

C. 435

LEICA

Współczesność

Dot. Publ. m. st. W-wy

8 LIST. 1938

P. Z. T.
BIBLIOTEKA
TECHNICZNA

NR. 9

Nr. 17 WYD.

ROK

1938



ORGAN SEKCJI MAŁOBRAZKOWEJ P. T. F.

Miesięcznik fotografii
małobrazkowej.



Idealnie



wywoływacz

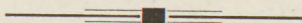
AGRANOL



SELO — HP.2, 31°Sch.

HYPERSENSITIVE FINE-GRAIN PANCHROMATIC LEICA FILM

NAJCZULSZA OBECNIE BŁONA
DROBNOZIARNISTA I PANCHROMATYCZNA



EFEKT ARTYSTYCZNY PODNOSI I WSZYSTKIE
WALORY NEGATYWU WYDOBYWA POWIĘKSZE-
NIE NA ZNAKOMITYM ANGIELSKIM PAPIERZE

ILFORD — BROMIDE

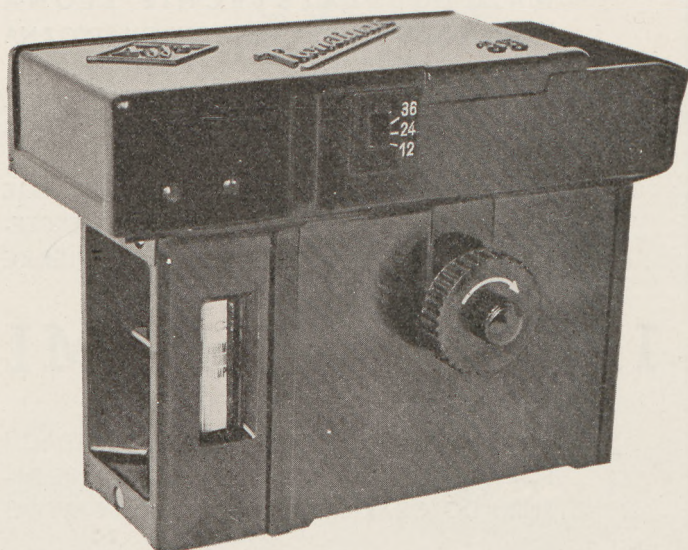
WIELKI WYBÓR POWIERZCHNI I GRADACJI
POZWALA NA DOKŁADNE ZASTOSOWANIE PA-
PIERU DO CHARAKTERU KAŻDEGO NEGATYWU



FOTOGRAFUJĄC NA BŁONACH I POWIĘKSZA-
JĄC NA PAPIERACH **ILFORD** MOŻNA
ZDOBYĆ CENNĄ PREMIĘ NA WIELKIM
KONKURSIE **ILFORD — SELO**.

**Termin nadsyłania prac prze-
dłużony do 31 grudnia 1938 r.**

Wywoływać przy świetle dziennym



przy pomocy



Rondinax 35

LEICA W POLSCE

MIESIĘCZNIK FOTOGRAFII MAŁOOBRZĄKOWEJ
ORGAN SEKCJI MAŁO-
OBRZĄKOWEJ POLSKIEGO
T O W. FOTOGRAFICZNEGO Nr. 19 WYD.

Nr. 9

■ W A R S Z A W A ■ PAŹDZIERNIK ■ ROK 1938 ■

Dr TADEUSZ CYPRIAN, F. K. P. — Warszawa

Z Leicą w teatrze

Gdyś nieraz widział w Zachodzie ludzi, swobodnie spacerujących po foyer teatralnym z Leicą przewieszoną przez piersi, ogarniała mię zazdrość. Bo nikt się za nimi nie oglądał, nikt nie dziwił, nikt nie interesował tym, że podczas przedstawienia trzymają kamerę wycelowaną na scenę, a co najwyżej ten i ów widz uchylał lekko głowę, by fotografującemu nie przeszkadzać.

Mimowoli przychodziło mi na myśl porównanie z naszymi stosunkami, gdzie człowieka, który sięgnie podczas przedstawienia po aparat, niemal palcami pokazują, a każdy woźny teatralny ma ochotę wyrzucić go za drzwi.

Ale nawet i to nie może mnie odstręczyć od fotografowania w czasie przedstawień, bo gdyś raz zasmakował w tej pracy, nie dam się już od niej odwieść, tak jest ciekawa i tak pięknie wypełnia pónure okresy jesiennych i zimowych „matwych“ dni bez słońca, światła i deszczu (nawet tych zachwalanych refleksów na asfalcie nie uświadczysz!).

Dlatego chcę mymi doświadczeniami podzielić się z Czytelnikami, bo wiem, że fotografia teatralna mało jest u nas jeszcze rozpo-
wszechniona.

Zaczynam więc od wyposażenia w sprzęt. Fotografia teatralna nie jest niestety dostępna dla posiadacza Elmara — przynajmniej u nas, gdzie teatry oszczędzają na świetle i bardzo ostrożnie operują reflektorami, używając ich tylko w najbardziej koniecznych miejscach. Trzeba więc mieć Summara F/2, nie mówiąc już o szczęśliwcach, posiadających jeszcze jaśniejsze obiektywy. Ale Summar wystarczy zawsze, zwłaszcza, o ile mamy migawkę regulowaną do 1 sekundy.

Drugą niezbędną rzeczą jest dalomierz sprzężony z obiektywem. Tylko ten, kto ogranicza się do zdjęć scen zbiorowych z daleka (z balkonu dużego teatru) może obejść się bez tego urządzenia, kto jednak poluje raczej na wycinki sceny z dużymi postaciami aktorów, musi pracować z dalomierzem, i to więcej nim, niż celownikiem. Rola tu się odwraca — dalomierz jest stale w użyciu, a celownik służy do kontroli wycinka.

Kto nie pracował w teatrze, nie zdaje sobie sprawy z tego, jak niezmiernie ruchliwi są aktorzy na scenie. Zdawałoby się, że poruszają się majestatycznie i powoli, ale gdy się wodzi za nimi dalomierzem, widzi się, jak ustawicznie kontury rozjeżdżają się w nim, aż rozpacz bierze. Dlatego właśnie nie można się bez tego przyrządu obejść, a to tym mniej, że Summar przy pełnym otworze i na małą odległość ma z konieczności minimalną tylko głębię ostrości, my zaś chcemy nasze zdjęcia bardzo wydatnie powiększać.

Dlatego początkowo sprawa nastawienia na ostro daje sporo trudności, zwłaszcza, że w teatrze jest znacznie ciemniej, niż na wolnym powietrzu, co utrudnia i tak precyzyjną robotę „pokrywania konturów” w dalomierzu.

Bardzo miłą jest tu w pracy Leica najnowszego modelu, mająca nie tylko tak silnie zbliżone okienka odległościomierza i celownika, że można je oba ogarnąć okiem bez poruszania głową, ale także i zwiększony i bardziej wyraźny obraz w odległościomierzu, co ułatwia pracę zwłaszcza w teatrze, gdzie operowanie tym przyrządem jest trudniejsze z uwagi na słabsze światło.

Pracujemy oczywiście zawsze pełnym otworem obiektywu i stosujemy migawkę tak wolną, jak to tylko jest możliwe. Wybór odpowiedniego czasu naświetlenia zależy tu — jak zresztą wszędzie — od ilości światła oraz szybkości ruchów osób fotografowanych. Jeśli zdejmujemy z daleka, możemy stosować nieraz nawet i $\frac{1}{2}$ sek., zwłaszcza gdy akcja idzie wolno, gdy aktorzy tworzą rodzaj żywych obrazów i gdy kamerę oprzemy np. o parapet łoży.

Normalnie jednak nasz czas naświetlenia będzie się wahał między $\frac{1}{20}$ sek. a $\frac{1}{8}$ sek. (w naszych teatrach o niezbyt jasnym oświetleniu sceny).

Siedząc spokojnie i trzymając Leicę przyciśniętą do czoła, w pozycji poziomej, nie jest trudno naświetlić przez $\frac{1}{8}$ sek. (albo i dłużej) bez poruszenia aparatu — tym większą jednak trzeba zwracać uwagę na aktorów, by się w tym czasie nie poruszyli.

Obserwując bacznie akcję na scenie widzimy, że nawet przy dużej ruchliwości osób działających co pewien czas powstają niejako „martwe punkty”, gdy ktoś mówi, ktoś inny słucha i wszystko na scenie zastyga na kilka sekund w bezruchu. Otóż taki moment trzeba bawsze o ile

możności wybrać, ale nie czekać „aż będzie jeszcze lepiej“, lecz naświetlać, zanim ten spokój się skończy.

Normalnie bywa tak, że obserwując przez dalomierz aktora, czekamy, aż stanie przez chwilę spokojnie — gdy nam się wydaje, że moment właściwy nadszedł, naciskamy migawkę i... właśnie wtedy aktor gwałtownie się porusza. Dzieje się to dlatego, że czekamy zbyt długo i zanim uświadomimy sobie, że chwila jest stosowna, zanim uruchomimy migawkę, już chwila ta minęła. Trzeba więc w wyborze momentu dużej dozy szybkiej decyzji, którą wyrabia tylko praktyka.

Taka nieostrość, wynikająca z ruchu aktora, jak i nieostrość spowodowana lekkim poruszeniem aparatu w chwili zdjęcia mało jest zwykle na oko widoczna na negatywie, ale powiększenie nie może zadowolić. Dlatego negatywy trzeba zawsze sprawdzać silną, dziesięciokrotną lupą, by wiedzieć, gdzie leży błąd.

Dużo zależy od umiejętnego trzymania aparatu w ręku. Normalnie mamy przygotowaną kamerę do zdjęcia, migawkę napiętą, odległość ustawioną mniej więcej wedle danych warunków — kamera leży na kolanach, trzymana oburącz, a w chwili sposobnej jeden ruch rąk, kamera wędruje do oka, spojrzenie w dalomierz i naciskamy migawkę.

Trzymanie aparatu przez dłuższy czas przy oku nuży ręce, powoduje lekkie drżenie, zwraca uwagę otoczenia, a to znowu z kolei peszy fotografa.

W chwili zdjęcia przyciskamy aparat do twarzy, ale nie trzymamy go zbyt kurczowo, wstrzymujemy na chwilę oddech i możemy naświetlać nawet przez $\frac{1}{4}$ sek. bez obawy poruszenia zdjęcia.

Udanie się zdjęcia zależy oczywiście w dużej mierze od wyboru odpowiedniej błony. Mamy dziś sporo wysokoczułych błon panchro na rynku (jest rzeczą oczywistą, że w rachubę wchodzi tylko błony panchro), są między nimi takie, które reagują specjalnie silnie na barwę czerwoną i pokrewne i te oczywiście są do naszych celów najodpowiedniejsze, szkoda tylko, że zwolna znikają z handlu, zastąpione przez błony bardziej uniwersalne.

W każdym razie konieczność dokonywania zdjęć migowych w nie-szczególnych warunkach świetlnych każe używać błon o najwyższej czułości, te znowu mają grubsze ziarno, utrudniające powiększenie.

Wyboru dokonywamy więc znowu zależnie od warunków. Jeśli idziemy fotografować operetkę, w której wszystko utrzymane jest w tonach jasnych, a światła sporo (operetki są najlepiej oświetlone), możemy użyć błony nieco mniej czulej, a zato o mniejszym ziarnie, jeśli natomiast mamy w projekcie operę lub sztukę, dysponującą o wiele mniejszą ilością światła, musimy zdecydować się na błony najczulsze, bez względu na ziarno.

Także od tego zależy wybór, czy zdjęcia mamy zamiar powiększać na format pocztówki, bo wówczas każde ziarno będzie nieszkodliwe,

czy też chcemy uzyskać obrazy 30/40 cm, bo wtedy sprawa będzie trudniejsza.

Jeśli nie wiemy, co wybrać, musimy sobie uprzytomnić, że lepsze jest zdjęcie z grubszym ziarnem, niż niedoświetlone.

Jest w handlu sporo błon o czułości około 20/10 DIN i te właśnie będą dla nas najodpowiedniejsze, które zaś z nich wybierzemy, zależy już od osobistego upodobania.

Idąc do teatru z Leicą mamy zwykle do dyspozycji całą taśmę błony i niemal z reguły, zwłaszcza z początku, zużyjemy ją w całości. Wydawałoby się to marnowaniem błony, ale należy z drugiej strony zauważyć, że tylko mała część zdjęć zadowoli nas w całej pełni, bo na to trzeba, by były kompozycyjnie niewadliwe, ostre, nieporuszone, by oświetlenie było dobre, żaden z aktorów nie wyłamał się z pod ogólnej linii akcji, słowem, jeśli na 36 zdjęć będziemy mieli 6—10 godzin naprawdę powiększenia, będzie bardzo dobrze.

W miarę nabierania wprawy, procent ten będzie rósł i wówczas może już tylko pół taśmy wystarczy na jeden wieczór, ale zależy to znowu od sztuki, bo czasem scenerie są tak piękne i tak różnorodne, że co chwila jest okazja do zdjęcia, czasem znowu wszystko dzieje się w tych samych czterech ścianach i okazji do pracy jest mało.

Dekoracje grają tu ogromną rolę. Rzadko zdarza się okazja do zdjęć, w których idzie tylko o osoby grające, ich mimikę, gdzie wyraz twarzy jest centralnym punktem zainteresowania. Takie obrazy wymagają ogromnej rutyny, wyjątkowo korzystnych warunków pracy (fotografowanie z bezpośredniej bliskości) i nie są mmio to tak ciekawe, jak zdjęcia oparte na akcji wśród pięknych dekoracji scenicznych.

Zwłaszcza dziś oprawa sceniczna, szczególnie zaś w operach i operetkach oraz sztukach kostiumowych jest tak bogata, że stanowi sama przez się interesujący temat pracy, a aktorzy mogą nieraz zejść do roli sztafażu.

Ale oprawa ta kryje i niebezpieczeństwo. Widz zachwycony całością, nie dostrzega braków, nie widzi, że drzwi w grubym murze są krzywe i płótno na nich faluje, że niebieskie niebo ma szwy i smugi światła, że grube filary kamienne nie rzucają cienia, że światło reflektorów pada plamami na najważniejsze miejsca akcji, słowem, zafascynowany całością pomija szczegóły, które zdjęcie wysunie nielitościwie na pierwszy plan.

Najbardziej niemiłą jest sprawa światła kierowanego. Reflektory, umieszczone za kulisami lub nad widownią rzucają snopy światła na grupy aktorów, stanowiące węzłowe punkty akcji, pozostawiając resztę sceny w cieniu. Jeśli scena jest na ogół dobrze oświetlona, oko ludzkie widzi te podkreślenia, ale sobie ich nie uświadamia, zdjęcie natomiast da nam jasne plamy świetlne o ostro zarysowanych konturach, z ludzkich twarzy uczyni białe plamy o czarnych oczodołach (szminka!), a resztę



„Czar Hawaju” (Summar F : 2, $\frac{1}{20}$ sek. Agfa ISS.)

Tadeusz Cyprian Warszawa



"Iola" (Summar F : 2, 1/20 sek. Alfa Ułtracpar)

Tadeusz Cyprian Warszawa

sceny pozostawi w grubym cieniu. Wszelka harmonia idzie wówczas do diabła.

Trzeba więc umieć zdać sobie sprawę z tych efektów i unikać w tych chwilach zdejmwania, by się potem nie rozczarować.

Drugie niebezpieczeństwo tkwi w barwie. Dekoracje pławią się w barwach, które jednak na zdjęciu nie wyjdą, a jeśli przypadkiem znajdą się obok siebie barwy o jednakowej intensywności w skali szarej, cały efekt zginie od razu. Do tego barwy dają dekoracjom plastykę, która w obrazie czarno-białym ginie zupełnie, a w miejsce plastycznych tworów dekoratora otrzymujemy nie tłumaczące się płaskie plamy o różnej wartości tonalnej.

To także należy mieć na uwadze i po przykrych doświadczeniach zwracać uwagę także i na barwy oraz plastykę oświetlenia dekoracji.

Światło daje plastykę wszędzie, a zwłaszcza w teatrze, gdzie jest w tym celu świadomie kierowane. Ale czasem nadmiar plastyki szkodzi. Nie trzeba zapominać, że aktorzy są bardzo silnie szminkowani, i to nie z myślą o fotografowaniu, ale dla uzyskania odpowiedniego efektu wzrokowego. Za to jednak na zdjęciach oczy aktorów wychodzą jako czarne duże otwory, tak samo usta, co nadaje twarzom upiorny wygląd i czyni zdjęcie bezwartościowym.

To trzeba mieć na uwadze i unikać momentów, w których na główne osoby działające pada bardzo jaskrawe światło, bo wygląda to wprawdzie pięknie, ale dobrego zdjęcia nie da, gdyż takie oświetlenie potęguje kontrasty charakterystycznej.

Lepsze już z dwojga złego jest płaskie światło, padające z rampy, ale tylko wtedy, jeśli jest zrównoważone przez światła boczne, bo inaczej będzie dawało nienaturalne efekty, padające z nadto.

Silne boczne światło jest piękne na oko, ale potęguje nadmiernie kontrasty, pozostawiając połowę postaci w cieniu i co gorsza, rzucając cień na innych aktorów, więc lepiej go unikać. Najlepsze będzie zawsze kombinowane oświetlenie przednio-górno-boczne, dość powszechnie zresztą stosowane.

Światło „lokalne“, dające niemiłe jaśniejsze plamy stosowane jest zwłaszcza przy bardzo efektownych scenach baletowych, gdzie wędruje zwykle za główną grupą tancerzy.

Często stosowane są światła barwne, które możemy także wykorzystać, ale nie można zapominać o tym, że są one znacznie mniej aktywnicne od białego, bo powstają po prostu przez przesłonięcie reflektorów kolorowymi szczybami.

Jedną z zasadniczych spraw jest wybór miejsca, na którym się ulokujemy. Zwykle jest już tak, że kto chce fotografować, nie może siedzieć tanio, bo tylne rzędy parteru i zbyt wysokie balkony nie sprzyjają owocnej pracy.

Najlepsze jest zwykle miejsce w pierwszym lub drugim rzędzie parteru, o ile scena nie jest zbyt wysoko położona, bo wówczas zdjęcia caadzą nad aktorów bez nóg, co robi fatalne wrażenie. Tam jednak, gdzie z miejsc tych widać podłogę sceny, jest to idealny punkt do zdjęć, bo nikt nam nie przeszkadza, jesteśmy blisko aktorów, możemy swobodnie wodzić za nimi aparatem, mamy doskonałe światło, słowem, trudno o lepsze warunki.

Ale wtedy dalomierz jest w robocie i trzeba dobrze uważać na nastawianie na ostro. Siedzieć najlepiej mniejwięcej w środku widowni, by mieć „obstrzał” na obie strony sceny równomiernie.

Drugie doskonałe miejsce do zdjęć, to parterowa łoża prosceniowa. Jest ona zwykle nieco wyżej, niż scena, bardzo blisko, daje zupełną swobodę pracy, ma parapet, na którym w razie potrzeby możemy oprzeć aparat przy dłuższych naświetleniach i ukazuje nam scenę nieco z boku, co wprawdzie utrudnia pracę, gdy akcja toczy się po przeciwległej jej stronie, zato jednak pozwala na zdjęcia w dużej skali, gdy aktorzy przechodzą bliżej ku nam.

Ma to także wpływ na rodzaj oświetlenia. Jeśli siedzimy na widowni, nawprost sceny, mamy głównie światło czołowe z rampy, jeśli natomiast zdejmujemy z łoży prosceniowej ukośnie, plastyka oświetlenia się zwiększa.

Na ogół nie dążymy do ujęcia na obrazie całej sceny, bo wówczas postacie aktorów będą za małe i jedynie sceny zbiorowe będą miały wartość, to też miejsce blisko sceny jest najlepsze.

Ale i nie bez zalet jest pierwszy rząd balkonu I piętra, zwłaszcza gdy teatr jest mały, a w sztuce przeważają sceny zbiorowe (operetka, balet). Wówczas widzimy nieco z góry całą scenę, obejmujemy ją doskonale i rezygnujemy z scen solowych, a pracujemy pełną parą, gdy duże zespoły w ramach pięknych dekoracji.

Zależnie więc od zamiarów, wybieramy miejsce, niestety jednak zawsze drogie.

Ponieważ nie można liczyć na powiększanie wycinków zdjęcia, jako że nie pozwoli na to duże ziarno, musimy brać każdą rzecz w gotowych już ramach formatu i dlatego lokujemy się tak blisko, jak tylko można z uwagi na teren pracy i rodzaj sztuki. Kto ma obiektyw o dużej jasności i większej ogniskowej (np. Hektor 7,3 cm F/1,9), może siedzieć i na dalekim balkonie, ale takich szczęśliwców będzie chyba u nas mało. Zresztą i Summar ma w stosunku do swego formatu ogniskową wcale długą, więc do wszelkiej pracy wystarczy.

Ogromną pomocą w pracy jest znajomość danej sztuki, orientacja w tym, co nastąpi za chwilę, jakie będzie oświetlenie i jak będą ubrani aktorzy, bo to chroni nas przed wyczekiwaniem na jeszcze lepszy moment, jak i przed zdjęciami w chwilach nieodpowiednich.

Kostiumy aktorów są równie ważne, jak oświetlenie. Bo jeśli mamy sztukę utrzymaną w barwach ciemnych, ponurych, trudno jest to dobre zdjęcia, nawet przy wcale dobrym świetle, o które zresztą wówczas nie jest łatwo. Kto próbował zdejmować na „Holendrze Tułaczu“, ten wie, że niemal nie się nie da zrobić, podczas gdy „Lohengrin“ jest bardzo łatwy.

Na ogół najłatwiej się pracuje na operetce, zwłaszcza zaś tej nowoczesnej, typu rewiowego (wspaniałe zdjęcia można zrobić na „Rose-marie“), trudniej nieco na operze, bo tu zespoły są mniejsze, światło skromniejsze, dekoracje mniej fotogeniczne, najtrudniej na komedii i zwłaszcza dramacie, gdzie ludzie są ubrani jak na codzień, tło jednostajne i ciemne, osób na scenie mało, a siła sztuki leży nie w sytuacji, lecz w konfliktach psychologicznych, których zdjęcie nie odda.

Nie jest uregulowana sprawa formalna, a mianowicie, czy w teatrze wolno w ogóle fotografować. Biorąc rzecz ściśle, należałoby zawsze przed tym uzyskać zezwolenie Dyrekcji, bo bez jej wiedzy i zgody fotografować na widowni zasadniczo nie wolno i zatarg o to musi się skończyć dla fotografa niepomyślnie.

Ale z drugiej strony staranie się o pozwolenie ma także swoje złe strony, bo dyrekcje nie zdają sobie sprawy z zamiarów i sposobu pracy amatora, obawiają się, że będzie przeszkadzał innym widzom, że zdjęcie może wykorzystać w sposób nieodpowiedni, są do tego zwykle związani umowami o wyłączność fotografowania (co prawda z reguły za kulisami) z jakimś fotografem zawodowym, tak, że ze starań takich wynikają trudności.

Na Zachodzie dyrekcje teatrów na ogół nie robią kwestii z fotografowania z widowni, o ile odbywa się to bez przeszkadzania innym widzom i o ile amator nie wykorzystuje tych zdjęć w sposób komercyjny. U nas najlepiej jest jednak mimo wszystko zapytać w sekretariacie teatru, jak się na tę sprawę zapatruje, jeśli zaś chcemy się bez tego obejść, musimy zachowywać się jak myszy pod miotłą.

A więc nie afiszujemy się z aparatem, nosimy go w torebce (doskonale jest torebka z miękkiej czarnej skórki, zrobiona w formie „pogłowia“, bo pozwala na zupełnie dyskretną pracę, dając Leice wygląd lornetki), podnosimy go do oka w chwili zdjęcia, naciskając migawkę lekko chrząkamy lub staramy się utopić jej trzask w dźwiękach muzyki, słowem, zachowujemy się jak najbardziej dyskretnie.

Z drugiej jednak strony nie musimy mieć zbytnich wyrzutów sumienia, bo zdejmując dla własnej przyjemności w teatrze nie robimy nikomu żadnego uszczerbku i nie naruszamy (poza formalnymi) niczyich praw. Jeśliby zaś na tle fotografowania wybuchł zatarg z personelem teatru, jedyną rzeczą, którą mogą nam wówczas zrobić, jest zakaz dalszego fotografowania. Do żądania wydania aparatu, zdjęć lub opu-

szczenia widowni personel nie ma prawa i nawet w drodze skargi sądowej nie uzyska wiele, bo do wygrania sprawy trzeba by wykazania jakiejś szkody po stronie teatru.

Może i u nas dojdzie do tego, że można się będzie zgłosić w sekretariacie teatralnym i wzamian za wykupienie specjalnego upoważnienia nabędzie się prawo swobodnego fotografowania (w Polsce ten zwyczaj istnieje dotychczas w... Ogrodzie Zoologicznym w Warszawie). Na razie jednak wykupienie biletu wstępu daje jedynie prawo oglądania przedstawienia, fotografowanie zaś jest rzeczą zupełnie odmienną.

Ostatnią sprawą do omówienia jest wywołanie i wykończenie zdjęcia. Otóż wszelkie wywoływacze drobnoziarniste „rasowe“, jak Ultrafin SF i inne wymagają dość znacznego prześwietlenia zdjęcia (eufemistycznie nazywa się to obfitym naświetleniem), co jest dla nas mało pożądane.

Dlatego ja osobiście stosuję z reguły zwykły wywoływacz boraksowy wedle znanej powszechnie recepty Kodaka D 76 i otrzymuję nim doskonale wyniki, bo daje on kompromis między obfitym naświetleniem, a drobnym ziarnem, jest tani i wygodny w pracy. Wywołuję dość długo, bo nie jestem amatorem szarawych, mało krytych negatywów, do których trzeba potem brać kontrastowe papiery.

Specjalnie udane zdjęcia teatralne powiększam i na 30/40 cm, ale za obraz normalny uważam 18/24 cm, stosuję papiery o dużej czerni, raczej półmatowe, niż głęboko matowe, by podkreślić szczegóły i uwypuklić blask i głębię.

Na zakończenie dodam, że można dziś już próbować także i zdjęć kolorowych (Agfakolor, Kodachrom) w teatrze i wówczas wystarczy przy F/2 i bardzo dobrym oświetleniu (operetka, jasne dekoracje) około $\frac{1}{10}$ sek.

Tyle byłoby o fotografowaniu w teatrze. Jest to dziedzina bardzo piękna i ciekawa, daje zajęcie przez najgorsze sezony roku, więc warto z nią się zapoznać.

WŁODZIMIERZ PUCHALSKI — Lwów

○ fotografii przyrodniczej

Omówienie techniczne

Małe zainteresowanie fotografią przyrodniczą wśród tak wielkiej dziś w Polsce rzeszy fotoamatorów, można jedynie wytłumaczyć brakiem znajomości tych najpiękniejszych tematów. Możliwe, że wynika ono z braku sposobności ich poznania, z powodu skoncentrowanego życia w ośrodkach miastowych, gdzie prawdziwa przyroda została wy-

parta kulturą człowieka. Drugim może powodem jest: nieumiejętność pokonania trudności przy podejściu do motywów tego rodzaju. Fotograf przyrodnik ma dwa ważne problemy do rozwiązania. Oba te w miarę doświadczeń stają się bardzo proste a często nawet samorozwiązalne. Jeden to techniczna strona i jej opanowanie przy fotografiach przyrodniczych, jak trafny dobór obiektywów, aparatu wreszcie nastawianie szybkości i t. p. Drugi to wyszukanie i podejście do danego stworzenia, które chcielibyśmy sfotografować.

Obecny rozwój kamer małoobrazkowych powinien sprzyjać postępowi tej fotografii. Zdobycie tych terenów jest zawsze połączone z trudnościami pokonania dużych przestrzeni, zazwyczaj pozbawionych środków lokomocji; wtedy jest przyrodnik zdany na własne siły, dlatego sprzęt fotograficzny nie powinien go zbyt obciążać. Przy dawnych aparatach dużych rozmiarów różnica paru płyt więcej, stanowiła już poważny balast, a za tym i utrudnienie w swobodnym poruszaniu się. W wielu wypadkach zabrakło płyt, lub z góry trzeba było ograniczać ilość zdjęć. Dziś dzięki małej i składnej kamerze, można bez różnicy obciążenia dowolną ilość zdjęć na każdej wyprawie zrobić. Wybór odpowiedniego aparatu i zżycie się z nim jest dla przyrodnika momentem bardzo ważnym. Fotograf - przyrodnik pracuje w dużo cięższych warunkach niż każdy inny. Jest on zależny od wielu kaprysów przyrody, na które składają się przede wszystkim, duża płochliwość i nieufność zwierząt do człowieka (a przecież one mają być naszymi modelami), oraz niemożliwość tak korzystnego ustawienia, w jakim chciałoby oko nasze widzieć dany model, i wreszcie zupełna bezsilność nasza wobec oświetlenia, którego w żadnym wypadku ani zmienić ani dostosować do naszego obiektu nie jesteśmy w stanie. Bo coś np. poradzimy jeśli na 10 kroków w cieniu drzew stanie nam sarna, a w chwili gdy wyjdzie ona na polanę zajdzie słońce. I w takich to warunkach niejednokrotnie tracimy wiele, wiele okazji, które zwykle bezpowrotnie przepadają. A przecież architekt pejzażysta czy portrecista w końcu zawsze doczeka się odpowiedniego oświetlenia. Wiele trudności, na które często napotyka się w tej pracy przy dobrym doborze aparatury, można do minimum zredukować. Fotograf - przyrodnik powinien posiadać:

1. aparat zgrabny, składny, precyzyjny;
2. z migawką o dużej szybkości 1/500 do 1/1000;
3. o cichym zatrzasku;
4. łatwą i szybką zmianą nastawy t. j. blendy, szybkości i odległości;
5. obiektyw zwykły ostro rysujący;
6. obiektyw o długiej ogniskowej i dużej jasności;
7. soczewki nasadkowe do zdjęć bliskich;
8. urządzenie do robienia zdjęć na odległość.

W dzisiejszej powodzi aparatów małoobrazkowych wybija się kilka

typów z odległościomierzem sprzężonym i wymiennymi obiektywami. Wśród nich doskonale usługi oddaje „Leica“. Wykazała ona najwyższe kwalifikacje do zdjęć tego typu, tak pod względem technicznym jak i przystępnej ceny oraz doskonałości precyzji. Posiada ona także i pewne braki, które jednak przy jej wielkich zaletach schodzą do minimum. Mianowicie zmiana obiektywów jest bardziej skomplikowaną niż przy innych aparatach. Leica ma obiektywy gwintowane, a za tym ich zmiana trwa stosunkowo dłużej niż przy bagnetowej zaprawie obiektywów, które zmieniamy jednym ruchem. Aparat zwierciadłowy jest również dla naszych celów b. dobrym. Zastosowanie lustra ma duże znaczenie, ale tylko w wypadkach, gdy mamy obiekt nieruchomy, w przeciwnym razie z powodu częściowo obróconego obrazu w lustrze tak małym, nie jesteśmy w stanie prowadzić obiektywem za uciekającym przedmiotem, gdyż złudzenie tak dezorientuje nas, że momentalnie gubimy obraz w matowce lustra. Poruszający się przedmiot w prawo widzimy w lustrze idącym w lewo i w pośpiechu musimy zgubić właściwy kierunek. A ponieważ większość motywów przyrodniczych zawsze porusza się i to często w dużym tempie, więc do naszych celów najlepszym będzie celownik i odległościomierz sprzężony jak przy aparacie „Leica“. Ideałem dla naszych celów byłby aparat równocześnie lustrzany i sprzężony dla kilku obiektywów, możliwe że najbliższe modele będą miały to uwzględnione. Naszym zasadniczym wyposażeniem technicznym będzie:

1. „Leica“ III a lub III b z Elmarem 5 cm lub Summarem (Elmar jest odpowiedniejszy dla naszych zdjęć, gdyż daje lepszy rysunek. Summar rysuje dość miękko, jest znakomity do przedmiotów o kontrastowym oświetleniu, jak np. białe kwiaty i t. p.).
2. Obiektyw Hektor 1 : 4,5 f. 13,5 cm.
3. Filtry żółte Nr 1 i Nr 2.
4. Pierścień pośredni, „Nooky“ (Naheinstellgerät) do zdjęć od 44 cm do 1 m (zamiast soczewek nasadkowych).
5. Przesłony przeciw słoneczne.
6. Naciąg i wyzwalacz z daleka „Oofre“ (Fernausslöser) lub
7. Parumetrowy wężyk.
8. Statyw.
9. Duży zapas naładowanych kaset.

Oczywiście, że te części zasadnicze w miarę nowych potrzeb zależnych od lokalnych warunków można sobie dowolnie zmieniać ew. dobierać. Posiadanie dobrego obiektywu długoogniskowego jak Hektor 13,5 i dokładne poznanie go, będzie w naszej pracy rzeczą najważniejszą. Bez tego obiektywu lub innego podobnego jest wykluczonym dojść do jakichś rezultatów. Każde zwierzę zasadniczo ucieka przed człowiekiem, chowając się w miejsca niedostępne dla obiektywu, przestrzegając zawsze pewien dystans, zapewniający mu bezpieczeństwo. Tego oddalenia

nie można pokonać obiektywem normalnym. Obiektywy długoogniskowe skracają nam tę przestrzeń. Nie należy jednak sądzić, że taki obiektyw długoogniskowy zaraz musi dokonać cudów i przybliżać obraz z bardzo wielkich odległości. Zdjęć bardzo odległych nie doradzam robić, ponieważ nigdy nie osiągniemy spodziewanego efektu, który daje nam lornetka lub nawet nasze gołe oko. Przedmioty będące w większej odległości od obiektywu ulegają zarygleniu, rozproszeniu, w skutek drgania i falowania dużej warstwy powietrza, która dzieli nas od danego przedmiotu. Jest to zależne od warunków atmosferycznych danej chwili. Przy silnym parowaniu ziemi czasem, już przy odległości kilkudziesięciu metrów, nie można robić zdjęć. Lepiej starać się podejść do zwierzęcia tak, żeby odległość zmniejszyć do minimum.

Często słyszy się narzekania na obiektywy długoogniskowe, że są ciemne, to znów, że nie ostro rysują i t. d. Obiektyw trzeba dokładnie poznać na podstawie wielu prób. Długoogniskowe obiektywy są bardzo wrażliwe na drgania w momencie dokonywania zdjęcia. Minimalne drgania, wskutek małego kąta przenoszą się w dużym stopniu na negatyw i dają obraz ruszony. Obiektywami długoogniskowymi nie można w pośpiechu „pstrykać”. Ostrość musi być też dokładnie nastawioną, gdyż głębia jest znacznie mniejsza jak przy normalnych obiektywach. Tu każdy metr decyduje o ostrości. Ażeby otrzymywać zdjęcia ostre i nieruszone należy stosować większe szybkości jak np. 1/60 i więcej, i dokładnie nastawić ostrość. Nie należy używać obiektywu długoogniskowego do zdjęć zbyt bliskich. Z czasem doświadczenie umożliwi nam bez trudności ocenę odległości i szybką orientację w spodziewanym spotkaniu jakiegoś zwierzęcia, a za tym pozwoli nam z góry przewidzieć użycie odpowiedniego obiektywu. Do zupełnie bliskich zdjęć wystarcza normalny obiektyw, da on zawsze zdjęcie ostrzejsze. Obiektyw długoogniskowy nie będzie ostro rysował przedmiotu bliskiego, ponieważ posiada małą głębię ostrości. Użycie długoogniskowego obiektywu jest konieczne gdy chcemy uzyskać z bliska powiększenie pewnego wyścinka np. portret głowy i t. p. Filtry należy używać jedynie, gdy wymaga tego potrzeba konieczna, lub chodzi o podniesienie artystycznych walorów zdjęcia, jak uzyskanie obłoków, zachodzącego słońca i t. p. Należy używać zawsze błon wysokoczułych, by dały nam one możliwość ekspozycji dość krótkiej nawet w słabych warunkach oświetleniowych. Pierścień pośredni „Nooky” jest bardzo ważnym i koniecznym przy robieniu zdjęć z bliska. Przy jego pomocy uzyskujemy powiększenie małych przedmiotów jak drobne kwiaty, małe zwierzątka, jak myszy, żaby, owady i motyle. Użycie jego jest proste i daje piękne rezultaty. Jeśli np. chcemy robić zdjęcia płochych motyli, lub inne t. p., a będzie niemożliwym fotografować je bezpośrednio z małej odległości, wtedy użyjemy „Fernausslöser”, który pozwala zmontować aparat np. przy gnieździe i za pomocą sznurków nawet z dużej odległości, automatycznie robić zdjęcie jedno po drugim. Przyrząd ten może nam w pewnych wy-

padkach zastąpić długi wężyk. Statyw wymieniłem w spisie dlatego gdyż czasem musimy z powodu słabego światła robić zdjęcia małą szybkością, które bez statywu byłyby poruszone.

Zdjęcie przyrodnicze powinno być ostre i bardzo wyraźne, posiadać obok cech artystycznych, również wartości dokumentarne oraz dydaktyczne. Doświadczony przyrodnik powinien choć w pewnej mierze z góry przewidzieć trudności związane ze zdobyciem danego zdjęcia tak, by można je na czas usunąć i nie stanąć w statnich chwilach, po wielu przygotowaniach, wobec problemu nie do rozwiązania. Przed dokonaniem zdjęcia dobrze jest w wyobraźni swej komponować pewne sceny z życia tych stworzeń, na które polujemy kamerą, następnie starać się je uzyć i utrwaląć.

Zwierzę mimo wielu trudności, które musimy pokonać przy dokonywaniu jego zdjęcia, jest jednak motywem bardzo fotogenicznym i wdzięcznym. Przez ciągłą swą ruchliwość potrafi bezwiednie w różnym ustawieniu, oświetleniu i otoczeniu pozować nam, o ile tylko fotograf będzie przestrzegał wszystkich środków ostrożności, aby nie zdradzić swej obecności. Wszystkie zdjęcia muszą być robione z ukrycia, by modela nie spłoszyć. Trzeba też pamiętać o budowie zwierząt i unikać przerysowania perspektywicznego, co jest b. łatwe przy przestrzeganiu pewnych zasad. Obiekt i nasza kamera winny znajdować się mniej więcej na jednym poziomie, w przeciwnym bowiem razie np. sarna zdejmowana z góry będzie podobną do hieny, a bocian na strzecie chwycony z dołu, straci nogi i będzie podobny do gęsi. Wykorzystanie dobrego oświetlenia jest również bardzo ważne. Żadne motywy nie wymagają takiego silnego oświetlenia (osłonecznienia), jak właśnie motywy przyrodnicze. Są one bowiem często swym ubarwieniem, dostosowane do otoczenia, w którym żyją i dzięki tej szacie ochronnej, zlewają się tłem do tego stopnia, że w słabym świetle, nie dającym kontrastów tonalnych, trudno jest na fotografii odróżnić ich kontury. Najwyrazistszym będzie zdjęcie robione w pełnym świetle promieni słonecznych, dające długie cienie w godzinach porannych i wieczornych.

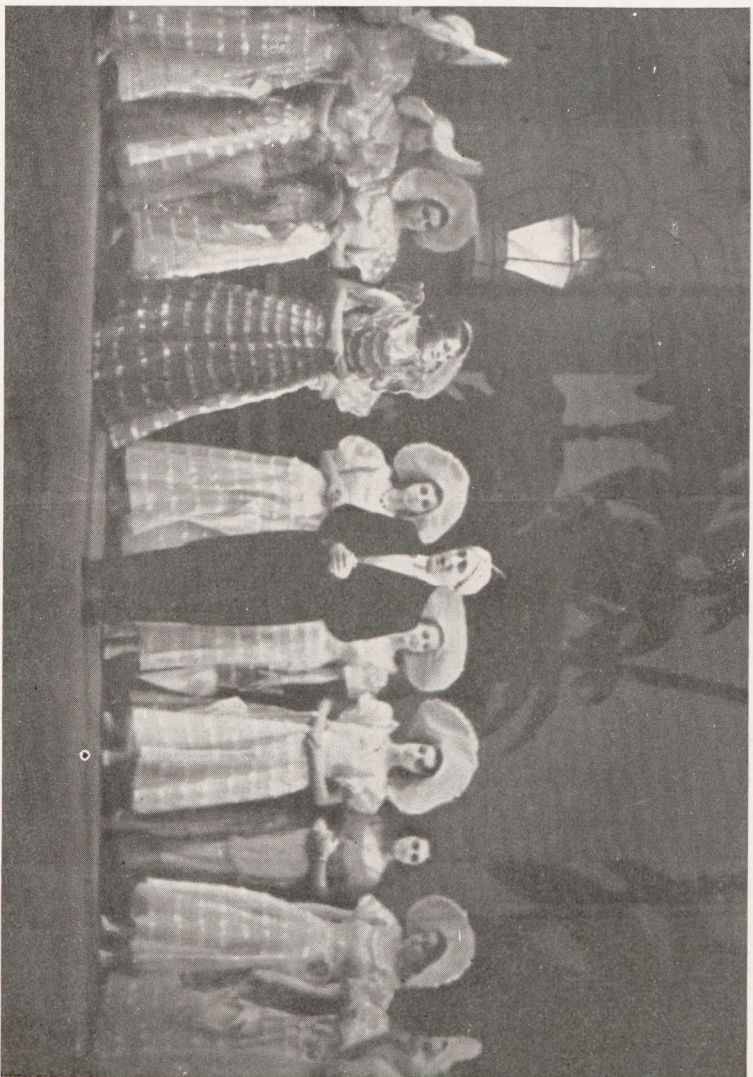
Fotografowanie tematów przyrodniczych ma zawsze cechy polowania. Podchodzenie zwierza dla fotografii można nazwać łowami bezkrwawymi. Są okresy w życiu zwierząt, z uwzględnieniem pory roku w których jest łatwiej lub trudniej je spotykać. Są dwa sposoby naszych polowań, pierwszy to wyczekiwanie w oznaczonym miejscu w jakimś schronie na zwierzę, które nadejdzie samo lub zostanie napędzone. Drugi sposób to podkradanie się do zwierzyny i dojście do możliwie małej odległości, dla dokonania zdjęcia.

Dla zdjęć ssaków najodpowiedniejszą porą będzie zima. Wiele gatunków skupia się w tym okresie w gromady, znosząc w ten sposób



„Czterech gburów” (Summar F : 2, $\frac{1}{20}$ sek. Alfa Ultrapan)

adeusz Cyprian Warszawa



„Czar Hawaju” (Summar F : 2, $\frac{1}{50}$ sek. Agfa ISS.)

Tadeusz Cyprian Warszawa

łatwiej trudności, które zima przynosi. Biel śniegu okrywa każdą piędź ziemi, zwierzę znaczy śladami na śniegu swoją drogę, podpisując w ten sposób niejako swą obecność. Dzięki temu można z łatwością odkryć ich obecność. Biały krajobraz i jego tło wyraźnie odcina i zaznacza ich kontury. Zwierzyna w tej porze chodzi swymi stałymi ścieżkami, na których nie trudno z nią się spotkać. Oczywiście bezplanowne czekanie byłoby mało skuteczne. Większa część zwierzyny prowadzi życie przed wschodem i po zachodzie słońca, w porze gdy brak światła potrzebnego do fotografii. To też należy w dzień ustawić się np. w lesie przy takiej ścieżce, w dobrym ukryciu, mając wiatr w twarz, wybrać odpowiednio miejsce dobrze oświetlone, na którym będziemy wyczekiwali ukazania się zwierzęcia. Należy przygotować aparat, nastawić szybkość zawsze maksymalną, na jaką pozwala oświetlenie, bo zwierzę może iść w dużym tempie, wreszcie nastawić ostrość. Następnie trzeba posłać paru ludzi, ażeby wypłoszyli zwierzę z jego pieleszy dziennych, które zbudzone podąża przeważnie swymi starymi śladami (wexle) i w końcu podchodzi nam na strzał do kamery. Inny sposób będzie zwabieniem zwierzyny do karmideł, z których zimą chętnie korzysta, w tym celu wybierzemy miejsce osłonecznione np. na skraju lasu, w które stale daje się odpowiednią karmę. Zwierzyna przyzwyczajona jest podchodzić stale o tej samej porze do znanych sobie miejsc. I znowu trzeba wybrać taki punkt, z którego będziemy mogli dokonać zdjęcia, w chwili gdy zwierzyna będzie dostatecznie blisko. Należy unikać zdjęć w czasie żywienia się zwierząt, gdyż te zatracą charakter zdjęć z natury.

Z innych pór roku, koniec wiosny i początek lata będzie okresem, dającym duże możliwości. Większa część ssaków w okresie tym spłaca dług naturze, rodząc nowe pokolenia. Płeć rodząca jest wtedy specjalnie ostrożna, kryje się w gęstych zaroślach lub jamach, utrudniając człowiekowi dostęp do siebie. Mimo to jednak można często podejść rozkoszną gromadkę lisów, bawiących się przed jamą, lub małe sarenki w cieniu krzewów, które nie znając niebezpieczeństwa, oddalają się samowolnie od rodziców, próbując swych zdolności chodzenia. Są one wtedy tak naiwne, że można podejść do nich na parę kroków. Nawet w wypadku gdy rodzice są przy nich, to też w niebezpieczeństwie nie opuszczają swych dzieci, co właśnie ułatwia nam fotografowanie. Zawsze jednak trzeba przestrzegać ostrożności w podchodzeniu i starać się być niewidocznym. Tyle mniej więcej byłoby o ssakach. Ptaki będą może jeszcze wdzięczniejszym tematem dla fotografa - przyrodnika. Zdawałoby się, że ta awifauna dzięki swej lotności i płochliwości jest o wiele trudniejszą do podejścia od ssaków, żyjąc przeważnie na wysokościach nieosiągalnych dla naszej kamery. Tak byłoby, gdyby nie wspólna cecha wszystkich ptaków, która pozwala nam na łatwe podejście ich. Jest to przywiązanie do miejsc lęgowych, w których ścielą swe gniazda pozostając przy nich parę ty-

godni. Okresem lęgów jest wiosna. Znając tryb życia ptaków danego gatunku, wiemy gdzie należy szukać ich gniazd. Obserwując okolice spotkamy wśród pól i lasów wiele ptaków, które swym śpiewem i ciągłą ruchliwością zdradzą nam swą obecność, tam właśnie należy szukać ich gniazd. Ptak odwiedzający często to samo miejsce, napewno posiada gniazdo względnie zaczyna je budować. W okresie tym nie należy płoszyć go częstym zaglądaniem do gniazda, gdyż może on się łatwo wyrzec jego. Trzeba wyczekać porę, gdy będą już w gnieździe jajka, wtedy ptak jest bardziej przywiązany do niego i nie wyrzeka się go tak szybko. Najlepszym okresem dla zdjęć będą ostatnie dni wysiadania jaj oraz moment wykluwania się piskląt.

(dok. nast.)

Wiadomości techniczne

■ Amatorzy, pracujący na znakomitych, angielskich materiałach fotograficznych mają teraz sposobność zdobycia cennej premii na wielkim konkursie **ILFORD - SELO**, ogłoszonym pod hasłem: „Praca i wypoczynek“.

Termin nadsyłania prac na ten konkurs został przedłużony do dnia 31. grudnia 1938. r.

■ W poprzednim numerze pisma „Leica w Polsce“ donosiliśmy na tym miejscu o ukazaniu się nowej błony małoobrazkowej Ilforda pod nazwą „Selo—HP. 2“ o rewelacyjnej czułości 31⁰ Sch, przy względnie drobnym ziarnie, podkreślając przy tym, że podana czułość może być całkowicie wyzyskana, co nie udaje się zazwyczaj z błonami innymi, cechowanymi również 31⁰ Sch.

Błony te znalazły szybko pełne uznanie w najszerzych kołach amatorów i zawodowców, o czym świadczą, licznie napływające do przedstawicielstwa listy, zawierające nadsyłane z własnej inicjatywy autorów tych listów, słowa uznania i zadowolenia.

We wszystkich tych listach jednogłośnie podkreślana jest wysoka czułość błony „SELO—HP. 2“, idąca w parze z piękną gradacją i wyjątkową drobnoziarnistością.

Liczenie nadsyłane na konkurs **ILFORD - SELO** prace świadczą również o tym, że błona do Leici „SELO—HP. 2“ dała posiadaczom kamer małoobrazkowych możliwość osiągania takich wyników, o jakich przed jej ukazaniem się trudno było nawet marzyć.

Inż. J. W.

■ Firma Agfa sprzedaje swym odbiorcom nadzwyczaj pomysłowo skonstruowany i bardzo ulepszony tank (koreks) do wywoływania przy świetle dziennym. Wartość tego przyrządu polega na tym, że do

zakładania filmu wcale nie potrzebujemy ciemnicy. Technika małoobrazkowa zyskuje w nim nowe zautomatyzowanie swych czynności. Posiadacz przyrządu „Rondinax 35” może w każdej chwili, w domu bez ciemnicy, w podróży, na wycieczce itd. przeprowadzić wywoływanie, płukanie i utrwalanie swego filmu. Aparat ten jest bardzo dowcipnie skonstruowany, daje możliwość przecinania $\frac{1}{3}$ lub $\frac{2}{3}$ taśmy, t. zn. 12 lub 24 klatek do wywoływania, jeżeli cały film nie jest naświetlony. Termometr dołączony pozwala kontrolować temperaturę wywoływacza, którego potrzeba jedynie 200 ccm. Ponieważ z wyjątkiem samego początku taśmy nie dotykamy jej wcale przy całej naszej pracy, więc nie ma żadnej możliwości, aby na błonie powstały zadrapania, odciski palców itp.

(J. A. N.)

■ **Negatywy z Leici** wykazują prawie z reguły po wysuszeniu plamy od strony celuloidu. Są one spowodowane zasychaniem pojedynczych kropel wody, które pozostawiają po sobie osad.

Zmywanie ich zwitkiem wilgotnej waty jest jedynym sposobem, który można polecić wobec faktu istnienia już wspomnianych plam. Istnieją jednak sposoby niedopuszczenia do ich powstawania. Należy mianowicie osuszyć film zwitkiem waty od strony celuloidu przy wieszaniu go do suszenia. Najlepszym zaś sposobem jest ostateczne splukanie błony przed suszeniem w wodzie destylowanej. Zapobiega to całkowicie tworzeniu się plam w ogóle.

■ **Pierścienie Newton'a**, czyli barwne kręgi interferencyjne tworzą się w skutek obecności powietrza między dwoma płytkami szklanymi w których leży negatyw, lub między szkłem kondensatora a błoną. Konstrukcja aparatu nie ponosi tu winy, jest to praktycznie biorąc raczej spłot pewnych okoliczności fizycznych. Skutecznym środkiem okazuje się często umieszczenie między kondensatorem a negatywem jednego lub dwóch arkusików bezbarwnego cellofanu. Cellofan musi jednak być zupełnie czysty i nie może zawierać rys lub odcisków palców, które zaznaczyłyby się w sposób widoczny na powiększeniu.

(Brief der Leica Schule Nr 3).

■ **Gruboziarniste negatywy** dają często niemożliwe powiększenia. Unikanie ziarna na powiększeniu przez nieostre nastawianie jest metodą niewłaściwą — wprawdzie ziarno nie jest wtedy widoczne, ale całość robi fatalne wrażenie.

Lepiej jest zastosować jakąś soczewkę zmniejszającą rysunek w sposób optyczny. Polecenia godną jest soczewka Duto Nr 0“, którą trzyma

się przez cały czas ekspozycji na obiektywie aparatu do powiększeń. Można użyć także szybki rozpraszającej Kodaka „Diffusing Disk Nr 3“, ale tylko przez połowę czasu naświetlania, albo „Flau - Net“ Misonne'a, ustalając na próbach jak mają być ustawione otwory celuloidu przed obiektywem.

(Brief der Leica Schule Nr 3).

■ Wywoływacz uniwersalny dla błon współczesnych, dwu- i jednowarstwowych (wg. opisu z „Photographische Rundschau“). Jego zaletą jest duża energia wywołująca co czyni tym samym zbędnym obfitsze naświetlanie. Przy błonach z Leici drobnoziarnistość jest zadowalająca. Wywoływacz jest podzielony, stosuje się go kolejno uwzględniając różne gatunki błon, zmiana czasu wywoływania.

Roztwór A: 1000 ccm wody,
30 gr. siarczynu sodowego,
3 gr. metolu.

Roztwór B: 1000 ccm wody,
40 gr. węglanu sodowego kryst.,
10 gr. siarczynu sodowego.

Miedzy kąpielami A i B nie stosuje się płukania.

Agfa Isopan FF — roztwór A — 4 min., roztwór B — 3 min.

Agfa Isopan F

„ Isochrom F

Panatomic

Pergrano

Kodak EF

roztwór A — 6 min., roztwór B — 3 min.

Isopan ISS

Kodak SS, SX

roztwór A — 8—10 min., roztwór B — 3 min.

KOMUNIKAT

Towarzystwo Fotograficzne „Słońce“ w Grudziądzu urządza Konkurs Fotograficzny, w celu uczczenia 10-tej rocznicy założenia Towarzystwa. Termin nadsyłania prac upływa 10. listopada br. Prace uznane przez Sąd Konkursowy za najlepsze będą wyróżnione.

Warunki Konkursu można otrzymać pod adresem: Tow. Fotogr. „Słońce“ Grudziądz inż. M. Żukowski ul. Sienkiewicza 25 m. 5. Prace i wpisowe w wysokości 1.— zł. dla miejscowych, a 1.50 zł. dla zamiejscowych należy złożyć na adres Towarzystwa.

PRENUMERATA MIESIĘCZNIKA „LEICA W POLSCE“ WYNOSI:
rocznie zł 4.—, 1/2-rocznie zł 2.50, numer pojedynczy 50 gr.
Ceny ogłoszeń: cała strona zł 50.—, 1/2 strony zł 25.—; przy zamówieniu co najmniej w 6 numerach, 100/0 rabatu.

ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI: WARSZAWA, CHMIELNĄ 17.

TEL. 6-56-34, KONTO CZEKOWE PKO JAN NEUMAN NR. 19.869.

Wydawca: Sekcja małoobrazkowa Polsk. Towarzystwa Fotograficznego.

Redaktor: Jan A. Neuman.

Redakcja zastrzega sobie prawo dokonywania w rękopisach skrótów i poprawek.

KOMITET REDAKCYJNY:

inż. M. Dederko, red. H. Derczyński, inż. K. Groniowski, prof. dr. Stalony-Dobrzański, red. Jan A. Neuman.

KONIEC DZIAŁU REDAKCYJNEGO.

Druk. „KOLUMNA“ W-wa, Nowy-Świat 39



Pierwszy polski aparat elektryczny do suszenia i nadawania odbitkom fotograficznym polysku

BRACIA BORKOWSCY S.A.

ZAKŁADY ELEKTROTECHNICZNE

W a r s z a w a

Al. Jerozolimska 6

Marszałkowska 129

KATOWICE
Stawowa 9

POZNAŃ
Marcinkowskiego 23

BYDGOSZCZ
Gdańska 28a

L W Ó W
Akademicka 7

P A P I E R Y

FOTOGRAFICZNE

N A J S T A R S Z E J

P O L S K I E J F A B R Y K I



Górują nad wszystkimi innymi

■ **GŁĘBOKIM ZACZERNIENIEM**

■ **PIĘKNEM POWIERZCHNI**

■ **IŁOŚCIĄ ODMIAN EMULSJI**

■ **WYSOKĄ CZUŁOŚCIĄ**

BROMON i SEPIA

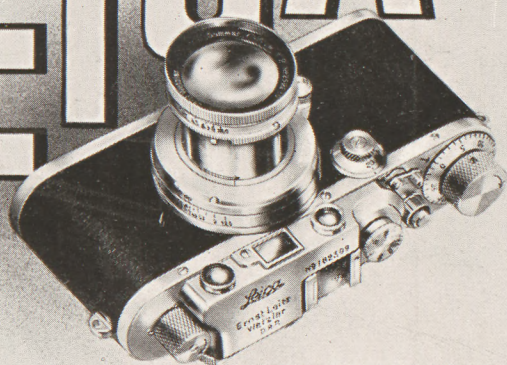
do powiększeń

CHLORON i SELON

do kopiowania stykowego



LEICA



ERNST LEITZ

WETZLAR

Franciszek



MIRAX - DO ODBITEK STYKOWYCH
NIGRONA - DO POWIĘKSZEŃ
TONAR - DO PORTRETÓW