nowych ludzi i pod wpływem modnych hasel.

Nowe nastroje, które przeniknęły do Zarządu Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, skłoniły mnie szereg miesięcy temu do złożenia godności członka Zarządu, którą przez szereg lat piastowałem.

Te same nastroje doprowadziły obecnie do przemian w kierownictwie „Fotografa Polskiego“.

W tych warunkach składam tękę redakcyjną w inne ręce.

Myśl moja w tej chwili, rezedrgana świeżemi jeszcze i żywemi wspomnieniami, snuje się wokół naszych czytelników, z którymi tyle mnie wiązało wspólnych idei, zainteresowań i dążeń wzwyż.

Współpracownikom, którzy w czasie mej pracy tak licznie i z taką szczerą życzliwością skupili się dokola „Fotografa Polskiego“ aby ułatwić mi zadanie — serdeczne dzięki.

Dla „Fotografa Polskiego“ mam dużo serca, dużo sentymentu. Dlatego jaknaj-szczerzej pragnę, aby dalszy jego rozwój szedł drogą wzlotów i udoskonaleń.

Pomimo różnic ideologicznych, jakie nas dzielą — życzę Nowej Redakcji pełnego powodzenia na odcinku artystycznym i technicznym.

Henryk Szylit

*) Redakcja „Fota“ pozostaje nadal w rękach inż. H. Szylita (uw. adm.).

WSPÓŁCZESNY PORTRET DZIECKA

Inż. Stefan Waryński

W OSTATNICH latach rozwój fotografii portretowej wysunął na pierwsze miejsce portret dziecka i ten rodzaj sztuki zajął w dziedzinie fotograficznej miejsce nader poważne. Ze tak jest w chwili obecnej dowodem tego są Międzynarodowe Salony i ilustracje w miesięcznikach i publikacjach artystycznych, gdzie co raz więcej spotyka się portretów dziecięcych.

Co raz częściej spotkać można nazwiska tej miary, co Marcus Adam, Laure Albin-Guillot, Kertesz, Ergy Landau, Sougez, których podpisy widnieją na obrazach. Więcej jeszcze. Podobizny dziecięce wyszły już ze stadium portretu „dla siebie samego“, obejmując szersze dziedziny, gdzie dotychczas nie spotykano ich wcale. Z wielu więc względów portret dziecięcy zasługuje na to by zainteresować sobą doświadczonych amatorów. Jasne jest, że portret dziecięcy nie może i nie powinien mieć nic wspólnego z charakterem portretu dorosłych zarówno z punktu widzenia techniki zdjęcia jak i jego ujęcia artystycznego. Gdy najczęściej portret dorosłego posiada w sobie cechę statyczną, pewnego rodzaju nieruchomość, — portret dziecka wymaga kinetyki — naturalnej spontaniczności ruchu i wyrazu, nieodłącznych cech zdjęcia migawkowego. Zresztą różne są rodzaje dzieci — i różnie w stosunku do nich należy się odnieść. Reakcje zewnętrzne młodego modelu różnią się wielce od siebie w zależności od wieku dziecka. Inne są — gdy ma ono kilka miesięcy, a inne znów — gdy liczy już trzy lub cztery lata doświadczeń własnego życia. Berbec 4-letni posiada mentalność bardziej skomplikowaną niż niemowlę! Jest to już osobistość, którą aby zdobyć, trzeba ją sobie umieć zjednać przyjaźnią, nastrojem, wesołością. Uczucia, jakie spotkać można u niemowlęcia mają charakter prymitywny i rzadko dają się

wywołać według woli artysty: są to ciekawość, pragnienie, radość, złość, uśmiech lub łzy.

Bez wątpienia nie można uczuć tych, wywoływać ani szukać zrozumienia u modela, nie posiadając możliwości wpływania na dyspozycję psychologiczną — należy tylko operować niespodzianką, aby uzyskać ten wyraz naturalności, który jest pierwszym nieodzownym warunkiem portretu dziecięcego pierwszej jakości. Od cierpliwości, uporu, szybkości decyzji, które powinny cechować fotografa zależy, by buzia dziecięcia zdobyła nasze uznanie. Jest pełna wdzięku nawet wtedy, gdy łzy tryskają z oczu lub dolna warga ściąga się jak maska chińska, by dać ujście pierwszym łkaniom niezmierzonej rozpacz. Jest cudowna, gdy opromienia ją uśmiech radośny. Wszystkie matki wiedzą dobrze z doświadczenia codziennego, jak często piękne buzie dziecięce widziane na opakowaniach produktów żywnościowych lub higieny dziecięcej zachęcają do kupna i są doskonałym środkiem reklamy. Z „młodzieńcem“ lub „panienką“ dwu-trzy letnią manipulacja fotograficzna powinna być już inna.

Życie i świadomość znajdują już swe odzwierciedlenie w świeżym umyśle, w którym wszechwładnie panuje potężna wyobraźnia. Wszystko tu jest obdarzone życiem: zabawka, lalka bez głowy, niedźwiadek, nie posiadający więcej niż trzy łapki i nawet ten aparat fotograficzny o jednym dużym czarnym oku, który z tego powodu jest nieco dziwny, a nawet straszny. Co do posiadacza tego dziwnego przedmiotu to może on być postacią dość interesującą, jeśli oczywiście umie się o to postarać, by być takim, co znaczy najczęściej, że potrafi bawić się tak dobrze, jak piesek Burek, czy kotek Mruczek i nie posiada tak stra-

sżliwie ważnej miny, jak ciotka Anna lub wujek Stach.

Pomiędzy modelem i fotografem powinna się zadzierżgnąć nie porozumienia, przyjaźni poufałości.

Dziecko powinno nie zdawać sobie sprawy lub zapomnieć o tym (gdyż nie jest naiwne!), że pan z aparatem posiada jakieś określone zamiary w stosunku do jego osoby. Przeciwnie, fotograf powinien zdobyć sobie dziecko zabawiając się z nim jak równy z równym, pokazując mu aparat, bawiąc się w fotografa, ukazując mu cudenka na matówce lub błyszczące części aparatu.

Przy czym stale należy postępować nie-spodzianką, zmieniając często temat rozmowy, aby nie znużyć naszego bohatera i nie wzbudzić w nim uczucia: „idź już sobie, mam Cię dość”. Fotograf powinien kilkakrotnie podejść do aparatu uruchomić migawkę, aby dziecko zapoznało się z charakterystycznym trzaskiem przy czym za każdym razem wesoło coś zawołać np.: O, już Cię złapałem lub t. p.

Powtarzamy raz jeszcze: w żadnym razie modelu nie męczyć. Aby uniknąć tej ewentualności, należy uprzednio wszystko dokładnie obliczyć i nie dać po sobie poznać, że się pracuje z namysłem.

Motywy zdjęcia powinna być akcja lub pewien moment zatrzymania się tej akcji. Należy uprzednio zwrócić uwagę na tło, od

którego powinien się odcinać przedmiot główny i na przedmioty otaczające go. Pracujemy często we wnętrzach. Unikajmy więc takich szczegółów jak nogi meblowe itp. kolidujące z całokształtem przedmioty. Dobór odległości, przesłony i czasu ustalmy z góry. W razie zdjęć w plenerze może być mowa o migawce dużej. Jasna i czysta cera dzieci da świetne rezultaty w jasnym cieniu. Nie do pogardzenia jest także bezpośrednie oświetlenie światła słonecznego złagodzone przez mgłę lub jasne chmury, kontrasty bowiem dodają plastyki. Godnym polecenia jest lekkie prześwietlenie negatywu, które skorygowane krótszym wywołaniem da miłe odbitki “low key” w stylu Jana de Méyera.

W wnętrzach migawka rzędu 1/5 lub 1/10 sek. Poleca się tu stosowanie pomocniczych źródeł światła sztucznego ok. 300 lub 400 watt, aby złagodzić twardość cieni.

W razie stosowania sztucznych źródeł światła wystarczą dwie lub trzy lampy przenośne o 500 watach każda. Oczywiście może być tu mowa o użyciu obiektywu o dużym otworze względnym i czułego materiału panchromatycznego. Wylączyć z zasady światło błyskowe wszelkiego typu. Mała ofiara zabiegu fotograficznego przeżona niespodzianym błyskiem nie będzie już nigdy posłuszna wymaganiom fotografa. Zacznie się bowiem obawiać dziwnego czarodzieja, który potrafi rozpętać gromy, gdy zechce.

Zimne lakiery fotograficzne

Valenta podaje następujące recepty na zimne lakiery fotograficzne:

a) 18 gr sandarak, 100 cm³ alkoholu, 1 cm³ olejku lawendowego; lakier ten jest raczej tęgi, wykazujący mało lepkości;

b) 100 cm³ alkoholu absolutnego, od 8 do 14 gr szellaku; można też rozpuścić szellak w alkoholu absolutnym, zaprawionym małą ilością wodnego amoniaku;

c) 30 gr kopalu angolskiego, 5 gr odpadków bursztynu, 300 cm³ eteru, 200 cm³ acetonu i 10 cm³ chloroformu. Aby się całość dobrze rozpuściła, trzeba mieszaninę pozwoić stać przez dłuższy czas, lub też skutecznie to w chłodniku zwrotnym.

Jak stwierdzić jakość utrwalacza

Dla stwierdzenia stopnia wyczerpania utrwalacza można polecić następujące dwa środki. Opuszczamy kroplę badanego płynu na kawałek bibuły do filtrowania i wystawiamy przez pewien przeciąg czasu na działanie światła słonecznego. Według stopnia zbrunatnienia płynu sędzimy o stanie utrwalacza. Drugi środek jest wygodniejszy i pewniejszy. Nalewamy do próbówki 10 ccm utrwalacza do zbadania i dolewamy 1 ccm 5% roztworu bromku jodu. Gdy pojawi się serowaty kłaczkowaty osad, będący jodkiem srebra, wywoływacz jest nie dobry. Mleczne zmętnienie, znikające po wstrząśnięciu wskazuje na pewien stan wyczerpania płynu. Utrwalacz dobry nie wykazuje żadnych zmian.



BRAMA KOŚCIELNA
brom

T. Dzierżykraj-Morawski
Poznań

Z X-go Międzynarodowego Salonu Fotografiki w Polsce



PRZED WIECZOREM
brom

Żb. Wiszniewski
Poznań

Z X-go Międzynarodowego Salonu Fotografiki w Polsce



AKT
Chlorobrom

Z X-go Międzynarodowego Salonu Fotografiki w Polsce

Inż. V. Balocchi
Florencja



WIERZBY NAD RUCZAJEM
brom

Z X-go Międzynarodowego Salonu Fotografiki w Polsce

T. Wański, C.F.K.P.
Poznań

TECHNIKA PRZETŁOKU

Konrad Hofman, Poznań

Z teki pośmiertnej

JEDNĄ Z NAJMILSZYCH konsekwencji opanowania techniki bromolejowej jest możliwość przeniesienia bromoleju na inne podłoże papieru o dowolnie dobranym gatunku, powierzchni koloru i t. d.

Ponad to przetłok rozszerza znacznie bogate możliwości indywidualnego traktowania motywu, jakie w wysokim stopniu posiada już bromolej, który jest jednak jeszcze zbyt silnie związany z kopią bromosrebrową, od której bierze niewolniczo dokładnie obraz w niej utajony. Przetłok pozwala na tak daleko idące przeobrażenia pierwotnej kopii (z której uzyskujemy matrycę bromolejową), że staje się jedną z najbardziej „swobodnych” technik fotograficznych.

Wobec tej niesłychanej swobody w interpretowaniu zdjęcia, estetycy i fotograficy patrzący na fotografię z tego punktu widzenia, zapytywali nieraz czy właśnie ta zbytnia swoboda nie wykracza poza sferę fotografii, to znaczy poza granice obrazu uzyskanego techniką fotografii. Jak wiadomo fotografika z góry sprzeciwia się wprowadzaniu elementów obcych do jej obrazów jak ręcznego kolorowania, dorabiania pewnych fragmentów rysunkowych czy retuszu lub t. p. Sama zaś technika przetłoku jest już w zasadzie owym „obcym” elementem, gdyż powstaje jedynie na podstawie kopii bromobrebrowej, reszta zaś pochodzi z farby drukarskiej (jak grafika) i opracowywania pędzlem obrazu, jak w malarstwie. Są to jak wspomniałem już zagadnienia z zakresu estetyki i nas interesują w tej chwili o tyle, abyśmy przystępując do przetłoku zdawali sobie sprawę, czym jest ten sposób nie tylko ze

strony technicznej, ale także i jakie reprezentuje wartości artystyczne.

Zasadą ściśle przestrzeganą przez fotografików, stała się dążność do zachowania w pierwszym rzędzie w obrazach wykonywanych w przetłoku pewnej wspólnej linii walorów z negatywu jako punktu wyjścia zarówno obrazu fotograficznego jak i dzieła fotografii. To znaczy, że dowolność przetłaczania rzeczy, których nie było w matrycy czy na negatywie prawie nie istnieje, lub istnieje w stopniu bardzo ograniczonym. W ten sposób przetłok zasadniczo po za swoimi możliwościami („smaczkami” właściwymi każdej technice) nie powinien wnosić do obrazu rzeczy, których zdjęcie fotograficzne nam nie dało, lub dać nie mogło. Przetłok daje obraz fotograficzny, który już bez żadnych sztuczek budzi pewne zastrzeżenia jako taki. I tak większości moich przetłoków zarzucono, że posługiwałem się przy ich wykańczaniu kredką, dorabiając cienie. Tymczasem były to kilkuwarstwowe przetłoki, na które w ostatnim przetłaczaniu nakładałem tylko czarną farbę na cienie, przez co obraz zyskiwał na głębi i wyrazie. Efekt był, jak się okazuje nieprzewidziany, jednak cel artystyczny osiągnięty w zupełności. Jest to jeszcze jeden dowód tego, jak wielkie ta technika daje możliwości i z jak wielką świadomością celu, trzeba umieć z nich korzystać. Aby wszechstronnie wyzyskać możliwości jakie daje nam przetłok, musimy zupełnie opanować technikę bromoleju. Bez pierwszej nie istnieje druga i na odwrót. I dlatego bez dokładnej znajomości bromoleju, nie warto rozpoczynać przetłoku. Pisałem już kiedyś o bromoleju. Jest to sposób, który ze zwykłego powiększenia pozwala drogą procesu chemicznego na uzyskanie matrycy, mającej zamiast obrazu czarno-

białego w swej powierzchni żelatynowej obraz utajony, składający się z miejsc żelatyny mniej lub więcej silnie zgarbowanej, która później pod wpływem nasiąknięcia wodą, odrzucą farbę tłustą (światła obrazu) lub ją przyjmuje; silnie zgarbowana żelatyna w miejscach odpowiadających najgłębszym cieniom obrazu, wchłonie nakładaną na nią wałkiem czy pendzlem farbę drukarską. To jest bromolej. Od tej chwili zaczyna się przetłok. Matrycę bromolejową, na której uzyskujemy obraz, przykładamy do trochę większego rozmiarem arkusza zwykłego, rysunkowego papieru i umieszczamy tak złączone kartki między kilka arkuszy bibuły poczem kładziemy pod silną prasę (o ile nie dysponujemy specjalną maszyną do przetłaczania), gdzie przesuwamy pakiet z matrycy, papieru i bibuły pod lekkim naciskiem między wałkami. Możemy w międzyczasie kontrolować postęp przechodzenia farby z matrycy na papier rysunkowy i w miarę tego zwiększać lub zmniejszać nacisk prasy. Po kilku przesunięciach pakietu między wałkami, farba prawie zupełnie przechodzi na nowy podkład, poczym o ile obraz jest jeszcze słaby i bez kontrastów, możemy powtórzyć zabieg, nakładając na matrycę nowy obraz farbą i zachowując poprzednie kontury zdjęcia przez dokonanie drobnych znaczków ołówkiem, przetłaczamy raz jeszcze na to samo podłoże z pierwszym przetłokiem. Po drugiej warstwie przetłok nabiera siły i często nie wymaga już warstwy trzeciej. Przetłok nie żąda jak bromolej długich godzin suszenia. Natychmiast po wyjęciu z prasy jest gotowy i po pewnych poprawkach, po usunięciu plam i t. d., może być włożony do teki. Tak w zarysie przedstawia się technika przetłoku. Trzeba jeszcze pamiętać o tym, że dobry bromolej nigdy nie będzie poprawnym przetłokiem, a to z tego względu, że dobry bromolej zawiera w szczegółach zbyt wiele farby jak na przetłok i odda w rezultacie tę wszystką farbę na papier, dając obraz stanowczo

za ciemny w rysunku. Na przetłoki nadają się matryce (co się osiąga zwiększając temperaturę wody) o bardzo wybitnym reliefie, występującym już po kilku chwilach po zanurzeniu w wodzie letniej. Farby trzeba nakładać znacznie mniej niż na bromolej i gdy przypadkowo matryca będzie jej przyjmowała za wiele, trzeba ochłodzić wodę, w której moczymy matrycę, lub też dać twardszą farbę. Najlepsze przetłoki uzyskuje się z dwóch kolejnych przetłaczań, z których pierwsze dajemy z matrycy opracowanej miękką farbą szczególnie do partii jaśniejszych obrazu, a drugą opracowaną farbą twardą, gdzie nie dotykamy światła a tylko opracowujemy cienie. Dwie takie różne kopie zespolone w jedną na papierze przetłokowym, uzupełnią siebie tak znakomicie, że zdumieni będziemy obrazami o harmonijnych przejściach, dobrze krytych światłach i pięknie wyrobionych mocnych cieniach, tych wszystkich właściwości niemożliwych do uzyskania w zwykłym bromie.

Technikę przetłoku podałem umyślnie tylko w najogólniejszych zarysach, tyle aby wystarczyło do pierwszych prób i do pierwszych udanych kopii. Technika przetłoku jest tak dalece indywidualna, że nawet i tych powyższych wskazówek, nie radzę trzymać się niewolniczo, gdyż już po kilku pierwszych próbach, każdy wyszuka sobie jakąś własną metodę, według której najlepiej się przetłoki udają. Zadaniem tego artykułu było podanie minimum wiadomości dla uzyskania maksimum poprawności technicznej. Inaczej, przez błądzenie po labiryncie zawilich przepisów książkowych, eksperymentuje się tylko niepotrzebnie prawie zawsze w początkach z wynikiem ujemnym. Gdy po pierwszych próbach łatwo uzyska się pierwsze udane kopie, pogłębi się tylko zainteresowanie tą techniką i doskonalenie się w niej, które w miarę pogłębiania pracy ukazują coraz to nowe, bogatsze możliwości stosowania i traktowania.

REDAKCJA „FOTA” DO CZYTELNIKÓW „FOTOGRAFA POLSKIEGO”

Czytelnicy „Fotografa Polskiego” znają niewątpliwie dobrze czasopismo „Foto”, które jest jednym z najpoczytniejszych pism fotograficznych w Polsce.

„Foto” rozpoczyna w bieżącym roku 7-y rok swego istnienia. Od chwili ukazania pierwszego numeru Fota minęło 6 lat.

6 lat wytrwałej pracy na niwie fotograficznej.

6 lat serdecznego kontaktu i przyjaźni ze światem myślących i tworzących fotografików.

6 lat pracy dydaktycznej i informacyjnej, skryształizowanej w nieprzemijającej formie — w postaci przeszło pół setki zeszytów, o bogatej treści.

Z biegiem lat zrosło się Foto z życiem fotograficznym amatorów tak silnie, że stało się niezbędnym dla tych wszystkich, którzy nie pozostają na martwym punkcie, lecz są wciąż żywotni, czynni i twórczy.

W miarę wzrastania popularności „Fota” rosną również nasze wysiłki w kierunku jaknajwiększego udoskonalenia naszego pisma.

I oto teraz — po 6 latach istnienia robimy znów potężny krok naprzód.

Najbliższy zeszyt — Nr. 1/1938 rozpoczyna zupełnie nowy okres w naszym wydawnictwie.

Foto zostaje podniesione do roli:

uniwersalnego organu fotograficznego, o programie w najwyższym stopniu wszechstronnym, zdolnym zaspokoić wszystkie zainteresowania artystyczne i techniczne fotografika współczesnego.

Rozszerzony program FOTA.

Rozprawy teoretyczne, techniczne i dydaktyczne.

Sprawozdania z nowych wynalazków i metod pracy.

Rozprawy, poświęcone fotografii artystycznej.

Przegląd życia fotograficznego w Polsce.

Najciekawsza inowacja.

Przegląd czasopism polskich w obszernych streszczeniach i wyjątkach.

Dzięki temu działowi każdy czytelnik „Fota” będzie znał dokładnie wszystko, co ukaże się w Polsce w druku w dziedzinie fotografii.

I jeszcze jedno:

„Foto” uzyskuje duży format i nową piękną szatę graficzną.

A więc:

„Foto” w 1938 będzie najwszechstronniejszym pismem fotograficznym w Polsce.

Wierzmy, że wszyscy czytelnicy „Fotografa Polskiego” zaprenumerują „Foto”. Pismo to pozostaje nadal wydawnictwem „Polskiej Prasy Fotograficznej” pod kierunkiem dotychczasowej Redakcji. — Jako jedyne pismo fotograficzne Polskiej Prasy Fotograficznej będzie „Foto” wydawane z dużym pietyzmem i starannością pod względem doboru materiału redakcyjnego i pod względem estetycznym.

Kto będzie czytał „Foto” będzie wiedział o wszystkim co się dzieje w nauce, w technice i w życiu fotograficznym.

Redakcja i Administracja „Fota”: Warszawa, Marszałkowska 108.

O WŁAŚCIWYM WYBORZE MATERIAŁU POZYTYWOWEGO

Prof. W. Breen

Wykonanie fotografii zadawalającej z punktu widzenia technicznego, jest w zasadzie zagadnieniem, obejmującym: właściwe naświetlenie materiału negatywowego; odpowiednie wywołanie, celem osiągnięcia właściwego stopnia kontrastowości, oraz dobór takiego papieru, którego charakterystyka odpowiadałaby gęstości otrzymanego negatywu. Faktem jest, że nawet przy najdokładniejszym naświetleniu i wywołaniu, dostosowanym do papieru, którego pragniemy użyć do kopiowania, wyniki będą błędne, o ile nie zastosuje się panchromatycznego materiału negatywowego, czulego na promienie czerwone i zielone, jak również na niebieskie i o ile nie zmniejszy się jego czułości na promienie ultra-fioletowe odpowiednim filtrem.

Na czym polega dobór papieru? Jak zobaczymy zależy on od przedmiotu zdjęcia i negatywu.

Przedmioty, które fotografujemy składają się z całego szeregu tonów, z których niektóre są barwne, a inne tylko białe, szare lub czarne. Celem naszym jest otrzymanie odbitki, która by najwierniej oddała całą skalę tonów w barwach czarno-białych. Np. przedmioty o barwie niebieskiej raczej mają ton ciemny, po części ponieważ światło niebieskie posiada falę o długości, na którą oko nasze jest mało wrażliwe, po części ponieważ przedmiot niebieski słabo odbija światło, którym jest oświetlony, lecz je pochłania. Dla oka, jak również dla błony fotograficznej, światło pochłonięte przez przedmiot jest stracone, działa zaś tylko światło odbite. A więc przedmioty o kolorze niebieskim najlepiej są przedstawione na odbitce tonami ciemnymi, a nie jasnymi. Przeciwnie zaś, barwa czerwona jest zwykle nadzwyczaj jasna, ponieważ

oko nasze jest bardzo wrażliwe na tę długość fali świetlnej i ponieważ przedmioty czerwone silnie odbijają światło czerwone, które na nie pada, pochłaniając i obracając w ciepło znikomą jego część. Przedmioty czerwone należy więc na odbitce przedstawiać w tonach jasnych. Przedmioty zielone są znów jaśniejsze od niebieskich, lecz ciemniejsze od czerwonych, a żółte są wogóle najjaśniejsze, odbijają bowiem i zielone i czerwone promienie, która to właśnie kombinacja daje oku wrażenie barwy żółtej.

A więc odbitka z przedmiotów barwnych powinna przedstawiać te przedmioty w tonacji odpowiadającej ich wartości tonalnej, przy czym przedmioty białe, czarne lub szare powinny być również przedstawione w odpowiednim natężeniu tonalnym.

Jednakże zwrócić też należy uwagę na ogólną tonację obrazu, o ile jaśniejszy jest przedmiot najjaśniejszy od najciemniejszego. Niektórzy fotografowie odnoszą wrażenie, że niebo jest setki razy jaśniejsze od reszty krajobrazu. Na szczęście tak nie jest, fotografowanie bowiem na posiadanych przez nas obecnie błonach i papierach byłoby niemożliwe. Pomiar wykazały, że w krajobrazie w dzień słoneczny, zawierającym jasne niebo i silne cienie, stosunek najwyższych światła do najgłębszych cieni jest jak 30 do 1, to zn., że przedmiot jasny odbija 30 razy więcej światła od przedmiotu ciemnego. Stosunek światła do cieni jak 100 do 1 nie zdarza się przy zdjęciach widoków, często się jednak zdarza przy zdjęciach wnętrza. Stosunek 10:1 zachodzi zwykle przy widokach w dni pochmurne.

Odbitka więc powinna oddać wiernie wartości tonów w tej skali, w jakiej znajdują się one w przedmiocie fotograficznym i z zachowaniem wzajemnego ich stosunku względem siebie. Poniżej omawiać będzie-

my możliwości doboru takiego właśnie papieru, biorąc pod uwagę pewną zależność między przedmiotem a rodzajem papieru pod względem skali tonów.

Wiadomem jest, że celem oddania całej skali tonów przedmiotu trzeba błonę właściwie naświetlić. Jeśli jednak skala tonów przedmiotu jest mała, a możliwości błony pod tym względem są duże, mamy cały szereg naświetleń, które dadzą właściwą skalę tonów. O ile jednak skala tonów przedmiotu jest równa skali tonów błony, istnieje tylko jedno właściwe naświetlenie, t. zn. takie, które równie wiernie odda najgłębsze cienie jak i najwyższe światła, bez niedoświetlenia pierwszych, a prześwietlenia drugich. Jeśli zaś przedmiot posiada większą skalę tonów, niż błona może oddać, nie istnieje właściwe naświetlenie.

Niedoświetlenie zmniejsza na negatywie skalę cieni, zachowując skalę pół-tonów i światel. Prześwietlenie zmniejsza skalę światel, pozostawiając pół-tony i cienie w ich właściwej tonacji. (W obu wypadkach o ile niedoświetlenie lub prześwietlenie nie są zbyt silne). Wbrew mniemaniom niektórych fotografów nie istnieje sposób wywoływania, któryby działał intensywniej na jedną część skali tonów, nie zmieniając drugiej części. Skalę tonów ustala naświetlenie, a nie wywołanie.

Gdy naświetlimy nasze negatywy właściwie, a więc tak, że każdy przedmiot został na błonie zarejestrowany w właściwej dla niego tonacji, pozostaje nam teraz kwestia wywołania. Jak dobrze każdemu wiadomo, że celem wywołania jest stworzenie takiego obrazu w srebrze, w którym najciemniejsze (najgęstsze tony) przedstawiają światła, a najjaśniejsze (najmniej gęste) — cienie przedmiotu. Doświadczenie wykazuje, że jeśli czas wywoływania będzie bardzo krótki, najgłębsze cienie będą na negatywie nieznacznie ciemniejsze od najwyższych światel. Jeśli zaś wywoływanie przedłużymy, otrzymamy olbrzymie różnice między światłami i cieniami negatywu. Negatyw o małych różnicach między światłami a cie-

niami nazywamy małokontrastowym, a negatyw o dużych różnicach gęstości — bardzo kontrastowym.

A więc czas wywoływania wpływa na kontrastowość negatywu. Zachodzi teraz pytanie czy pożądane są negatywy o różnej kontrastowości, czy też jeden stopień kontrastowości jest najodpowiedniejszy dla wszelkich celów? Inaczej mówiąc, czy czas wywoływania trzeba zastosowywać do każdego poszczególnego celu, do którego negatyw ma być użyty?

Punktem końcowym zdjęcia jest odbitka na papierze. Istnieje wiele rodzajów papierów fotograficznych: papiery gazowe, bromosrebrowe, chloro - bromosrebrowe, dzienne i t. d. Różnią się one pod wieloma względami, najbardziej jednak wymogami pod względem stopnia kontrastowości, która winna cechować negatyw, aby odbitka była poprawna. Naprzykład kontrastowy papier gazowy wymaga negatywu o słabych kontrastach, papier platynowy zaś wymaga negatywu o silnych kontrastach. Kontrastowy papier gazowy wymaga naprzykład tylko 10 razy dłuższego naświetlenia, aby otrzymać tony czarne, zamiast tonów szarych, podczas gdy papier platynowy wymaga w tym celu aż 100 razy silniejszego naświetlenia. Papieru kontrastowego użyjemy więc do negatywu, który przepuszcza przez swe najwyższe światła 10 razy więcej światła, niż przez najgęstsze cienie. Jest to negatyw o małej gęstości (mało kontrastowy) i otrzymamy go przez krótkie wywołanie, kopiując na papierze platynowym musimy mieć negatyw, który przepuszcza przez swe światła 100 razy więcej niż przez cienie. Jest to negatyw gęsty (o dużej kontrastowości), otrzymany przez długie wywoływanie.

Pomiędzy tymi krańcowościami znajduje się cały szereg papierów, wymagających pośrednich kontrastów, celem dostarczenia dobrej odbitki. Na przykład normalny lub miękki papier gazowy wymaga w negatywie stosunku światel do cieni 1:20. Papier ten wymaga więc negatywu o większych

kontrastach, co otrzymujemy przez dłuższe wywoływanie negatywu. Różnice kontrastowości papierów są rozmaite w zależności od fabrykatu; w papierach bromowych wahają się między 1:20 a 1:60, przy czym pierwszą wartość będziemy określać jako papier bromowy kontrastowy, a drugą jako papier miękki.

Wydawać się może, że fotograf po wyborze odpowiedniego materiału negatywowego i odpowiednim naświetleniu go może tylko zdecydować czy wywołanie ma być doprowadzone do określonej kontrastowości, do której dobierze się odpowiedni papier, czy też najpierw ma być ustalony rodzaj papieru, do którego będzie dociągnięte wywołanie. Pierwsza decyzja ma tę złą stronę, że uniemożliwia dobór papieru do przedmiotu zdjęcia, a zmusza do dostosowania go do negatywu. Druga decyzja pozwoli na zastosowanie takiego papieru, jakiego fotograf sobie życzy, wymaga jednak umiejętności dostosowania wywołania negatywu do danego papieru. Umiejętność ta jest jedną z najtrudniejszych i nie będziemy jej tu omawiali. Choć często fotograficy kopiujący swe prace stale na jednym papierze dochodzą właśnie do tego, że wywołują swe negatywy dla tego właśnie papieru. Nie jest to więc może aż tak bardzo trudne.

Jeśli decydujemy się na dostosowanie papieru do przedmiotu zdjęcia, zastanówmy się, jakie bywają różnice między przedmiotami, które sprawiają, że jakiś papier jest mniej lub więcej odpowiednim?

Przedmioty różnią się zasadniczo (jeśli idzie o dobór papieru) swą całkowitą rozpiętością tonów i kontrastowością.

Skala tonów była już omawiana: jest to stopniowanie tonów od najjaśniejszych do najciemniejszych. W przeciętnym krajobrazie w słońcu najwyższe światła są około 30 razy jaśniejsze od najgłębszych cieni, co daje skalę tonów równą 30:1. Zdjęcia wnętrza mogą dać skalę 100:1 lub więcej, podczas gdy zdjęcia widoków w dni po-

chmurne mogą mieć skalę 5:1 a nawet mniej.

Jakie są możliwości papieru pod względem odtwarzania skali tonów negatywu? Najgłębsza czerń papieru matowego odbija przeciętnie 8% tej ilości światła, którą odbija biała powierzchnia papieru. Odbitka na takim papierze, dająca najczarniejsze tony możliwe dla tego papieru i białe tony podkładu, posiada ogólną skalę tonów 100 : 8 lub $12\frac{1}{2} : 1$. Papier ten nie będzie więc odpowiedni do słonecznego krajobrazu o skali 30:1, będzie jednak właściwy dla zdjęcia w dzień pochmurny.

Papier półmatowy posiada białe tony podobne do białych tonów papieru matowego, czerń jego jednakże będzie znacznie intensywniejsza. Jego skala tonów przedstawia się jak 25:1, mniej więc odpowiada to skali przeciętnego krajobrazu. Wreszcie papier o powierzchni błyszczącej posiada skalę tonów równą stosunkowi 80:1.

Powyższa charakterystyka dotyczy w przybliżeniu wszystkich papierów gazowych. Jest to charakterystyka powierzchni, która odgrywa zasadniczą rolę w określaniu ogólnej skali tonów.

Jeśli więc fotograf pragnie odtworzyć w odbicie rzeczywistą skalę tonów, musi stosować papier błyszczący do zdjęć o jasnych motywach, o dużej rozpiętości tonów, a papier półmatowy i matowy do zdjęć o mniejszej skali tonów, czyli przedmiotów, które nazywamy „mało-kontrastowymi”.

Przy dobieraniu papieru do negatywu należy poza powierzchnią uwzględnić samą kontrastowość emulsji papieru. Wyjaśnijmy pojęcie kontrastowości papieru.

Niektóre przedmioty odznaczają się małymi różnicami w tonacji niektórych szczegółów. Na przykład portret, oświetlony rozproszonym bezpośrednim światłem przedstawia bardzo delikatną tonację światła. Podobnie zdarzają się bardzo stopniowane gradacje tonów w cieniach. Takie negatywy mają małą kontrastowość, różnice

bowiem między kontrastami są bardzo delikatne.

Przeciwnie zaś np. portrety w stylu Rembrandta mają bardzo silnie odcinające się plamy światła i cieni. Taki negatyw posiada wielką kontrastowość.

Należy bardzo starannie rozgraniczyć rozpiętość tonów od kontrastowości w negatywie, są to bowiem cechy zupełnie od siebie niezależne. Negatyw kontrastowy może mieć małą skalę tonów, lub odwrotnie; to samo dotyczy negatywu o małej kontrastowości.

Papiery gazowe mogą się różnić rozmaitymi kontrastowościami. A więc papier o małej skali naświetleń wymaga negatywu o małych kontrastach (wywołanego krótko) — będzie to papier kontrastowy. Cechy papieru miękkiego będą całkowicie odwrotne — a więc mało kontrastowy, o dużej skali naświetlania do negatywów bardzo kontrastowych (wywoływanych długo).

Każdy papier gazowy podczas kopio-

wania inaczej reaguje na tony średnie, w porównaniu z jego reakcją na światła i cienie. W tonach średnich kontrastowość jest najwyższa. Czytelnicy obeznani z sensytmetrią wiedzą, że wyraża się to charakterystycznym przebiegiem krzywej zaczerpnięcia w obszarze średnich gęstości. Kontrastowość na obu krańcach tej krzywej zmniejsza wygląd obrazu.

Jak temu zaradzić? Jak już wspomniano parokrotnie większą skalę tonów otrzymujemy przez dłuższe wywoływanie negatywu. Wywoływanie takie działa jednakowo na tony średnie, jak na światła i cienie. Jednakże negatyw taki da lepsze stosowanie światła i cieni, dając jednocześnie silniejsze stopniowanie tonów średnich, co jednak nie ma większego znaczenia. A z dwójga złego należy wybrać mniejsze.

Aby więc negatyw posiadał pełną skalę tonów w światłach i cieniach musi być długo wywoływany. Ta pełnia tonów negatywu wymaga skolei papieru o wielkiej skali naświetlania, a więc papieru t. zw. miękkiego, lub wysokoczułego bromosrebrowego.

KRONIKA FOTOGRAFICZNA

Wystawa Fotografiki w Lublinie

Lubelskie Towarzystwo Fotograficzne urządza pod protektorem wojewody lubelskiego Pana Jerzego de Tramecourt Wystawę Fotografiki Polskiej w Lublinie w czasie 27.II — 18.III.1938. Komitet organizacyjny: Zygmunt Dobkiewicz, Zygmunt Grzywacz, magister Stanisław Magierski, inż. Stanisław Szramowicz, kpt. Wiesław Żarski.

Komisja kwalifikacyjna: inż. Marian Dederko (C.F.K.P.), Prof. Witold Boguski, dr Józef Dutkiewicz, architekt Tadeusz Witkowski.

Lubelskie Towarzystwo Fotograficzne, spełniając swój szacny obowiązek krzewienia sztuki fotograficznej oraz obowiązek kulturalny wobec rodzimego miasta organizuje od 27.II — 18.III.1938 roku Wystawę Fotografiki Polskiej. Będzie to w Lublinie pierwsza ogólnopolska wystawa obrazująca poziom sztuki fotograficznej w Kraju.

Komitet jaknajuprzejmiej prosi o poparcie jego usiłowań przez nadesłanie prac.

Za Komitet:

Zygmunt Grzywacz; Zygmunt Dobkiewicz

REGULAMIN: 1. Do wystawy dopuszczone będą prace wykonane w dowolnej technice, będące w całości dziełem autora. 2. Wymiar fotogramu nie może być mniejszy niż 18×24 cm. 3. Pożądane jest naklejanie prac na trwałym kartonie — najlepiej jasnym. 4. Na odwrotnej stronie każdego fotogramu należy napisać: a) Nr porządkowy, b) Imię i nazwisko autora, c) Dokładny adres, d) Tytuł pracy, e) Technika pozytywowa, f) Cena sprzedaży. 5. Ilość prac jednego autora nie może przekraczać 6-ciu. 6. Zgłaszający udział wpłaca przekazem pocztowym zł. 3.— tytułem wpisowego. 7. Ekspozyty, zgłoszenia, pieniądze oraz wszelką korespondencję związaną z wystawą należy nadsyłać p/a: Stanisław Magierski, Lublin, Krak. Przedm. 25.

SPROSTOWANIE. Redakcja komunikuje, że artykuł p. mec. Jana Sunderlanda o wystawie prac prof. J. A. Neumana, jaki ukazał się w Nr. 8 „Fotografa Polskiego” był wstępem do katalogu tej wystawy. Jednocześnie zaznaczamy, że zdanie w odnośniku powinno znajdować się w tekście bezpośrednio po tym odnośniku.

SZTUKA PORTRETOWA A FOTOGRAFIA

Prof. Teodor Turek

Dział
Sztuki

Dokończenie



NPT, 4

Ponieważ obiektyw fotograficzny przesadza często w podkreślaniu wszystkich, a więc i niepotrzebnych szczegółów, które mogłyby działać destrukcyjnie na całość, przeto konieczną jest rzeczą przeprowadzić wówczas retusz w zdjęciu portretowym, ale przeprowadzić tak, aby nie zacierać, a raczej podkreślić to, co zasadnicze, podstawowe w rysach, budowie głowy i wyrazie, co przyczynia się do uwypuklenia, a nie zatarcia charakterystyki portretowanego.

Jeśli jednak portret nie udał się w wyrazie zasadniczym, to nie należy go, rzecz oczywista, przez retusz naciągać, poprawiać, ale zrobić nowe zdjęcie. To nie ubliża naszej sprawności technicznej, a świadczy tylko o sumienności, zrozumieniu rzeczy i kulturze estetycznej.

Nie wolno też pod żadnym pozorem zgubić miąższu ciała i charakterystycznej gładziny skóry, jak to robią niektórzy fotografowie, naśladowując w tym względzie rysowników, posługujących się wiszorami, lub miedziorytników, operujących kratką.

Nie należy chwycić się obcych fotografii technik, ale starać się umiejętnie i subtelnie wyzyskać właściwość świetnego, do równowczego odtwarzania powierzchni rzeczy przez obiektyw, dla osiągnięcia zarówno pełnej formy, jako też wyrazu.

Kobiety przeważnie pragną wyjść na zdjęciu korzystniej, niż w rzeczywistości — t. zn. przede wszystkim ładniej. Nie zawsze jednak daje się to osiągnąć bez grubszego retuszu. W tym wypadku należałoby raczej zwrócić ich uwagę, że portret ładny, a piękny, czyli pełen żywej i wykwintnej charakterystyki, to nie jedno i to samo.

Sprawa to trudna, ale nie beznadziejna, zwłaszcza, jeśli mamy do czynienia z kobietą o wyższej kulturze.

Z mężczyznami jest o wiele mniej kłopotu i dlatego przynajmniej tu nie powinniśmy iść na upokarzające kompromisy, ale charakteryzować śmiało i z polotem.

Dziewczęce, podobnie jak młodzieńcze twarze i postacie posiadają raczej więcej wdzięku i zdrowia młodości, niż pogłębienia w wyrazie. Więc wdzięk ten należy rzetelnie, ale też bez przesadzania, podkreślić. To samo dotyczy dzieci.

Starszych panów i starsze niewiasty winno się charakteryzować silnie, z całą świadomością zadań artystycznych.

Tylko w ten sposób zdołamy piękną sztukę fotografii portretowej uchronić przed spospolitowaniem i upadkiem, a może nawet podnieść do wyżyn prawdziwej sztuki.

Komitet Redakcyjny: Inż. M. Dederko, red. H. Derczyński, red. St. Floryan, inż. K. Groniowski, prof. J. 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

Redaktor odp. STANISŁAW FLORYAN

Wydawca TOW. WYD. „POLSKA PRASA FOTOGRAFICZNA”

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

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

