

PRZEGŁĄD FOTOGRAFICZNY

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY

ORGAN FOTOKLUBU WILEŃSKIEGO I LWOWSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

WILNO	L W Ó W	POZNAŃ
Rok II	Czerwiec 1936 r.	Nr. 6

Dr. ANTONI WIECZOREK, F. K. P. — Zakopane.

TO I OWO O FOTOGRAFICE

Nie da się zaprzeczyć, że kulturalna nadbudowa współczesnego życia odbywa się z wydatnym udziałem talentów fotograficznych, że więc fotografika partycypuje na swoim odcinku w budowaniu smaku, w nadawaniu tonu i wyrazu.

Rozmiarów tego procesu niepodobna dziś sprawiedliwie ocenić, a jeszcze trudniej byłoby przewidywać coś na przyszłość. Nam wystarczy, że budujemy fundament, którego następcy nasi nie będą mogli zlekceważyć. Cokolwiek poczną, to korzeniami będzie tkwić w tym fundamencie.

Nie będziemy wchodzić w okoliczności, w warunki i trudności, wśród których dokonuje się ten trudny początek. Nie będziemy zwalczać przeciwników sztuki fotograficznej, nie będziemy przekonywać wątpiących. Wolimy zajrzeć na odwrotną stronę tego medalu, żeby wyszukać pewne sprzeczności, które są i kryją się wstydliwie w cieniu pracy twórczej i jej wyników.

Największym błędem fotografii jest zbyt pochopność w pasowaniu kielkujących talentów na artystów, a takich, którzy już coś pokazali, na mistrzów. Ponieważ jednak życie jest silniejsze od słów i od podobnych awansów, więc nie brak nam z jednej strony „mistrzów” o zawiedzionych, lub urażonych ambicjach, zaś z drugiej, mamy nieraz jednodniowych „artystów”, którzy, nie umiejąc nawet ocenić zaszczytności tego miana, odchodzą, syci, chwały tam, gdzie jest ich właściwe miejsce. Całe szczęście, że odchodzą zazwyczaj szybko i bez żalu, zanim zostali opatentowani na mistrzów! O, bo wtedy jest gorzej. Słodki owoc dumy łatwo połknąć, ale trudno go przetrawić. Czasem pomoże silna dawka środka przeczyszczającego pod po-

stacją otwarcia oczu autora na istotną wartość jego prac. Ale bywa i tak, że wartości, dawniej niezaprzeczone, skończyły się i autor nie chce w to uwierzyć, tembardziej, że nikt niema odwagi szczerze mu tego powiedzieć.

Delikatność postępowania jest zawsze objawem kultury. Ale w tym wypadku jest szkodliwa, przede wszystkim dla autora, albowiem utrwala go w niewiedzy jego własnej słabości i paraliżuje wolę wydobycia się z bezwładu.

Nie brak w naszej fotografice takich przedwczesnych emerytów, pochłoniętych pracą i powodzeniem na innych polach, które ze sztuką nie mają nic wspólnego. Z tem większą zato radością widzi się w katalogach wystaw nowe, nieznane nazwiska. Ale tu rodzi się wątpliwość, czy one w zarodku nie zostaną zwichnięte w atmosferze kadmida, tak dobrze znanego z życia zreszeń, a w najlepszych zresztą chęciach powodującego uśpienie samokrytyki? W fotografice rozpanoszyła się bezkrytyczność chwalby, zamiast przyjaznej, ale po męsku surowej oceny. Zdaje mi się, że do życia fotograficznego przeniesiono żywcem pewien typ salonowości, polegający na tem, że z tym samym uśmiechem przeczy się rzeczom, które się przed chwilą potwierdzało, przyczem nie przeczenia i twierdzenia stanowią istotę rzeczy, tylko ten uśmiech. A uśmiech ten dezorientuje i ośmiela niepowołanych.

Ale obok tego wszystkiego jest i inne zjawisko, niewątpliwie dodatnie, choć społecznie niekorzystne. Są ludzie którzy budują fotografię cichą pracą artystyczną, a nie umieją jej pokazać. Widać ich czasem raz do roku na większej wystawie, ale wyobrażenia o ich twórczości i stylu nabiera się dopiero, gdy się u nich w domu zobaczy całość ich pracy. Niezmanierowani nawykami wystaw, robią rzeczy bardzo oryginalne, a stosunek ich do własnej pracy jest nieraz dziecinny, gdyż sami nie wiedzą, co posiadają. Gdyby się tak udało komu wywołać tych skromnisiów na jasne światło dnia i zestawić ich w komplecie, to kto wie, czyby się nie okazało, że Fotoklub Polski jest wyjątkowo niekompletny.

Ale jeśli mamy swoje błędy i małości, to na pocieszenie możemy sobie—my fotoamatorzy i artyści—powiedzieć, że za to obca nam jest nieszlachetna konkurencja, owa bezlitosna i nieprzebierająca w środkach walka o klienta, tocząca na tle kryzysu organizm zawodowego rzemiosła fotograficznego. To już jest kryzys nie tylko ekonomiczny, lecz kryzys charakterów. Tego my nie znamy. Każdy z nas również walczy ciężko o byt na swem polu, ale przecież pewien poziom kulturalny chroni nas w konkurencji artystycznej od błędów fotografii zawodowej. Fotografowie zawodowi przeklinają dziś swój zawód, jako nierentowny, nas jeszcze kocha fotografia i pozwala nam osiągać suk-



W DRODZE
brom

WL. JAKIMOWICZ
Wilno



PORTRET
brom

X. Dr. St. LEDUCHOWSKI
Przemysł



ŚMIECH
brom

B. DERĘGOWSKI
Poznań

cesy, godne występów na forum zagranicznym. Fotografia zawodowa widzi w amatorstwie groźną konkurencję, podczas, gdy nam się o tem ani śni. Przez myślby nam nie przeszło, aby się bać konkurencji zawodowców. Inne mamy cele i inne zadania do spełnienia w społeczeństwie. Śmiemy mieć ambicję, żeby urabiać smak i krzewić kulturę plastyczną.

Nie widzimy jeszcze tego tak wyraźnie, ale zdaje się, że z czasem wytworzy się nowy typ fotografa, wolnopracującego artysty, traktującego realnie pracę fotograficzną, jednak wolnego od ujemnych atrybutów dotychczasowej fotografii zawodowej. Zawodowstwo starego typu przeżyło się doszczętnie. Załamało się ono na ogromnym postępie technicznym i artystycznym powojennej fotografii, któremu nie było w stanie nadążyć. Nowe czasy wymagają nowych ludzi, realnie nastawionych do najnowszych zdobyczy.

JÓZEF ŚWITKOWSKI – Lwów

FILTRY POLARYZUJĄCE

Jeszcze ich niema w handlu, gdyż cały zapas, jaki zdołały wyprodukować fabryki, zamówiony był zgóry i zapłacony, nim z fabryk wyszedł. Musi to być zatem wynalazek o wielkiej doniosłości praktycznej dla fotografii i kinematografii, skoro tak olbrzymi popyt powstał już z chwilą opublikowania wiadomości, że takie filtry istnieją.

Jakoż rzeczywiście jest to rzecz tak doniosła, że rok 1935, w którym powiodło się wyrabiać na wielką skalę filtry polaryzujące, będzie jedną z dat bardzo ważnych w dziejach rozwoju fotografii.

Ze szkół pamiętamy wprowadzić wszyscy, że w nauce fizyki była mowa o świetle spolaryzowanem i może nawet mieliśmy w rękach „pryzmaty Nicola”, ale dziś już nam to uleciało z pamięci. A jednak bardzo często to światło spolaryzowane płała nam dość przykre figle przy fotografowaniu; warto zatem poznać środek, który tym figlom mniej lub więcej zapobiega.

Światło, czy to słoneczne, czy sztuczne, dochodzi do naszego oka po liniach prostych, a polega na drganiach hipotetycznego „eteru”. Cząsteczki tego eteru, pobudzone źródłem światła do drgania, drgają nie w jednej tylko płaszczyźnie, jak drga powietrze przy przenoszeniu dźwięków, lecz drgają we wszystkich płaszczyznach równocześnie, a tylko rozprzestrzeniają się, czyli przenoszą się na cząsteczki sąsiednie, w jednym, prostolinijnym kierunku.

Gdy zatem światło pada np. w kierunku od lewej strony na

prawo, to cząsteczki eteru drgają nietylko w tym samym kierunku, lecz także w dół i w górę, ku nam i od nas, oraz ukośnie we wszystkich płaszczyznach pośrednich. Takie różnorodne drgania ma światło z wy-
czajne, niespolaryzowane. Gdy jednak na drodze światła ustawimy pryzmat z minerału, zwanego „szpatem islandzkim”¹⁾, pryzmat ten część światła pochłonie, ale znaczną część przepuści. Dla oka nie będzie żadnej zmiany w tym świetle przepuszczonym; gdy zaś na dalszej drodze tego światła ustawimy drugi taki pryzmat, obrócony o 90° stopni około swej osi, okaże się, że poza nim jest ciemność: światło spolaryzowane pierwszym pryzmatem, którego cząsteczki drgały już tylko w jednej płaszczyźnie, zostało pochłonięte przez obróconą o 90° płaszczyznę drugiego pryzmatu.

Są jednak także różne „naturalne” powody, które bez żadnego pryzmatu Nicola polaryzują światło. Powodem takim bywa np. odbicie światła od powierzchni lśniącej, polerowanej, np. od powierzchni szkła lub wody, zwłaszcza, gdy kąt padania światła wynosi około 55° . Innym powodem jest prostopadłe przecinanie kierunku jednego światła przez drugie światło; np. promienie słoneczne polaryzują wszelkie światło, które biegnie prostopadle do nich. Rano i wieczorem zatem spolaryzowane jest wszelkie światło o kierunku północno-południowym lub z góry nadół; w południe zaś spolaryzowane jest światło każdego kierunku poziomego.

— No dobrze, ale jaki to ma związek z fotografią?—zapyta czytelnik.

Otóż ma związek bardzo ścisły, gdyż więcej niż połowa przedmiotów zdejmowanych błyszczy wyraźnie lub słabo, a wszelki blask jest przecie tylko odbiciem światła od powierzchni polerowanej, czyli innymi słowy, blask jest światłem spolaryzowanym. Jeżeli to światło „zgasimy” zapomocą pryzmatu Nicola, blask zniknie; powierzchnia przestanie błyszczeć.

Pryzmaty ze szpatu islandzkiego i płytki z turmalinu znane są, wprawdzie w fizyce oddawna, ale do fotografii użyć się nie dały gdyż mają małe średnice, a znaczne grubości, zatem kąt obrazu wynosiłby w najlepszym razie $3-5^\circ$. Znane są podobnież od lat osiemnastu pewne związki syntetyczne z chemii organicznej, które również posiadają własności polaryzacyjne, jak np. związki jodochinowe; jednak kryształy ich mają bardzo drobne rozmiary. Dopiero w ostatnich latach powiodło się kilku uczonym równocześnie udoskonalić metodę osadzania jednokierunkowo tych kryształów na powierzchni

stosunkowo wielkiej, dzięki czemu powierzchnia ta może mieć dużą średnicę przy małej grubości.

Dzięki temu polaryzatory otrzymały całkiem inną formę: zamiast dość długiej a wąskiej rurki, w której mieściły się dwa pryzmaty ze szpatu islandzkiego, mamy dziś dwie płaskie okrągłe szybki, między którymi jest cienka warstewka drobniotkich kryształków. W takiej formie polaryzator można umieścić na każdym obiektywie fotograficznym, jak zwyczajny filtr żółty. Barwa tej warstwy kryształków jest szaro zielonawa (u wyrobów Zeissa) i przedłuża czas naświetlenia około $2\frac{1}{2}$ razy, a zatem mniejwięcej tyle, ile filtr żółty średniej gęstości.

Możliwość zastosowań praktycznych jest bardzo różnorodna i rozciąga się na wszystkie niemal dziedziny fotografii. W krajobrazie da się filtrami polaryzującymi nie tylko zmniejszyć—lub nawet usunąć do—szczętnie—blaski na wodzie, na liściach drzew, na dachach blaszanych, lecz także modyfikować ton nieba w stosunku do białych obłoków. Natura martwa, która tak często ma za temat przedmioty błyszczące, kryształy, porcelanę, metale, kwiaty, liście, muszle, może te blaski i połyski przytłumiać lub podkreślać wedle swobodnego uznania fotografa. Nawet portret — pominąwszy już trudne nieraz do usunięcia zmianą stanowiska połyski w szklach okularów — może zyskać wiele przez swobodne w znacznych granicach zmiany tonu karnacji lub od-cienia włosów, zgaszenie blasków na przedmiotach w tle portretu i t. p.

Tem donioślejszą wartość mają filtry polaryzujące w fotografii technicznej, reklamowej, reporterskiej i naukowej. Błyszczące powierzchnie przedmiotów drewnianych politurowanych, metalowych, szklanych, porcelanowych, maszyn, narzędzi i instrumentów naukowych, które dotychczas nieraz uniemożliwiały zdjęcia dostatecznie wyraziste technicznie, lub wymagały uciążliwych przygotowań przez budowanie ciemnych zasłon, powlekanie części błyszczących warstwami matowymi i ustawienie różnych źródeł światła,—dziś fotografować można niemal równie łatwo, jak najprostsze przedmioty zdjęcia. Reprodukcje obrazów błyszczących, zdjęcia wystaw sklepowych poprzez szyby odbijające ruch uliczny, zdjęcia przez okna i przez gabloty oszklone, wszystko da się uzyskać tak czysto i wyraźnie, jakgdyby żadnych połysków nie było.

Nawet w warunkach najtrudniejszych oświetlenia sztucznego, gdy nie da się zmienić ani położenia przedmiotu, ani stanowiska kamery, ani kierunku padania światła, można to źródło światła spolaryzować przez nałożenie nań filtru, a potem drugim takim filtrem na obiektywie dostrajać oświetlenie przedmiotu z zupełną swobodą.

Bardzo wiele zyska także fotografia w barwach naturalnych we-

dle wszelkich systemów praktycznie stosowanych, gdyż filtr polaryzujący usunie w każdym niemal stopniu blaski na przedmiotach zdejmowanych, a wiadomo, że blaski takie wychodzą na zdjęciach „biało”, to znaczy: bez odcieni kolorowych, odejmując tem samem całemu obrazowi znaczną część jego barwistości, jego nasycenia kolorów.

Taka swoboda w „gaszeniu” lub pozostawianiu blasków na zdjęciu, stosownie do zamierzonego celu, da się uzyskać prostem okręcaniem filtra polaryzującego w jego oprawie dokoła osi optycznej. Na matówce można studjować, jak przez takie powolne obracanie filtra w oprawie blaski maleją lub wzrastają zależnie od kierunku obrotu. Czasem nie powiedzie się zgasić te blaski doszczętnie, a to wtedy, gdy nie wszystkie światło odbite jest spolaryzowane, gdy zatem kąt padania światła na płaszczyznę błyszczącą różni się znacznie od wspomnianych wyżej 53—60°; najczęściej jednak da się blaski osłabić tak wydatnie, że przestają razić zupełnie. Cena filtrów polaryzujących nie jest niska, są to bowiem wyroby o wiele trudniejsze do wykonania technicznego, niż np. filtry ze szkła żółtego. Narazie, jak wspomniałem, niema ich jeszcze w Polsce; jednak spodziewać się można, że do jesieni, lub najpóźniej do przyszłej wiosny, zdoła je wyprodukować w ilości dostatecznej jedna z dwóch fabryk świata, które wyrób podjęły, a to Zeiss i Kodak. Dla orientacji podaję ceny filtrów, zwanych przez Zeissa „Herotar”: filtr o średnicy 28 mm wraz z oprawą do nasadzania na obiektyw i do okręcania w niej filtru kosztuje około 25 marek niem., filtr o średnicy 42 mm zaś około 35 mk.



Zdjęcie z Herotarem Zeissa

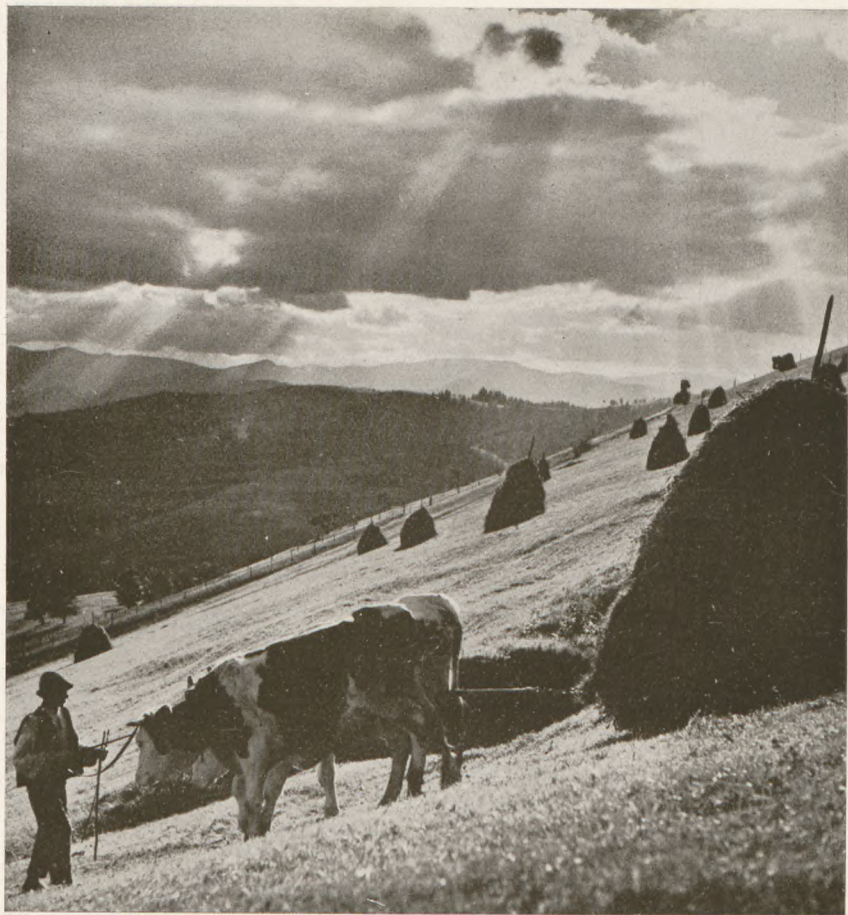
Zdjęcie bez Herotaru Zeissa

(zdjęcia przez szybę, dostarczone przez firmę)



TARG W WARSZAWIE
brom

TADEUSZ CYPRIAN
Poznań



ŚCIAĞANIE SIANA W CZARNOHORZE
brom

BR. KUPIEC
Lwów

JESZCZE O ŚWIATŁOMIERZACH ELEKTRYCZNYCH

Tocząca się dyskusja nad światłomierzami elektrycznymi zachęciła mnie do zabrania głosu w tej sprawie. Zgrabne te i dowcipne instrumenciki są interesujące nie tylko ze względu na niezwykle ciekawy i owiany jeszcze nimbem nowego odkrycia naukowego proces zamiany energii świetlnej na elektryczną, ale także ze względu na wielkie znaczenie, jakie mieć musi dla praktyki obiektywny i pewny światłomierz.

Może nie od rzeczy będzie wspomnieć przy tej sposobności o mechanizmie zjawiska zachodzącego w „komórkach fotoelektrycznych“, stanowiących najważniejszą część składową tych światłomierzy. W wielu ciałach np. w selenie, tlenku miedzi i t. d. pod wpływem światła uwalniają się najdrobniejsze cząsteczki elektryczności o ujemnym ładunku, atomy elektryczności, zwane elektronami. Te uwolnione przez światło elektrony poruszają się swobodnie wewnątrz ciała. Jeśli do dwóch powierzchni płytki, wykonanej z takiego ciała przyłożymy metalowe, przewodzące elektryczność blaszki, czyli elektrody i jedną z elektrod naładujemy ujemnie, a drugą dodatnio (np. przez połączenie z biegunami baterji), w płytce zaczną się poruszać wszystkie elektrony w kierunku dodatnio naładowanej elektrody: przez płytkę przepłynie prąd elektryczny. Prąd ten płynąć będzie tak długo, jak długo światło działać będzie na płytkę, wytwarzając coraz nowe elektrony. Zjawisko to znane od dawna, t. zw. fotoprzewodnictwo, może już służyć do elektrycznego pomiaru światła, jednakże dla powstania prądu konieczne jest ogniwo, któreby wytworzyło różnicę napięć na obu elektrodach, co ogromnie komplikuje całą aparaturę. Jeśli bowiem elektrody nie będą wykazywały różnicy napięć, elektrony wewnątrz płytki będą się bezładnie poruszały we wszystkich kierunkach i będą w równej mierze osiadały na obu elektrodach i nie zauważymy żadnego zjawiska elektrycznego. Dokonany przed niewiele laty wynalazek, polegał na zastąpieniu jednej z elektrod tak zwaną elektrodą wentylową, która przepuszcza elektrony w jednym tylko kierunku, mianowicie od zewnątrz ku płytce. Takich jednokierunkowych elektrod znamy wiele, najbardziej popularnymi są „kryształki detektorowe“ używane w radjofonji. Otóż jeśli jedna z elektrod będzie jednokierunkowa, elektrony wytworzone w płytce pod działaniem światła osiadają tylko na drugiej elektrodzie. Jeśli teraz obie elektrody połączymy drutem, przepłynie po nim prąd elektryczny. Otrzymamy w ten sposób fotoogniwo. Jeśli na drodze tego prądu ustawimy czuły galwanometr, otrzymamy światłomierz elektryczny.

Do wyrobu fotoogniw najczęściej używa się selenu lub siarczku talu. Zauważyć przy tem należy, że jedna z elektrod musi być przezroczysta, aby światło mogło działać na znajdującą się pod nią płytkę. Elektrodę taką otrzymujemy przez osadzanie na powierzchni płytki rozpylonego elektrycznie złota lub srebra w warstwie tak cienkiej, aby nie pochłaniała światła, dostatecznie jednak grubej, aby przewodziła prąd.

Zastosowanie komórki fotoelektrycznej do pomiaru światła dla celów fotograficznych jest niezwykle nęcące. Wszak na komórkach, wprawdzie innego typu opiera się współczesna kinematografia dźwiękowa. W nauce zaś wprowadzenie komórki nie tylko uwolniło oko badacza od wielu niezwykle wyężdżających i męczących obserwacji, ale

pozwoili na znaczne (około 20-krotne) powiększenie dokładności pomiaru fotometrycznego. Również korzystny jest spektralny rozkład czułości, jak o tem wspominał już p. Drucki-Lubecki, bowiem w razie potrzeby można, stosownie dobierając komórki, objąć całe widzialne widmo światła, a nawet sięgnąć w podczerwień.

Światłomierz, mający służyć celom praktyki, musi być jednak tani, mały i lekki, a w obsłudze prosty, co wszystko niełatwo da się pogodzić z precyzją działania.

Aby stwierdzić praktyczną wartość spotykanych u nas światłomierzy elektrycznych, należy rozważyć następujące punkty:

1) Dokładność wskazań przyrządu. 2) Trwałość przyrządu. 3) Pewność działania.

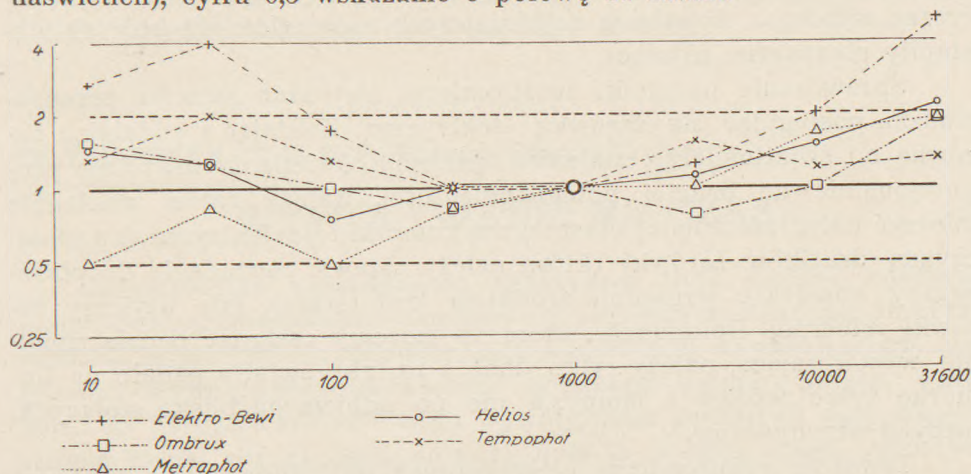
Odnosnie do punktu 1) pomiary wykonane przez laboratorium Photofreund'a wydawały mi się być podstawą zbyt wąską do oceny światłomierzy. Skala tych przyrządów obejmuje bowiem jasności w granicach 1:20.000 a nawet i więcej, podczas gdy pomiar dotyczył tylko jasności w granicach 1:40. Wykonałem zatem na ławie optycznej sprawdzenia skali kilku światłomierzy dla oświetleń wahających się w granicach 1:3160. Wyniki zestawione są w poniższej tabeli. W pierwszej kolumnie podano oświecenie w luksach. W drugiej czas naświetlenia obliczony na podstawie odwrotnej proporcjonalności przyjmując, że oświeceniu 1000 luksów odpowiada czas naświetlenia $\frac{1}{60}$ sek. Równa się to w przybliżeniu średniej wskazań przyrządów. W następnych kolumnach podano wskazania badanych przyrządów, obliczone dla materiału o czułości 15—16° DIN i przysłony 1:4,5.

Oświe- lenie w luksach ¹ .	Czas na- świetle- nia obli- czony.	Czas wskazany przez światłomierz ² .				
		Helios.	Tempophot.	Metraphot.	Elektro- Bewi.	Ombrux.
10	1 $\frac{1}{2}$	2"	2"	1"	2"	3"
31	1/2	1/2	1	1/2	1	3/4
100	1/6	1/10	1/5	1/10	1/7	1/5
316	1/20	1/25	1/20	1/20	1/40	1/20
1000	1/60	1/75	1/60	1/50	1/120	1/50
3160	1/200	1/200	1/300	1/150	1/300	1/200
10.000	1/600	1/500	1/700	1/300	1/700	1/500
31.600	1/2000	1/1000	1/1500	1/800	1/800	1/800

¹. Należy zauważyć, że luksy te nie muszą być równoważnościowe z luksami Photofreund'a, mogą bowiem różnić się barwą. Temperatura barwy użytego przeze mnie światła wynosiła 2360°K.

². Wartości, brakujące na podziałce światłomierza, zostały o ile możności uzyskane przez interpolację.

Dla ułatwienia przeglądu wyniki zostały również ujęte graficznie na rys. 1, przedstawiającym krzywe błędów przyrządów. Na osi poziomej przedstawione są oświetlenia w luksach, na osi pionowej zaś błędy wskazań światłomierza. Cyfra 1 oznacza wskazania prawidłowe, cyfra 2 lub 4 wskazania dwu lub czterokrotnie za wysokie (za długie czasy naświetleń), cyfra 0,5 wskazanie o połowę za niskie.



Jako podstawę porównania przyjąłem zupełnie dowolnie, że przy oświetleniu 1000 luksów (średnia jasność przy zdjęciu krajobrazowym) wszystkie światłomierze wskazują właściwe czasy naświetlenia. Na wykresie punkt ten oznaczono większym kółkiem. Krzywe wykazują błędy wskazań przy innych jasnościach. N. p. światłomierz „Metraphot” wskazuje przy 1000 luksach czas naświetlenia $\frac{1}{30}$ sek., przy 100 luksach zatem powinien, zakładając proporcjonalność, wskazywać $\frac{1}{5}$ sek. Doświadczalnie znaleziono jednak $\frac{1}{10}$ sek., to znaczy połowę tylko tego czasu.

Pomiary te pozwalają na wyciągnięcie następujących wniosków. Wszystkie badane światłomierze wykazują wyraźne odstępstwa pomiędzy wskazaniami a obliczeniem. Różnice te jednak tylko dla jednego przyrządu (Elektro-Bewi) przekraczają granice $\pm 100\%$, oznaczone na diagramie kreskowanymi linjami. Granice te należy uważać za odpowiadające wymaganiom praktyki. Zaznaczyć należy, że również dla tego przyrządu odstępstwa nie przekroczyłyby dopuszczalnych granic, gdyby inaczej obrać punkt odniesienia. Mianowicie przy jasności 1000 luksów światłomierz ten wskazuje $\frac{1}{20}$ sek., podczas gdy wskazania pozostałych czterech wahają się od $\frac{1}{40}$ — $\frac{1}{75}$ sek. Gdyby zatem przyjąć, że światłomierz przy tej jasności podaje czas o połowę za krótki i obniżyć odpowiednio na diagramie całą krzywą tego przyrządu, zmieściłaby się ona w granicach $\pm 100\%$. Należy również zauważyć, że wy-

kazane odstępstwa są zdecydowanie niższe od znalezionych przez Photofreund'a.

Prawdopodobnie przez bardziej staranne cechowanie instrumentów dałoby się uzyskać wyniki znacznie jeszcze lepsze, powtarzanie pomiarów daje bowiem dość zgodne cyfry. (Pomiar dla Elektro-Bewi przeprowadzono na dwóch egzemplarzach, otrzymując zupełnie identyczne wyniki, z wyjątkiem najsilniejszych naświetleń, dla których wystąpiły nieznaczne różnice).

Sprawdzenie podziałki światłomierza nietrudno samemu przeprowadzić, posługując się żarówką elektryczną. Zbliżając i oddalając żarówkę od światłomierza, zmieniać będziemy oświetlenie odwrotnie proporcjonalnie do drugiej potęgi odległości. Należy zatem dokładnie mierzyć odległość między płaszczyzną komórki fotoelektrycznej, a płaszczyzną drucików żarówki (którą należy ustawić równoległe do płaszczyzny komórki), względnie środkiem kuli (szkła), gdy użyjemy żarówki mlecznej. Dokładność, którą tu możemy osiągnąć będzie zupełnie wystarczająca, należy tylko dbać o to, aby światło padało na komórkę tylko wprost z lampy, a nie po odbiciu od blisko stojących, jasnych przedmiotów.

Trwałość światłomierzy elektrycznych jest zadowalająca. Ombrux, dla którego wyniki pomiarów podano w tabeli, znajduje się już od 3 lat w posiadaniu Zakładu Fotografii Politechniki. Helios, którego czułość sprawdzam bardzo dokładnie od pół roku, nie wykazuje żadnych zmian. Natomiast należy podkreślić, że przyrządy te są wrażliwe na silne naświetlenia i trzeba unikać n. p. bezpośredniego działania światła słonecznego na komórkę. Helios oświetlony zbliżoną żarówką 500 w. nie osiągając jeszcze końca swej skali, stracił 10% swej czułości. Zatem najwyższe jasności, mieszczące się jeszcze w granicach skali przyrządów, przekraczają już najwyższe dopuszczalne obciążenia. Zresztą te najwyższe jasności nigdy w praktyce nie są spotykane.

Natomiast według mego doświadczenia najgorzej przedstawia się pewność działania przyrządów. Przy bardzo niskich napięciach i słabych prądach, z jakimi mamy tu do czynienia, najdrobniejsze zanieczyszczenia na kontaktach uniemożliwiają funkcjonowanie aparatów. Wszystkie prawie światłomierze, z którymi miałem do czynienia, od czasu do czasu zacinają się, „chimerują” i trzeba w nie pukać i stuknąć, aby coś zechciały pokazywać. W końcu trzeba czasem instrument rozebrać i podciągać kontakty, poczem znów wszystko jest w porządku. Oczywiście robota taka nie jest łatwa i można ją polecić tylko osobom obznajomionym z arkanami mechaniki precyzyjnej, gdyż przyrząd łatwo jest zupełnie popsuć. Pod tym względem pewniejsze są przyrządy droższe, staranniej wykonane.

W sumie można powiedzieć, że światłomierze elektryczne w dzisiejszym ich wykonaniu dorosły do uczynienia zadość wymaganiom praktyki. Możemy jednak spodziewać się jeszcze wyraźnej poprawy odnośnie do dokładności, a zwłaszcza pewności funkcjonowania tych przyrządów, być może bez większej zmiany ceny. Ponieważ każdy prawie miesiąc przynosi nowe konstrukcje w tej dziedzinie, prawdopodobnie niedługo będziemy na tę poprawę czekali.

Dr. T. CYPRIAN, C. F. K. P.—Poznań—Puszczykówko.

WYWOŁYWANIE NA CZAS

Indywidualne wywoływanie negatywów było dawniej specjalną umiejętnością, której każdy szanujący się podręcznik poświęcał obszerny rozdział, ucząc wyboru odpowiednich kombinacji wywoływaczy, stosowania wywoływacza używanego, domieszki bromku potasu, wskazując na korzyści metodycznego wywoływania „w trzech wanienkach” trzema różnej siły płynami, słowem, była to wiedza, której opanowanie stanowiło probierz umiejętności technicznej amatora.

Ale na miejsce płyt przyszły błony zwojowe, mieszczące do 36 zdjęć na jednej taśmie, mamy dziś inne wywoływacze, inne emulsje negatywowe, materiał panchromatyczny, nasze wiadomości o gradacji emulsji i jej zależności od czasu naświetlenia i wywoływania są już znacznie obszerniejsze, musimy więc i nasz system pracy dostosować do nowoczesnego materiału i narzędzi, nie poto, by „iść za modą”, lecz poprostu, by uzyskać jak najlepsze wyniki i ograniczyć do minimum możliwości niepowodzenia.

Wywoływanie „indywidualne” jest oczywiście niemożliwe, gdy mamy na jednej taśmie kilkanaście lub kilkadziesiąt zdjęć, nie pozostaje więc nic innego, jak podać całą taśmę błony manipulacji automatycznej, starając się tak ją poprowadzić, by z naszych zdjęć uzyskać negatywy jak najbardziej zbliżone do normalnych.

Rzecz ta nie jest tak beznadziejna, jakby się to wydawało zwolnikom „starych” metod wywoływania. Przedewszystkiem nowe emulsje mają wprost olbrzymią swobodę w wyborze czasu naświetlenia i dopiero na krańcowo nietrafne naświetlenie reagują zaszarzeniem. Umiarkowane prześwietlenia, idące w wielokrotności normalnego naświetlenia, dają negatywy o takiej samej gradacji, a tylko znacznie większej gęstości, w czym, co prawda, leży poważne niebezpieczeństwo.

Natomiast na niedoświetlenie reagują nowoczesne błony równie

gwałtownie, jak dawne płyty i nie mamy do dziś dnia sposobu ratowania zdjęć w znaczniejszym stopniu niedoświetlonych.

Stąd pierwsza zasada pracy: wystrzegać się niedoświetlenia jak ognia, bo na nie niema sposobu.

Ale nie wynika z tego, by celową była metoda, stosowana dawniej z dużym powodzeniem, a mianowicie znaczne, rozmyślne prześwietlanie negatywów, miękkie wywoływanie z poważnym dodatkiem dymku w cieniach i stosowanie odpowiedniego materiału pozytywowego.

Nasze negatywy błonowe, choćby nie były w formie „Lejki”, powiększamy dziś w znacznie większej skali, niż dawniej duże negatywy płytowe, a znaczna skala powiększenia wymaga wzorowych negatywów.

Tu warto kilka słów powiedzieć o tem, co jest negatywem „wzorowym”. Dawniej był nim negatyw „klarowny” o silnie krytych światłach i cieniach przejrzystych.

Dziś mamy w bromie tak bogaty wybór powierzchni, gradacji i charakteru emulsji, że możemy niemal każdy obraz powiększyć na najbardziej do niego stosownym papierze. Ale negatyw musi być wzorowy technicznie. Wbrew twierdzeniom fabryk, iż dzięki zastosowaniu właściwego papieru można nawet najlichszy technicznie negatyw powiększyć bez zarzutu, obstaruję przy tem, że *lichy negatyw nigdy nie da obrazu pięknego*, lecz zawsze będzie miał usterki, puste światła, przekontrastowane cienie. Natomiast rozmaite gradacje i rodzaje bromów nowoczesnych służą nie do ratowania sfuszerowanych negatywów, lecz do uwydatnienia piękna negatywów dobrych, zależnie od ich charakteru i rodzaju motywu.

Otóż dobry negatyw dziś nie może być nadmiernie kontrastowy ani nadmiernie silnie kryty. Musi jednak być o tyle harmonijny, by miał miejsca zupełnie niemal nieprzejrzyste, miejsca bardzo silnie przezroczyste i gamę półtonów między tymi dwoma końcami, przyczem jednak oba „końce” powinny ograniczać się do bardzo *małych* tylko powierzchni negatywu, a więc silnie kryte powinny być tylko nieliczne, małe światelka, by w pozytywie dać lśniąca nieskazitelna biel papieru, zupełnie nieprzejrzyste zaś cienie negatywu powinny podkreślać małe płaszczyzny zupełnego zaczerwienienia w pozytywie. Natomiast półtony nie powinny być zbyt rozczłonowane, by uniknąć monotonii obrazu.

Jeśli włożony do rzutnika negatyw daje obraz żywy, drgający światłem, bogaty w cienie, pełen soczystości i życia, to jest dobry; jeśli zaś obraz w rzutniku będzie szary, ciemny, albo zbyt przejrzysty, to z negatywem jest coś w nieporządku.

122 Uzyskanie takiego dobrego negatywu nie jest trudne przy wywoływaniu *automatycznym*. Wystarczy ustalić naświetlenie zgrubsza (ale usta-

lić je wogóle i nie pracować na ślepo!) i śmiało naciskać migawkę, a naleyście pokierowane wywoływanie automatyczne da dobre rezultaty.

Natomiast ważną jest rzeczą, by taśma błony obejmowała negatywy o zbliżonym charakterze. Bo jeśli pierwsze dwa zdjęcia będą przedstawiały krajobraz tatrzański, dwa następne będą dokonane w teatrze przy sztucznem świetle, a reszta obejmie portret, sport i martwą naturę, to może się zdarzyć nawet przy najlepiej pokierowaniem wywoływaniu automatycznym, że negatywy nie będą najlepsze.

Bardzo dziś w modzie jest materiał negatywowy panchromatyczny, uważam jednak, że nie trzeba wpadać w przesadę i uważać każdą błonę niepanchromatyczną za coś gorszego. Błona panchromatyczna jest niezastąpiona przy sztucznem świetle, inna tam wogóle dziś nie wchodzi w rachubę, zwłaszcza przy zdjęciach migowych.

Nowoczesne metody wywoływania operują trzema hasłami, a mianowicie wywoływania automatycznego, wywoływania wyrównawczego i wywoływania drobnoziarnistego. Ostatnie dwie metody często się *mieszają* przez niepohamowaną reklamę fabryk i pomieszanie ich za ciemnia sprawę.

Otóż wywoływanie automatyczne, inaczej zwane „na czas”, polega na tem, że po włożeniu błony do tanku wlewamy wywoływacz i po określonej ilości czasu błonę utrwalamy, nie troszcząc się zupełnie o to, jak jest wywołana, a metoda ta ma dać w każdym wypadku najlepszy, w danym razie osiągalny wynik. Że tak jednak nie jest z całą dokładnością, przekonamy się później, gdy się sprawie bliżej przyglądnijemy.

Wywoływanie wyrównawcze polega na stosowaniu takich wywoływaczy, by łagodziły nadmierne kontrasty i dawały negatywy harmonijne tam, gdzie wywoływanie zwyczajne da negatywy przekonstrastowane. Jak więc widzimy, nie jest ono uniwersalne, bo polecenia godne jest tylko tam, gdzie możemy obawiać się nadmiernych kontrastów, co, jak wiemy, nie zachodzi bynajmniej zawsze.

Wreszcie wywoływanie drobnoziarniste polega na stosowaniu takich substancyj, które redukują do minimum wielkość ziarna negatywów, pozwalając w ten sposób na powiększenia w bardzo znacznej skali. Jak więc widzimy, to i ta metoda nie jest uniwersalnie konieczną, bo gdy nie powiększamy zbyt znacznie (np. negatywy 6×9 lub 6×6 cm.), nie musimy stosować metod specjalnych, skoro ziarno i tak nam nie przeszkadza.

W ostatnim roku poczyniono bardzo znaczne postępy w produkcji wywoływaczy drobnoziarnistych, zestawiając je w dodatku tak, że działają jednocześnie wyrównawczo, ale wywoływacze te są niesłycha-

nie drogie, skład ich jest zazdrośnie strzeżoną tajemnicą fabryczną, działanie zaś przedmiotem dyskusji fachowców.

W każdym razie dobra błona drobnoziarnista i umiejętne postępowanie w czasie naświetlenia i wywołania jest znacznie ważniejsze, niż stosowanie najbardziej reklamowanych płynów.

Powyższe, nieco chaotyczne uwagi, nie mające pretensji do ścisłości artykułu fachowego, są niejako wprowadzeniem w sam temat wywoływania automatycznego i dlatego uważałem za konieczne od nich zacząć, zanim przy najbliższej sposobności przejdę do opisu metod wywoływania błon wszelkiego rodzaju.

Wydawnictwa

Obrazy Tatr w pocztówkach dr. A. Wieczorka. Zasłużony popularyzator górskiego piękna Polski, dr. A. Wieczorek wydał świeżo duży komplet pocztówek ze swych zdjęć tatrzańskich. Komplet ten jest poważnem dziełem, jeśli się zważy jego poziom artystyczny, liczebność i poprawność wykonania w ładnej rotograviurze. Cykl górski składa się z 48 pięknie ujętych motywów, tytułów których niepodobna szczegółowo wypisywać — każdy powinien te pocztówki nabyć na własność, by się z nich uczyć, poznawać i kochać polskie góry. Najbardziej sugestywne i lapidarne są motywy: „Na Zawracie“ (Nr. 235), „W Dolinie Stawów Gąsienicowych“ (Nr. 231), „Morskie Oko“ (Nr. 219), „Wielki Staw“ (Nr. 252), „Mały Giewont“ (Nr. 240), „Tatry Wysokie z Orlej Perci“ (Nr. 227), „Krajobraz tatrzański z Doliny za Mnichem“ (Nr. 216), „Smreczyński Staw w Dolinie Kościeliskiej“ (Nr. 226), „Czarny Staw Gąsienicowy“ (Nr. 214). Obrazy te odznaczają się syntetycznem stężeniem motywu, występującego we wzorowo skomponowanych bryłach geometrycznych lub w płaszczyznach o dużej malowniczości. Czuje się w nich wizję artysty, blisko zżytego z przyrodą górską i korzającego się przed jej majestatem.

Dr. Wieczorek wypełnia swemi pocztówkami poważną misję artystyczną, której szczerze życzymy największego powodzenia. Pocztówki wydane są przez firmę Polonia w Krakowie, która wydała jednocześnie album tatrzański w większym formacie z tegoż cyklu zdjęć z przedmową R. Malczewskiego.

Nakładem Polonii ukazał się także b. piękny album „Stara Warszawa” również według zdjęć dr. Wieczorka z przedmową J. Bułhaka.

Poradnik Foto-Gregera. Znana w kraju firma wydała w nakładzie 25 tys. prospekt—cennik z licznymi ilustracjami sprzętu fot., a także i pięknych zdjęć fotograficznych. Podkreślić należy, że amator znajdzie tu wiele pożytecznych wskazówek i to nie tylko technicznych, ale i estetycznych (o kompozycji). Poradnik wysyłany jest bezpłatnie na żądanie.

J. B.

Rozpowszechniajcie

PRZEGLĄD PRASY

„Fotograf Polski» Nr. 3. (Marzec, wydany w maju 1936)

Dr. A. Wieczorek pisze o kolejce tatrzańskiej i nowych punktach widzenia fotograficznego, których ona dostarcza. Dołącza wskazówki techniczne i terenowe przy dokonywaniu zdjęć z kolejki. R. Sonnenfeld daje dalszy ciąg pracy o metodzie Persona, a dr. T. Cyprian poucza o technice zdjęć w teatrze.

„Wiadomości Fotograficzne» Nr. 5 1936

Artykuł A. Wiśniewskiego „O fotografowaniu dzikich zwierząt” jest wart podkreślenia, jako pierwsza bodaj praca polska tej treści, gdy prasa niemiecka, obfituje we wskazówki dotyczące odtwarzania świata zwierzęcego. Z przyjemnością również czytamy zajmujące wskazówki brata Januarego Wilka o fotografowaniu błyskawic i oglądamy „Harcera” J. Rupenthala, w którym podziwiamy zarówno dobre ujęcie portretowe, jak miłą i sympatyczną twarz młodocianego modela. Artykuł „Z polskiej prasy fachowej” przynosi pochlebną wzmiankę o naszym „Przeglądzie Fotograficznym”, jego treści i wykonaniu ilustracji.

„Moja Leica” Nr. 1 1936

Nowy ten miesięcznik jest poświęcony fotografii małoobrazkowej i wychodzi w Warszawie pod redakcją Rajmunda Sonnenfelda (adres redakcji Warszawa—Bielany, Grębałowska 13). Obok kilku artykułów z dziedziny techniki małoobrazkowej przynosi 6 dużych i dobrych reprodukcji, przewyższających wykonaniem ilustracje „Fotografii Polskiej”. Piękne są i „Melancholia” Stalowego-Dobrzańskiego i „Widok z Tatr” Bratza, ale prym trzyma wspaniały „Port w Splicie” Groniowskiego.

„Światło i Tiń”. Maj 1936

Podaje zajmujący artykuł o walorach i barwoczułości Stepana Szczurata p. t. „Metoda fałszowania”. Poziom graficzny ilustracji ujawnia wybitne polepszenie.

Revue Française de Photographie et Cinématographie

W zeszyte z 1 maja r. b. P. Liercourt podnosi potrzebę wprowadzenia nauki fotografii do programów szkół francuskich, tak jak to nastąpiło już w szkołach amerykańskich w 1922 r. i w Niemczech w 1930 r. Sfery kierownicze w szkolnictwie francuskim są obecnie pozytywnie usposobione do podniesionego problemu.

W zeszytach z 1 i 15 maja r. b. dr. A. Charriou i inż. S. Valette omawiają zagadnienie wywoływaczy drobnoziarnistych. Autorzy przytaczają na wstępie szereg recept tych wywoływaczy. Pod względem delikatności ziarna wybija się na pierwsze miejsce wywoływacz parafenilendiaminowy czysty, wymagający jednak znacznego przedłużenia czasu naświetlenia i posiadający ponadto szereg innych braków; następnie dobry jest wywoływacz parafenilendiaminowo-metolowy z fosforanem trójsodowym, wreszcie, wywoływacze metolowo-hydrochinonowe z boraksem.

Zdaniem autorów wszystkie metody pozyskania drobnego ziarna polegają w istocie na użyciu wywoływacza o bardzo małej energii działania, dającego negatywy o słabych kontrastach (działanie wyrównawcze). Ziarno jest tem drobniejsze, im mniej posunięte zostało wywoływanie. Powstaje zatem pytanie, czy nie dałoby się osiągnąć tych samych wyników ze zwykłym wywoływaczem przy dostatecznie skró-

conym czasie wywoływania lub odpowiedniem rozcieńczeniu. G. Schware wypowiada się w ostatniej swej pracy, że przy wywołaniu negatywów do jednakowego kontrastu i takiego samego stopnia zaczernienia wywoływacze specjalne nie dają wcale drobniejszego ziarna od zwykłych. Sami zaś autorzy są zdania, że obecny stan badań jest zbyt niejednorodny i niedostateczny dla wypowiedzenia ostatecznej opinii ¹⁾.

Camera Nr. 11. Maj 1936.

Zeszyt przynosi dalszy ciąg artykułu Th. Mendelssohna o metodach wpływania na gradację emulsji. Autor opisuje pokrewne w założeniach teoretycznych metody P. Hatscheka i F. Formstechera, z których ostatnia ma wszelkie widoki praktycznego powodzenia; poza tem wymienia nieopublikowaną dotąd „Syngrafję” H. Kühna. Ch. Aegerter przytacza szereg drobnych ułatwień w sposobie Persona; najciekawsze jest jednak zastosowanie przez niego filtru zmiękczającego L. Misonne’a przy rzutowaniu drugiego negatywu, dzięki czemu zmiękczenie rysunku następuje tylko w światłach i półcieniach. Umieszczone tam dwie ilustracje — jedna zwykła, druga uzyskana sposobem Persona ze zmiękczeniem rysunku w światłach — wykazują, że osiągnięte wyniki mogą być w pewnych wypadkach wysoce korzystne.

G. Heyde porównuje zalety i wady zwykłej matówki, matówki w lustrzankach oraz celowników z dalomierzem, jako przyrządów do określania pola zdjęcia i nastawienia ostrości w spółośczesnych kamerach. Ciekawem uzupełnieniem tego artykułu są wyniki tegoroczne niemieckiego konkursu dla amatorów. Z pośród 40.000 nadesłanych zdjęć nagrodzonych zostało 129. Z tych wyróżnionych 129 zdjęć na poszczególne typy kamer przypadło w stosunku procentowym w zaokrągleniu: k. na płyty szklane — 22⁰/₀, kamery błonowe zwykłe 6×9 cm. i wzwyż — 3⁰/₀, k. błonowe małoobrazkowe — 5⁰/₀, k. miniaturowe na film 24×36 m/m. — 24⁰/₀, lustrzanki Rolleiflex i Rolleicord — 45⁰/₀, inne lustrzanki 2⁰/₀. Jak widać na kamery posługujące się matówką przypadło 69⁰/₀, z kąd wniossek o przewadze matówki dla pracy o zakroju artystycznym. Wśród ilustracyj zdobiących zeszyt znajdujemy z prawdziwą przyjemnością „Wiosnę w lesie” T. Wańskiego.

American Photography. Maj 1936.

Miesięcznik ten wychodzi jako poważny tomik, zawierający przeszło 70 str. tekstu wraz z ilustracjami i posiada 30 str. ogłoszeń. W zeszycie majowym znajdujemy między innymi artykuł omawiający, jak J. M. Whitehead robi swe obrazy, które powstają z kombinacji dwóch lub nawet trzech zupełnie odrębnych negatywów. Siedem ilustracyj przedstawia kolejne etapy powstanie wspaniałego nastrojowego obrazu „Księżyc w nowiu”. Obraz ten powstał z połączenia trzech odrębnych negatywów: nieba, zasadniczego tła drzew i przedniego planu. Dwa pierwsze negatywy po usunięciu zbędnych szczegółów zostały kolejno skopjowane na tym samym papierze, zaś odbitka z trzeciego negatywu (przedni plan) została następnie przyszlukowana. Dopiero z tej złożonej odbitki Whitehead wykonał ostateczny negatyw w formacie 24×30 cm., służący, po starannym retuszu i usunięciu wszelkich środków złaczenia poprzednich odbitek, do pozyskiwania obrazów stykowych. Dodajmy od siebie, że technika Whiteheada jest tak mistrzowska, że nie daje zauważyć sztuczności obrazu.

D. L.

126 ¹⁾ W najbliższych zeszytach Przeglądu Fot. ogłosimy ciekawe artykuły inż. W. Romera na te tematy.

„Photofreund” Nr. 9. 1936.

Zamieszcza większą pracę Willy Frerka o filtrach polaryzacyjnych, ilustrowaną przykładami obrazowemi, które podkreślają doniosłość praktyczną tych filtrów, gaszących refleksy świetlne.

„Die Galerie” Nr. 5. 1936.

Reprodukuje obraz Bolesławy Zdanowskiej p. t. „Gazeciarz”, a Nr. 6 tegoż pisma—obraz Kazimierza Lelewicza p. t. „Przy pracy”. Obydwie reprodukcje cechuje wzorowe oddanie, wierne oryginałom.

„Il Corriere Fotografico” Nr. 4. 1936.

Miesięcznik ten ogranicza swój dział ilustracyjny tylko do czterech dużych reprodukcji, ale wykonanie ich i treść stoją bardzo wysoko. Nie można ich przetrzącać, trzeba się koniecznie zatrzymać dłużej nad każdym obrazem, gdyż każdy oddziaływa na widza w sposób wysoce atrakcyjny. Wyróżnia się zwłaszcza pierwszorzędna kompozycja figuralna Arthur’a de Carvalho p. t. „Mnisi buddyjsey”.

J. B.

WYSTAWA FOTOGRAFIJ PRZYRODNICZYCH I MYŚLIWSKICH WŁODZIMIERZA PUCHALSKIEGO

W czasie od 17.V do 10.VI salony Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie gościły wystawę fotograficzną Puchalskiego. Wystawa ta na tle urządzanych corocznie „Wystaw fotografii” nabiera specjalnego zupełnie charakteru.

Przjrzyjmy się jak powstaje taki „Salon Fotografiki”. Komitet wystawowy rozsyła do wszystkich fotografujących zaproszenia do wzięcia udziału w wystawie. W regulaminie wystawy znajdujemy obok punktów, zastrzegających wartość artystyczną oraz własnoręczne wykonanie eksponatów przez autora, warunek ograniczający ilość dopuszczonych do oceny zdjęć do kilku, zazwyczaj 4—6 sztuk. Pomimo to komitet otrzymuje ogromną ilość eksponatów, gdyż fotografujących jest bardzo wielu, a każdy chce z rąk jury wystawowej uzyskać dla swych zdjęć piętno sztuki. W ostatecznym rezultacie przez sito kwalifikujące jury przechodzi zdjęć stosunkowo niewiele w porównaniu z ilością autorów. I tak np. na ekranach ostatniej, obelanej tylko przez polskich autorów, Wystawie Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego znalazło się około 400 zdjęć reprezentujących 150 autorów.

Równocześnie wiadomem jest każdemu, kto poważniej zajmował się fotografią, jak bardzo trudną do poddania twórczej woli jest technika fotograficzna i jak wielki „opór materji” napotykamy, gdy jakkolwiek myśl kompozycyjną chcemy na drodze fotograficznej zrealizować. Z drugiej znów strony w fotografii większą może niż gdzieś indziej rolę odgrywa przypadek. Z dużej liczby zdjęć dokonanych przez przeciętnego amatora zawsze prawie, przy Bożej i ludzkiej pomocy, uda się wybrać parę takich, które odpowiednio obcięte i prawidłowo technicznie podane, będą dostatecznie efektowne, aby przepłynąć szczęśliwie pomiędzy Scyllą i Charybdą Jury.

Jasne jest, że w pstrokatej powodzi najbardziej nawet wyraźnie zarysowana i skryształizowana indywidualność artystyczna niełatwo może się przy pomocy kilku

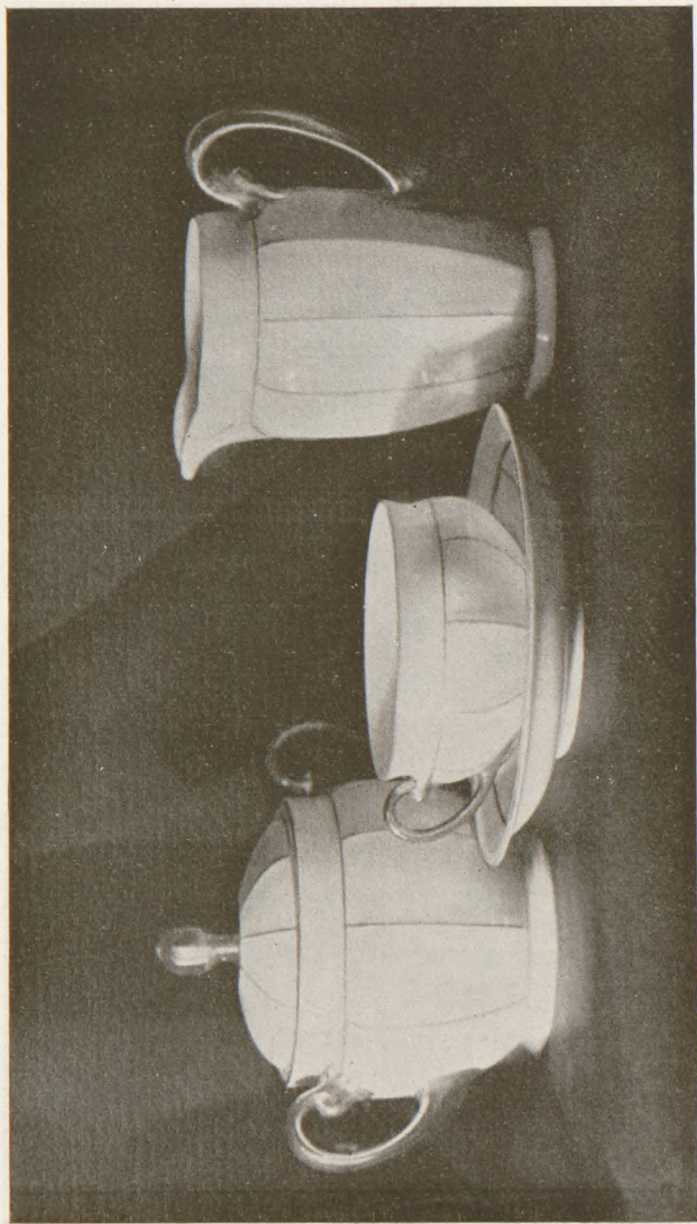
tylko obrazów wyróżnić, a tembardziej nie może nadać piętna i charakteru wystawie. Wystawy pełne są pozy i konwencjonalizmu, brak im prostoty, szczerości i wyrazu. Bodajże ten panujący, nietylko u nas ale wszędzie, w świecie fotograficznym sposób urządzania wystaw jest jedną z przyczyn małego szacunku, z jakim ciągle jeszcze niestety odnoszą się artyści innych działów plastyki do młodej swej siostrzyczki fotografii. Koniecznością staje się urządzenie wystaw, na których zebrane byłyby prace jednego tylko lub kilku fotografików. Warszawa stale urządza takie wystawy, we Lwowie jednak widzujemy je nadzwyczaj rzadko.

Taką właśnie wystawę indywidualną mieliśmy obecnie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Wystawa ma charakter przyrodniczy i dla jej omówienia należałoby rozpatrzyć odrębnie stronę rzeczową i stronę artystyczną. Mogę tylko wyrazić zadowolenie z powodu podjęcia tak pięknego, a tak u nas zaniedbanego tematu, jakim jest fotografia przyrodnicza. Muszę również zaznaczyć, że jakkolwiek na wystawie znajduje się niewątpliwie duża ilość zdjęć o wartości przedewszystkiem naukowej lub dydaktycznej, to jednak zbiór w swym charakterze odbiega daleko od suchego kolekcjonerstwa naukowca. Niewatpliwie tutaj przedewszystkiem przeważa pierwiastek sportowy. Znajdziemy także sporą dozę humoru. Np. wśród jaszczurek, żab i ropuch w pierwszym pokoju wystawy doskonale miejsce znajduje ludzka „Ropuszka”. Nie brak też wesołych sytuacji, jak np. dzik szarżujący myśliwego, który ratuje się ucieczką na drzewo. Dominującą jednak cechą jest przebijające się z każdego zdjęcia zamięłowanie do przyrody. I to właśnie zamięłowanie stanowi również jedną z głównych zalet artystycznych prac autora, dając mu proste i szczere podejście do motywu. Autor nie przystępuje do zdjęcia naszpikowany całą kolekcją recept i formułek, mających zapewnić jego fotografjom dobrą kompozycję i wartość artystyczną, lecz fotografuje aby uczynić zadość swej pasji. Na światłoczułej emulsji stara się utrwalić „fascynujący wycinek rzeczywistości”. Bo rzeczywistość istotnie jest niesłychanie fascynująca i nieoczekiwana, trzeba tylko umieć patrzeć. Przekonuje nas o tem np. zupełnie egzotyczny „Portret pantara” (177). Droga, po której kroczy autor, jest jedną z najwłaściwszych dróg w fotografice. To jest prawdziwa fotografia. Niemniej jednak takie podejście do tematu nie uprawnia wcale do lekceważenia i pominięcia strony formalnej, która świadczy o kulturze artystycznej autora i decyduje ostatecznie o wartości obrazu, jako dzieła sztuki.

Kompozycyjne ujęcie obrazu w ramach czworoboku, rozmieszczenie plam i akcentów rozwiązuje autor raczej intuicyjnie, kierując się wyczuciem i w wielu wypadkach dochodzi do rozwiązań bardzo dobrych, świadczących o rzetelnem uzdolnieniu. Spotykamy jednak także braki i niedociągnięcia, będące dowodem niedostatecznego jeszcze wyrobienia i skryształizowania indywidualności artystycznej. Do najpiękniejszych zaliczyłbym zdjęcia ptaków w locie, wspaniałe żywe eskadry i żywe szybowce, szczególną radość sprawiające lotnikom. Interesujące są „desenie” np. Nr. 4 i 122. Znakomite krajobrazy bagienne, „Dzikie irysy” i inne. Nie można też odmówić zalet „Kuropatwom”.

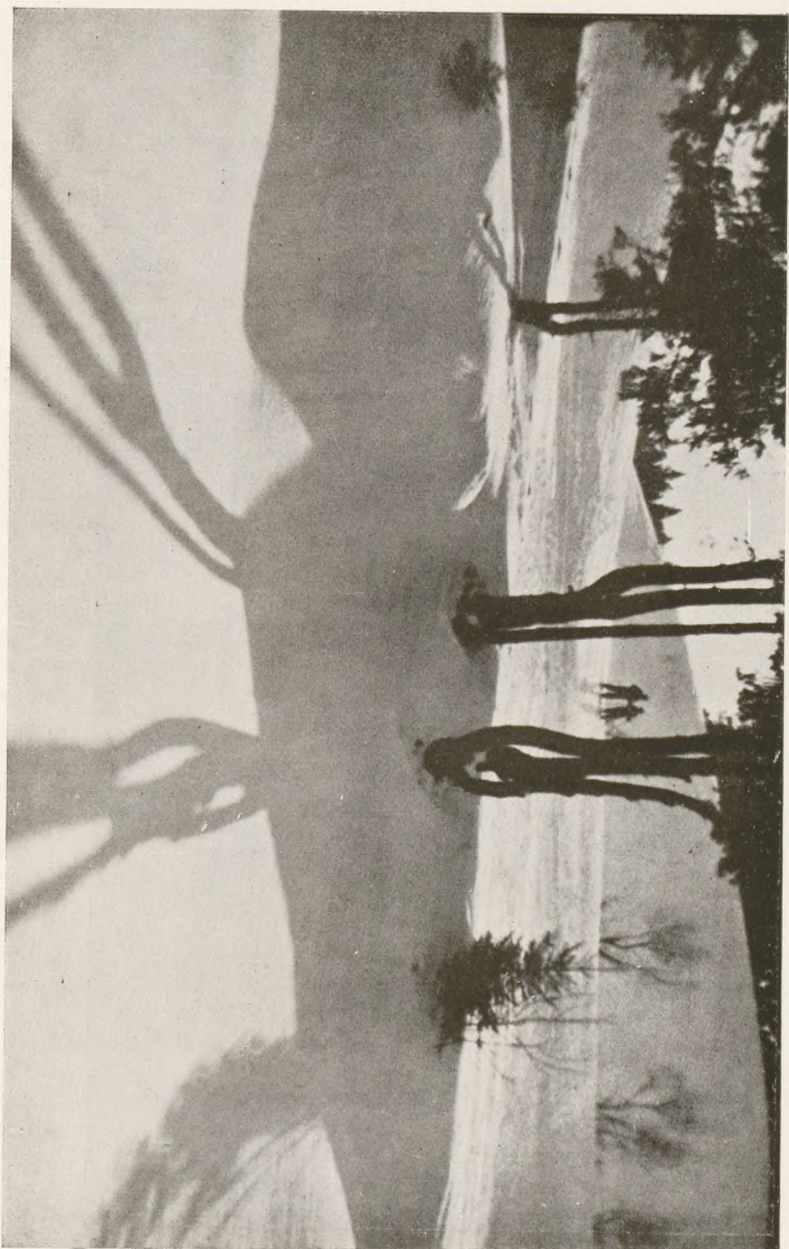
Inż. Witold Romer.

**Nabywajcie nowy Almanach Fotografiki
w przedpłacie do dn. 1 września!**



PORCELANA
brom

W. ŁOKUCIJEWSKI
Wilno



CIEŃIE
brom

Z. DRZEŃWICKI
Wilno

PORADNIA

P. M. Strassburger z Warszawy. Obrazek „Kumoszki” (1) jest bardzo dobrze skomponowany i doskonale pochwycony (modele nie pozują), lecz te zalety psuje *nadmiernie* kontrastowa odbitka i drobne usterki (retusz na pozytywie pendzelkiem łatwo je usunąć). Zdjęcie to jest typowym przykładem jak z dobrego zdjęcia przez użycie twardego papieru otrzymujemy „kredowe” światła i „sadzowate” cienie. Inne zdjęcia również obok poprawnej kompozycji są zbyt kontrastowe i tracą swoją wartość przez niespokojne tło. Prosimy autorkę o nadesłanie nam odbitek na przyszłość lepiej skopjowanych, a ewent. zamieścimy je na wkładkach. Przyczyną tych wad technicznych mogą być także b. kontrastowe negatywy (źle wywołane).

P. Dańda z Katowic. „Tatry” (2) mają dobre walory, lecz motyw się rozdwaja i możnaby uzyskać dwa obrazki (i to niezłe!) z tego negatywu. Linja wskazuje ich podział. Zdjęcie „Koksownia” zamieszczamy osobno (wkładki), gdyż ujęcie motywu w zupełności na to zasługuje, chociaż brak trochę kontrastu, co postaramy się w reprodukcji poprawić. Zachęcamy autora i innych amatorów szukania tematów „fabrycznych”, niezbyt jeszcze przez ogół wyzyskanych. „Stare dęby” są nieco za kontrastowe, pozatem z prawej strony lepiej odrzucić parę centymetrów, a motyw będzie więcej skupiony.

P. St. Marsop z Józefowa k/Błonia. Motyw „Przyroda i technika” (3) charakteryzuje brak półtonów: mamy tu czerń, biel i zaledwie dwa natężenia szarego tonu. W tym wypadku sprawia to b. dobre wrażenie, a że kompozycja jest bez zarzutu, więc tylko możemy pochwalić autora i prosić o nas pamiętać. „Szept liści” byłby miłszy, gdyby miał ciekawsze niebo i dłużej naświetlony (co pewnie było trudne z powodu wiatru, gdyż i tak liście są poruszone). „Życie jest miłe”—jest „miłem” zdjęciem, chociaż postać kobieca jest niezbyt szczęśliwie umieszczona: obcięte nogi i brak przesłonięcia z prawej strony. Ponadto trzeba zaretuszować niespokojne tło (z prawej strony pośrodku).

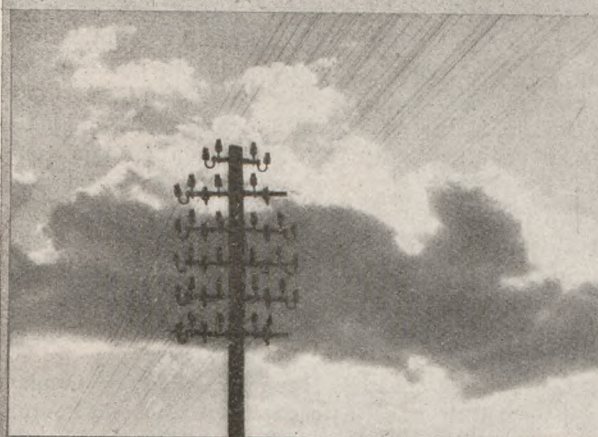
P. Leszek Biały ze Lwowa. W zasadzie obrazek „Fragment Katedry Ormiańskiej” jest dobry, lecz ma pewne usterki techniczne, a to zbyt zlewające się kontury z tłem (np. prawa kolumna), ponadto kosztem dołu należałoby trochę dodać tła u góry, a przytem dół obrazka przyciemnić. „Dziedziniec Katedry” ma wadę rozdwojenia motywu (dwie bramy) i przesunięcie aparatu naprawo możeby dało w rezultacie motyw lepszy. Ponadto zbyt czarne cienie, zwłaszcza lewa połowa, rażą oko, a brak tła u dołu nie daje oparcia głównemu motywowi (brama). „Podcienie w rynku” zyskałyby przy formacie pionowym: u góry uniknęłoby się obcięcie łuku i więcej tła byłoby u dołu. Motyw jest ładny i ma dobre walory.

P. I. Jedlina z Warszawy. „Przedwiośnie” jest trochę smutne, bo bezsłoneczne (wrażenie jesieni), chociaż po pewnej obserwacji „ślady” słońca można dojrzeć. Wina jest tu niedobra odbitka (lub negatyw niedoświetlony), a szkoda bo motyw ładny. „Cmentarzysko” jest tak ciemne, że gdyby nie jasne niebo, możnaby myśleć, że jest noc. Oczywiście przyczyną tu jest za krótkie naświetlenie, a oprócz tego zbyt twardy papier. „Zachód na Wiśle” również niedoświetlony, chociaż w tym wypadku nie jest to tak rażące. Kompozycja obrazków zdradza zdolności i warto pracować nad techniką.

Br. January Wilk z Dukli. Reprodukowane obrazki były już omówione w nr. 4 i trafiły do poradni pomyłkowo.

Zdjęcia nadsyłane do poradni na odwrotnej stronie powinny zawierać: nazwisko autora, miejscowość, tytuł. Bez tych danych nie będą omawiane. Redakcja zasadniczo zdjęć nie zwraca i omawia tylko trzy obrazki jednego autora. Zdjęcia nadsyłane bez adnotacji o ich przeznaczeniu będą zależnie od ich wartości omawiane w poradni lub reprodukowane osobno.

S. T.



1931

These photographs were taken during the winter of 1931, when the snow was deep and the weather was cold. The photographs show the beauty of the winter landscape and the people who live in it. The photographs are arranged in a grid, with each photograph numbered from 1 to 7. The photographs are in black and white, and they are of varying sizes. The photographs are arranged in a grid, with each photograph numbered from 1 to 7. The photographs are in black and white, and they are of varying sizes.

K O M U N I K A T Y

Odpowiedzi Redakcji. P. Józef Żurek w Drohobyczu. Linje schematów kompozycji w artykule X. Dra Śledziewskiego w nr. 4 z r. ub. oznaczają miejsca, gdzie mogą się układać zarówno przedmioty jak *linje, plamy graficzne* zdjęcia. Zagadnienie kompozycji wogóle małą ma literaturę i tem przyjemniej nam zakomunikować, że uzyskaliśmy zezwolenie od znakomitego fotografa francuskiego p. Santeul'a na przekład jego pracy o kompozycji fotograficznej, którą w Przeglądzie lub jako książeczkę osobną ogłosimy jeszcze w tym roku. Będą tam schematy ze zdjęć znanych fotografików. W recenzjach naszych z „Revue Française de Phot.” niejednokrotnie wspominaliśmy o tej pracy p. de Santeul'a p. t. „Gramatyka sztuki fotograficznej”.

W sprawie wywoływaaczy drobnoziarnistych—prosimy przeczytać w bież. numerze art. d-ra Cypriana i streszczenie „Revue Française de Phot.”, a oprócz tego w najbliższych zeszytach ogłosimy artykuł inż. Romera. Na inne pytania wysłamy odpowiedź listowną.

Kalendarz wystaw.

I. OGÓLNOPOLSKA AKADEMICKA WYSTAWA FOTOGRAFIKI odbędzie się we Lwowie w listopadzie i grudniu b. r.

Ostatni termin nadsyłania zdjęć upływa **15 listopada 1936**. Obrazy formatu od 18×24 do 44×44 naklejone tylko na jasnym kartonie, nadawać jako „druk”. Na odwrocie podać imię i nazwisko, uczelnię, tytuł, technikę wykonania, jakoteż załączyć zł. 1.50 w znaczkach poczt. na porto powrotne.

Pragnieniem naszym jest, by Wystawa wykazała, że fotografia znajduje w kołach młodzieży akademickiej szczyrych miłośników zajmujących się fotografią nie tylko dla rozrywki, lecz znajdujących w niej swoisty wyraz własnych przeżyć artystycznych.

Największą może rękojmią najlepszych wyników jest jednak atmosfera masy zorganizowanej. Jesteśmy Kołem istniejącem 5 lat. Mamy wyposażone dwie ciemnie, czytelną pism i bibliotekę; obsyłamy wystawy krajowe i mamy za sobą 3 wystawy własne. Dzisiaj chcemy Was zachęcić do tego samego.

Organizujcie się przy Bratniakach—służymy Wam radą.

Zapraszamy słuchaczy wyższych uczelni w Polsce i zagranicą do licznego udziału w wystawie.

Informacje i adres wystawy: Techniczne Koło Fotografów. Lwów, II. Dom Techników.

IV WYSTAWA FOTOGRAFIKI W STANISŁAWOWIE. Otwarcie Wystawy nastąpi 20 września 1936 r. Termin nadsyłania prac oraz deklaracji upływa z dniem 5-go września 1936 r.

Wpisowe zł. 4—dla członków T-w fotogr.—zł. 2. Adres: Koło Miłośników Fot. p. P. T. T., Stanisławów ul. Szydlowskiego 7.

IV. MIĘDZYNAR. WYSTAWA FOTOGRAFIKI W ZAGRZEBIU. Termin nadsyłania prac do 20 sierpnia pod adr.: Fotoklub Zagreb, Masarykowa 11, Zagreb, Jugosławia.

V. SALON MIĘDZYNAR. POŁUDN.-AFRYK. W JOHANNESBURGU. Termin nadsyłania do 14 sierpnia pod adr.: The Hon. Secretary Johannesburg Photographic Society P. O. Box. 7024, Johannesburg, S. Africa. Wpisowe 5 szyl.

81 DOROCZNA WYSTAWA KRÓLEWSKIEGO T-WA FOTOGRAFICZNEGO WIELKIEJ BRYTANII W LONDYNIE. Termin nadsyłania prac do 31 lipca pod adr.: The Secretary, The Royal Photographic Society, 35, Russell Square, London, W. C. 1, Anglja. Opłata tylko na porto zwrotne (bez wpisowego).

Sprostowanie

W artykułach o światłomierzach elektrycznych w Nr. 5 P. F. wkraśl się w podanej na str. 95 tabelce błąd: w ostatniej rubryce oświetlenia w luksach winno być „800” zamiast „1000“.

NOTATKI TECHNICZNE

Właściwe posługiwanie się światłomierzami elektrycznymi. W zeszycie z 15 maja r. b. R. F. P. C. podaje wskazówki *praktyczne* posługiwania się światłomierzami elektrycznymi (por. art. w nr. 5 i 6 P. F.) Wbrew reklamie i instrukcjom „przyrządy te w rzeczywistości nie dają *automatycznie* dokładnego czasu naświetlenia, dają jednak możliwość określenia go z największym przybliżeniem” i stosowane umiejętnie są lepsze od innych metod.

Artykuł stwierdza, że przyczyną istotną niedokładnych wskazań jest zbyt szeroko objęte pole obrazu—ok. 60°. Dotyczy to zwłaszcza przyrządów z okrągłą oprawą fotokomórki, która obejmuje promienie świetlne pozostające nawet całkowicie poza zasięgiem negatywu. To samo ma zresztą miejsce w każdym światłomierzu, gdy użyjemy obiektywu o długiej ogniskowej, czyli małym kącie widzenia. Z tego powodu artykuł zaleca nawet dorobienie specjalnej dodatkowej osłony, któraby wyrównała pole widzenia fotokomórki z obiektywem.

Posługując się światłomierzem należy dążyć by jego pole widzenia obejmowało jedynie pole zdjęcia. Dla przedmiotów bliskich nie jest to trudne, wystarczy dostatecznie zbliżyć się. Przy pejzażu należy nachylić światłomierz mocno w dół w kierunku najbliższego przedniego planu, pozyskany zaś czas naświetlenia nieco skrócić, np. do $\frac{1}{150}$ zamiast $\frac{1}{100}$ sek. Przy motywach położonych w odległości 8–10 mtr. należy nieco zwiększyć czas naświetlenia — w przybliżeniu o 25%, naprz. $\frac{1}{40}$ zamiast $\frac{1}{50}$ sek. Posługując się obiektywem o długiej ogniskowej, przedłużyć czas naświetlenia stosownie do ogniskowej aż do podwojenia go; natomiast przy obiektywach szerokokątnych wskazania światłomierza będą właściwe.

Przy portrecie w całej postaci i innych zdjęciach dokonywanych zwykłym obiektywem z odległości ok. 4,50 mtr., zbliżyć się dostatecznie dla wyeliminowania ubocznych przedmiotów. Naogół wystarczy podejść na pół odległości, t. j. ok. 2,50 mtr.; gdyby to było niemożliwe — zwiększyć nieco czas naświetlenia. Dla zdjęć jeszcze bliższych w odległości 2,50–3 mtr. (naprz. popiersie, głowa) należałoby zbliżyć światłomierz do 1 mtr. lub nawet 0,50 metr. Należy przytem uważać, by nie rzucić cienia własnego na zdejmowany przedmiot. Przy zdjęciach pod światło wystrzegać się promieni bezpośrednio nieodbitych od przedmiotu, zwłaszcza zaś światła słonecznego.

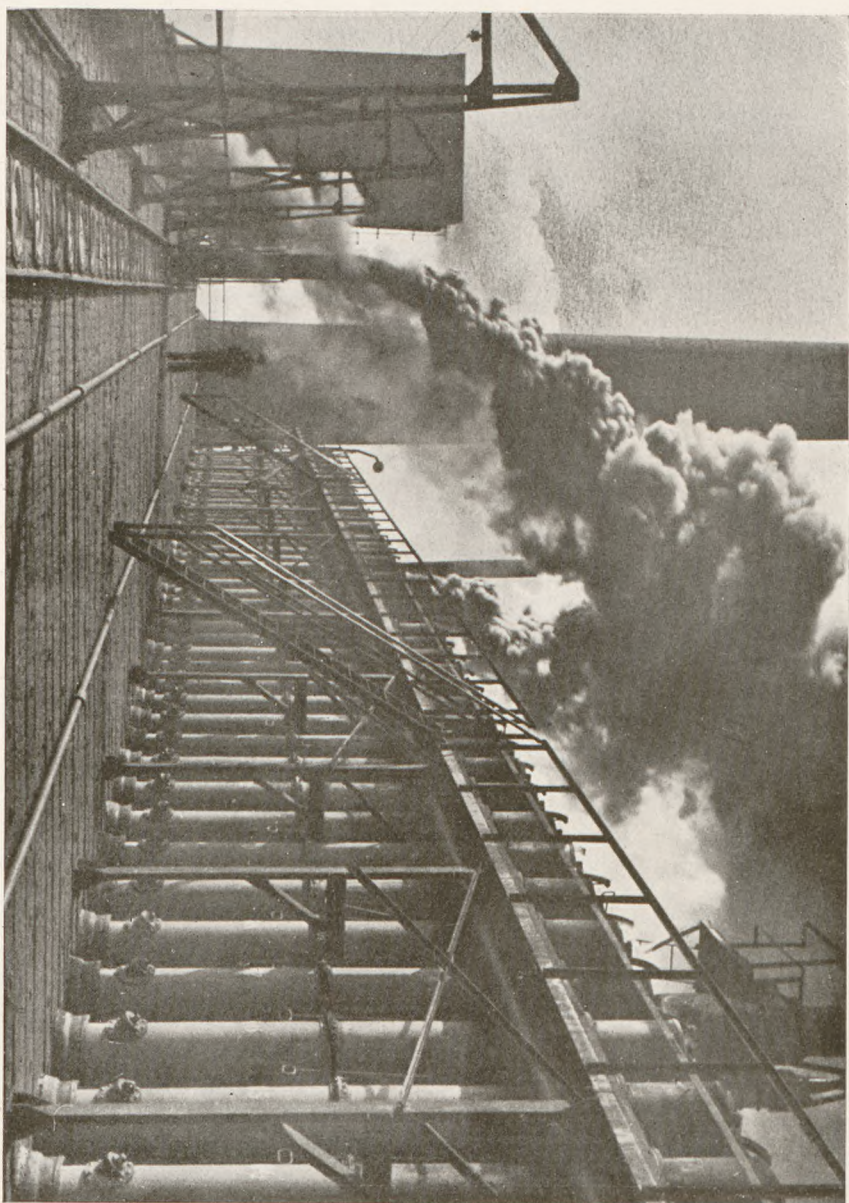
D. L.



KRAJOBRAZ TATRZAŃSKI

brom (z serii pocztówek tatrzańskich, p. str. 124)

ANTONI WIECZOREK
Zakopane



KOKSOWNIA W RUCHU
brom

J. DAŃDA
Katowice

NA MARGINESIE

List niniejszy został odczytany przez autora, na obchodzie trzydziestolecia pracy J. Bułhaka, urządzonym „extra muros” przez grono koleżeńskie profesorów Wydziału Sztuk Pięknych U. S. B. w dniu 4 kwietnia r. b.

List o Wilnie

Mój kochany złoty Dziubasku! Pisałem ci już kiedyś o tem, że Ciocia Teofila Kwarcikiewiczowa z Pobrykańc poleciała mi, wielce dbając o moje wykształcenie krajoznawcze, zwiedzić różne miasta polskie, a przedewszystkiem Wilno. Ale sama rozumiesz, że mię niebardzo ciągnęło do tej Palmiry północy, ojczyzny Boreaszów, Bałzuków i Bułhaków, gdy mogłem spędzić ten czas z tobą w wesołej Warszawce i znacznie przyjemniej zużytkować asygnowane przez Ciocię na Wilno pieniądze. Mam nadzieję, że i ty niezgorzej wspominasz nasze warszawskie rorywki i eskapady. Ale z pewnością nie domyślasz się, w jaki sposób udało mi się urządzić tak, by wilk był syty i koza cała. Zrobiłem Ciocię wspaniałą kawal: pieniądze zainkasowałem, a zamiast jechać do Wilna, przygotowałem się do egzaminu Cioci na miejsu. Sprowadziłem sobie setki fotografii Bułhaka z widokami Wilna i poznałem to miasto od a do zet. A Ciocia została zbudowana mojem opowiadaniem i moją głęboką kompetencją krajoznawczą. Chcę się nią i przed tobą pochwalić.

Nie powiem, żeby Wilno było brzydkie, owszem, przypomina czasami Florencję lub Toledo. Jest tak zakonserwowane, że współczesność wcale go nie dotknęła. Ani jednej knajpy, dancingu, żadnego porządnego magazynu ani nowoczesnego domu. Same tylko klasztory, kościoły i dachy—morze dachów i dachówek. Kościoły są przeważnie opuszczone i bezлюдne, choć stoją otworem. Ani jednego księdza. Ulice wszystkie krzywe, a mury popękane i odrapane. Po murach często pną się dzikie wino, a u przymurków rosną chwasty i kwiaty, także dzikie. Przedsionki i prezbiterja kościołów zasklepione „nietoperzem”, co według Bułhaka stanowić ma cechę gotyku. Wogóle w Wilnie widać tylko przeważnie szczyty dachów—co się znajduje na dole—niewiadomo.

Klimat tam jest całkiem niezwykły—wszystko jest ciągle oświetlone zachodzącym słońcem, ciepło jest majowe i drzewa kwitną tak bezustanku, że chyba nigdy nie owocują. Albo znów odrazu robi się zima, która jest zawsze bardzo mroźna, śnieżna i słoneczna. A jesieni—ani na lekarstwo: taki klimat nazywa się kontynentalnym, z czego widać, jak bardzo wschodniem jest to miasto—prawie jak Moskwa. Na niebie są zwykle chmury groźnie skłębione i wygląda ono, jak przed burzą, ale deszcz nigdy nie pada.

Handel tu kwitnie, ale wyłącznie w ręku bab, sprzedających na ulicy zioła, dryjakwie i lubczyki, bo sklepów nie widziałem. Miasto jest pozbawione zwykłego zaludnienia, ale pełne „typów”, należących do narodowości, zwanej „tutejszą” i do rasy, nie mającej ścisłego określenia.

Okolice Wilna są ciekawe, ale już nazbyt egzotyczne i straszno się w nie zagłębiać. Wolę już oglądać „wizję miasta”, niż zapuszczać się do tych uroczysk, gdzie pełno „upiorów”, „węży”, „smoków”, a nawet „ośmiornic”, choć to ląd, a nie morze. Z kwiatów najpospolitsze są azalie, lub nieznana odmiana botaniczna grążeli, którą wilnianie nazywają z angielska „splendid isolation” (wykształcony widać naród ci tutejsil). Ale tych ostatnich szczegółów Ciocia już nie zrozumiała i poleciła mi się prześpać jeszcze po podróży. A nazajutrz pytała mię o najważniejsze ulice, koncentrujące

ruch miejski. Powiedziałem, że „Skopówka” i „Zaułek Bernardyński”, bo tych fotografii było najwięcej. Chciała koniecznie wiedzieć, gdzie mieszkałem. Poinformowałem ją, że w „Gnieździe”, a spałem w „Pokoju Babuni”.

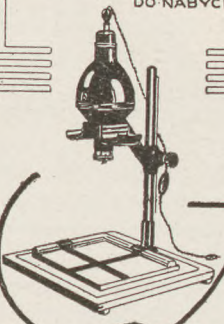
Śród tych fotografii była jedna, zatytułowana „Portret Ojca”. Przedstawia jakiegoś pana z fajką w zębach i butelką w ręku. Ale czyj to ojciec — dociec trudno. Jeżeli Bułhaka Jana, to winszuję wnukowi. Ta buteleczyna i fajka są widać u nich dziedziczne.

Taki jest dokładny obraz Wilna, mój kochany Dziubasku. — Nie opowiadaj tylko o tem nikomu, żem je poznał tak fotograficznie i opisał z drugiej ręki, bo nużby się dowiedziała Ciocia Kwarekiewiczowa w Pobrykańcach. A zresztą na każdej fotografii jest „Copyright by Bułhak”. Bułnąłbym grubą forszę. Twój do grobowej deski

(podpis nieczytelny).

Znalazł i zachował dla potomności J. H.

DO NABYCIA W SKŁADACH
FOTOGRAFICZNYCH



NOWOCZESNE
Aparaty
Do powiększeń
fotograficznych

Jan Bujak
FABRYKA PRZYZRĄDÓW MIERNICZYCH
WE LWOWIE

=====

=====

Przedpłata Przeglądu Fotograficznego: roczna zł. 6.00, półroczna 3.50, kwartalnie zł. 2.00. Pojedynczy zeszyt 70 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 i wydawca **Stanisław Turski.**

Komitet Redakcyjny: **Jan Bułhak, Tadeusz Cyprian, Witold Romer, Alojzy Oblas, delegat L. T. F.** Wszystkie prawa przedruku zastrzeżone. Redakcja zastrzega sobie prawo robienia skrótów poprawek w rękopisach. Adresy Członków Redakcji: **Wilno, Orzeszkowej 3-2. Jan Bułhak; Lwów, Długosza 25, inż. W. Romer; Poznań, Puszczykówko, Willa Luba, dr. T. Cyprian.**

Klisze wykonano w Zakładzie Cynkograficznym F. Zaniewskiego w Wilnie
Drukarnia Artystyczna „Grafika”, Wilno, Tatarska 22