

# PRZEGLĄD FOTOGRAFICZNY

## MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY

---

WILNO

L W Ó W

POZNAŃ

---

Rok I

Październik 1935 r.

Nr. 2

---

### DO NASZYCH CZYTELNIKÓW

Nie mogąc listownie odpowiedzieć wszystkim, którzy przysłali nam tyle serdecznych słów spowodu ukazania się Przeglądu Fotograficznego, na tem miejscu składamy równie serdeczne podziękowanie. Wielu amatorów przesłało także adresy swoich znajomych, wpłacając za nich przedpłatę. Ten czynny dowód poparcia naszych poczyniń w szczególności dodaje bodźca do pokonywania trudności, jakie powstają przy rozpoczęciu wydawania pisma. Prosimy jednak o nadsyłanie redakcji także i krytycznych uwag, a będziemy z nich korzystali dla ulepszenia treści.

*Redakcja*

---

I. DRUCKI-LUBECKI

### KIERUNKI ROZWOJU KAMERY MAŁOOBRAZKOWEJ

#### I.

Rozwój kamery małoobrazkowej wiąże się ściśle z postępami produkcji drobnoziarnistych błon zwojowych, umożliwiających bardzo znaczne powiększenie. Jedynie dzięki użyciu błony zwojowej lub taśmy filmowej mogły powstać kamery miniaturowe, płyta bowiem szklana, wymagająca użycia kaset, ustaliła w praktyce rozmiar  $4,5 \times 6$  cm., jako dolną granicę formatu.

Lecz nawet przy formacie  $4,5 \times 6$  cm. należy uznać błonę zwojową za wyłącznie racjonalny materiał negatywowy, ze względu na szereg cech dodatnich — jak lekkość, mała objętość i wygoda użycia. Główna przewaga płyt lub błon ciętych nad błoną zwojową, mianowicie możliwość wywoływania indywidualnego, traci przy małych formatach —

4,5 × 6 cm. i niżej — swe znaczenie, gdyż śledzenie za przebiegiem wywoływania przy tak małym negatywie staje się zupełnie iluzoryczne.

Oczywiście, budowa małej kamery błonowej nie może być pomniejszonem naśladownictwem dużej kamery przeznaczonej do płyt, lecz musi iść drogą własną. Ewolucja małej kamery poszła zasadniczo w dwóch kierunkach: porzucenia matówki lub jej zachowania (kamerki lustrzane). Możliwy nadto odróżnić typ kamery małej ( $4\frac{1}{2} \times 6$  cm.) i typ miniaturowy ( $3 \times 4$  cm. i niżej).

W najbardziej udoskonalonych kamerach pierwszego typu (Lejka i t. p.), rolę matówki przejął celownik optyczny oraz sprzężony z obiektywem odległościomierz (telemetr). Wybór zaś przysłony, potrzebnej dla uzyskania należytej głębi ostrości, odbywa się przy pomocy odpowiedniej skali, czy tabliczki głębokości.

Małe kamerki, dzięki znacznej głębokości obiektywu przy odpowiednio krótkiej ogniskowej, mogą być zaopatrzone w nadzwyczaj silną optykę. Należy bowiem uświadomić, że zdjęcie, dokonane np. obiektywem o ogniskowej 25 cm. z przysłoną  $F:12$ , będzie co do głębokości równoważne powiększeniu do tegoż formatu, dokonanemu obiektywem o ogniskowej 12 cm. z otworem  $F:6$ , lub obiektywem o ogniskowej 8 cm. — z otworem  $F:4$ , i obiektywem o ogniskowej 5 cm. — z otworem  $F:2,5$ <sup>1</sup>. — Dzięki tak znacznej głębi ostrości obiektywu o krótkiej ogniskowej, małe kamerki nie tylko mogły, lecz nawet musiały zostać zaopatrzone w silną optykę, celem uniknięcia utraty plastyki z powodu zbyt ostrego oddania dalszych planów. Obiektyw o jasności  $F:2$  (np. Summar Leitz) przy ogniskowej 5 cm. nie jest bynajmniej wyrazem snobizmu, gdyż odpowiada co do głębokości przy powiększeniu normalnemu obiektywowi do formatu  $9 \times 12$  o ogniskowej 15 cm. i o widności  $F:6$ .

Kamerki bez matówki odznaczają się poręcznością, szybkością i prostotą celowania, nastawiania na odległość i dokonywania zdjęcia. Dla zdjęć doraźnych rodzajowo-ruchowych ich „wynik jest celujący”, nawet według opinii J. Bułhaka (p. „Nowości fotograficzne” Nr. 1 z r. b. str. 14), którego wszak o zbyt ni entuzjazm dla kamer „lilipucich” posądzić nie można.

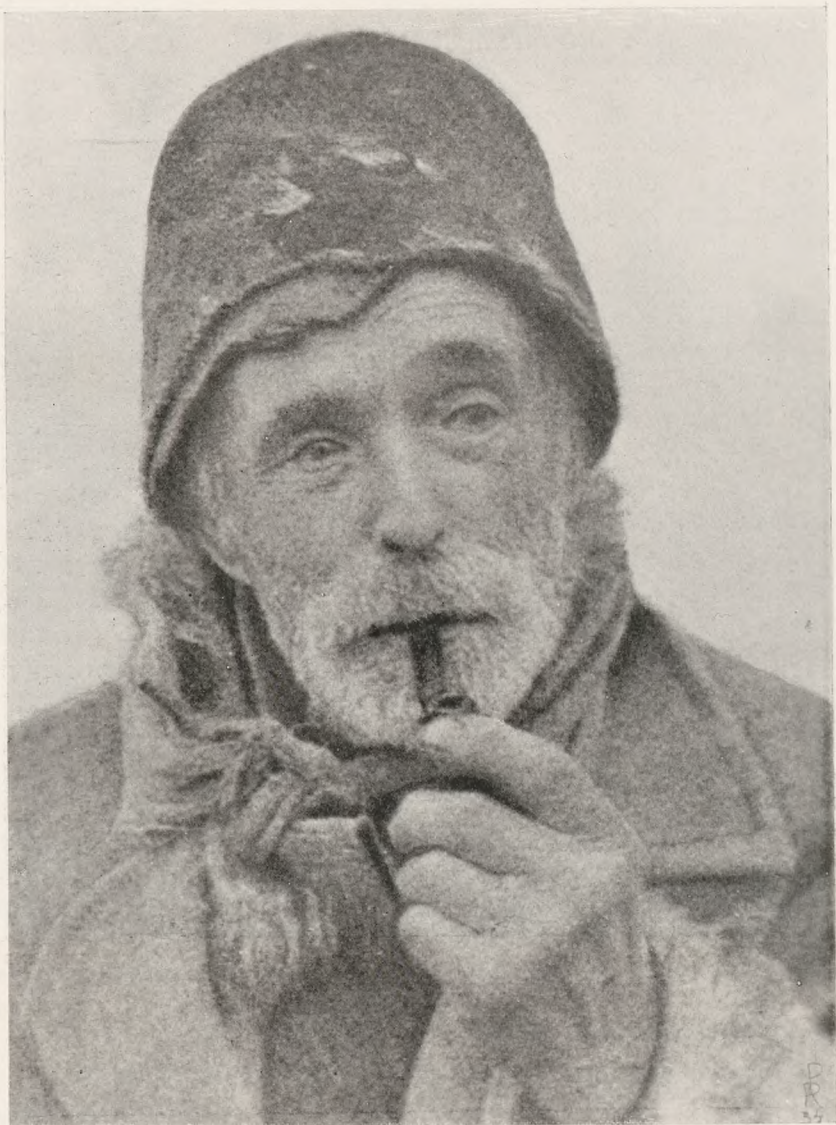
Jednakże żaden celownik nie może całkowicie zastąpić matówki,

<sup>1</sup> Według C. Puyo — „Objektifs d'Artiste” str. 22 i 91 — średnica bezwzględna największej przysłony, mającej w praktyce zastosowanie przy krajobrazie, jest wielkością stałą, zbliżoną do 2 cm. Na tej podstawie, oznaczając przez „f” ogniskową obiektywu w centymetrach, otrzymuje się jako największą wartość względną przysłony  $2/f$ . Przy zdjęciach krajobrazowych obiektyw o ogniskowej 40 cm. musi zatem być w praktyce przysłonięty do  $2:40$ , t. j.  $1:20$ ; przy ogniskowej 20 cm. największa przysłona wyniesie  $1:10$ . Przy krótszych ogniskowych otrzymalibyśmy analogicznie : dla  $f = 10$  cm.  $1:5$ , a dla  $f = 5$  cm.  $1:2,5$ .



NA ŁĄCE  
brom

WŁADYSŁAW MARKOCKI  
Lwów



«DZIADŹKA»  
brom-wtórnik

ROMAN POSTĘPSKI  
Wilno

gdy chodzi o kontrolę oświetlenia i kompozycji. O ile bowiem dobry wizjer może być uznany za równorzędny, a nawet dogodniejszy od matówki przy określaniu pola zdjęcia i kontroli kompozycji linjowej, to przy kompozycji *tonalnej* zupełnie zawodzi. Ocena oddania wartości tonalnych musi w tym wypadku nastąpić jedynie na oko, na podstawie nabytej praktyki, czyli że w znacznym stopniu zostaje pozostawioną na los szczęścia. Dr. T. Cyprian jest zdania, że praca o zakroju artystycznym jest równoznaczna z koniecznością używania matówki. (Fotografische Rundschau, zeszyt 14 z 1935 r.).

Zachować matówkę w kamerze błonowej drobnoobrazkowej udało się jedynie w kamerze lustrzanej. Jesteśmy obecnie świadkami pojawiania się coraz nowych małych lustrzanek, bądź jednoobiektywowych, wzorowanych na dawnym klasycznym typie kamery lustrzanej, bądź też dwuobiektywowych typu Rolleiflex'a. Zwolenników matówki nie odstrasza przy tem pewne zwiększenie rozmiarów kamery.

Oba typy kamarki lustrzanej mają niezawodnie swe zalety i wady. W kamerze jednoobiektywowej możliwość wymiany obiektywów (za wyjątkiem szerokokątnych) z jednoczesnem całkowitem uniknięciem błędu paralaksy nie nastręcza żadnych trudności konstrukcyjnych. Jednakże znacznie prostsza konstrukcja kamery dwuobiektywowej z usunięciem ruchomego lustra, które powoduje pewną wibrację kamery oraz opóźnienia chwilę zdjęcia od momentu naciśnięcia guziczka spustowego, — zdaje się przemawiać raczej na korzyść kamery dwuobiektywowej.

Jeżelibyśmy chcieli teraz porównać małą lustrzankę z normalną uniwersalną kamerą składaną (np. Linhof —  $9 \times 12$ ), to przy portrecie i pejzażu z ruchomym sztafażem należałoby niewątpliwie oddać pierwszeństwo lustrzance, a to wskutek jej natychmiastowej gotowości do zdjęcia. Wadą jej jest jednak sztywność (nieprzesuwalność) obiektywu i niemożliwość posługiwania się obiektywem szerokokątnym, który jest potrzebny w architekturze. Tem niemniej pozostaje ona dla dużego zakresu zdjęć (fotografia artystyczna i naukowa, a zwłaszcza studjowanie zwierząt na swobodzie) najlepszym aparatem ręcznym, mając przeciwko sobie jedynie wysoką cenę, spowodu skomplikowanej konstrukcji, a dla aparatów nieskładanych dawnego typu (dużego) — znaczne wymiary i wagę.

## II.

Wypowiedzieliśmy się powyżej na korzyść kamerek lustrzanych przy zdjęciach portretowych i pejzażu, t. j. przy głównych motywach fotografii. Uwagi te w odniesieniu do lustrzanki typu dwuobiektywowego będą jednak tylko wtedy słuszne, gdy kamarka będzie zaopatrzona w optykę, odpowiednią dla danego motywu, a więc wymienną.

Zacznijmy od portretu. W książce, poświęconej obiektywom anachromatycznym dla celów fotografii artystycznej, „Objectifs d'artiste“, C. Puyo dochodzi do wniosku na podstawie rozważań nad perspektywą, że zdjęcia portretowe (popiersia i studjum głowy) winny być dokonywane z odległości conajmniej 3—4 mtr. celem uniknięcia przykrych skażeń, czyli t. zw. anamorfozy perspektywy. Przy takiej odległości kamery od przedmiotu niezbędna jest, przy najbardziej rozpowszechnionym formacie 6×6 cm. małych lustrzanek, ogniskowa około 20 cm., a to dla uzyskania dostatecznej skali obrazka na matówce. Taka ogniskowa da możliwość uzyskania odbicia głowy na matówce w skali 1:15 do 1:20, t. j. wielkości około 1,5 cm. Przy krótszej ogniskowej skala obrazka byłaby odpowiednio mniejsza, a studjowanie przedmiotu (głowy) na matówce stałoby się o tyle utrudnione, że matówka zatraciłaby całą swą przewagę nad zwykłym celownikiem i odległościomierzem. Z tych względów ogniskowa przy zdjęciach portretowych nie powinna być mniejsza niż 15—20 cm.

Przy zdjęciach krajobrazów w formacie 18×24 cm. potrzebna jest zdaniem Puyo zmienna ogniskowa w granicach 40—65 cm. i tylko wyjątkowo granice te mogą ulec rozszerzeniu do 25—30 cm. wdół (zdjęcia architektury w mieście) oraz do 90 cm. przy motywach dalekich i niedostępnych. Dla 4-krotnie mniejszego formatu 6×6 cm. otrzymalibyśmy w myśl powyższego potrzebną zmienną ogniskową w granicach 10—16 cm., a w szczególnych przypadkach — nawet od 6 do 22,5 cm. Redukując nieco wymagania co do całkowitego wykorzystania negatywu, moglibyśmy zadowolnić się zaopatrzeniem lustrzanki formatu 6×6 cm. wymiennymi obiektywami o 3-ch ogniskowych: 7,5—12—18 cm. Gdyby wypadło ograniczyć się jedynie do dwóch różnych ogniskowych — to należałoby wybrać je w nieco ciaśniejszych granicach: 7,5—9 cm. i 15 cm.

Przy formacie 4×4 cm., propagowanym przez dr. T. Cypriana, co w naszym mniemaniu stanowiłoby dolną granicę ze względu na skalę obrazka na matówce, — należałoby odpowiednio uwzględnić raczej nieco dłuższe ogniskowe; np. przy dwóch kombinacjach ogniskowej — 6 cm. i 10,5—12 cm. W ten sposób skala obrazu wypadłaby znacznie większa niż przy obecnych kamerach formatu 6×6 cm., posiadających stałą ogniskową 7,5 cm. A ponieważ rozmiar kamery nie potrzebowałby bynajmniej ulec zwiększeniu, lub w ostateczności zwiększenie byłoby zupełnie nieznaczne, — uniknęlibyśmy paradoksu otrzymywania negatywów, a właściwie ich wycinków (przeznaczonych do powiększania), mniejszych od znaczka pocztowego pomimo dużego formatu samej kamery.

przy lustrzance jednoobiektywowej, nie posiadającej nawet zmiennego wyciągu. Wystarczy ostatecznie posiadanie jednego obiektywu zwykłego i wymiennego teleobiektywu. Lecz przy lustrzance dwuobiektywowej ilość wymiennych obiektywów musiałaby ulec podwojeniu do 4 albo nawet do 6. Taki asortyment obiektywów byłby zbyt kosztowny i ciężki, a mała kamera utraciłaby rację bytu. Jednakże wyjście z tej sytuacji nie jest bynajmniej niemożliwe. Należałoby tylko zastosować konstrukcję kamery „Pilot” Guthe-Torsch, której czołówka mieszcząca obiektywy wysuwa się na rozpórkach nożycowych. Rozpórki te winny umożliwiać dwa (lepiej trzy) odmienne wyciągi, tak jak to ma miejsce w nowej „Makinie” Plaubela — dla normalnego obiektywu i wymiennego szerokokątnego. Przedłużenie (albo też skrócenie) ogniskowych obu obiektywów lustrzanki nastąpiłoby przy pomocy soczewek nasadkowych, których cena ani też objętość nie są odstrasżające.

Zamiast soczewek nasadkowych, wpływających nieco ujemnie na ostrość rysunku, możnaby żądać od fabrykantów skonstruowania obiektywu, opartego na zasadach „Polyplast’a” D-ra Staebble’a, lecz o odpowiednio zwiększonej jasności. W obiektywie tym o jasności  $F:5,9$  ulega wymianie jedynie przednia soczewka, tak np. obiektyw o ogniskowej 10,5 cm. przeznaczony dla formatu  $6 \times 9$  po odpowiedniej zamianie przedniej soczewki daje ogniskową 15 cm. przy  $F:9$ , zaś po wkręceniu zamiennej soczewki skracającej, uzyskuje się ogniskową 8 cm. Być może, że kombinacja odpowiednich soczewek Plasmatu Meyera mogłaby posłużyć do otrzymania podobnych rezultatów z jednoczesnym znacznym zwiększeniem jasności obiektywu.

Zresztą nie chodzi nam w tej chwili o ściśle określone rozwiązanie konstrukcyjne. Ważną jest sama jego możliwość i fakt, że nie narządza ona większych trudności, a wymaga jedynie trochę większej inicjatywy od fabrykantów. Mała kamera lustrzana jest sama przez się zbyt wielka, by nie powodować uzasadnionego żądania wymiennej optyki. Jest ona zasadniczo przeznaczona raczej dla fotografii artystycznej (portret, krajobraz), niż dla zdjęć rodzajowych. Z tego powodu winna jak najbardziej umożliwiać posługiwanie się matówką przy zadaniach kompozycyjnych.

Wiadomo zaś, że kompozycja polega na rozmieszczeniu głównych mas, a więc zarówno brył, jak i plam w tak zwanych mocnych strefach lub ich przecięciach, czyli punktach mocnych, położonych w pobliżu brzegów matówki. Nawet wytrawny fotograf niełatwo lekceważy całość matówki i użytkuje tylko środkową jej część, jak gdyby ograniczając się do znacznie mniejszego formatu<sup>1</sup>. Przy po-

<sup>1</sup> Dla ułatwienia tego zadania proponuję wycięcie z czarnego papieru odpowiedniej osłony do zakładania na matówkę. Tego rodzaju osłona lub kilka osłon

sługiowaniu się pełnym formatem kamery o zbyt krótkiej, t. zw. „normalnej”, ogniskowej zjawia się naturalna tendencja fotografującego zbliżenia się do motywu w celu umeblowania całej matówki, a w konsekwencji i negatywu.

Jak trudno oprzeć się tej wysoce szkodliwej tendencji—świadczy własne wyznanie jednego z najwybitniejszych polskich fotografików. Nie nie pomogły ani wyszkolenie kompozycyjne, ani wieloletnia praca dużą kamerą dawnego typu z wymienną optyką. Jak tylko zaczął pracować Rolleiflexem, poczuł się nowicjuszem, komponującym niezręcznie, zapełniającym cały czworokąt lustra niepotrzebnymi akcesorjami i—zwyciężonym przez kamerę. Po jednosezonowej próbie dał jej spokój i wrócił do starych bogów.

A jeśli tak się dzieje wśród elity, to cóż powiedzieć o zwykłych początkujących lub niedoszkolonych amatorach? Padają oni ofiarą wadliwej budowy aparatów, na pozór technicznie doskonałych, ale w istocie nieprzystosowanych do wyrobienia umiejętnego komponowania, stają się niewolnikami swoich niepodatnych kamer, stanowiących „ostatnie słowo techniki” i w końcu niezupełnie może z własnej winy powiększają grono pospolitych pstrykaczy.

W fabrykacji kamer i obiektywów należałoby zaprowadzić współcześnie modną gospodarkę planową, zasięgając nieco częściej zdania artystów-fotografików.

WITOLD ROMER

## POMIAR CZUŁOŚCI MATERJAŁÓW FOTOGRAFICZNYCH

### II.

#### Stosunek kontrastów jako podstawa pomiaru czułości

Na temsamem kryterjum winien opierać się sposób określenia czułości materiału fotograficznego, jeśli chcemy uzyskać cyfry zgodne z czułością praktyczną.

Ażeby jednak czułość materiału fotograficznego wyrazić cyfrowo, należy całą tę sprawę ująć nieco ściślej. Mówiliśmy, że kryterjum czułości powinno się opierać na stosunku kontrastów, musimy zatem zmierzyć kontrast materiału fotograficznego przy różnych naświetleniach.

z wycięciami rozmaitego formatu, nałożonych jedna na drugą, mogłyby pozostawać na stałe na matówce lustrzanki i tylko—w razie potrzeby objęcia szerszego kąta widzenia—byłyby kolejno wyjmowane.



«JUREK»  
brom

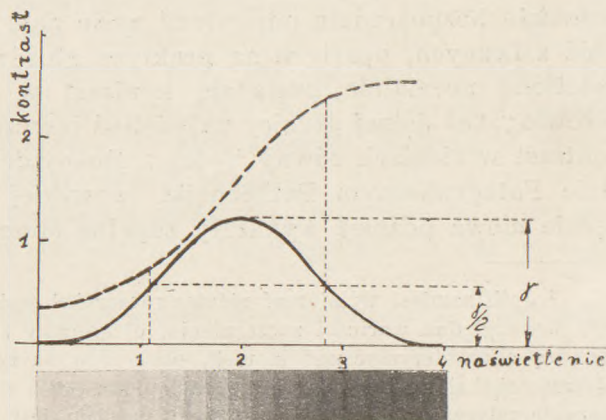
MARJA PANASEWICZÓWNA  
Wilno



STARY KIEŁMEK  
brom

TADEUSZ KRYSZEK  
Lwów

Kontrast ten możemy zmierzyć, fotografując dwa pola różnej jasności, np. dwa naklejone obok siebie paski szarego papieru o różnym odcieniu. Jeśli użyty materiał będzie pracował mało kontrastowo, otrzymamy na zdjęciu dwa pola nieznacznie się różniące zaczernieniem, na materiale zaś kontrastowym zaczernienia będą się znacznie od siebie różnić. Zmieniając czas naświetlenia przy użyciu tego samego materiału, możemy badać zależność kontrastu od naświetlenia. Zamiast fotografować możemy również kopjować na badanej płycie negatyw o dwóch sąsiadujących z sobą polach, różniących się zaczernieniem, np. zdjęcie wspomnianych wyżej pasków papieru. Możemy również zastąpić negatyw o dwóch tylko polach skalą pól coraz to ciemniejszych tak dobraną, aby różnica zaczernień dwóch sąsiadujących pól była wszędzie jednakowa<sup>1</sup>. Kopjując jednorazowo taką skalę na badanej kliszy otrzymujemy tensam wynik, którybyśmy uzyskali, powtarzając wielokrotnie ze zmiennem naświetleniem kopję negatywu o dwóch tylko polach. Intensywność światła działającego na kliszę zmniejsza się bowiem stopniowo, w miarę jak rośnie zaczernienie skali. Wymierzając na kopji, uzyskanej na badanej emulsji, kolejno różnice zaczernień wszystkich sąsiadujących z sobą pól i przedstawiając graficznie wyniki pomiaru, uzyskujemy krzywą (Ryc. 6. Reprodukacja niestety zaciera nieco różnice zaczernień widoczne na kopji). Na rycinie tej u dołu przedstawiona jest kopja skali na badanej emulsji, u góry zaś wprowadzona na jej podstawie krzywa (linja pełna). Widzimy, że na najślabiej naświetlonej części kopji poszczególne stopnie ledwo odróżniają się od siebie. W miejscach tych krzywa kontrastu przebiega bardzo nisko. Następnie różnice stopni są silniejsze, czemu odpowiada wzrost krzywej kontrastu i wreszcie stopnie ponownie się zacierają, powodując ponowne obniżenie się krzywej. Krzywa przedstawia zatem zależność kontrastu bada-



Ryc. 6

<sup>1</sup> Skalę taką przedstawia np. klin sensytometryczny stosowany w niemieckiej znormalizowanej metodzie pomiaru czułości, zwanej metodą D. I. N.

nej emulsji od naświetlenia i nazywamy ją krzywą kontrastu czyli krzywą gradientu<sup>1</sup>. Przyjmujemy, że maksimum tej krzywej odpowiada w przybliżeniu półtonom normalnego negatywu. Wartość tę oznaczamy w sensytmetrii zazwyczaj symbolem  $\gamma$ . Na krzywej kontrastu bardzo już łatwo znaleźć punkt, w którym kontrast emulsji równy jest określonej ułamkowej wartości kontrastu półtonów. Jeśli na przykład przyjmujemy za granicę połowę  $\gamma$ , wystarczy wykreślić prostą równoległą do osi naświetleń w wysokości, równej połowie wysokości maksimum krzywej. (Patrz ryc. 6). Punkty przecięcia tej prostej z naszą krzywą wyznaczają nam granicę, poniżej albo powyżej których zaczyna się już niedoświetlenie lub prześwietlenie<sup>2</sup>.

Należy się teraz zastanowić, jaki minimalny kontrast negatywu w cieniach wystarczy jeszcze do tego, aby uzyskać odbitkę „harmonijną” o cieniach dobrze wyrysowanych. Jest to zagadnienie związane z fizjologią widzenia, które niełatwo rozwiązać teoretycznie. Wiemy z rozlicznych rozważań natury estetycznej, a także z pomiarów z dziedziny fizjologii, że rysunek w cieniach jest mniej ważny, niż w półtonach i światłach, poprostu w cieniach spostrzegamy mniej szczegółów. Jednakże bezpośrednią odpowiedź może nam dać tylko doświadczenie. Otóż z licznych, opartych na praktyce głosów, wynika, że zdjęcia, naświetlone normalnie, posiadają kontrast w cieniach, odpowiadający połowie  $\gamma$ , zaś dolnej granicy naświetleń jeszcze użytecznych odpowiada kontrast w cieniach równy  $1/5$ -tej  $\gamma$ . Doświadczenia wykonane w Instytucie Fotograficznym Politechniki lwowskiej z okazji pracy, o której będzie mowa później, wykazały zupełną słuszność tych założeń. Zdję-

<sup>1</sup> Jeśli zamiast wymierzać różnice zaczerwień sąsiadujących pól, będziemy mierzyli bezwzględne wartości zaczerwienia, otrzymamy znaną dobrze w sensytmetrii „krzywą charakterystyczną” emulsji, oznaczoną na rysunku linią przerywaną. (Dla tej krzywej skala kontrastu zostaje zastąpiona przez skalę zaczerwienia). Na krzywej charakterystycznej kontrast w każdym punkcie jest wyrażony przez tangens kąta zawartego pomiędzy styczną do krzywej w danym punkcie, a osią odciętych. Wielkość tę nazywamy gradientem krzywej. Krzywa kontrastu czyli krzywa gradientu jest zatem w zależności od krzywej charakterystycznej. Matematycznie wyrażamy tę zależność mówiąc, że krzywa gradientu przedstawia pierwszą pochodną funkcji wyrażonej przez krzywą charakterystyczną. Wartość gradientu t. zw. „odeinka prostoliniowego” krzywej charakterystycznej, a ściślej mówiąc gradient punktu przegięcia krzywej określamy symbolem  $\gamma$ .

Krzywa gradientu lepiej i naoczniej ilustruje właściwości materiału fotograficznego, niż krzywa charakterystyczna. Ciekawem jest, że znalezione eksperymentalnie krzywe gradientu posiadają zwykle bardzo wyraźne maksimum, co dowodzi, że odcinek rzeczywiście prostoliniowy krzywej charakterystycznej z reguły nie istnieje.

<sup>2</sup> Odcięte tych punktów przedstawiają naświetlenia, przy których kontrast jest równy połowie kontrastu maksymalnego czyli  $\gamma$ . Mówimy, że przy tym naświetleniu kontrast (gradient) względny, odniesiony do  $\gamma$ , posiada wartość  $1/2$ .

cia naświetlone w ten sposób, że kontrast w głębokich cieniach równa się połowie  $\gamma$  czyli połowie kontrastu jasnych części obrazu, wcale nie są niedoświetlone, lecz przeciwnie, robią wrażenie normalnie, raczej obficie naświetlonych. I nawet negatywy o kontraście cieni, równym piątej części  $\gamma$ , pozwalają jeszcze na uzyskanie zupełnie zadowalających odbitek, jakkolwiek niemożna już o nich powiedzieć, że robią wrażenie obficie naświetlonych.

### Stosowane dziś sposoby pomiaru czułości

Stosowane obecnie sposoby pomiaru czułości obarczone są naogół poważnymi brakami. Na podstawie poprzednich rozważań zrozumiemy łatwo dlaczego sposoby, oparte na „progu czułości“, dają wyniki niezgodne z praktyką. Mianowicie kontrast przy naświetleniach, dających na kliszy pierwszy widoczny ślad, jest bardzo mały, prawie że równy zeru.

Drugim, będącym w powszechnym użyciu, zwłaszcza w anglosaskich i romańskich krajach, jest sposób Hurtera i Driffelda. Skala ta, oznaczana literami H. & D., opiera się na tak zwanej „inercji”<sup>1</sup>. Jakkolwiek pojęcie inercji opiera się na nieuznawanych już dziś założeniach teoretycznych, jednakże nowsze pomiary wykazały, że inercja odpowiada dość ściśle naświetleniu, przy którym kontrast równa się połowie  $\gamma$ . Temsamem skala H. & D. uzyskała nowe podstawy. Jednakże sposób wykonywania pomiarów jest niedokładnie ustalony, w użyciu są różne odmiany tej metody, dające rozbieżne wyniki, co utrudnia skontrolowanie pomiaru i umożliwia nadużycia. Doprowadziło to do podobnego zdyskredytowania tej metody, jakie spotkało u nas metodę Scheinera.

Niemiecki Komitet Normalizacyjny wprowadził w r. 1934 jako obowiązującą oficjalnie w Niemczech metodę określoną znakiem D. I. N. (skrót: Deutsche Industrie Normen). Podstawą tej, bardzo dokładnie opracowanej metody, jest naświetlenie, które daje po wywołaniu zaczernienie o 25% większe (0,1 w skali logarytmicznej) od zaczernienia kliszy nienaświetlonej, czyli od dymku. A zatem zawiast wyszukiwać pierwszy widoczny ślad zaczernienia, czyli „próg czułości”, wyszukuje się zaczernienie dobrze widoczne i dokładnie określone. Podstawą metody D. I. N. jest zatem modyfikacja progu czułości. Założenie to nie ma dostatecznego uzasadnienia teoretycznego, bowiem zaczernieniu, będącemu podstawą pomiaru, może przy różnych emulsjach odpowiadać różny kontrast. Może istnieć emulsja o „długim ogonie”, która

<sup>1</sup> Terminem „inertia“ nazwali Hurter i Driffield naświetlenie odpowiadające punktowi przecięcia się prostej, przedłużającej prostolinijny odcinek krzywej charakterystycznej, z odcietą, odpowiadającą zamgleniu, oznaczone literą „i“ na Ryc. 6.

przy tem zaczernieniu będzie miała kontrast bardzo mały. Emulsję taką nawet bardzo łatwo sporządzić. Pomiędzy materiałami będącymi w handlu jednakże emulsyj takich się nie spotyka i prof. Luther wykazał, że czułość oparta na tem założeniu jest w wystarczających granicach zgodna z czułością, opartą na kontraście względnym, odniesionym do kontrastu średniego. Zauważyć jednak należy że metoda D. I. N. poleca wywoływać próbki bardzo silnie, tak długo dopóki obrazu jeszcze przybywa, to znaczy dopóki czułość jeszcze rośnie. Aby osiągnąć tę granicę, trzeba próbki wywoływać znacznie dłużej, niż się to czyni zazwyczaj w praktyce, nieraz nawet pół godziny, co powoduje odstępstwa od czułości praktycznej i jest podstawą licznych zarzutów.

### **Zagadnienie pomiaru czułości na kongresie fotograficznym.**

Na IX Międzynarodowym Kongresie Fotograficznym, który odbył się w lipcu bieżącego roku w Paryżu, kwestja pomiaru czułości była szeroko rozpatrywana. Przedłożono długi szereg prac, sprawozdań i wniosków. Najpoważniejsza, bo najdokładniej opracowana i wprowadzona w praktyce, była proponowana już na poprzednim kongresie niemiecka metoda D. I. N. Z mniej lub więcej konkretnymi propozycjami wystąpiły Anglja, Francja, Holandja i Stany Zjednoczone. Autor imieniem Polski przedłożył obszerną pracę, w której proponuje oprzeć pomiar na wyłożonej powyżej zasadzie kontrastu względnego (czyli gradientu względnego). W pracy tej wykazana została wielka dokładność opartych na tej zasadzie pomiarów i zgodność uzyskanych wyników z czułością praktyczną. Stwierdzona natomiast została dla niektórych materiałów niezgodność cyfr uzyskanych metodą D. I. N. z czułością praktyczną, niezgodność w pewnych wypadkach nawet bardzo poważna. Niezgodność ta została również stwierdzona w pracach amerykańskich, angielskich i francuskich. Propozycja polska pokryła się w założeniach podstawowych w zupełności ze zgłoszoną w ostatniej chwili propozycją amerykańską, co oczywiście bardzo podniosło jej szanse.

Należy zauważyć, że metoda D. I. N. spotkała się ze sprzeciwami wszystkich bez wyjątku delegacyj. Niektóre z nich protestują jedynie przeciw przyjętemu w tej metodzie sposobowi wywoływania, inne natomiast odrzucają samą zasadę pomiaru. W czasie dyskusji, która rozwinęła się na kongresie nad zgłoszonymi wnioskami, okazało się, że niemożliwe jest osiągnięcie porozumienia. Propozycji było zbyt wiele i zbyt późno zgłoszonych, aby możliwem było wysnucie na ich podstawie jakiejś jednolitej metody międzynarodowej. Metoda taka, o ile wogóle ma szanse na zrealizowanie, może być dopiero ustalona na następnym międzynarodowym kongresie, który ma odbyć się w roku



WINO  
brom

WOJCIECH BUYKO  
Wilno



NA PRZELĘCZY  
brom

MARIA KIEŹLIŃSKA  
Miechów



BAJKA  
brom-wtórnik

A. BOROWIEC  
Końskie

1938 w Rzymie. Do tego czasu muszą poszczególne kraje na własną rękę ustalać u siebie nowy sposób pomiaru czułości, albo też pozostać przy sposobach dotychczasowych. Jaki ostateczny obrót sprawa przybierze, trudno w tej chwili przewidywać. Do metody D. I. N. bowiem również zapowiadane są zmiany i uzupełnienia.

## PRZEGLĄD PRASY

### *Revue Française de Photographie et Cinématographie.*

W Nr. 378 dwutygodnika R. F. P. C. z 15 września r. b. M. C. de Santeul rozpoczął cykl gruntownych artykułów, które mają się złożyć na „gramatykę sztuki fotograficznej“. We wstępie autor mówi:—„W epoce, gdy fotografia została nieomal powszechnie uznana za przynależną do sztuk pięknych, wydało się nam pożyteczne, jeżeli nie konieczne, streścić dla czytelników R. F. P. C. ogólne prawa, które stanowią podstawę estetyki obrazu fotograficznego. — W celu systematycznego wyłożenia tej swego rodzaju gramatyki sztuki fotograficznej i sprecyzowania jej podstaw, poprzedzamy ją dwoma wstępnymi rozważaniami, mianowicie: 1) jakie miejsce zajmuje fotografika wśród sztuk pięknych, 2) o roli podmiotu i przedmiotu w sztuce fotograficznej, a w szczególności w fotografice“. Wymieniona część pierwsza tego wstępu została zamieszczona w omawianym numerze R. F. P. C. Sądząc z treści wstępu, jak również znając autorytet autora, można być pewnym, że całość złoży się na niezmiernie wartościową pracę o podstawach estetyki fotograficznej.

Ten sam numer R. F. P. C. zawiera artykuł M. H. Cuisinier o emulsjach panchromatycznych, stanowiący wyciąg z jego broszurki o emulsjach negatywowych („Le traitement des emulsions négatives“, edition Paul Montel, Paris V — 189 Rue Saint-Jacques, cena 4 fr.), która omawia zagadnienia ortochromatyzmu i panchromatyzmu emulsji, jak również posługiwanie się filtrami.

### **Fotografische Rundschau.**

W Nr. 18 F. R. z września r. b. znajdujemy pożyteczne wskazówki co do oszaczowania zdjęć, zrobionych w okresie wakacyj. Zwykle bowiem większa ilość zdjęć, dokonanych w czasie wakacyj zostaje wywołana dopiero na jesieni. Z tego obfitego materiału wyjściowego należy wybrać najcenniejszy dla dalszej obróbki. Nie należy obawiać się wykorzystywania małych wycinków negatywu. Każdy obrazek — choćby bez tytułu — winien być zupełnie jasny co do swej treści; wzrok oglądającego musi być od razu skierowany na istotną część motywu. A więc zbędne szczegóły uboczne, które zakłócałyby jedność kompozycji, winny zostać odrzucone. Lecz już przy samem wykonaniu zdjęcia należy baczyć, by nie wprowadzać zbyt wielu szczegółów — w takim ograniczeniu kompozycji ujawnia się mistrz! Oczywiście, że nie jest to bezwzględna reguła, gdyż zdarza się nieraz, że zwłaszcza przedni plan może być niezbędny dla oddania plastyki i perspektywy.

### **Photofreund.**

Nr. 18 z 20 września r. b. jest przeważnie poświęcony również opracowaniu większego dorobku wakacyjnego. E. Schulz omawia w szczególności wybór, uporządkowanie i przechowanie negatywów. Zwraca on uwagę, iż jeszcze przed kilku laty można

było uważać jakieś 30 negatywów w formacie  $9 \times 12$  za przeciętny wynik sezonu. Obecnie natomiast roczna wydajność pracy amatora wyniesie łatwo 12 — 15 rolek błony lub filmu, zawierających każda od 8 do 36 zdjęć. To też odpowiednie przechowywanie tak obfitego materiału, któreby dawało możliwość łatwego odnalezienia potrzebnego negatywu, staje się niezmiernie ważne. Drobne, miniaturowe negatywy, podlegające 10-krotnemu, a nawet silniejszemu powiększeniu, muszą być starannie przechowywane. Przy tak silnem powiększeniu nawet mało znaczące rysy i uszkodzenia występują jaskrawo na pozytywie, wymagając uciążliwego retuszu. W ostatnich latach pojawiło się sporo rozmaitych przyborów, służących do przechowywania negatywów, które autor w ogólnych zarysach omawia. Najdogodniejszymi są skrzyneczki typu kartotek, w których przechowuje się w odpowiednich futerałach - kopertach bądź pojedyncze negatywy, bądź przy miniaturowych formatach — pewną część taśmy, zawierającą kilka zdjęć. Dzięki przezroczystości koperty negatywy nie potrzebują być wyjmowane przy oglądaniu.

W nr. 19 z 5 października tegoż pisma znajdujemy również artykuł E. Schulza, w którym zwraca on uwagę, że jesień i zima nie wychodzą bynajmniej poza obręb sezonu fotograficznego, jak to niektórzy dawniej uważali. Obecna optyka i czułość emulsji dają w dalszym ciągu możliwość fotografowania bez żadnych trudności. Zarówno zaś jesień i zima obfitują w najpiękniejsze motywy. Uwagi te, słuszne dla Niemiec, dadzą się tembardziej zastosować do polskiej jesieni i zimy.

## Camera.

Nr. 3 z września r. b. zawiera sprawozdanie z 4-ej międzynarodowej wystawy fotografii artystycznej w Lucernie. W wystawie wzięło udział 30 krajów z 455 obrazami. Z największą ilością zdjęć (72) wystąpiły Stany Zjednoczone A. P. Natomiast najbardziej wyróżniły się jakością i jednolitością poziomu nadesłanych obrazów Węgry, za którymi przychodzą Szwajcaria, Czechy, Polska („ostatnia wystąpiła wprawdzie zaledwie z 9, lecz wyborowemi obrazami, z których to 2 pełne nastroju nocne zdjęcia“<sup>1</sup>) i Anglja.

Ciekawy artykuł Th. Mendelsohna poświęcony jest fotoelektrycznym światłomierzom. Autor opisuje zasady działania trzech grup fotokomórek. Do pierwszej grupy autor zalicza t. zw. fotokomórki alkaliczne, do drugiej zaś grupy — oparte na działaniu warstwy zagrządzającej przenikanie światła, czyli „półkierujące“ fotokomórki. Komórki drugiego typu nie potrzebują oddzielnego źródła prądu elektrycznego, prąd jest bowiem wytwarzany w samej komórce przez fotobaterję, składającą się z cienkiej (0,5 mm.) płytki z tlenku miedzi lub selenu, którą z dwóch stron obejmują elektrody z innych metali, np. srebra i złota. Prąd powstaje pod wpływem oddziaływania światła, przenikającego przez niezmiernie cienką ujemną górną elektrodę, — na warstwę selenu lub tlenku miedzi, która ulega powierzchniowemu odtlenieniu. Istnieje wreszcie jeszcze trzecia grupa fotokomórek, która opiera się na zasadzie zmniejszającego się oporu selenu pod wpływem naświetlenia; przy tej grupie fotokomórek potrzebne jest, oczywiście, oddzielne źródło prądu. — Najpraktyczniejsze są, jak widać, fotokomórki drugiego typu, które nie tylko nie potrzebują oddzielnej baterji elektrycz-

<sup>1</sup> Kamera reprodukuje z nich pracę St. Cierliaka pod tytułem „Dziadek“, opatrując ją następującą uwagą w dziale omawiającym ilustracje: „Stanisław Cierniak — Poznań, ze swym monumentalnym obrazem „Dziadek“ oraz R. Koppitz, prof. fotografii artystycznej wiedeńskiego graficznego naukowo-badawczego instytutu, dają oczywiście tylko rzeczy wzorowe.

nej, lecz odznaczają się również największą czułością, a ponadto czułość ich na poszczególne barwy światła (zwłaszcza przy użyciu selenu) jest najbardziej zbliżona do wrażliwości oka ludzkiego, względnie dobrej emulsji panchromatycznej z odpowiednim filtrem.

D. L.

### Die Galerie.

W n-rze 10 „Die Galerie“ L. Misonne porusza zagadnienie nieostrości w fotografii. Dużo jest motywów, które nie znoszą nieostrości i w takich wypadkach stosowanie środków, zmierzających do osiągnięcia nieostrości, jest nie tylko bezcelowe, lecz wprost szkodliwe, lepiej więc je zastosować dopiero przy kopjowaniu. W tym celu Misonne wkłada między czuły papier a negatyw szkło, naświetlając  $\frac{1}{4}$  lub  $\frac{1}{3}$  część właściwego czasu. Po usunięciu szkła, dopasowaniu papieru i negatywu naświetla do pełnego czasu. Znaczką na rogach negatywu i papieru ułatwiają wzajemne dopasowanie.

Znaczenie tej metody polega na tem, że 1<sup>o</sup>. Przedstawia jasno zasadę nieostrości zdjęć. (Obraz jest rozłożony na dwa elementy: jeden to kontur zasadniczy — ostry, drugi to kontur „miękki“, stanowiący niejako otoczkę dokoła konturu zasadniczego). 2<sup>o</sup>. Metoda ta pozwala nam dowolnie regulować nieostrość—czy to zmieniając odległość między negatywem, a papierem, czy też zmieniając stosunek czasów naświetleń. Zależnie od tych czynników otrzymamy różne efekty z tego samego negatywu.

A. Z.

## P O R A D N I A

Zdjęcia, nadesłane przez *Bra-ta Januarego Wilka*, zdradzają amatora, który poszukuje tematów nieprzeciętnych i umie w przyrodzie odnaleźć ciekawe szczegóły. Niemalże trudności stają amatorowi na przeszkodzie przy tego rodzaju zdjęciach i niezawsze można ich uniknąć, jak to widzimy na zdjęciu p. n. „Pajęczyna“, które reprodukujemy. Zaletą tego obrazka jest ciekawy temat i dobre ujęcie, wadą—niespokojne tło, odwracające uwagę od motywu głównego. Można częściowo to poprawić przez obcięcie u góry wzdłuż nakreślonej linii, co także polepszy kompozycję. Należałoby jeszcze tylko stonować tło zwłaszcza z prawej strony, i obrazek jest wart powiększenia.



Pajęczyna

„Kotek“ w okularach, przeglądający gazetę, dobry w ujęciu, ale ma zbyt jasne tło, co znacznie psuje efekt zdjęcia. „Chmury“ są ładne, lecz skopjowane na zbyt twardym papierze. Radzimy zastosować gatunek miękniejszy, a zyska na tem i dolna część obrazka, którą na negatywie można oprócz tego przykryć kokcyką. (Zamieścimy w bliskiej przyszłości wiadomości o retuszu zapomocą tego barwika).

W odpowiedzi na pytanie, jak uniknąć jasnych punkcików na negatywie lub jak później usunąć tę wadę, wyjaśniamy, że należy wywoływać filtrować przed użyciem, a wywołując poruszać często wamienką i sprawdzić czy niema na płycie pęcherzyków powietrza. Jeśli to nie pomoże, pozostaje tylko retusz pendzelkiem (karminem) na negatywie lub piórkiem na pozytywie (wyskrobać). Dobre płyty przy prawidłowem postępowaniu nie wykazują tych wad.

Zbyt jasne niebo na obrazku „Morze“ można poprawić przez osłabienie na mokrym negatywie watą nasyoną osłabiaczem Farmera. Przed zastosowaniem tej metody poraz pierwszy należy ją wypróbować na negatywach zepsutych.

Kupon do oceny zdjęć umieszczony jest na 3 str. okładki u dołu.

S. T.

## WYSTAWY

Salon Irlandzki w Dublinie, 2—9 listopad 1935 r.

II Kanadyjski Międzynarodowy Salon w Ottawie, 6—21 listopad 1935 r.

XI Międzynarodowy Salon w Antwerpii, 25.XII—5.I. 1936 r. Ostatni termin nadsyłania prac 15.XI. 1935 r.

Międzynarodowy Salon w Leicesterze, 24.II—7.III. 1936 r. Termin nadsyłania zdjęć do 24.I. 1936 r.

Niezbędne formularze zgłoszeń do wystaw posiada Związek Zrzeszeń Fotograficznych, Warszawa, Chmielna 17.

## NOWY MODEL APARATU DO REPRODUKCJI

W dniu 3 b. m. Dr. Jan Kruszyński, członek Fotoklubu Wileńskiego wygłosił referat na zebraniu T-wa Bibliotekarzy w sali Uniwersytetu St. Batoiego, p. t. „Aparat do reprodukcji i zdjęć archiwalnych“.

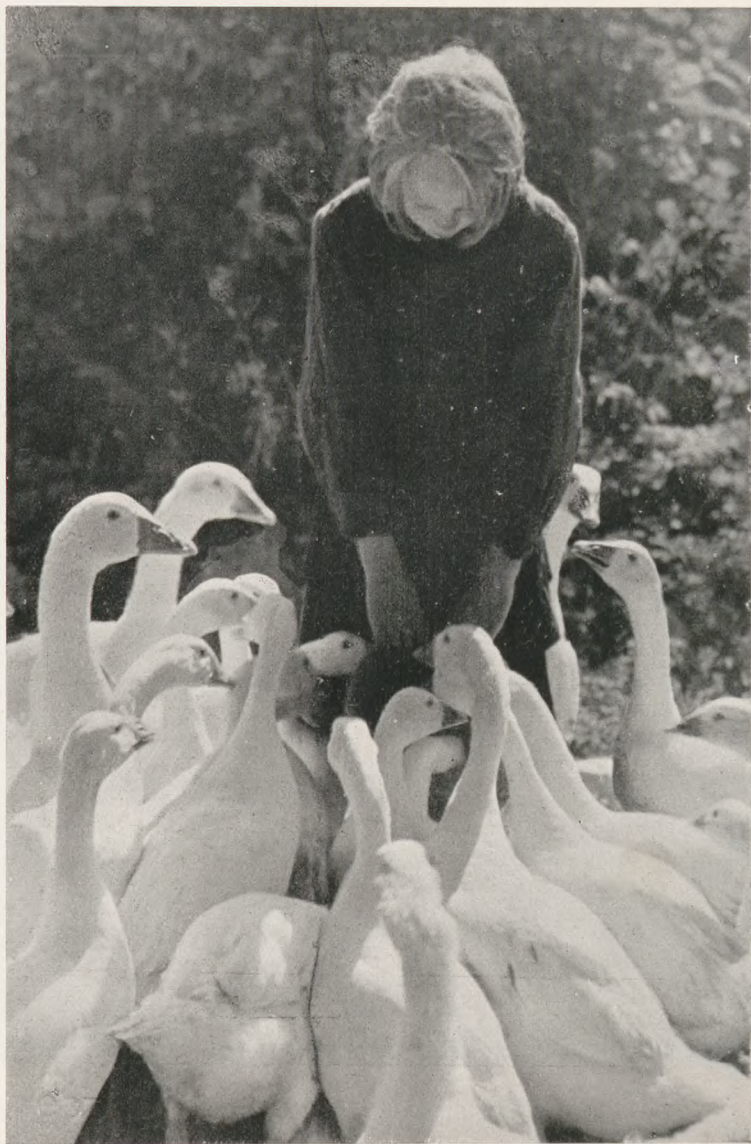
Prelegent omówił dotychczasowe metody reprodukcji, wyjaśniając licznie zebranym członkom i gościom znaczenie i wartość metod fotograficznych do celów badawczych naukowych. Następnie Dr. Kruszyński zademonstrował aparat własnej konstrukcji do reprodukcji wprost na papier, oparty w zasadzie na wzorach aparatów typu „Kontofot“, „Fa-



BRZOZY

guma wielobarwna

TADEUSZ WAŃSKI  
Poznań



DZIEWCZYNA I GĘSI  
brom

EDMUND ZDANOWSKI  
WILNO

mulus" i modyfikacji tegoż przez ks. Radomskiego. Konstrukcja tych modeli polega na tem, że obraz fotografowany i aparat są prostopadłe do siebie, a zdjęcie zostaje wykonane przez odwrócenie obrazu w lustrze (optycznem) położonem pod kątem 45° (do aparatu i obrazu). W ten sposób otrzymujemy na papierze obraz (np. druku, pisma) w pozytywie, natomiast tonalne odwrócenie, jeśli to jest potrzebne, może nastąpić przez ponowne zdjęcie pierwszej odbitki (por. art. J. Neumana w n-rze 4 Fotografa Pol.).

Aparat d-ra Kruszyńskiego, wykonany w Wilnie, jest bardzo portatywny, niekosztowny oraz szybki w pracy i to stanowi jego zalety.

Odczyt był obficie ilustrowany zdjęciami d-ra Kruszyńskiego i rysunkami technicznymi zapomocą epidjaskopu. Szereg pytań i dyskusja po referacie świadczyła o zainteresowaniu słuchaczy. Prelegent zapowiedział dalsze ulepszenia w swoim modelu.

T.

## SKRZYNKA LISTOWA

### Życie stowarzyszeń fotograficznych

Towarzystwa fotograficzne są proszone o perjodyczne nadsyłanie do Redakcji P. F. krótkich wzmianek sprawozdawczych o ważniejszych przejawach ich działalności, które to wiadomości będziemy zamieszczali w naszym piśmie w miarę posiadanego miejsca. Nowopowstające stowarzyszenia, kluby i koła fotograficzne zechcą we własnym interesie komunikować Redakcji swoje adresy i szczegółowe dane, dotyczące swego składu personalnego i organizacji. Wiadomości te również spożytkujemy.

### Do P. P. fabrykantów wyrobów fotograficznych i pokrewnych w Polsce

Pragnąc zestawić i podać w Przeglądzie Fotograficznym możliwie kompletną ewidencję krajowej produkcji materiałów fotograficznych, która rozwija się tak obiekcyjco, prosimy o łaskawe zgłaszanie do Redakcji szczegółowych danych (prospektów, cenników i t. p.) o firmach, wyrabiających w Polsce płyty, błony, papiery, chemikalja, aparaty, trójnogi, kopjoramki i wszelkie inne utensylja fotograficzne. Wiadomości te, po skompletowaniu, będą umieszczone bezpłatnie w rubryce „Polski przemysł fotograficzny“.

\* \* \*

Przegląd Fotograficzny pragnie wiedzieć i informować o **wszystkiem, co się dzieje w Polsce w związku z fotografią**. Kto mu w tem dopomaga — służy sprawie fotografii polskiej.

---

## Rozpowszechniajcie

## Przegląd Fotograficzny:

powiększycie przez to liczbę ilustracyj i treść. 15

## Z PRZEMYSŁU

Koncernowi **Zeiss Ikon** niemożna zarzucić braku inicjatywy w budowaniu i wypuszczaniu nowych modeli aparatów fotograficznych. Nie będziemy zatrzymywali się na dostatecznie znanych modelach z lat ubiegłych, jak Contax, Super-Nettel i t. d., zastanowimy się natomiast nad nową z serii Super-Ikonta kamerą  $6 \times 6$  cm., w następnym zaś numerze P. F. omówimy ostatnią nowość Zeissa kamerę Contaflex.

Nie będziemy się wdawali w szczegółowy opis kamery Super-Ikonta  $6 \times 6$ , która od paru miesięcy ukazała się również i na polskim rynku fotograficznym. Podkreślimy tylko najistotniejsze jej cechy zarówno dodatnie, jak i ujemne.

Przedewszystkiem musimy się wypowiedzieć z całym uznaniem za zastosowaniem konstrukcji poprzecznej, zamiast powszechnie stosowanej podłużnej, oraz formatu kwadratowego  $6 \times 6$  cm. Znaczna większość zdjęć jest wykonywana na formacie poprzecznym i układ kamery winien temu czynić zadość.—Wszystkie bardziej wartościowe kamery w większych formatach posiadają kadłub kwadratowy (nie prostokątny), a dla przejścia od formatu poprzecznego do podłużnego obraca się matówkę, nie przekręcając kamery. Przy małej kamerze w formacie  $6 \times 6$  cm. i niżej ta sama zasada nieprzekręcania kamery logicznie prowadzi do użycia kwadratowego formatu negatywu. W ten sposób będziemy mogli trzymać zawsze kamerę w najdogodniejszym położeniu poprzecznym, kiedy leży ona w ręku najlepiej, a posługiwanie się celownikiem i odległościomierzem jest również najdogodniejsze. Niezupełne wykorzystanie całości formatu nie może tu odegrywać żadnej roli ze względu na koszt, które są naogół bardzo nieznaczne w tych formatach.

Na specjalne podkreślenie zasługuje pozatem wprowadzanie w ruch migawki przy pomocy guziczka spustowego, położonego na kadłubie kamery, dzięki czemu kamera może być dogodnie i mocno trzymana obydwoma rękami. Można się dziwić, iż tak długo musieliśmy czekać na wprowadzenie tak nieomal prymitywnej a ważnej inowacji. Wreszcie zasługuje na podkreślenie możliwość zamykania kamery bez potrzeby zdejmowania filtra. Na tak drobne a istotne ulepszenia należało czekać aż do 1935 roku!

Przy tylu zaletach wadę kamery stanowi jej duży rozmiar i waga (ponad 900 gr.), które „niezbyt odbiegają od pocziwego aparatu  $6 \times 9$  cm., a waga wystarczy, by każdą kieszeń oberwać w ciągu tygodnia“. Ta charakterystyka dr. T. Cypriana (p. Nr. 1 Przeglądu Fotograficznego) znajduje tu pełne zastosowanie.—Skoro więc nie odznacza się ona zbytnią portatywnością, ani też—jako instrument precyzyjny—niską ceną, znacznie racjonalniejszym rozwiązaniem byłoby, w naszym mniemaniu, dalsze postąpienie na obranej drodze i dalszy rozwój tej kamery w kierunku zwiększenia jej uniwersalności przez wprowadzenie migawki szczelinowej i wymiennego teleobiektywu, również sprzężonego z odległościomierzem. Sądzymy, że nowy model tej samej kamery w obecnej jej konstrukcji, lecz w zmniejszonym formacie  $4 \times 4$  cm. przy dostatecznie zmniejszonej wadze,—uczyniłby najlepiej zadość zupełnie słusznym postulatom dr. T. Cypriana co do miniaturowej kamery, mogącej zastąpić „Małą Ikontę“, a format  $4 \times 4$  cm. poza swymi zaletami, jako kwadratowy, zmniejszyłby nadmierną ilość zdjęć na jednej rolce z 16 do 12.

**Nowy wywoływacz drobnoziarnisty.** Firma Tetenal, specjalizująca się w produkcji drobnoziarnistych wywoływaczy, jak Leicanol lub Ekofin, wypuściła ostatnio specjalnie drobnoziarnisty wywoływacz pod nazwą Ultrafin—SF. Na podkreślenie zasługuje, że wywoływacz ten zupełnie nie zawiera parafenilendiaminy, jako substancji wywołującej.

## Nadesłane

Firma **Hauff** poleca specjalny wywoływacz do papierów p. n. „**Negrol**” dla otrzymywania pięknych czarnych tonów obok czystych światła (gatunek A), lub do tonów czarnoniebieskich (gatunek B). Wywoływacz jest dostarczany w patronach na 250 ccm. (gatunek B), oraz w dozach na 2,5, 5 i 10 litr. (A i B). Czas wywoływania wynosi ca. 45—120 sek., jednak przedłużenie jego nie powoduje zażółcenia lub zaszarczenia papieru, jak to się zdarza przy użyciu innych wywoływaczy, co praktycznie wyklucza straty papieru.

Zalety **Negrolu** dają się ująć w 5 punktach:

1. Czysto czarne lub niebieskoczarne tony obok czystych światła,
2. Możliwość długiego wywoływania, przez co
3. unika się strat papieru,
4. Znaczna trwałość i wydajność,
5. b. niska cena.

## K O M U N I K A T Y

### Kurs Lejki w Wilnie

Dnia 28 b. m. Fotoklub Wileński rozpoczyna 5 tygodniowy kurs fotografowania aparatem Leica. Kurs przewiduje wykłady i ćwiczenia trzy razy tygodniowo w godz. od 5 do 8. Zapisywać się na kurs można w składach fotograficznych „**Polfot**” (Mickiewicza 23), Rabinowicz (Wielka 8) i Kołysz (Mickiewicza 4). Kurs odbywać się będzie przy ul. Mickiewicza 23 (wejście obok f-my Polfot). Kierownikiem kursu jest p. St. Turski.

### »Estetyka Światła« J. Bułhaka

Druk tej najnowszej książki Bułhaka jest już na ukończeniu i za kilka dni znajdzie się ona na półkach księgarskich, a także będzie rozesyłana prenumeratorom. Recenzję tego podstawowego dzieła o estetyce w fotografii zamieścimy w następnym numerze.

**Od wydawnictwa.** Od stycznia 1936 r. na końcu każdego numeru Przeglądu Fotograficznego rozpoczniemy druk kalendarza-podręcznika dla amatorów. Do tego czasu nie będziemy przeładowywali pisma receptami i drobiazgami technicznymi. W podręczniku tym postaramy się zadowolić naszych czytelników podaniem nie tylko treści technicznej, lecz uwzględnimy w myśl naszych podstawowych założeń wymagania estetyczne w fotografii. (Porównaj artykuł J. Bułhaka w nr. 1 P. F.).

## NA MARGINESIE

*W dziale tym pismo nasze zamieszcza krótkie artykuły lub nawet kilkowierszowe notatki o charakterze żartobliwym, pochodzące od osób, które odpowiadają za treść w nich zawartą. Jest to wolna trybuna, gdzie będziemy zamieszczać także głosy,*

które nie są jednoznaczne z poglądami redakcji. Zdaniem jednak naszym, wprowadza to pewne pożądane ożywienie w piśmie.

### Marginesowi nr. 1 w odpowiedzi

Poważni i sumienni pedagodzy fotografii zlekli się o los tej sztuki w przyszłości z powodu triumfalnego pochodu Lejki i jej satelitów. Przelekli się „guzika“, który wystarczy tylko naciskać... Amatorzy sami nie wywołują, a znoszą filmy do sklepu, zginie więc sztuka fotograficzna amatorska...

Ale — czy tacy, którzy tak lamentują, nie używają do pomocy wprawdzie nie sklepowych pracowni, lecz własnych pomocników?

Dlaczego nie może tego czynić amator, który często z braku czasu lub innych powodów nie mógłby wcale fotografować? Amator może umieć sam wywoływać i dawać wskazówki jak jego zdjęcia mają być wywołane lub skopjowane. Pedagodzy, nie tamujcie rozwoju fotografii, żebyśmy nie musieli potem zawołać: na narzekanie na lejkarstwo niema lekarstwa dlatego, że jest to choroba urojona. Narzekajmy na sklepy, które źle kopują negatywy amatorskie, ale mamy i takie, które uczą amatora.

„Fotopachciarz“.

### Migawka za szybką, czyli humor mimowoli

Pewna polska fabryka artykułów fotograficznych postanowiła wzorem innej polskiej fabryki wydawać co pół roku czasopismo propagandowe. Myśl chwalebna i dobra, ale wykonanie osobiwe.

Z artykułu wstępnego, p. t. „Co warto fotografować wiosną?“, dowiadujemy się, że „wiosna jest piękna“ i, że „zwykle na wiosnę przypadają wakacje“. Wiadomość ta jest widocznie potrzebna, żeby zachęcić do fotografowania na wyrobach tej firmy. A wyroby muszą być nadzwyczajne, gdyż niedoświadczenia możliwe są jedynie w tym wypadku, „jeżeli fotografujemy czerwono-złoty zachód wtedy, kiedy nawet niebo posiada złoto-żółty odcień“. Pozatem znajdujemy radę, iż „wody z bliska nie należy fotografować ani za szybką, ani za krótką migawką, bo zdjęcie będzie robiło wrażenie martwe“. Dowiedzieliśmy się więc, że migawka może być krótka i wtedy jest za szybką, albo może być szybka i wtedy jest za krótką. Zapytujemy, co się dzieje, jeżeli szybka migawki jest za krótka?

Czytamy dalej o wielkim konkursie fotograficznym, którego tematem mają być wszelkie „dziwy natury“. (Może bliźniaczki sjamskie i ciele o ośmiu nogach?) Nagrodzone zdjęcia mają być reprodukowane i doczekają się zapewne takiej recenzji jak obecna w rubryce „nasze ilustracje“: — „Zdjęcia pod światło wymagają specjalnych płyt czy błon bezodblaskowych, dalej zdjęcia wody — płyty dobrze barwo-czułej i wreszcie jako zdjęcie o zbyt dużych kontrastach, biały żagiel, *żółte odbłaski zachodu na dzieciach* wymagało wywoływacza wyrównującego“.

„Podobnie niedoświadczeniem jest „Kościół“ — pisze ten sam widocznie morderca polskiej mowy w kąciку krytycznym, a nakoniec daje komuś taką odpowiedź redakcji: „Płyty panchromatyczne po szeregu *eksperymentach* wkrótce wypuścimy na rynek“. — Bodajby nigdy rynku nie ujrzały, jeżeli mają być takie, jak styl tej mowy! Gdyby to było we Francji lub w Niemczech, fabryka byłaby wykończona — do bankructwa, którego jej zresztą nie życzę, bo wiem, że to jest polska firma i polski kapitał. Ale właśnie zestawienie tej polskości z tą polszczyzną — to ciężki wstyd.

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

---

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, Bonifratska 2—4.

---

Redaktor 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 2--2. Jan Bułhak; Lwów, J. Strzemię 3, inż. W. Romer; Poznań, Puszczykowko, Willa Luba, dr. T. Cyprian.