

5281 -

K 1621
200.7

PRZEGŁĄD FOTOGRAFICZNY

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY

WILNO

L W Ó W

POZNAŃ

Rok I

Wrzesień 1935 r.

Nr. 1

Dział
Sztuki

52t, 74737

OD REDAKCJI



Ukazanie się nowego pisma fotograficznego wymaga kilku słów uzasadnienia zarówno ze względów ogólnych, jak i z uwagi na kryzys, który przeżyła i wciąż jeszcze przeżywa prasa fotograficzna w Polsce. Nie wnikając w przyczyny tego stanu rzeczy, przypomnimy tylko, że dwa pisma, wydawane przez Poznań i Lwów, przestały wychodzić, natomiast organy prasowe Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Warszawie zmagają się z takimi trudnościami, że czytelnik polski jest pozbawiony stałego i regularnego obcowania ze słowem drukowanym i z wydarzeniami świata fotograficznego.

Pismo nasze powstaje z inicjatywy Wilna. Wilno nie miało dotąd możliwości wydawania własnego miesięcznika, chociaż odczuwało potrzebę przyjscia do głosu, i dokumentowało tę potrzebę, stwarzając w swoim czasie regionalny „Almanach Wileński“, a także biorąc na siebie trud niemały wydania „Almanachu Fotografiki Polskiej“. Okoliczności te pobudzają nas i teraz do wysiłku, w którym Wilno łączy się ze Lwowem i Poznaniem, chcąc rozszerzyć zasięg oddziaływania i stworzyć placówkę o charakterze ogólniejszym. Nie oznacza to jednak, by „Przegląd Fotograficzny” miał być pismem tych trzech miast jedynie: droga do niego jest gościnnie otwarta dla wszystkich, komu zależeć będzie na propagandzie fotografii i kto w tem dążeniu zechce się do nas przyłączyć. Pojmujemy jednak, że zanim to będzie mogło nastąpić, pismo powinno się zadeklarować zachęcająco swą treścią i swym wyglądem zewnętrznym. O naszych w tym kierunku zamiarach chcemy powiedzieć parę słów naszym przyszłym czytelnikom.

Dzień dzisiejszy cechuje przyśpieszone tempo życia. Zawołaniem jego jest — mała strata czasu przy najwyższym jego wykorzystaniu, przyjemnem i pożytecznem... Tego wymagamy dziś od życia. Amator-fotograf chciałby także mieć pismo, któreby dało mu w sposób przejrzysty dwie rzeczy, niezbędne w dobrym miesięczniku: dużo zajmujących

ilustracyj i treść łatwą, a pouczającą. Łatwą nie znaczy—banalną, tylko podaną jasno i zwięźle.

Ażeby te zadania osiągnąć, położymy szczególny nacisk na dział obrazowy, na który przeznaczamy osiem stron w każdym zeszyte pisma, a prócz tego tablice grupowe małych reprodukcji prac autorów początkujących. Treść zaś pisma będzie tak dobrana, aby utrzymywać czytelnika w styczności nie tylko z całą Polską fotograficzną, ale i z zagranicą. Pismo—to jest przecież łącznik z całym światem: czytelnicy muszą znaleźć w nim wiele miejsca, poświęconego pismom innych środowisk fotograficznych.

Dział chemiczno-techniczny „Przeglądu Fotograficznego“ będzie prowadzony planowo, by przy końcu roku mógł się złożyć na pewną całość, ponadto jest w nim przewidziana osobna stronica, która po wycięciu i złamaniu utworzy mały, poręczny kalendarz-podręcznik fotograficzny. Pismo będzie ogłaszało konkursy dla swych czytelników, a Redakcja prowadzi będzie poradnię dla początkujących.

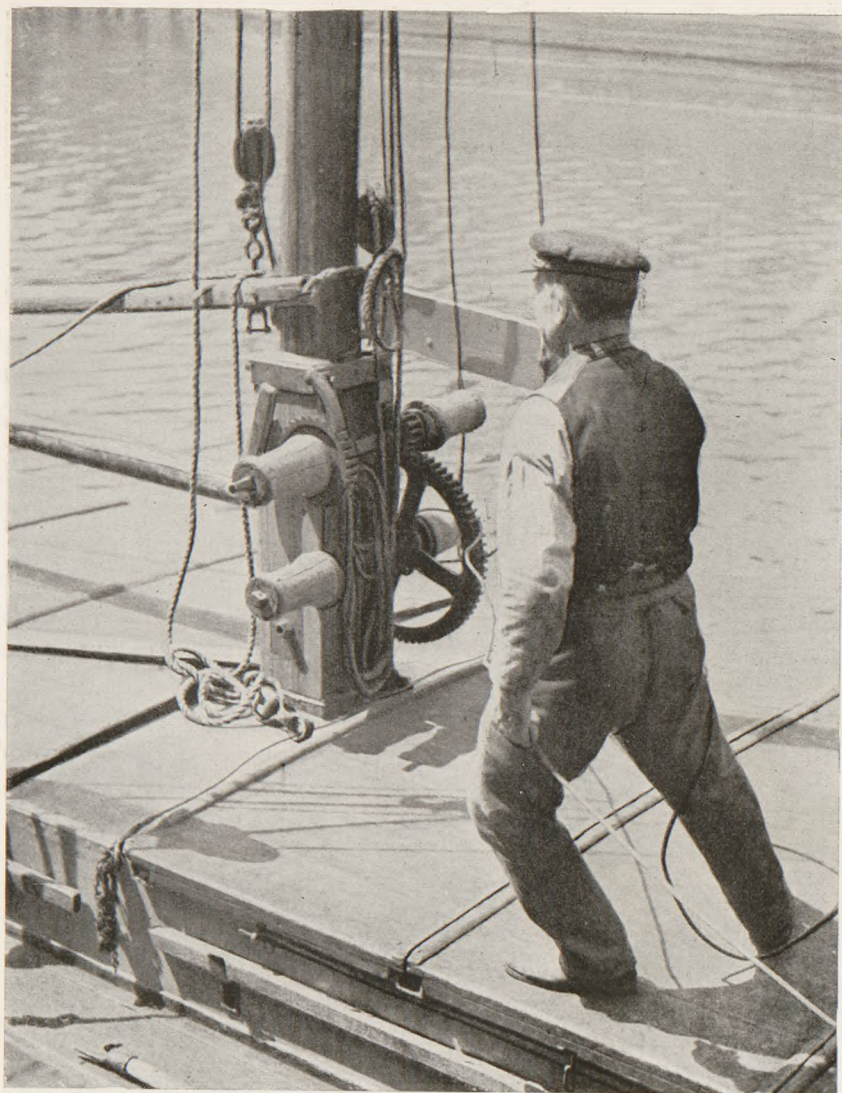
Rozpowszechnienie czasopisma zależy nie tylko od jego wartości, ale i od wysokości przedpłaty, która w dzisiejszych czasach musi być dostępna dla wszystkich. W zrozumieniu tej konieczności, pomimo starannej szaty zewnętrznej i licznych ilustracyj, naznaczamy przedpłatę niebywale niską.

Redakcja zaprosiła dla urzeczywistnienia swych zamierzeń znanych fotografików i fachowców. Lista naszych współpracowników nie jest jednak ograniczona i każdy znajdzie łatwo do nas drogę, jeśli pismo go zainteresuje. Oczekujemy od Was, Czytelnicy, zajmujących artykułów i ładnych zdjęć, służymy Wam radą i pomocą. Piszcie do nas—odpowiemy Wam listownie lub na łamach pisma. Obiecujemy Wam dużo dzisiaj nie chcemy. Wolimy, byście przekonali się sami, czy warto nas popierać, ryzykując te kilka złotych na prenumeratę „Przeglądu Fotograficznego“.

JAN BULHAK

DOKĄD IDZIEMY?

Nowe pismo fotograficzne musi wytłomaczyć swoje powstanie dążeniem do jakichś celów pozytywnych, bodaj najskromniejszych, ale zdecydowanych. Powtarzanie w druku starych grzechów i przystrajanie ich blichtrzem frazesu nie jest drogą pożyteczną na dalszą metę. A nowe hasła rzadko przynoszą coś realnego, gdyż w naszym zgrzybiałym świecie wszystko już było, tylko inaczej się nazywało. W epoce, gdy całe życie narodów kotłuje w poszukiwaniu form prostszych a uczciw-



STARY SZYPER
brom

TADEUSZ CYPRIAN
Puszczykówko



ZIMA
brom

ANTONI WIECZOREK
Zakopane

szych, i w fotografii trudno chyba wymyśleć coś lepszego, jak powrót do *rzetelności*, jaka cechowała rzemiosło średniowieczne, zanim go nie znieprawiała mechanizacja i bezosobowość ubiegłego wieku. I w fotografii *maszynodzieło* bezmyślne musi się przeobrazić w *rękodzielo* indywidualne. Pojmujemy ryzykowość tego twierdzenia w czasach nagminnego rozkwitu lejkomanji, ale historia już nieraz dowiodła, że niemożliwość dnia dzisiejszego stawała się rzeczywistością jutra.

Biorąc rzetelność za dewizę pisma, nietylko nie można w niem powiedzieć nic nowego, ale trzeba poprostu powracać do założeń dawnych, dzisiaj niezbyt słusznie uważanych za przestarzałe. Fotografia jest rzemiosłem i tylko w rękach stosunkowo nielicznych jednostek wzbija się do wyżyn sztuki. Ale samo rzemiosło może być partactwem, albo też szlachetnym trudem, pełnionym z miłującą wiedzą i wtedy graniczy z sztukiem. Średniowieczny rękodzielnik szanował swoje rzemiosło i umiał tworzyć w niem rzeczy piękne, ponieważ maszyna nie wpoila mu lekceważenia dla jakości, a uwielbienia dla ilości. A w fotografii, urodzonej w zmechanizowanym wieku XIX, ugruntowało się błędne mniemanie, że pracownika fotograficznego nie obowiązują żadne kanony wiedzy estetycznej, ważne i potrzebne tylko dla nielicznych artystów. Wiek zaś XX szczytujący się przerostem techniki, rozgrzeszył sztukę z resztek kultury duchowej i lekceważenie jej doprowadził do wyżyn dogmatu. Coraz częściej upraszcza i zniekształca dawne formy kunsztowne: w słownictwie dąży do pisowni fonetycznej, którą należy nazwać zoologiczną, w poezji dobre rymy zastępuje wątpliwie dźwięczącymi asonansami, z muzyki czyni murzyńską kakofonję, a w fotografii wprowadza karabiny maszynowe dla masowego automatycznego wyrobu surowca obrazkowego.

Fotografia dzisiejsza przeżywa kryzys podstawowy narówni ze wszystkim i wszystkimi. Usiłuje sztukować się krzywymi poziomami i ukośnemi pionami nowej rzeczowości, szuka ratunku w realistycznej analizie powierzchni, odrzeka się pokrewieństwa z malarstwem, nalewa resztki skwaśniałego wina do nowych flaszek z drastycznymi etykietami, żyje nietyle afirmacją swych dzisiejszych dokonań, ile potępiającą negacją dawnych zdobyczy artystycznych. Nawet doświadczeńsi fotografowie tracą niekiedy głowę w tym zamęcie, a młodym i początkującym tem trudniej jest znaleźć w nim jakąś rozsądną drogę. Debiutujący amator, terminujący uczeń, stawiający pierwsze kroki czeladnik lub pracownik fotograficzny błakają się po manowcach dyletanckich eksperymentów, karmieni „wiedzą” z fabrycznych ogłoszeń i sklepiarskich poradni i słuchają przysięgłych rzeczoznawców, co jednocześnie wychwalają fotografię „czystą” i biadają nad obniżeniem poziomu i wyjałowieniem terenu pracy fotograficznej.

Stara Europa szuka sposobów zwalczania omanu liberalnego rozwydrzenia i przychodzi coraz bardziej do przekonania, że jego rozkładowym następstwem przeciwstawić należy hierarchję, dyscyplinę i ład wewnętrzny. Dawne postępowe dogmaty stają się powoli uważane za przeżytki i nowy porządek rzeczy zarysowuje się w nawrocie do starych prawd, wczoraj jeszcze pogardzanych i ośmieszanych. Trudno przypuścić, by te świtające prądy ominąć miały fotografię. Kto wie, czy duch dnia jutrzejszego nie objawi się i dla niej w powrocie do założeń prostych, uświęconych przez wieloletnie doświadczenie i dawne dobre tradycje?

W każdym razie, jakkolwiek się zarysuje przyszłość, wolno mniemać, że lekarstwo na dzisiejsze niedomagania fotografia znaleźć może tylko w *uczciwości*, która się rodzi z *miłującą wiedzą*. Fotografia musi stać się nanowo *rzemiosłem średniowiecznem*, które umiało jednocześnie rękodzielnictwo z rzetelnością estetycznego wykonania *nawet wtedy, gdy miało zadania użytkowe i potoczne*, a nie oderwane od życia i przeniesione w sferę sztuki czystej. A mówiąc to, mam na myśli nie artystów - fotografików, którzy zawsze jakoś poradzą sobie sami, ponieważ w talencie tkwi siła rozwoju i moc oporu. Nam idzie przede wszystkim o pospółstwo fotograficzne, o te tysiące, co szukają w fotografii krzepiącej rozrywki lub uczciwego zarobku. Nazwijmy ich ryczałtowo rzemieślnikami, boć przecie jeszcze nie dorośli do artyzmu, choć zarodki jego mogą mieć w duszy, a tak czy inaczej uprawiają rękodzielnictwo plastyczne. Zresztą nie jest tak łatwe odnalezienie tej linii demarkacyjnej, która oddziela rzemieślnika od artysty, bo i ci ostatni zdradzają nieraz kompromitujący brak podstawowych orientacji estetycznych, wchodzących w zakres wiedzy przyswajalnej.

Uniwersytety mogą być prawdziwą chlubą tylko takich narodów, które mają gęstą sieć szkół powszechnych i pozbyły się analfabetów. Inaczej bowiem pałace wiedzy w otoczeniu morza zdziczałych ruder wyglądają tylko żałośnie. Podobnie fotografika może kwitnąć chlubnie i prosperować owocnie tam, gdzie pospolitak, czyli amator i rzemieślnik fotograficzny jest uczciwy, to jest gruntownie wyszkolony. Do tego nam bardzo daleko. Nasz pospolitak jest ofiarą krótkowidztwa i niedouctwa tych wszystkich, którzy usuwają z jego widnokręgu ESTETYKĘ, a z jego programu nauki—zasady kompozycji, perspektywy i historii sztuki. Nasz pospolitak jest krzywdzony i ogłupiony przez dostojnych wielbicieli szkielek, śrubek i wzorów chemicznych, a ci zapominają, że jedynym celem wszelkiego fotografowania jest *obraz plastyczny*, przedstawiający bryłowość wszechrzeczy w sposób pouczający i pociągający. Zapominają, że bryła i plama posiadają własny byt, zależny od oświetlenia i otoczenia, i że ten byt trzeba umieć podpatrzeć, upo-

rządkować i odtworzyć przekonywająco, wychodząc z najpospolitszych wymagań życia praktycznego i użytkowości doraźnej. Że fotografujący może obejść się bez wyższej chemji, optyki i mechaniki, ale *nie zdoła stąpić kroku bez wiedzy estetycznej* o poziomie przynajmniej średniej szkoły rysunkowej. Rękodzielnik fotograficzny jest skazany na ustawiczne obcowanie z bryłą, której atrybutem jest plastyczność. Więc trzeba, by to obcowanie było nie ślepe i obojętne, lecz świadome i żywe, czyli poprostu *uczciwe*, oparte na zamięłowaniu i na *dostatecznej wiedzy estetycznej* (nie na talencie w r o d z o n y m, lecz na wiedzy n a b y t e j). Fotografia musi odrodzić się w uczciwym rzemiośle, pojęciem na sposób średniowieczny. O to walczyć i zabiegać pragnie nasze pismo.

Pojmujemy, jak niełatwem jest to zadanie dzisiaj, gdy wszystko podąża jeszcze w kierunku wprost przeciwnym, dzisiaj, gdy mamy powieściopisarzy, pomiatających ortografią i składnią, malarzy, nie umiejących porządnie rysować, no i fotografów, wierzących w magiczną moc obiektywu i w zbawczą wystarczalność mechaniczności, snobizmu i formalnego nowatorstwa. Gruntowne podstawy przeszkolenia i odrodzenia w uczciwości artystycznej może oczywiście dać tylko dobra średnia szkoła fotograficzna, rozmnożona na dziesiątki uczelni po wszystkich krańcach Polski i mająca w programie nietylko nauki ścisłe, ale i rzetelną wiedzę estetyczną. A zanim ta szkoła przyjdzie, należy torować jej drogi i oczyszczać je z zarośli i chwastów.

Chwastów jest co niemiara, ale jednym z najszkodliwszych jest pleniące się ostatnio coraz gęściej twierdzenie, że fotografia powinna *oderwać się od malarstwa i nie mieć z niem nic wspólnego*. Jeżeli idzie o treść i sposób traktowania technicznego obrazu, to oczywiście wolno każdemu nie naśladować faktury malarskiej i szukać tematyki i techniki bardziej ściśle fotograficznej. Im więcej to uczynić potrafi, na tem wyższą zasłuży pochwałą. Ale jakże oddzielić skórę od ciała, jak wyodrębnić dzieło od metody konstrukcyjnej? W metodzie kompozycji obrazu fotograficznego rozbrat z malarstwem oznaczałby poprostu anarchję i barbarzyństwo. Jeśli kto chce koniecznie, może wypowiadać się nawet śrubkami, gwoździami i guzikami, ale musi skomponować je malarsko i rysunkowo tak, jak mistrze flamandzcy starej daty komponowali swoje melony, winogrona i dziczyznę. To już jest nakazem nietylko uczciwości, ale wprost przyzwoitości.

Popierane przez nas rzemiosło uczciwe nie faworuzuje zatem określonej tematyki lub niektórych predylekcyj na niekorzyść innych, nie zacieśnia ani ogranicza zasięgu, nie chce być fanatyzmem i ekskluzywnem. Niech każdy fotografuje to, co mu się podoba i tak, jak to czynić woli, byle z zamięłowaniem i z dostateczną wiedzą artystyczną,

nabytą i zastosowaną, z wiedzą, polegającą na najprostszych umiejętnościach, które pochodzą nie z Akademij i Salonów Sztuki przez wielkie litery, tylko ze zwyczajnej, średniowiecznej uczciwości rzemieślniczej, a tem samem artystycznej.

Niech fotografujący nauczy się widzieć i czuć wymowę bryły i plamy w światłocieniu i pokazać tę wymowę na obrazku w sposób sugestywny, niech umie wynaleść argumentację plastyczną w świeceniu słońca lub żarówki, w odskoczni tła, w ogniskowej obiektywu, w różniczkowaniu filtra i płyty barwoczułej i bezodblaskowej, w kierowaniu wywoływaniem, w selekcji papieru, odpowiadającego właściwości negatywu lub przekształcającego te właściwości. Niech odczuwa szacunek i zainteresowanie dla tych martwych narzędzi i materiałów, z których można wydobyć tyle posłusznych odgłosów i odbłyśków prawdy i piękna życia. Może nie mieć ambicji stać się artystą z bożej łaski—dla niejednego przyjdzie to z czasem samo, wypracowane i zdobyte szczerym wysiłkiem i serdecznym trudem. Niech tylko ma tyle poczucia godności ludzkiej, jaką mieli kilkaset lat temu prości rękodzielnicy, by nie poniżyć swej głowy i ręki do poziomu bezmyślnej maszyny, by tę maszynę ujarzmić pracą świadomą i rzetelną, by stać się uczciwym rzemieślnikiem, wiedzą i zamiłowaniem równym artyście.

Na tej prostej i skromnej drodze leży najlepsza przyszłość fotografii i fotografiki, a ścieżki, zdala i zwolna do niej prowadzące, nasze pismo pragnie torować, prostować i oczyszczać.

WITOLD ROMER

POMIAR CZUŁOŚCI MATERJAŁÓW FOTOGRAFICZNYCH

I.

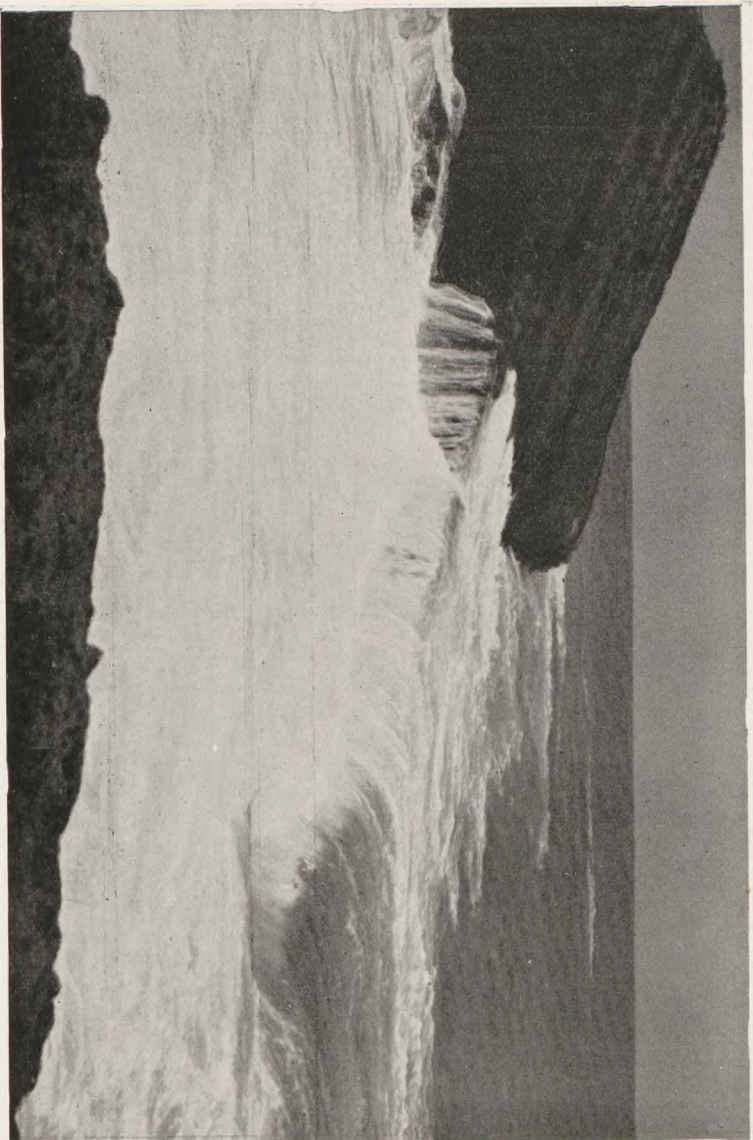
Znaczenie czułości

Czułość błony czy też płyty fotograficznej, na której dokonujemy zdjęć, jest właściwością budzącą bardzo wielkie zainteresowanie i ogromnie reklamowaną. Początkujący amator ocenia materiał tylko według wypisanych na opakowaniu stopni. Później zaczynają go interesować inne także właściwości, przede wszystkim, przy dzisiejszej dążności do coraz mniejszych formatów, ziarno emulsji. Następnie zajmuje go barwoczułość, poznaje i uczy się cenić zalety gradacji materiału i t. d. I nawet często doświadczony amator, zwłaszcza jeśli rozporządza światłosilną optyką i interesuje się głównie krajobrazem,



MOJA CÓRKA
brom

ALOJZY OBLAS
Lwów



SPIENIONE FALE
brom

ADAM LENKIEWICZ
Lwów

lekceważy sobie czułość, poszukując innych właściwości materiału. I nie można odmówić słuszności takim poglądom, gdyż czułość często nie jest najważniejszą zaletą emulsji. Jednakże już przy portrecie skrócenie czasu naświetlenia jest zawsze prawie pożądane. Więcej jeszcze ceni sobie czułość reporter, zmuszony często pracować przy bardzo skąpem oświetleniu, a w kinematografii koszt oświetlenia stanowi poważną pozycję w ogólnym bilansie kosztów filmu i każde powiększenie czułości jest równoznaczne z pomniejszeniem kosztów oświetlenia.

Wysoką czułość materiału można jednak tylko wtedy w pełni wyzyskać i zdjęcia naświetlać tak tylko długo, jak to jest konieczne potrzebne, jeśli czułość tę dokładnie znamy. Nic też dziwnego, że sposób pomiaru czułości jest bardzo ważnym zagadnieniem fotografii.

Próg czułości

Początkowo wydawało się, że zagadnienie definicji i pomiaru czułości jest całkiem proste. Jeśli poddamy kliszę działaniu bardzo małej ilości światła, nie ujrzymy po wywołaniu najmniejszego śladu. Jeśli będziemy stopniowo powiększać ilość działającego światła, ujrzymy w pewnym momencie na wywołanej płycie pierwszy ślad. Zjawisko to nasunęło przypuszczenie, że światło działając na kliszę nie od razu powoduje powstanie obrazu, lecz pewna jego ilość zostaje bezproduktywnie pochłonięta, przygotowując niejako emulsję do powstania obrazu. Ten przygotowawczy okres działania światła nazwano okresem „indukcji fotochemicznej“, zaś ilość światła potrzebną do wywołania pierwszego śladu na kliszy „progiem czułości“. „Próg“ przyjęto za miarę czułości materiału. Im niższy próg, to znaczy im mniejsza ilość światła wystarcza do wytworzenia pierwszego śladu na emulsji, tem wyższa jej czułość. Próg czułości stanowi podstawę wielu systemów pomiaru czułości, pomiędzy którymi znajdują się także systemy, będące dziś jeszcze w użyciu, przedewszystkiem system Scheinera i system Edera—Hechta. Dokładniejsze badania okazały jednak, że próg czułości nie istnieje. Jeśli zamiast oglądać próbki gołym okiem, będziemy pod mikroskopem liczyć ilości wywołanych ziarn srebra, zauważymy pierwszy ślad działania światła już przy naświetleniu około dziesięciu razy słabszem, niż odpowiada widzialnemu „progowi“. A zatem niema żadnego wstępnego, granicznego naświetlenia, po którego przekroczeniu dopiero zaczynałoby się widoczne działanie światła, lecz położenie „progu“ zależne jest od precyzji sposobu, którym się posługujemy dla jego wykrycia. I z praktyki również wiemy, że odczytanie „progu“ na próbce jest niepewne i zależy od bystrości wzroku obserwatora.

Równocześnie zaś doświadczenie wykazało, że czułość, określona na zasadzie progu, zupełnie nie odpowiada czułości praktycznej. Dwa gatunki płyt fotograficznych, wykazujące dokładnie tę samą czułość w stopniach Scheiner'a, mogą się przy praktycznej próbie bardzo znacznie różnić. Jedna z nich będzie dla uzyskania tego samego wyniku wymagała dwa lub trzy razy dłuższego naświetlenia niż druga. Przyczyna tej rozbieżności leży w tem, że w praktyce nie możemy wyzyskać tych pierwszych, ledwo widocznych śladów działania światła, lecz dostatecznie naświetlony negatyw musi wykazywać we wszystkich swych częściach wyraźne i dobrze zróżnicowane zaczernienia. Istnieją emulsje, które przy nieznacznym (kilkakrotnym) powiększeniu naświetlenia ponad próg czułości dają już wyraźne zaczernienia. Na innych znów trzeba naświetlenie bardzo znacznie powiększać, aby uzyskać widoczny efekt. Te ostatnie, odznaczające się „długim ogonem“, jak się to w sensytometrii nazywa, są w praktyce mniej czułe, niż to ich stopniom odpowiada.

Czułość praktyczna

Ponieważ zatem „próg czułości“ utracił podstawy teoretyczne, a przez praktykę został zdyskwalifikowany, należy poszukać innego kryterjum, któreby było oparte na praktycznym zastosowaniu materiałów*.

Aby dojść do tego kryterjum należy zastanowić się nad tem, co zywamy negatywem dobrze naświetlonym. Rozważanie takie jest ze wszęch względów pożyteczne, zauważyłem bowiem wielokrotnie, że u początkujących, a nieraz nawet bardziej zaawansowanych fotografów rozpoznanie błędów naświetlenia, w odróżnieniu np. od błędów wywołania, napotyka często—na poważne trudności.

Negatyw niedoświetlony niekoniecznie musi być jasny i przejrzysty, na przykład na emulsji skłonnej do zamglenia, możemy pomimo niedoświetlenia uzyskać silne zaczernienie. Niedoświetlenie będzie się zdradzać „brakiem rysunku“ w cieniach. Jednakże wiemy z praktyki, że dla stwierdzenia niedoświetlenia nie jest konieczny zupełny brak rysunku w cieniach. Negatyw może w cieniach wykazywać ślady rysunku, a pomimo to musimy go uważać za niedoświetlony. Podobnie negatyw silnie naświetlony i na skutek tego silnie kryty niekoniecznie musi być prześwietlony, przeciwnie może zupełnie dobrze odpowiadać

* Aby nie przedłużać i tak już zbyt rozległego rozważania, pomijam narazie kryterjum „inercji“, o którym wspominam na końcu tego artykułu.



Ryc. 1



Ryc. 2



Ryc. 3



Ryc. 4

swemu przeznaczeniu. Negatyw bowiem nie jest tylko celem sam w sobie, lecz środkiem do uzyskania dobrego pozytywu*.

A zatem jedynym słusznym kryterjum oceny negatywu jest możliwość uzyskania dobrego pozytywu. I mianowicie według Goldberga

* Pomijam w tem rozumowaniu takie naukowe zastosowania fotografii, w których negatyw jest celem ostatecznym, np. röntgeno-lub astrofotografię.



Ryc. 5

negatyw możemy wtedy uważać za prawidłowo naświetlony, jeśli pozwala on na uzyskanie tak zwanej „harmonijnej odbitki”, to jest spełniającej równocześnie następujące warunki:

- (1) dostatecznie czyste (białe) światła, lecz (2) nie „puste” światła,
- (3) dostatecznie głębokie cienie, lecz (4) dobrze wyrysowane.

Analizując bliżej tę jedyną słuszną definicję czułości praktycznej, dochodzimy do wniosku, że decydujące są tu stosunki kontrastów w cieniach, półtonach i światłach obrazu. Najłatwiej zrozumiemy to na przykładzie. Mianowicie, jeśli niedoświetlony negatyw skopujemy na papierze dostoso-

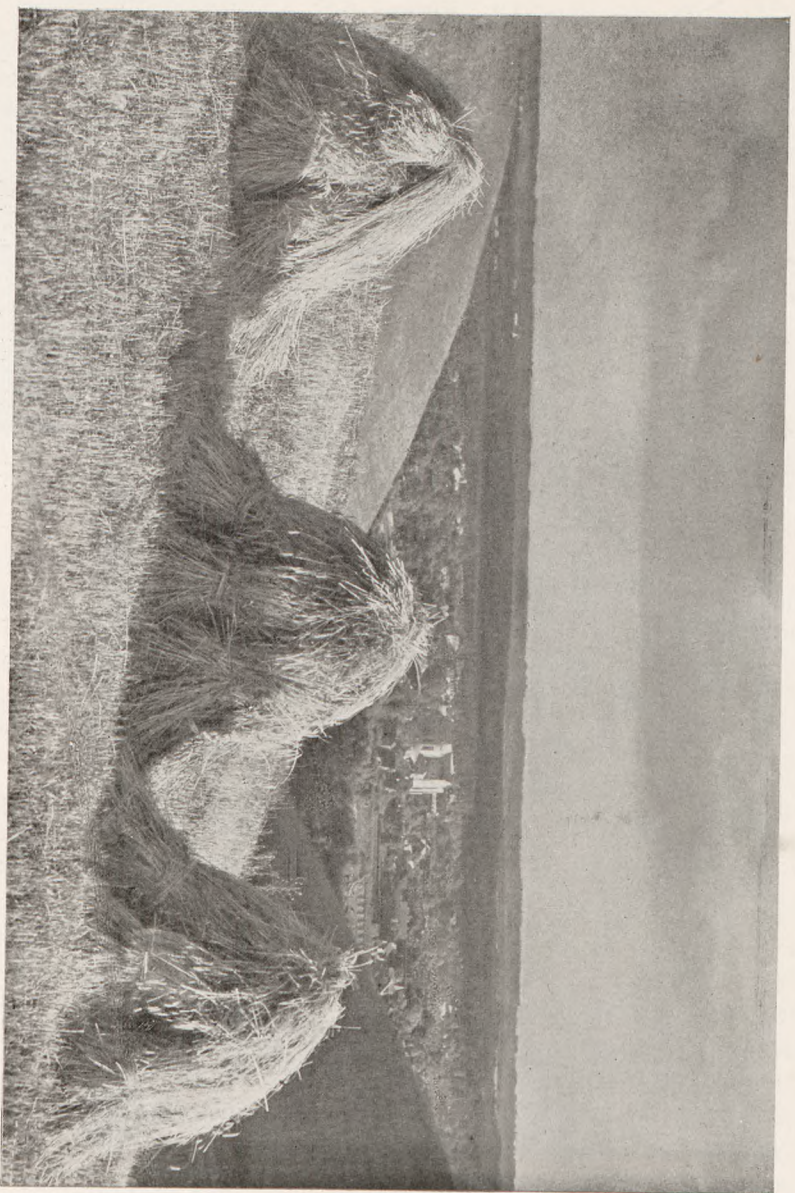
wanym do kontrastu ogólnego negatywu, otrzymamy odbitkę (ryc. 1) spełniającą tylko 1, 2 i 3-ci z wymienionych warunków, nie spełniającą jednak warunku czwartego. Odbitka ma czyste i doskonale wyrobione światła, jakoteż cienie głębokie, lecz przedstawiające monotonną czarną płaszczyznę, prawie zupełnie pozbawioną rysunku. Jeśli jednak ten sam negatyw skopujemy na znacznie twardszym papierze, otrzymamy odbitkę o dobrze wyrysowanych cieniach, jednakże twardych półtonach, zupełnie pustych, kredowo białych światłach (ryc. 2). Przekonujemy się zatem, że negatyw jest za mało kontrastowy w cieniach w stosunku do kontrastu wytworzonej pozostałej części skali tonów. Dla dobrego oddania rysunku cienie wymagają innego materiału pozytywowego na półtony i światła. (Oczywiście, jeśli zdjęcie będzie jeszcze bardziej niedoświetlone na negatywie, w cieniach wcale nie będzie rysunku (kontrast=0) i na żadnym papierze go nie wydobędziemy).

Przez przedłużenie czasu naświetlenia kontrast w górnej części skali tonów pozostaje bez zmiany, w cieniach zaś się powiększa. Negatyw taki daje już odbitkę, odpowiadającą wszystkim czterem warunkom (ryc. 3). Jeśli naświetlenie dalej będziemy powiększać, negatyw będzie coraz czarniejszy i będzie wymagał coraz dłuższego naświetlania przy kopjowaniu, odbitka będzie jednak ciągle jeszcze odpowiadać czterem warunkom, określającym odbitkę harmonijną. Dopiero po przekroczeniu pewnej granicy, zależnej od „długości gradacji” materiału, zauważymy symptom „prześwietlenia”, mianowicie zmniejszanie się kontrastu w najjaśniejszych częściach obrazu. Na papierze dostosowanym do kontrastu negatywu, otrzymamy odbitkę spełniającą wszystkie



TADEUSZ WAŃSKI
Poznań

PRZEDWIOŚNIE
brom



PEJZAŽ WILNA
brom

JAN BUĚHAK
Wilno

warunki z wyjątkiem drugiego (ryc. 4). Światła będą puste, a jeśli będziemy chcieli przez powiększenie czasu kopjowania wydobyć w nich rysunek, otrzymamy tylko ogólne ich zamglenie. I znowu, dobierając odpowiednio twardy papier, będziemy mogli uzyskać w światłach dobry rysunek, jednakże kosztem przekontrastowania półtonów i zupełnego przezczernienia cieni (ryc. 5).

A zatem najważniejszym kryterjum oceny niedoświetlenia i prześwietlenia zdjęcia jest stosunek kontrastów negatywu w poszczególnych częściach skali tonów.

W następnym numerze zamieścimy cz. II. artykułu z rozdziałami:

Stosunek kontrastów jako podstawa pomiaru czułości.

Stosowane dziś sposoby pomiaru czułości.

Zagadnienie pomiaru czułości na kongresie fotograficznym.

TADEUSZ CYPRIAN

DUŻA KAMERA, MAŁY OBRAZ

Zagadnienie fotografii miniaturowej nie przestaje być wciąż aktualnem i będzie omówione w następnym numerze przez innego autora.

Red.

Fotografia miniaturowa zawdzięcza swój rozwój dążeniu do potania pracy fotograficznej i uczynienia jej jak najwygodniejszą. Bo gdyby tak nie było, nie miałyby przecież żadnego celu sporządzać misterne obrazki w formie znaczka pocztowego i potem je powiększać przy użyciu wszelkich arkanów techniki, zamiast po staremu używać formatu 6,5×9 czy 9×12 cm. i bez najmniejszego trudu uzyskiwać obrazy bez ograniczenia wielkości.

Technika budowy aparatów miniaturowych uczyniła równie zdumiewające postępy, jak chemia fotograficzna, dająca nam dziś emulsje, o jakich ani nie mogliśmy marzyć przed kilkunastu laty.

Ale ostatnio linja rozwoju fotografii miniaturowej zaczyna wykazywać pewne odchylenia, budzące poważne obawy o przyszłość i dlatego, jako gorący zwolennik kamery miniaturowej, chciałbym tu pokrótce omówić dążenia konstruktorów aparatów, budzące zastrzeżenia przez brak jasnej myśli przewodniej.

Otóż zdaje mi się, że w nadmiarze drzew gubi się obraz lasu, jak mówią Niemcy—zamiłowanie do maszyny, właściwe człowiekowi dzisiejszemu, zaćmiło mu cel, jakiemu ta maszyna ma służyć. I oto zamiast przy każdej nowej konstrukcji pytać, czy da nam ona obraz lepszy i w sposób wygodniejszy, pewniejszy i łatwiejszy, podziwiamy

aparat „sam w sobie”, zachwycamy się jego precyzyjną budową, ulepszeniami, solidnością wykonania, a gubimy z oczu cel jego istnienia wogóle, którym jest przecież nie co innego, jak obraz fotograficzny.

Psychoza ta jest silniejsza, niżby się zdawało—nie mogę zaprzeczyć, że i sam od niej nie jestem wolny; nieraz fascynuje mnie jakiś nowy aparat przez swe piękno czysto techniczne i dopiero po głębszej refleksji dochodzę do przekonania, że mimo wszelkie ulepszenia obraz tym aparatem zrobiony nie będzie nigdy lepszy, niż obraz wykonany kamerą, pozbawioną tych „szykan”.

Niemcy mieli zawsze i mają w wysokim stopniu tę właściwość, że żywią podziw dla maszyny i cenią jej precyzję, a że oni właśnie są głównymi konstruktorami nowych typów aparatów, więc ten „zmysł maszynowy” w formie niejako abstrakcyjnej przenieśli i na aparaty fotograficzne.

Ojciec nowoczesnej fotografii miniaturowej, konstruktor „Lejki”, Oskar Barnack zbudował prototyp dzisiejszej „Lejki” jeszcze przed wojną i prototyp ten w ogólnych zarysach konstrukcyjnych utrzymał się i w najnowszych modelach „Lejki”, co dowodzi, jak bardzo dojrzały był pierwotny zarys budowy kamery.

Ale jeśli i nowoczesna „Lejka” grzeszy (choć bodaj w najmniejszym jeszcze stopniu) przeciw zasadniczym postulatam fotografii miniaturowej, to o innych aparatach można to powiedzieć w całej pełni.

I tu wchodzę w sedno sprawy. Najbardziej nowoczesna kamera miniaturowa (niemal każdego wyrobu) waży bodaj więcej, niż solidny aparat na błony zwojowe 6×9 cm., a jest od niego mało co (albo wogóle nie) mniejsza.

I tu jest sedno sprawy. Bo o ile nie ulega wątpliwości, że koszt błony kinowej jest bardzo niski i fotografia w formacie 24×36 mm. jest rekordowo tania w stosunku do „standartowego” dziś formatu 6×9 cm., to jednak wygoda w pracy kamerą miniaturową jest często właściwie iluzoryczna.

Dzisiejszy amator fotograf nie urządza specjalnych wypraw w poszukiwaniu motywów, jak to robił jego przedwojenny kolega, bo na to w czasach wyteżonej walki o byt niema czasu. Wielką część amatorów wchłonęły duże miasta, odrywając ich od przyrody i nie pozwalając na wyprawy fotograficzne już nie w wolne popołudnia, ale nawet w niedziele.

Dziś motywów szuka się na ulicy, w drodze do biura, do miejsca pracy, w czasie każdego wyjścia z domu, rezerwując specjalne wyprawy fotograficzne na czas urlopu i wyjazdu.

I kamera miniaturowa ma być właśnie narzędziem pracy co-

dziennej, ma być stałą towarzyszką amatora, mieszczącą się bez trudu i niewygody w kieszeni jego marynarki, czy płaszcza.

Ale jak ma się ta kamera tam zmieścić, skoro wymiary jej niezbyt odbiegają od pocziwego aparatu 6×9 cm., a waga wystarczy, by każdą kieszeń oberwać w ciągu tygodnia?

Dziwna rzecz — każda nowa kamera miniaturowa, ukazująca się na rynku, jest od swych poprzedniczek bardziej wszechstronna i... cięższa, bogatsza w rozmaite urządzenia, umieszczone na pudle aparatu, które przybiera kształty coraz niesamowitsze.

Był okres, gdy na rynku ukazały się aparaty 3×4 cm. w postaci zupełnie płaskich, zupełnie gładkich, zamkniętych ze wszystkich stron, zgrabnych skrzyneczek o istotnie małych rozmiarach.

Aparaty te ukazały się, doszły do znacznego stopnia doskonałości (najpiękniejszym typem była „Mała Ikona” Zeiss Ikona) i znikły jak kamfora.

A szkoda, bo to był właśnie idealny typ aparatu miniaturowego, który mieścił się bez trudu w każdej kieszeni, bez futerału, bez niezgrabnej przy tym formacie „torby pogotowia” i mógł stanowić narzędzie pracy istotnie nieodstępne.

Ale aparatom tym brakło jednego tylko jeszcze udoskonalenia, a mianowicie automatycznego sprzężenia obiektywu z odległościomierzem. Gdyby to urządzenie wbudowano w taką „Małą Ikontę”, zwiększając jej wymiary o tyle tylko, o ileby to było absolutnie konieczne, sądzę, że nie byłoby aparatu bardziej doskonałego, (zwłaszcza, gdyby mu dodać jeszcze automatyczny posuw błony, to ostatnie zresztą niekoniecznie, jeśli to zbyt skomplikowało budowę).

Tymczasem kamery 3×4 cm. znikły z rynku tak nagle, jak się na nim pojawiły i właściwie nie wiadomo dlaczego nie dano im przeżyć „dziecięcych chorób” i nie pozwolono ustalić się pewnym typom standardowym. Wszystko pożarł film kinowy i format 24×36 mm.

Film kinowy ma duże zalety, ale i wady. Zaletą jest taniość, możliwość nabywania błony na metry, nieograniczona ilość zdjęć, precyzyjne posuwanie filmu w kamerze dzięki perforacji, duży wybór emulsyj najwyższej jakości, wadą jest mały format obrazka w stosunku do szerokości błony (obrazek o szerokości 24 mm. na błonie szerokości 35 mm.), konieczność budowania specjalnych skomplikowanych kaset na film, a wreszcie... ta sama nieograniczona ilość zdjęć, wymieniona jako zaleta.

Bo o ile w podróży, w górach, w czasie dalekiej wycieczki pieszej duża ilość zdjęć bez wymiany błony czy kasety jest zaletą, staje się ona wadą w warunkach normalnych, gdy nieraz miesiącami trzeba

czekać na ukończenie taśmy, o ile się jej nie wystrzela w bezmyślny sposób, by raz skończyć.

Już 16 zdjęć w formacie 3×4 cm jest za wiele, a coś dopiero 36 na taśmie kinowej! Wprawdzie można zakładać do kaset mniejsze odcinki błony kinowej, ale zakładanie to jest dość kłopotliwe i zachęca do wkładania całej długości błony odrazu.

Ukazały się na rynku aparaty w formacie 6×6 cm, zbudowane niezmiernie precyzyjnie, zaopatrzone w sprzężony z obiektywem dalomierz, automatyczny posuw błony, słowem, ostatnie słowo techniki.

Ale taka kamera 6×6 waży blisko kilogram i nie jest mniejsza, niż aparat 6×9 cm, a wskutek tego niema o tem mowy, by zmieściła się w kieszeni. I dlatego trudno określić ją tak, jak to czyni reklama, która mówi, że jest to kamera miniaturowa o dużym obrazie, choć nie można zaprzeczyć, że konstrukcja tego aparatu jest technicznie wspinała.

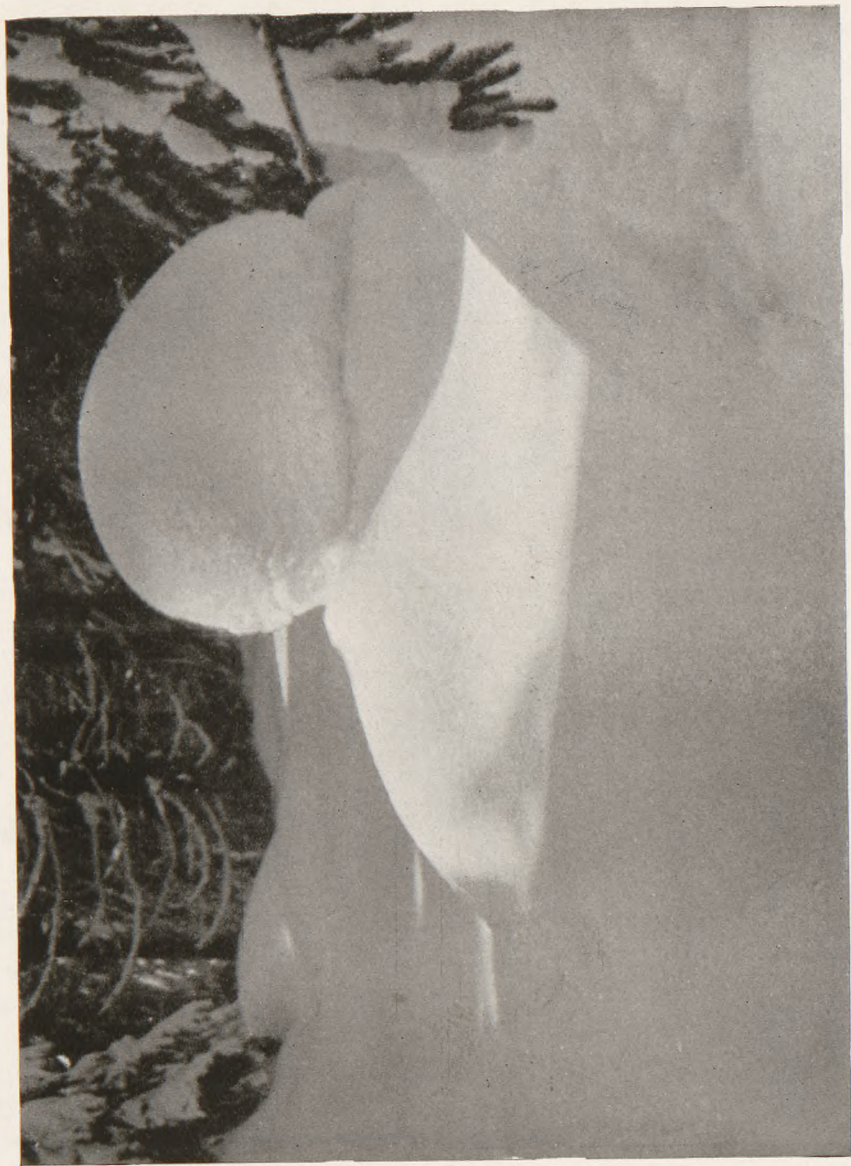
Czy istnieje więc aparat, któryby sprostał wymaganiom „kamery kieszonkowej”? Kamera 3×4 cm. nie jest tym wymarzonym modelem, brak jej sprzężonego z obiektywem dalomierza, bez którego aparat miniaturowy jest właściwie bezwartościowy, bo przecież maksymalna ostrość jest pierwszym warunkiem przydatności małego zdjęcia, a bez matówki lub dalomierza ostrość ta jest właściwie nieosiągalna przy bardzo jasnym obiektywie (około $F:2$).

Kamera na film kinowy zbliża się bardzo do ideału, bo ma wszystkie potrzebne urządzenia, ale jest za wielka, za ciężka i zbyt dużo ma urządzeń na wierzchu, zamiast by były one wbudowane w pudło kamery, które powinno być ze wszystkich stron zamknięte i zupełnie gładkie. (Jest jeden aparat miniaturowy na błonę kinową zbudowany w myśl tych zasad, ale również jest za duży i za ciężki).

Konstruktorzy mówią, że zmniejszenie rozmiarów aparatu i redukcja jego wagi jest niemożliwa przy kamerach precyzyjnych o skomplikowanym mechanizmie, ale tak samo mówiono swego czasu o motorach lotniczych, których waga mimo wszystko malała w równym stopniu z wzrastaniem ich mocy w HP, w miarę, jak tego domagało się nowoczesne lotnictwo.

Możnaby budować całe pudło kamery jako jednolitą ramę z prasowanej stali, lub lekkiego metalu, upraszczać konstrukcję mechanizmu, wyrzucać każdą zbędną śrubkę. każdy załom pudła, stosować szeroko lekkie metale, słowem, walczyć o każdy gram.

Wysunięty przez niektórych konstruktorów zarzut, że zbyt lekka kamera „źle leży” w ręku w czasie zdjęcia nie jest poważny, bo umiejętność trzymania aparatu w czasie spustu migawki jest tylko kwestią wprawy.



«DWA METRY ŚNIEGU»
brom

WITOLD ROMER
Lwów



DUSIA
brom

BOLESŁAWA ZDANOWSKA
Wilno

Równolegle z redukcją wagi musi iść redukcja objętości. Jeśli aparat 9×12 cm jest mało co większy, niż format zdjęcia, musi i kamera miniaturowa zostać wydatnie zmniejszona, choćby kosztem niektórych wygod, bo stań taki, że aparat o rozmiarach kamery 6×9 cm. daje obrazki wielkości znaczka pocztowego, zakrawa na paradoks.

Tak więc kamera miniaturowa powinna rozwijać się jako aparat na błonę kinową oraz jako kamerka najmniejszych rozmiarów na błonę 3×4 cm, przyczem pierwszy typ mógłby być typem uniwersalnym, o najwyższej sprawności, drugi zaś byłby stałym towarzyszem amatora na codzień. Oczywiście oba musiałyby być wyposażone w automatyczne nastawianie na ostrość i w bardzo jasny obiektyw w dobrej migawce, regulowanej nie kilkoma osobnymi gałkami, jak to się dziś zdarza, lecz jednolicie, bez żadnych komplikacji.

Jeszcze o jednym typie aparatów warto wspomnieć, a mianowicie o miniaturowych aparatach lustrzanych. Aparaty takie ukazały się na rynku w formie 3×4 cm, lecz nie cieszą się uznaniem, a nawet najdoskonalsze konstrukcje (Rolleiflex 4×4 cm) są mało rozpowszechnione.

Chodzą wieści o rychłym ukazaniu się kombinacji aparatu lustrzanego z precyzyjną kamerą miniaturową 24×36 mm. w postaci aparatu, budowanego przez czołową fabrykę niemiecką, ale czy nie będzie to znowu arcydzieło techniki, ważące kilogram i cieszące się odpowiednią tuszą?

Bo w zasadzie idea kamery lustrzanej musi kiedyś zwyciężyć, tak niesłychanie góruje aparat lustrzany nad każdym innym. Możliwości oglądania obrazu na matówce (ewentualnie przez lupę) nie zastąpi nawet najprzemysłniejszy odległościomierz i gdyby tak ktoś potrafił zbudować coś w rodzaju Rolleiflexa 4×4 cm, ale składanego, mielibyśmy ideał kamery miniaturowej, która naprawdę mogłaby stać się uniwersalnym aparatem najpoważniejszego nawet amatora.

Byle tylko tak złożona kamera była potem naprawdę płaską, małą skrzyneczką o gładkich ścianach i wymiarach utrzymanych w należytej skali, bo inaczej sama konstrukcja składana nie mogłaby zapewnić jej powodzenia, jak nie zapewniła go modelom istniejącym na rynku.

Zdaniem mojem format 4×4 cm w połączeniu z lustrem mógłby stać się formatem przyszłości i wartoby, by się tym problemem zainteresowali konstruktorzy.

PRZEGLĄD PRASY

Fotograf Polski

Ostatni Nr. 4 Fotografa Polskiego podaje treść odczytu dr. A. Wieczorka p. t. „Fotografia polska wczoraj i dziś“, wygłoszonego z Radjostacji warszawskiej. Autor stwierdza na wstępie, że pionierską rolę w rozwoju współczesnej polskiej fotografii amatorskiej i artystycznej odegrały dwa miasta: „Wilno na północy i Lwów na południu. Od zarania nowej sztuki działał w Wilnie Jan Bułhak, dziś ogólnie poważany senjor polskiej fotografii, który śmiało nawiązał do zdobyczy francuskiej fotografii amatorskiej i oparł się na wzorach Fotoklubu Paryskiego. Jest rzecz wiadoma, że Fotoklub Paryski, jako organizacja o charakterze artystycznym, odegrał wybitną rolę w czasie narodzin fotografii artystycznej u schyłku XIX wieku. Ale nie mniej ważną rolę odegrał również w tym czasie Wiedeń. I oto w sferze wpływów wiedeńskich znalazł się Lwów, a z nim działający tam artyści, spośród których najwybitniej odznaczyli się: Henryk Mikolasch i Józef Świątkowski. W tym stanie wpływów kulturalnych — francuskiego na północy i niemieckiego na południu — zastaje Polskę fotograficzną wojna światowa“. (W wymienionym przez autora czasie narodzin fotografii artystycznej do czołowych członków Fotoklubu Paryskiego należał zmarły w r. b. ś. p. Benedykt hr. Tyszkiewicz, obywatel ziemi wileńskiej. Cztery prace B. Tyszkiewicza figurują wśród ilustracji, zdobiących pamiątkowe wydawnictwo Paryskiego Fotoklubu z 1900 r. „Esthétique de la Photographie“. Tak więc ś. p. B. Tyszkiewicza należy uznać za pierwszego polskiego fotografa. Przep. Redakcji).

Autor omawia dalej powojenne warunki rozwoju polskiej twórczości fotograficznej. J. Bułhak skupia koło siebie w Wilnie grono utalentowanych młodszych entuzjastów nowej sztuki: „Wilno urasta wkrótce do rzędu głównego ośrodka polskiej fotografii i stamtąd promieniuje na całą Polskę zdrowa i pełna inicjatywy myśl fotograficzna“. Dziełem inspiracji J. Bułhaka był pierwszy Salon Międzynarodowy Fotografiki w Warszawie w 1927 r., jego wyłączną zasługą jest powstanie Fotoklubu Polskiego. Nadto Bułhak jest pionierem sporej akcji wydawniczej i reprodukcyjnej: „Jego Fotografika (1931) stoi wartością swoją jak słup graniczny w polskim piśmiennictwie fotograficznym i jemu zawdzięczamy Almanach Fotografiki Polskiej, wydany w Wilnie w r. 1934. Ten piękny rocznik jest pierwszym zbiorowym dokumentem polskiej myśli i twórczości fotograficznej“.

Wśród innych czołowych artystów polskich, roznoszących jednocześnie dobre imię Polski na terenie zagranicznym, autor wymienia: Tadeusza Wańskiego, Jana Neumana, Stanisława Sheybala, Witolda Romera, Marjana Dederkę — oto nazwiska czołowe, nie wyczerpujące bynajmniej listy tych, którzy w polskiej fotografice mają coś ważnego do powiedzenia.

Pewne ogólne cechy i dążenia fotografiki polskiej zdają się wskazywać, zdaniem autora, na istnienie uświadomionej tendencji w kierunku unarodowienia fotografii — wydobywania na jaw specyficznego polskiego temperamentu i ukazania się światu w polskiej formie. Usiłowania polskie w tym kierunku nie są jedyne, gdyż podobne tendencje zauważyć można w fotografice węgierskiej, sowieckiej, hiszpańskiej.

Obecnie rozgrywa się w polskiej fotografice to, co się dzieje w każdej innej sztuce i we wszystkich innych krajach: walka starych z młodymi. Stara generacja tkwi myślowo i ideowo w czasach późnego romantyzmu i impresjonizmu. Odpowiednio do poglądów pracują jej adherenci wielkimi kamerami statywowymi i lubują się w klasycznej kompozycji portretu i krajobrazu. Ideał malarstwa stał się dla nich ideałem fotograficznym, pozostają więc oni w bliskiej zależności od malarstwa i jego kierun-

ków, nowe zaś prądy w sztuce uważają za zjawiska przejściowe. Natomiast młodszy pozostają przeważnie pod wpływem kierunku, zwanego „nową rzeczowością“ i w związku z tem hołdują technicznie t. zw. „fotografii czystej“. Jest to nawrót do czysto fotograficznych walorów obrazu. W przeciwieństwie do „statycznego“ nastawienia starej generacji, nową cechuje „dynamizm“ i niepokój. W technice objawia się to szybkością pracy, a więc młodszy posługują się prawie wyłącznie kamerą miniaturową i techniką powiększania, jako najszybszą drogą do uzyskania pięknego pozytywu. Takie są dwie skrajności polskiego artysty fotograficznego. Niezależnie jednak od tego, co i jak się dzieje, dziś już nie ma mowy o wegetowaniu fotografii artystycznej i braku inicjatywy wobec społeczeństwa. Mniej więcej od 1925 r. datuje się w Polsce wzmożony ruch wystawowo-fotograficzny i pęd w kierunku zrzeszania się tych, którzy, powodowani wspólnem zamiłowaniem, czują nieodpartą potrzebę wymiany myśli i rezultatów swej pracy.

Ten sam Nr. 4 Fotografista Polskiego zawiera artykuły: J. Bułhaka — „Wybór sprzętu fotograficznego“, stanowiący jeden z rozdziałów mającej w najbliższym czasie ukazać się jego „Estetyki Światła“, inż. Marjana Dederki — „Zasady sensytmetrii w zastosowaniu do astro- i spektrofotografii“, prof. J. A. Neumana — „Reprodukcja wprost na papier“. Nadto w dziale bibliografii zagranicznej mjr. T. Bobrowski daje krytyczną recenzję specjalnego polskiego numeru „Fotografische Rundschau“ (Nr. 14, lipiec r. b.). Stwierdza mianowicie, że polska część literacka jest skąpa i składa się jedynie z 2-ech artykułów. Dr. Wieczorek dał szkic rozwoju polskiej fotografii artystycznej (którego streszczenie podaliśmy poniżej), drugi zaś artykuł dr. Cypriana poświęcony został „Formatowi i jego oddziaływaniu“. Również i co do części ilustracyjnej mjr. Bobrowski jest zdania, że można było dać więcej ładniejszych zdjęć, które ponadto winnyby mieć w sobie bardziej charakterystyczny pierwiastek polski. Pomimo tych niedomagań autor uznaje znaczenie propagandowe dla Polski fotograficznej wydania omawianego numeru, którego inicjatorem był dr. Wieczorek, oraz wyraża wdzięczność Redakcji F. R. za okazaną przyjaźń dla Polski przez wydanie tego specjalnego numeru.

Foto

Ostatni Nr. 3 miesięcznika „Foto“ zawiera artykuły: dr. A. Wieczorka — „O nowoczesności w fotografice“, w którym autor omawia zagadnienie modernizmu fotograficznego, przejawiającego się w t. zw. „nowej rzeczowości“, M. Dederki — „Szlakiem zdjęcia portretowego“, J. Łabuza — „Podstawowe zagadnienia kinematografii amatorskiej“ (rozpoczynający się od wyboru formatu) oraz J. Lessa „Zagadnienia prawidłowej perspektywy obrazu fotograficznego“, stanowiący dokończenie artykułu rozpoczętego w poprzednim Nr. 2 Foto. Rozważając zagadnienie właściwego oddania perspektywy, autor stwierdza dwa zasadnicze warunki, mianowicie: 1) że zdjęcie winno być oglądane z takiej samej odległości, jaką była ogniskowa obiektywu, którym zdjęcie zostało zrobione, wzgl. przy powiększeniu — jaką była ogniskowa obiektywu, pomnożona przez współczynnik linowego powiększenia (np. 5 cm. $\times$ 6 = 30 cm.), 2) że kąt widzenia nie powinien przekraczać 35°, to jest orjentacyjnie 2-krotnej długości dłuższego boku obrazka.

Wiadomości Fotograficzne

w Poznaniu nabrały rumieńca życia w roku bieżącym i zaczynają wyrastać na piśmko przyjemne i pożyteczne. Powiększyły format i objętość, ulepszyły szatę ze-

wnętrzną i dają niezgorsze reprodukcje ze starannym wyborem. Znajdujemy w dziale ilustracyjnym W. F. nie tylko prace czołowych fotografików, jak Wańskiego, Wieczorka, Hofmana, Cypriana, Cierniaka i Bułhaka, ale także bardzo zajmujące obrazki autorów mniej znanych, jak np. Farulewskiego, Jaciowa, Moszczyńskiego, Stewnera, Wilka, Maksymowicza, Bakłanowicza, Boguszewskiego. Tego ostatniego „Fara w Kazimierzu“ w N. 8 „Wiadomości Fotograficznych“ jest wzorowym zdjęciem architektonicznym o dobrym ujęciu i nienagannych walorach. W tymże numerze Brat January Wilk z Dukli daje piękne zdjęcia krajobrazowe nocne ze świetnym pochwyceniem błyskawicy, technicznie niełatwe. Życzymy serdecznie pismu powodzenia i dalszego rozwoju pod obecnym umiejętnym kierownictwem.

Fotografische Rundschau

Pismo to, jak już wspomnieliśmy, podając skrót recenzji mjr. T. Bobrowskiego w Fotografii Polskiej, — zrobiło nam wielką przyjemność, wydając w lipcu r. b. specjalny polski numer. W Nr. 16 F. R. dr. Weizsaecker omawia nową, stosunkowo prostą metodę, pod nazwą Duxochrom, otrzymywania 3-barwnych odbitek papierowych przy pomocy specjalnych kolorowych folii—niebieskiej, czerwonej i żółtej. Zasady metody są więc takie same, jak w metodzie dr. Halewicza, opisanej w Nr. 1 F. R. z r. b.

W Nr. 17 F. R. z września r. b. dr. Weizsaecker zajmuje się nową metodą określania barwoczułości emulsyj orto- i panchromatycznych przy pomocy specjalnej tablicy porównawczej wyrobu firmy Agfa, stopniowanej dla barw czerwonej, żółtej, zielonej i niebieskiej. Metoda jest tem dogodna, iż odznacza się znacznie większą przejrzystością od zwykle stosowanych wykresów barwoczułości. Materiał negatywowy będzie wtedy oddawał walory barw w sposób identyczny, jak je ocenia oko ludzkie, gdy czułość emulsji otrzyma w drodze porównania ze skalą tablicy taki sam stopień dla każdej barwy. Gdyby jednak wypadły następujące dane dla poszczególnych barw:

	czerwona	żółta	zielona	niebieska
bez filtra	40	30	40	140
z filtrem żółtym jasnym . .	60	70	60	100
„ zielonym „ . . .	60	70	70	100

to od razu stałoby się jasne, że wyrównanie czułości dla poszczególnych barw nie jest całkowite, nawet przy użyciu odpowiednich filtrów (podany przykład dotyczy nowego filmu Besapan wyrobu firmy Voigtländera). Zamiast liczb, których znaczenie jest tylko względne, można dla większej przejrzystości posługiwać się wykresem w postaci słupków odpowiedniej wysokości do czułości emulsji na poszczególne barwy. Jak widać metoda jest niezmiernie dogodna i znakomicie ułatwia wybór potrzebnego w danych warunkach filtru. Szczegółowe dane, uzyskane przy pomocy omawianej metody, dla kilku bardziej rozpowszechnionych niemieckich emulsyj podał prof. Mondon w NN 13 i 14 tegoż Fotografische Rundschau.

Photofreund

W Nr. 16 dwutygodnika Photofreund z 20 sierpnia r. b. R. Marterer daje wskazówki dotyczące zdjęć jesienia. Jesień jest skarbnicą motywów fotograficznych. Składa się na to plastyczne oświetlenie, barwa ulistwienia drzew, mgliste poranki i wieczory.

Cienie w tym czasie, szczególnie długie, dodają krajobrazowi dużo plastyki. Najlepiej jest stosować materiał negatywowo panchromatyczny i bezodblaskowy. Gdy szczególnie będzie zależało na właściwym oddaniu barw niebieskiej i czerwonej, zastosujemy zielony filtr. Jako przykłady motywów poleca autor fotografować zroszone, połyskujące w słońcu pajęczyny, żdźbła trawy, kwiaty, owoce, bydło na pastwisku, rolnika przy pracy, dzieci przy pieczeniu ziemniaków, puszczeniu latawca i t. p.

Interesujące są zdjęcia podczas mgły, do czego szczególnie przyczynia się występujące wyraźnie zróżniczkowanie planów. Zasadniczą rzeczą przy tego rodzaju zdjęciach jest istnienie pierwszoplanowych przedmiotów, które mogą być ludzie, zdążający na targ, drzewa, wozy. Warto również spróbować zdjęć pod światło. — Wywoływać należy miękko, nie kontrastowo — tak, aby różnice między ciemnymi i jasnymi miejscami na negatywie nie były wielkie. Do odbitek należy stosować papier o miękkiej gradacji (np. Alfabrom miękki, Platinomat - soft Kodaka, lub Orthobrom Gevaerta). Jeśli chodzi o powierzchnię papieru — najlepiej nadaje się matowa lub półmatowa. Efekty słoneczne najłatwiej uzyskać na papierze kremowym.

E. Schulz omawia w Nr. Nr. 16 i 17 (sierpień-wrzesień r. b.) Photofreund'a zagadnienie obiektywów miękko rysujących. Ze względów praktycznych wypowiada się przytem za dokonywaniem zdjęcia obiektywem skorygowanym, a następnie za powiększaniem obiektywem miękko rysującym, lub o rysunku zmięczonym przy pomocy odpowiedniej soczewki nasadkowej. W ten sposób stopień zmięczenia i zsyntetyzowania rysunku może być dowolnie uregulowany. Tymczasem negatyw, uzyskany przy pomocy miękko rysującego obiektywu, może nieraz okazać się nadmiernie płynny w rysunku, co się już nie da naprawić. Kilka zdjęć ilustruje efekty powiększeń, uzyskanych przy pomocy miękko rysującego obiektywu Voigtländera oraz specjalnej soczewki nasadkowej Kodaka.

W Nr. 17 znajdujemy ponadto praktyczną poradę użycia celofanu, jako ochroniacza emulsji negatywu od podrapania i innych uszkodzeń. Odpowiednim będzie celofan bezbarwny, najcieńszy. Płytkę celofanu zostaje wprost przylepiona do uprzednio zwilżonej emulsji, przychem wszelkie pęcherzyki powietrzne winny być starannie usunięte. Kierunek przyłożenia płytki musi być równoległy do obu krótszych boków negatywu. Gdyby samo zwilżenie emulsji okazało się niewystarczające dla dalszego utrzymania płytki celofanu, należałoby ją zanurzyć przed przyłożeniem do negatywu w wodnym roztworze 3% żelatyny i 2% gliceryny. Zamiast płytek celofanowych można z powodzeniem użyć przylepnych pasków celofanu, które zostają bezpośrednio przyklejone do emulsji bez jej zwilżania; należy jednak uprzednio sprawdzić czy lepka warstwa nie pomniejszyła przepuszczalności światła. Usunięcie w razie potrzeby warstewki ochronnej celofanu uskutecznia się z łatwością po jej rozmięczeniu w wodzie.

Die Galerie

W Nr. 8 „Die Galerie” z sierpnia r. b. znajdujemy między innymi wskazówki, dotyczące zdjęć podczas zawodów piłki nożnej. Trudność tych zdjęć polega głównie na tem, że widownia jest dość odległa od placu gry. Jeżeli dokonamy zdjęcia z widzami, zawodnicy będą wyglądali na zdjęciu jako małe, prawie nieznaczące figurki. To też nie należy robić tego rodzaju zdjęć z widzami, które zgóry skazane są na niepowodzenie. Natomiast ciekawe wyniki uzyskuje się przy zdjęciach widzów zainteresowanych grą. Wyras ich twarzy, szybko zmieniający się zależnie od powodzenia tej lub owej grupy graczy, może dać mnóstwo motywów do zdjęć. Takie studia twarzy

ludzkich będą daleko ciekawsze, niż sfotografowany zdaleka strzał piłki w bramkę przeciwnika. Zdjęcia na samym placu gry są możliwe tylko zbliżone. Tu trudność polega przede wszystkim na właściwym uchwyceniu grupy grających, którzy bardzo szybko przesuwają się z miejsca na miejsce. Najlepiej uczyni fotografujący, zajmując miejsce koło bramki. Nie należy ograniczać się do jednego zdjęcia, ale zrobić całą serię. Najlepiej do tego celu nadają się kamery mało-obrazkowe.

We wrześniowym Nr. 9 „Die Galerie” ogłasza przedpłatę na zmniejszone w formacie, tańsze wydanie pamiątkowego wydawnictwa „Léonard Misonne”. Cena wynosi 5,80 zł., które należy nadesłać do Redakcji (Wien, V Bez. Hamburgerstrasse Nr. 4) jednocześnie z zamówieniem. Termin przedpłaty upływa 15 października r. b.

Camera

Nr. 2 szwajcarskiej Camery z sierpnia r. b. podaje wyniki międzynarodowej wystawy fotografii artystycznej w Lucernie (29.VI.—21.VII. 1935 r.). Najwyższą nagrodę—hors concours—otrzymali: Hanna Forman, St. Zjedn. A. P., Alexander Keighley, Anglja, i Léonard Misonne, Belgja.

D. L.

MIĘDZYNARODOWY KONGRES FOTOGRAFICZNY

W dniach 7—13 lipca odbył się w Paryżu IX Międzynarodowy Kongres Fotografii Naukowej i Stosowanej. Przewodniczył Kongresowi Charles Fabry, członek francuskiego Instytutu Optycznego, jednakże rzeczywistym jego organizatorem i kierownikiem była patryarchalna postać L. P. Clerc’a, redaktora i twórcy jedyne go na świecie bibliograficznego czasopisma fotograficznego „Science et Industries Photographiques”. Kongres zgromadził oficjalne delegacje 14 krajów z Europy, Ameryki i Azji i około 250 członków, rekrutujących się przede wszystkim ze sfer naukowych i przemysłowych. Polskę reprezentowali inż. Romer ze Lwowa i inż. Szylit z Warszawy. Inż. Romer zgłosił obszerny referat, dotyczący pomiaru czułości materiałów fotograficznych, jakoteż wnioski w tej sprawie uchwalone przez Komisję Fotograficzną Polskiego Komitetu Normalizacyjnego. O zagadnieniu tem pisze inż. Romer w osobnym artykule.

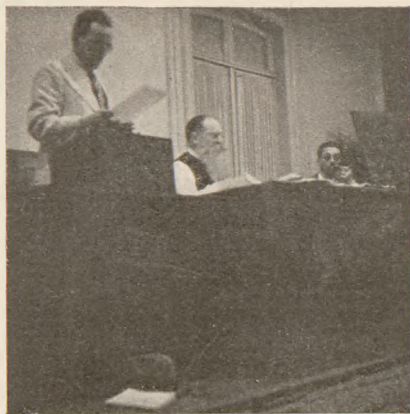
Plon kongresu jest bardzo pokaźny, zwłaszcza jeśli chodzi o stronę naukową. Zgłoszono 70 referatów, pomiędzy którymi znajdują się prace, mające pierwszorzędne znaczenie dla teorii i praktyki fotograficznej. Wybieram kilka tytułów: H. Belliot. O teorii obrazu utajonego (mamy w tej chwili cztery teorie, dotyczące zjawiska obrazu utajonego). P. Koslow i E. Podgorecki. Przyleganie emulsji do filmu. A. van Kreveld. Nowy sposób pomiaru ziarnistości. W. Reinders. Rola potencjału redukcyjnego wywoływacza.

Dla fotografa amatora bardziej ciekawe były pokazy nowości. **20** Bardzo interesujące zarówno teoretycznie jak i praktycznie są demon-

strowane przez firmę Kodak filtry polaryzujące. Pozwalają one na zupełne prawie usuwanie połysku fotografowanych przedmiotów (nie dotyczy to t. zw. połysku metalicznego, a tylko połysku szklistego). Stanowi to znacznie ułatwienie przy fotografii reprodukcyjnej przedmiotów błyszczących, n. p. obrazów olejnych i tym podobnych. Usuwa szkodliwe odbicia przy fotografowaniu witryn sklepowych, przedmiotów podwodnych, i t. d. Te same filtry pozwalają na ściemnianie odcienia nieba, podobnie jak filtry żółte, jakoteż umożliwiają nowy sposób realizacji projekcji plastycznej. Najefektowniej wygląda zastosowanie tego wynalazku w kinematografii, gdzie obracanie filtra przed obiektywem powoduje ukazywanie się i znikanie połysków, chmur na niebie i t. d. (Efekt zależy bowiem od położenia filtra względem płaszczyzny polaryzacji światła odbitego, czy też światła pochodzącego z nieba). Ogólne zainteresowanie budziły demonstracje nowych sposobów kinematografii barwnej: Gasparkolor i Kodachrome. Obrazy wykonane sposobem Gasparkolor na filmie o formacie normalnym odznaczały się nadzwyczajną soczystością i świeżością kolorytu, demonstrowano jednak tylko filmy obrazkowe o kolorach fantastycznych, tak że z wierności barw trudno zdać sobie sprawę. Sposób Kodachrome, przeznaczony dla kinematografii amatorskiej, odznacza się bardzo dobrą wiernością barw i dużą jasnością obrazu, czem wyróżnia się korzystnie od znanego sposobu Kodakolor.

Najważniejszym jednak zadaniem kongresu, którego celem jest zawsze bezpośrednia wymiana myśli, było uzgodnienie sposobu pomiaru czułości, oraz normalizacja amatorskiego (16 mm.) filmu dźwiękowego. W obu tych sprawach długa, a chwilami nawet dość głośna, zwłaszcza odnośnie do filmu, dyskusja nie doprowadziła jednak nieśtetę do żadnego wyniku.

Następny kongres międzynarodowy odbędzie się w jesieni r. 1938 w Rzymie.



Fot. A. Odencrants

Inż. Romer przemawiający w czasie dyskusji wniosków sensytometrycznych. W tyle sekretarz generalny, który podobnie jak wielu członków kongresu z powodu upału zdjął marynarkę, oraz Sheppard, przewodniczący delegacji amerykańskiej.

WYSTAWY

Krajowe

IX Międzynarodowy Salon Fotografiki w Polsce. Warszawa 28. IX—3. XI. 1935. Termin nadsyłania prac upłynął 8 września.

III wystawa Sztuki Fotograficznej w Stanisławowie 29. IX—13. X 35. Termin nadsyłania prac upłynął 15 września.

Zagraniczne

Wszechsłowiańska Wystawa Sztuki Fotograficznej w Zagrzebiu od 17. XI do 8. XII. 35. Zaproszeni wyłącznie fotografowie słowiańscy. Ostatni termin nadsyłania prac 10. X. 35 pod adresem: Fotoklub Zagreb, Masarykowa 11 Zagreb, Jugosławia. Wpis 60 dynarów (około 7 zł.).

IX Międzynarodowy Salon „IRIS” w Antwerpii od 22. XII. 35 do 5. I. 36. Ostatni termin nadsyłania prac 15. XI 35 pod adr. F. Borrenbergen Antwerpen 265 Dambruggestraat.

Międzynarodowy Salon Fotograficzny w Capetown w styczniu 1936. Ostatni termin nadsyłania prac 19. XI 35 pod adr. Richard Dekenah, hon. Salon Secretary. P. O. Box 2431 Capetown, South Africa. Wpis 5 szyl. ang.

KOMUNIKATY

Poradnia dla początkujących

Prenumeratorzy i czytelnicy naszego pisma mogą nadsyłać nam swe zdjęcia (najwyżej 3) do krytycznej oceny, załączając znaczek na porto zwrotne i odpowiedni kupon. Odpowiedź nastąpi bądź bezpośrednio listownie, bądź na łamach pisma z ewent. reprodukcjami nadesłanych zdjęć. Listy niedostatecznie frankowane lub nie zawierające znaczka zwrotnego nie będą załatwiane.

Wydawnictwa

W październiku b. r. ukaże się nowe dzieło Jana Bułhaka p. t. „Estetyka Światła”. Wydawca „Estetyki Światła”, nie mając możliwości bezpośredniego odpowiadania na liczne zapytania prenumeratorów, niedość uważnie czytających prospekty i ogłoszenia wydawnictwa, prosi nas o podanie do powszechnej wiadomości, że „Estetyka Światła” zostanie rozesłana prenumeratorom nieodmiennie w październiku r. b., jak to było odrazu zapowiedziane.

Fotoklub Wileński urządza kurs Lejki.

W październiku r. b. Fotoklub Wileński urządza kurs fotografowania aparatem miniaturowym Leica. Wykłady i ćwiczenia rozpoczną się ok. 20/X, co będzie podane w pismach codziennych i afiszach. Zapisywać się już można w firmie „Polfot“ w Wilnie, Mickiewicza 23. Przewidziane są nagrody za najlepsze zdjęcia.

Z przemysłu

Hauff-Mikrolin jest specjalnie zestawionym wywoływaczem drobnodziarnistym, którego zalety dają się zamknąć w 4 punktach: 1. Negatywy o drobnym ziarnie, a więc możliwość b. dużych powiększeń. 2. Negatywy czyste i harmonijne. 3. Wyrównanie znacznych kontrastów. 4. Bardzo trwałe i wydajne.

Wywoływacz ten nadaje się doskonale do wywoływania takich zdjęć, które muszą być wielokrotnie powiększone, a więc jest właściwym wywoływaczem dla zdjęć robionych małymi kamerami (Leica, Contax, Peggy, Retina).

Trwałość wywoływacza Hauff-Mikrolin w tankach wynosi ok. 3 miesięcy. 7 litrów wywoływacza wystarcza na 200 rolek 6×9 . Wywoływanie trwa 7—10 min. przy 18° — 19° C. Do wywoływania w wanienkach rozpuszcza się patron w 600 cm. wody i wywołuje się w ciągu 7—10 min. przy 18 — 19° C. 600 cm. płynu wystarcza na 15 rolek lub na 60 m. filmu do Lejki. Używany wywoływacz jest trwały w szczelnie zamkniętych pełnych flaszkiach. Nie należy przedłużać czasu wywoływania, ponieważ to szkodzi drobnodziarnistości negatywu. Wywoływacz Hauff-Mikrolin jest dostarczany w opakowaniu na 7 litr. lub 25 litr., a także w pudełkach po 5 patronów, każdy na 600 cm., lub w pudełkach po 10 patronów, każdy na 300 cm. płynu.

NA MARGINESIE

Ilość „fachowych“ pracowni fotograficznych, załatwiających cudze prace amatorskie, mnoży się w czasach ostatnich zastraszająco, idąc zresztą wślad za rozwojem automatycznego „lejarstwa“. Na razie na lejarstwo niema lekarstwa. Im więcej dotknięci tą chorobą prztykają Lejką, tem mniej sami wywołują i kopują produkowane mikrofolki, a o powiększaniu już wogóle niema mowy, boć to dziś rzecz „Fotofil-mów“ i „Filmofotów“. Jeśli tak pójdzie dalej, to za dziesięć lat wszyscy będą fotografowali, nie wyłączając niemowląt przy piersi (jako że do

tego wystarcza naciskanie guzika), ale nikt nie będzie umiał wywoływać, kopjować i powiększać. Wysiłek osobisty i płynące stąd zadowolenie przejdą do archiwów historycznych i zostaną skapitalizowane w kieszeniach fotopachciarzy, a „prywatysta“, umiejący coś powyżej naciśnięcia guzika, będzie uważany za genjusza i zaproszony „cum summa laude“ na członka Fotoklubu Polskiego.

* * *

Amator, który nie opracowuje samodzielnie swych zdjęć i posilkuje się w nich usługami płatnych pośredników, ma mniejsze prawo do autorstwa swych „obrazów“ fotograficznych, niż kukulka do piskłat, podrzuconych do cudzego gniazda. Kukulka bowiem ponosi jednak pewien trud osobisty i „sama“ znosi jaja—amator zaś znosi tylko filmy i pieniądze do sklepu.

* * *

Rzeczoznawcy dotychczas kwalifikowali artystyczne walory prac fotograficznych w ten sposób:

„Pan robi bardzo piękne zdjęcia—Pan musi mieć doskonały aparat“.

Na przyszłość proponujemy następującą, zresztą nieistotną, zmianę redakcyjną tego głębokiego sylogizmu:

„Pan robi bardzo piękne zdjęcia—Pan musi mieć o wiele więcej pieniędzy, niż ambicji i—doskonałego faktora“.

Od wydawnictwa. Nr. 1 „Przeglądu Fotograficznego“ ukazuje się w zwiększonej objętości części redakcyjnej naskutek zamieszczenia artykułów programowych. Normalny numer będzie zawierać 16—20 str. tekstu i 8 str. ilustracji.

Przedpłata roczna zł. **4.80**, półroczna **2.80**. Pojedynczy zeszyt **50** gr. Wpłaty należy uskuteczniać na konto P. K. O. nr. **141.401** Stanisława Turskiego (zaznaczyć na odwrocie cel wpłaty).

Adres Administracji: Wilno, Bonifraterska 2—4.

Redaktor odp. i wydawca **Stanisław Turski**.

Komitet Redakcyjny: **Jan Bułhak, Tadeusz Cyprian, Witold Romer**. Wszystkie prawa przedruku zastrzeżone. Redakcja zastrzega sobie prawo robienia skrótów i poprawek w rękopisach. Adresy Redakcji: **Wilno**, Orzeszkowej 3--2. **Jan Bułhak**; **Lwów**, J. Strzemię 3, inż. **W. Romer**; **Poznań**, Puszczykowko, Willa Luba, dr. **T. Cyprian**.

Polska Drukarnia Artystyczna „G r a f i k a”, Wilno, Tatarska 22