

PRZEGLĄD FOTOGRAFICZNY

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY

ORGAN FOTOKLUBU WILEŃSKIEGO I LWOWSKIEGO
TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

WILNO

L W Ó W

POZNAŃ

Rok II

Grudzień 1936 r.

Nr. 12

M. C. de SANTEUL

GRAMATYKA ARTYZMU FOTOGRAFICZNEGO CZYLI O POTRZEBIE JEGO KODYFIKACJI.

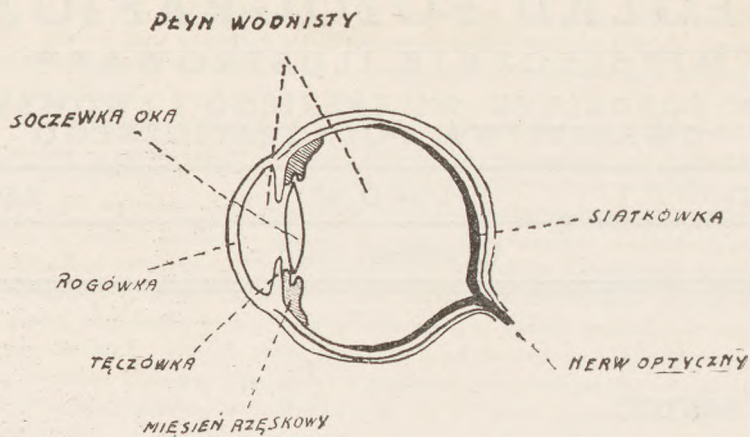
III.

Widzenie oczne a widzenie fotograficzne.

Oko, ten organ żywy i czynny, jest kierowane jednocześnie przez refleksy i przez wolę świadomą, aparat zaś fotograficzny, narzędzie bierne, jest maszyną do rysowania. Zachodzą między nimi pewne podobieństwa budowy, których doniosłość niejednokrotnie przeceniano, ale sposób powstawania obrazów na siatkówce oka i na szkłe matowym nie ma ze sobą nic wspólnego. Przyjęto sądzić, że oko ma kontrolować obiektyw, ale dzisiaj nie jest to wcale powszechnie uznana prawda, zwłaszcza w zakresie estetyki. Wobec wątpliwości, jakie to zagadnienie mogłoby budzić wśród fotografów młodszych, należy je rozpatrzyć zbliska i zbadać poosobno, jak funkcjonują widzenie oczne i widzenie fotograficzne, jak się one mogą godzić ze sobą lub sobie zaprzeczać i któremu z nich w wyniku ostatecznym możemy przyznać wyższość i miarodajność.

Mówimy oczywiście o miarodajności estetycznej, gdyż jasnem jest, że dla stwierdzeń naukowych najczęściej decyduje obraz tworzony przez soczewkę optyczną.

O widzeniu optycznem poucza fizjologia i psychologia. Pierwsza przyświadcza, że oko jest istotnie rodzajem aparatu fotograficznego i to nawet współczesnego, gdyż o małym formacie. Ale w porównaniu tem nie można iść zadaleko, gdyż oko odróżnia się od aparatu przez swą specjalną optykę i przez nierozciągliwość i sferyczność ciemni. Badając oko ludzkie z przodu (rys. 1), napotykamy kolejno: 1) migawkę



RYS. 1.

szczelinową o zmiennej szybkości — powiekę; 2) przysłonę o otworze kolistym, zwaną tęczówką, której otwór użyteczny (żrenica) waha się pod działaniem refleksów lub bodźców sztucznych pomiędzy $f : 4$ a $f : 15$; 3) soczewkę dwuwypukłą, zwaną kryształową (lens crystallina), 4) ciemnię optyczną, napełnioną przezroczystym płynem o wskaźniku refrakcji wyższym, niż wskaźnik powietrza (1, 339); wreszcie 5) powierzchnię światłoczułą, siatkówkę, która zaściela głębię ciemni i posiada kształt sferyczny, zgodny z formą oka.

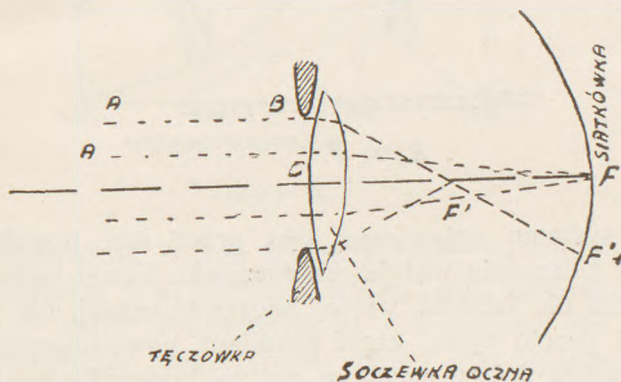
Soczewka oczna przedstawia obiektyw, jakiego przemysł nie jest w stanie wytworzyć nawet w przybliżeniu. Jest to menisk (soczewka) dwuwypukły, którego krzywizna tylna jest znacznie większa, niż przednia. Soczewka oczna, aczkolwiek ograniczona tylko dwiema powierzchniami sferycznymi, nie jest wcale soczewką prostą. Składają się na nią liczne pokłady materji chrząstkowatej i przejrzystej, nawarstwiającej się na sobie na wzór płatków cebulowych. Każda taka warstewka ma zdolność refrakcyjną (załamywania promieni) odmienną od warstwy sąsiedniej, ale ich zespół tworzy całość, korygującą się wzajemnie na podobieństwo soczewek fotograficznych, zestawianych z crownu, flintu, barium i t. p. w optyce fotograficznej. Ten *żywy obiektyw* odznacza się jeszcze ciekawszą właściwością. Jest przepasany okrągłym mięśnieniem w rodzaju naszyjnika elastycznego, który rozciągając się lub zwężając, modyfikuje krzywizny poszczególnych elementów składowych soczewki i powoduje zjawisko *akomodacji*, to jest wyokrąglania całości dla widzenia bliskiego i jej spłaszczania dla widzenia dalekiego. Nastawienie na ostre widzenie, odbywające się na siatkówce oka,

212 przystosowuje się w ten sposób do wszelkich odległości; głębokość

pola widzenia soczewki ocznej rozciąga się więc od nieskończoności do płaszczyzny sąsiadującej o kilka centymetrów z okiem. Zdolność akomodacji oka zasadniczo odróżnia je od naszych obiektywów fotograficznych, których *szttywna* ogniskowa nie pozwala na jednoczesne ostre rysowanie różnych płaszczyzn, albo pozwala na to w granicach bardzo szczupłych.

Zboczenia wspólne soczewce ocznej i soczewce fotograficznej.

Oko ludzkie nie jest wolne od usterek, właściwych wszystkim ciałom o budowie soczewkowej, usterek, zwanych w optyce zboczeniami. W konsekwencji i soczewka oczna posiada zboczenia: sferyczne, chromatyczne, astygmatyczne i komat. Te dwa ostatnie pomijamy, jako nie mające znaczenia dla widzenia ludzkiego, gdyż są wytwarzane przez promienie ukośne względem osi optycznej. A oko dzięki swej ruchomości, przechodzi bardzo szybko, świadomie lub nie, od widzenia skośnego do prostego, będącego dlań stanem najwygodniejszym.



ZBOCZENIE SFERYCZNE

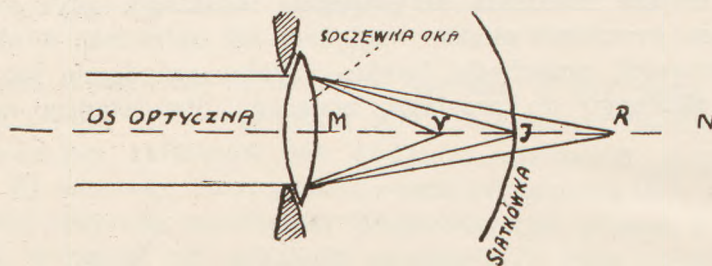
RYS 2.

Przystępujemy do zboczeń chromatycznego i sferycznego, których poprawienie fizjologiczne nie jest w oku zupełne. Nie wdając się w przedstawienie rzeczy ściśle naukowe, przypomnimy zasady ogólne tych zboczeń.

Punkt świetlny, położony w nieskończoności na osi optycznej, posyła wiązkę promieni równoległych na soczewkę. Promienie te so-

czewka tem bardziej ześrodkowuje, im się one załamują dalej od środka, to jest bardziej peryferycznie (rys. 2). Promień AC będzie mniej załamany, niż promień AB. Ognisko pierwszego utworzy się na samej siatkówce w F, gdy ognisko drugiego znajdzie się bliżej w punkcie F', a jego przedłużenie w punkcie F₁ wytworzy na siatkówce już nie punkt, jak to było z F, tylko rozpląniętą plamę. W ten sposób promienie bliższe, centralne, dadzą na siatkówce percepcję dokładną punktu świetlnego, ale dalsze, boczne, zawarte między AC i AB, będą stwarzały tam rodzaj aureoli, słabnącej od środka ku brzegom plamy świetlnej. Punkt świetlny zostanie oddany przez plamę z jaśniejszym ośrodkiem.

Tyle mówi teoria. Praktyka nie wygląda tak groźnie. Aureolę neutralizuje po pierwsze tęczówka (przysłona tęczówkowa), umieszczona



ZBOCZENIE CHROMATYCZNE

rys. 3.

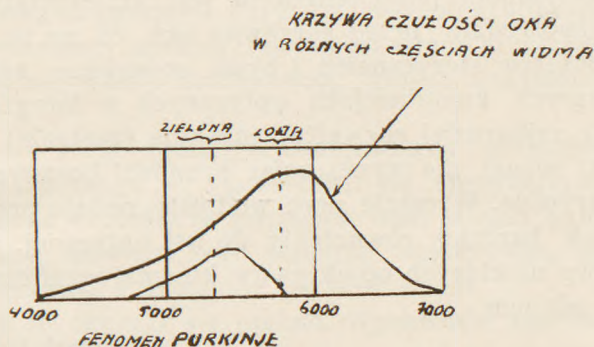
nie w środku systemu optycznego, lecz *przed nim*, powtórę gra rozmaitych kątów załamania warstewek soczewki. Nawet nadmiernie rozszerzona źrenica nie odsłoni więcej soczewki ocznej, niż $\frac{8}{5}$ jej średnicy, przepuści przeto tylko część promieni, powodujących zboczenie i aureolę. Ta reszta, dobrze znana w optyce fotograficznej jako obrzeżenie sferyczne, ma fizjologiczne znaczenie minimalne i zresztą jest zmienna nawet u tego samego osobnika.

Znacznie pokąźniejsza jest w oku jego niedoskonałość *chromatyczna*. Zboczenie chromatyczne jest fizjologicznie mocno zaakcentowane i stałe, niezmiennie dla danej osoby. Rozpatrzmy je bliżej.

Światło białe jest, jak wiadomo, wynikiem zmieszania siedmiu barw widma, z których kolor fioletowy zbacza (załamuje się) w soczewce mocniej, niż czerwony (rys. 3). Wiązka zatem promieni białych (bezbarwnych) po przejściu przez soczewkę oka zostanie rozłożona na wiele promieni różnobarwnych, z których każda barwa stworzy ognisko, czyli zetknie się z osią optyczną, w miejscach różnych: ognisko czer-

wone R będzie dalsze od soczewki, niż ognisko fioletowe V, a nawet niż ognisko żółte J, znajdujące się wpośrodku. W danym wypadku, przedstawionym na rys. 3, gdzie ognisko barwy żółtej znajduje się dokładnie na siatkówce—wypadek do którego powrócimy—prześrodek MN będzie wyobrażała punkt światła białego, padający z nieskończoności, ale w następującym układzie: świecący centr żółty, otoczony obrzeżeniem czerwonym z jednej, a fioletowym z drugiej strony, rozplywajacem się i niknacem w punktach M i N.

Tym razem czujemy się wobec tego zboczenia bezsilni. Zróżniczkowanie załamania warstw soczewki przynosi w tym względzie poprawkę niewielką, a otwór tęczówki—przysłony, większy lub mniejszy, który nas bronił od zboczenia sferycznego, nie ma teraz żadnego znaczenia. Mamy więc do czynienia z idiosynkrazją oka ludzkiego, z którą



RYS 4.

musimy się pogodzić. A stąd płynie wniosek, że optyka fotograficzna, chcąc być zgodną z widzeniem ocznym, musi posiadać tę samą właściwość. A to nawet tembardziej, że chromatyzm oka znacznie przewyższa chromatyzm obiektywów, które nie wyrugowały ze swej budowy tej właściwości, jak to uczynił anastygmat. Dodać trzeba, że efekt rozproszenia (czyli zmiękczenia) chromatycznego wzrasta proporcjonalnie do intensywności świecenia danego przedmiotu. Więc im światło (oświetlenie przedmiotu) jest silniejsze, tem bardziej zaznacza się zboczenie chromatyczne. I tworzy ono to tak cenione zmiękcza-
jące obrzeżenie chromatyczne kresy, które w obiektywie odpowiada naturalnej właściwości oka ludzkiego, a którego anastygmat się wyrzeka.

Predylekcja oka do promieni żółtych.

Właściwości wzroku nie ograniczają się do wyżej opisanego zjawiska chromatyzmu: oko ludzkie posiada jeszcze tę ciekawą „stron-

nieczość", że odczuwa (widzi) najwyraźniej promienie *żółte*. Wrażliwość oka jest największa w żółtej części widma, położonej pomiędzy 5700 a 6210 jednostek Angströma. Zbliżając się ku czerwonej części widma, drażliwość słabnie raptownie, a czyni to znacznie łagodniej w kierunku części fioletowej (rys. 4). Ta predylekcja oka do barwy żółtej powoduje konieczność poprawki przy nastawianiu na ostrość optyki anachromatycznej, i występuje najsilniej w świetle intensywnym, natomiast słabnie wraz ze zmniejszeniem oświetlenia i zbliża się do strefy 5400 jednostek Angströma, która jest siedliskiem barwy zielonej. Zjawisko to nazywa się fenomenem Purkinje.

Podobieństwo budowy oka i aparatu fotograficznego jest jednak znaczne. Składa się na nie najpierw duża średnica soczewki oka, która jest tylko o połowę mniejsza od długości jego wnętrza i w ten sposób przypomina współczesne małe kamery, zaopatrzone w silną optykę około $f: 2$. Następnym podobieństwem jest umieszczenie tęczówki— przysłony bezpośrednio *przed* soczewką oka, co ma na celu przeciwdziałanie zboczeniu sferycznemu i bywa stosowane przy niektórych miękko rysujących kombinacjach optycznych w fotografii. Otwór tęczówki, nawet najbardziej rozwartej, maskuje (zasłania) więcej niż połowę soczewki ocznej, nie wpuszczając promieni bocznych, tworzących nieostrość sferyczną. Wreszcie płyn wodnisty nadaje promieniom ukośnym kierunek bardziej równoległy do osi optycznej, co znów przypomina budowę niektórych obiektywów kinematograficznych i filtrów, napełnionych płynem.

(c. d. n.).

(przełożył Jan Bułhak).

Dr TADEUSZ CYPRIAN, F. K. P.—Poznań.

NIEPORZĄDKI W KRÓLESTWIE DIN'ÓW

Inflacja jest dziś w modzie, choć każdy uważa za swój obowiązek się od niej odżegnywać, niemniej jednak pocichu robi swoje, nazywając to tylko inaczej.

Nic więc dziwnego, że z pocziwego Scheinera, który niegdyś w zamierzonych przedwojennych czasach skonstruował sensytometr o zawrotnej ilości dwudziestu skal czułości, ludzie powojenni przestali być zadowoleni, bo hamował im możliwość rekordów wszelkiego rodzaju. Zaczęto więc stosować „rozumowanego” Scheinera, podając czułość emulsyj w stopniach ponad 20, do czego dochodziło się sposobem interpretacji, odczytując zaczernienie wedle Eder-Hechta, porównując tę skalę za skalą Scheinera i przeliczając stopnie ponad 20, które już sensytometrem Scheinera nie udało się ustalić.

Jeśli się zważy, że takie podwójne „interpretowanie”, w połączeniu z odczytaniem na sensytometrze „najmniejszego dostrzegalnego zaciemnienia” dawało spore możliwości fabrykantom, obdarzonym specjalnie ostrym wzrokiem i giętkością interpretacyjną, to łatwo można sobie wyobrazić, jak „dokładne” były dane co do czułości płyt i błon, podawane na opakowaniach tych wyrobów. Do tego pięknie wydawana pseudoneutralna literatura propagandowa, hojnie subwencjonowana przez przemysł, wbijała kupującym w głowę, że tylko najwyższa ilość stopni Scheinera może zapewnić im dobre zdjęcia, co tem łatwiej szło w te głowy, że znikł zupełnie z horyzontu statyw i stało się niemożliwe zdjęcie czasowe, wszystko zaś, co żyje, chciało fotografować z ręki w każdych warunkach, i to przy użyciu tanich „boxów” i innych wytworów masowej produkcji powojennej, albo też ambicjonowało się w kierunku migowych zdjęć nocnych przy użyciu potężnych obiektywów małoobrazkowych aparatów. Przysłowiowe fotografowanie czarnego kota w skoku w ciemnej piwnicy, tak wyśmiewane przed wojną, zwolna zaczynało stawać się niemal możliwością, głośno reklamowaną przez fabryki.

Gdy więc sam wielki przemysł fotograficzny zorjentował się, że tak dalej sprawy nie mogą iść i przestawił się (przynajmniej w Niemczech) na oznaczanie czułości w stopniach DIN, można było mniemać, że ta nowa metoda, sławiona jako zupełnie obiektywna, położy kres spekulacji Scheinerowej i unormuje jakoś stosunki.

Ale nadzieje te okazały się płonne. Wprawdzie nazywało się, że metoda oznaczania DIN stoi pod ochroną prawa, że wszelkie nadużycie będzie ścigane karnie, lecz od razu sankcje te okazały się iluzoryczne.

Nazywało się wprawdzie, że metoda DIN nie dopuszcza żadnych „tolerancyj” w ocenie czułości, ale już mała broszurka firmy Gossen w Erlangen (wyrabiającej światłomierze elektryczne „Ombrux” i „Sixtus”) poucza nas, że dopuszczalna jest swoboda oznaczania w granicach 3 stopni DIN bez narażania się na zarzut niedokładnego pomiaru lub zgoła gołosłownej reklamy. Te 3 stopnie, to piękna porcja, bo oznaczają one poprostu konieczność podwojenia czasu naświetlenia, a łatwo można sobie wyobrazić, że żadna fabryka nie poda mniejszej czułości, około dolnej granicy tolerancji, lecz raczej większą, około górnej. Ale to jeszcze byłoby małe zło. Są inne, większe i by je wykazać, sięgnę po przykłady, zaczerpnięte z mojej własnej praktyki.

Otóż w dobrych przedwojennych czasach, gdy bawiłem się małego stylu reporterką fotograficzno-sportową, robiłem sporo zdjęć na meczach piłki nożnej. Używałem solidnej kamery 9/12 z migawką szczylinową (była to sławna swego czasu Goerza Anschütza „Ango”) i miałem ku ogólnej zazdrości obiektyw „Celor” F/4,5, a więc o jasności **217**

wówczas niesłychanej. Kameralą tą zdejmovalam na zawodach zbliżka, naświetlając przez 1/300 sek. na płytach Hauffa Ultra Rapid o czułości 20 Sch. w lecie i jesieni, około godz. 5-ej popołudniu, nieraz przy dobrze pochmurnem niebie.

I o dziwo, zdjęcia zwykle wychodziły jako tako, a w każdym razie nadawały się do reprodukcji w prasie. Potem robiłem to samo przy pomocy aparatu z obiektywem F/4,5 Zeissa Tessar z migawką Compound (poprzedniczka Compura), naświetlając przez 1/250 sek na tych samych płytach i zdjęcia również były zwyczajnie zupełnie wystarczająco naświetlone.

Zdaje mi się, że dziś sprawa nie poszłaby tak gładko, mimo owych 18—20 DIN, a więc czułości teoretycznie niesłychanie wyższej i mimo obiektywów dochodzących też do zawrotnych jasności. W żadnym zaś razie nie mógłbym zaryzykować takich zdjęć przy F/4,5 w tych samych warunkach, sądzę zaś, że słońce o godz. 5-tej popołudniu świeci dziś tak samo, jak przed wojną.

Co się stało? Niechaj odpowiedzą na to pytanie nasi fabrykanci płyt i błon. Stworzyli oni nieraz rzeczy piękne—dziś swobodnie fotografuję migowo w teatrze i w nocy na ulicy, o czym przed wojną nie mogłem nawet marzyć, ale nie dają sobie tak dobrze rady przy poczwierciem, starem świetle słonecznem.

Coś tu jest w nieporządku. Nie mam zamiaru odsądzać od czci i wiary wszystkich w czambuł, bo materiał negatywowy jest jednak o całe niebo lepszy, niż wówczas, ale ambicje Scheinerowo-DINowe są jeszcze wyższe.

Zdawałoby się, że przy określeniu czułości w stopniach Din i użyciu światłomierza elektrycznego wszelkie pomyłki w ocenie czasu naświetlenia powinny być wykluczone (naturalnie przy umiejętnym użyciu tych precyzyjnych instrumentów). A tymczasem?

Zgromadziłem niedawno coś pięć czy sześć różnych światłomierzy elektrycznych różnych fabryk i próbując ich na jednym motywie otrzymałem czasy naświetlenia, różniące się od siebie o kilkaset procent.

Różnicę tę tłumaczy częściowo wyjaśnienie fabrykantów, którzy zupełnie otwarcie powiadają, że dają swym instrumentom „współczynnik bezpieczeństwa”, obliczając czas naświetlenia bardzo suto, gdyż liczą się z optymizmem fabrykantów płyt i błon w ocenie czułości ich wyrobów. Ta przeczność jest bardzo chwalebna, ale precyzję oceny djabli biorą odrazu.

Już w samej metodzie DIN są usterki, dyskwalifikujące ją częściowo w użytku praktycznym, bo zasada, na której ją zbudowano, odbiega od wymogów, jakie stawiamy „wzorowemu” negatywowi. Ale
218 nie o to idzie—metody zupełnie obiektywnej niema, bo każda musi

opierać się na subiektywnym wrażeniu naszego oka i tworzyć kompromis między wymogami technicznej doskonałości, a postulatami praktyki, która nie zawsze uważa negatyw teoretycznie bezbłędny za ideał.

Idzie o to, że w miarę, jak doskonałą się metody pomiaru, jak obwarowuje się dane o czułości sankcjami karnej nawet natury, tracimy orientację, jak czuły jest materiał, na którym pracujemy.

W czasach, gdy mieliśmy płyty „Rapid”, „Extra Rapid” i „Ultra Rapid”, a więc w czułościach około 15,17 i 20 Sch. byliśmy lepiej zorientowani, niż dziś, przy wszystkich „dokładnych” oznaczeniach i dopiero studia porównawcze, tabele w podręcznikach, artykuły w czasopiśmie pozwalają nam jako tako zgłębić tajniki tych oznaczeń.

Do tego dochodzi „przeliczenie” stopni DIN na Scheinera i odwrotnie. Każde takie przeliczenie zaczyna się od stwierdzenia, że właściwie przeliczenie to jest niewykonalne z powodu zupełnie odmiennej zasady pomiaru, poczem autor wyjaśnia, że naogół trzeba w stopniach DIN dodać licznik do mianownika, by otrzymać stopnie Scheinera. Ostatnio zaś ukazują się przeliczenia, odbiegające od tej zasady, i to dla każdego fabrykatu płyt i błon odmienne.

Był to okres, kiedy zasugerowany wywodami autorów niemieckich, wierzyłem w te obliczenia i sprzeczałem się ze Świtkowskim, zajmującym mocno sceptyczne stanowisko—dziś widzę, że miał on i ma sporo racji, którą zupełnie przekonująco wyłożył w swym artykule p. t. „Czułość i drobnoziarnistość” w październikowym zeszycie „Przeglądu Fotograficznego”.

Świtkowski powołuje się w swym artykule na zdanie poważnego autora wiedeńskiego, inż. Niklitscheka, który słusznie łączy ze sobą sprawę czułości i drobnoziarnistości, domagając się uporządkowania tych skomplikowanych kwestyj.

Zdaje mi się jednak, że wchodzi tu w grę trzeci jeszcze czynnik, przez obu autorów niepodkreślony, a mianowicie panchromazja. Bo tylko tem można wytłumaczyć fakt, że podczas gdy robimy swobodnie zdjęcia migowe przy sztucznem świetle, co dawniej było nie do pomyślenia na emulsjach ortochromatycznych, to przy świetle dziennem naświetlamy tak samo długo, lub dłużej, niż dawniej, choć sądząc po ilości stopni DIN lub Scheinera należałoby czas naświetlenia skrócić do ułamka dawniejszego.

Należy przypuszczać, że fabryki mierzą swoje wyroby sensyto-metrem systemu DIN i dopiero odczytane na nim wartości przeliczają na stopnie Scheinera. Świtkowski podejrzewa, że jest przeciwnie, że fabryki w ostatnim okresie „inflacji Scheinerowskiej” fantastyczne cyfry Scheinera przeliczyły na DIN i stąd taka różnica między teoretycznymi stopniami czułości, a prawdziwymi. Ale to przypuszczenie jest

raczej złośliwością (zasłużoną zresztą) pod adresem fabryk, niż prawdą, bo jednak większe fabryki mają sensytometry systemu DIN i nie ryzykują pospolitego oszustwa, woląc swe „cuda” podawać w formie naukowej, posługując się „tolerancją” dla wyśrubowania czułości.

W każdym jednak razie sprawa jest bardziej zawiślana, niżby się zdawało, bo dawny sposób ustalania czułości ogólnej zawodzi zupełnie, nawet przy bezwzględnie obiektywnych pomiarach, gdy w grę ponadto wchodzi panchromazja i sprawa drobnoziarnistego wywoływania.

Jak wiemy, dla wywołania drobnoziarnistego musimy dość znacznie przeświećlać, bo inaczej wywoływacz specjalny nie wyciągnie szczegółów w cieniach i ta okoliczność obniża pośrednio czułość błon, dalej, niektóre błony panchromatyczne są specjalnie czułe na kolor czerwony i dlatego dają doskonałe wyniki przy sztucznem świetle, inne znów uczulone są w pierwszej linii na kolor zielony, słowem, wszelkie oznaczenia „czułości ogólnej” nie mogą być ścisłe.

Trzebaby chyba stworzyć specjalne stopnie czułości dla różnych rodzajów materiału negatywowego przy uwzględnieniu w dodatku warunków zdjęcia, by móc się jako tako zorjentować. A że taki system byłby zupełnie nieprzejrzysty i skomplikowany, więc nie nadawałby się do praktycznego zastosowania.

Cóż więc robić? Czy mamy czekać, aż jakiś kongres ustali normy zupełnie obiektywne, które dopiero jakiś genialny uczony zdoła opracować?

Zdaje się, że nic innego nie pozostaje, na razie zaś możemy się pocieszyć tym, że każda inflacja zjada siebie samą, jak to wiemy z przykładów walutowych. Gdy już stosunki dochodzą do absurdu i bilet tramwajowy kosztuje milion, zdeprecjonowana waluta znika z powierzchni i na jej miejsce ukazuje się nowa, wysokowartościowa.

To samo będzie i u nas. Gdy otrzymamy materiał negatywowo o czułości jakichś 40 Sch czy 30 Din i przekonamy się, że jest on zawsze tak samo czuły, jak nasz stary „Ultra Rapid” z przed lat dwudziestu, przestaniemy wogóle zważać na wszelkie oznaczenia czułości i już tylko opinia danej fabryki i nazwa błony będzie decydowała o jej wartości i czułości.

I wówczas same fabryki porzucą „hokus-pokus” z oznaczeniem czułości, powracając do jakichś bardziej wiarogodnych określeń.

A jeśli tymczasem jakiś uczony zdoła opracować metodę obiektywnego pomiaru, uzyskamy pewny miernik, co będzie bodaj o tyle łatwiejsze, że do tego czasu może zniknie już wogóle materiał ortochromatyczny, a na arenie zostanie tylko błona i płyta panchro, jed-



NA POŁONINIE
brom

EDWARD OLSZANIECKI
Lwów



DZIKIE IRYSY
brom

WŁ. PUCHAŁSKI
Lwów

FOTOGRAFUJECIE W NOCY

Fotograficy, uprawiający pejzaż, architekturę i rodzaj, mają dwa sezony: wielki—letni i mały—zimowy. W okresie przejściowym między temi sezonami, szczególnie zaś w październiku i listopadzie daje się odczuwać brak tematów fotograficznych. Jest to dla nich sezon martwy. I rzeczywiście dnie są krótki, pochmurne lub dżdżyste. Brak jest słońca, tego potężnego i wspaniałego źródła światła. Błoto, szaruga mgła... nuda. Wydaje się, że pozostaje tylko praca w cieniu.—Tymczasem nie. Zapomnieliśmy o sztucznych źródłach światła, które spotykamy co krok w miastach i miasteczkach, gdy noc zapadnie. Te światła, chociaż o słabym natężeniu w porównaniu ze słońcem, jednak swemi promieniami także podkreślają bryłowatość otoczenia lub też przez swe ugrupowanie tworzą w ciemnościach pewne zarysy perspektywiczne. Często zachwycamy się czy to rytmem silnych elektrycznych lamp, stojących na wspaniałych, wielkomiejskich ulicach i odbiciem ich w gładkim mokrym asfalcie, czy też odbłaskiem jakiejś niewidocznej latarni na krzywej, wąskiej, tajemniczej uliczce starego miasta, czy też grą światła i cieni na śniegu albo odbiciem światła w lekko pofalowanej powierzchni wody. A jakie piękne efekty świetlne widzimy podczas obchodów świąt narodowych lub innych uroczystości, gdy potężne reflektory z ukosa oświetlają kościoły, domy lub tworzą fantazyjne słupy czy smugi na niebie.

A deszcz, ten dotychczasowy wróg fotografującego, zmienia w nocy swoje oblicze i staje się sprzymierzeńcem naszym. Cały ten świat nocy czeka tylko na swego odtwórcę. Nie trzeba się zrażać pozorną trudnością dokonanie takiego zdjęcia, ruchem ulicznym, nikłością światła i t. d. Trzeba tylko spróbować, a otrzymane rezultaty zechcą do szukania dalszych tematów i do dalszej pracy w tym kierunku. W pierwszym rzędzie chciałbym obalić trzy obawy, z których dwie pozostały jeszcze z zamierzonego okresu płyty ślepej, małowrażliwej i odbłaskującej: obawę długiego czasu naświetlenia, obawę tworzenia się odbłasków na negatywie i obawę utrwalenia na płycie lub błonie ruchu ulicznego. Po pierwsze—czas naświetlenia. Przy zastosowaniu płyty lub błony panchromatycznej, której czułość przy świetle sztucznym jest około dwóch razy większa, niż przy świetle dziennym, naświetlenie ograniczyć można do minut, a nawet sekund. Np. na panchromatycznych błonach kinowych do aparatów małoobrazkowych przy użyciu przysłony F:3,5, w dobrym oświetleniu ulicznym należy naświetlać 10—20 sekund, a przy słabym oświetleniu wąskich uliczek

starego miasta 3—5 minut. Ponieważ cechą charakterystyczną zdjęć nocnych są kontrasty, przeto prześwietlenie negatywu w tym wypadku może się okazać szkodliwe, bo stworzy efekt zdjęcia, zbliżonego raczej do dziennego, niż do nocnego. Jedynie czarne lub bardzo ciemne niebo będzie mówiło, że zdjęcie jest nocne. Przy prześwietleniu krąg odbłasku powiększa się, światła stają się puste, a cienie wypracowują się nadmiernie, przez co tracą cechy nocnych cieni.

Po drugie — odbłaski źródeł światła. Obecnie używany materiał negatywowy w bardzo dużym stopniu jest bezodblaskowy. Gdy zastosujemy odpowiednie naświetlenie i wywołanie, możemy ograniczyć krąg świetlny do minimum. Gdybyśmy jednak wykonywali zdjęcie, gdzie silne źródło światła działa wprost na płytę lub błonę, a wyżej wymienione zabiegi nie mogły usunąć kręgu, wtedy należy udać się o pomoc do wyprobowanej metody papierowego negatywu.

Nie zawsze jednak krąg światła będzie szkodliwy w obrazie. W mglistą noc, kiedy światło jest nieco przyćmione, a naokoło niego widzimy aureolę, powstałą z odbicia promieni od cząsteczek pary, ten krąg jest charakterystyczny, wywołuje pewien nastrój i dlatego zwalczając go nie należy.

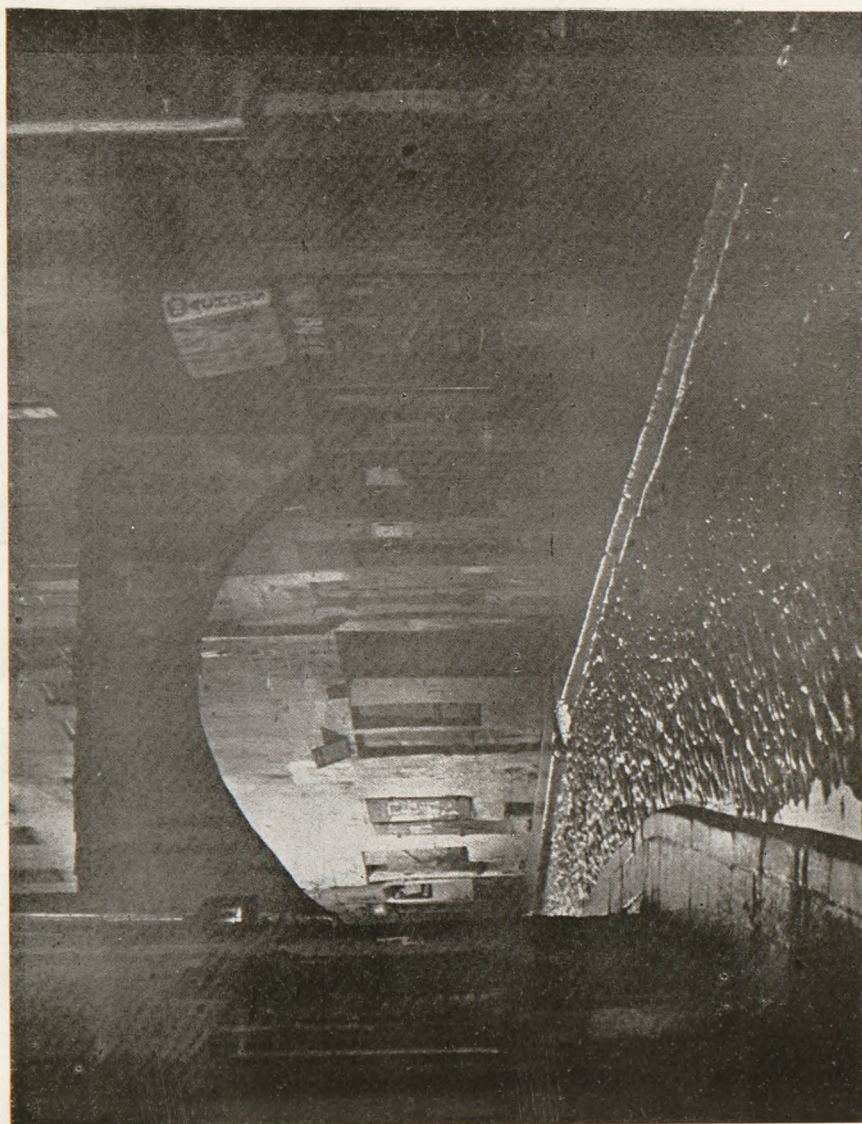
Po trzecie—ruch uliczny. Powolny ruch pieszych oraz ruch pojazdów naświetlonych nie będzie utrwalony na negatywie nawet przy średniej długości naświetlenia. Przy ukazaniu się w polu widzenia obiektywu pojazdu oświetlonego, należy obiektyw przysłonić jakimś ciemnym przedmiotem do czasu, gdy pojazd minie aparat. Gdyby tego nie wykonać, otrzymamy świetlne poziome smugi na linii posuwania się światła, co oczywiście jest niepożądane. Im czas naświetlenia będzie krótszy, tem bardziej należy zwracać uwagę na wolno idących przechodniów.

A teraz krótkie wskazówki szczegółowe.

Przy obieraniu tematu zdjęcia nocnego trzeba dać wyraźną uwagę plamom ciemnym dla podkreślenia efektu nocy. Unikajmy też jasnego przedniego planu, stykającego się z krawędzią obrazu i starajmy się podkreślić zawartość motywu przez ześrodkowanie uwagi widza na jednej lub paru jasnych plamach zasadniczych, powiązanych ze sobą logicznie, prowadzących od źródła światła lub przedmiotów jasnych mocno oświetlonych.

Powiększenie zdjęcia nocnego normalnie naświetlonego trzeba robić na papierze o gradacji łagodnej, unikając jak ognia przykrych brudno-bronzowych lub zielonawych odcieni papieru, spowodowanych zadługiem naświetleniem lub zużyciem wywoływacza.

Przy powiększaniu negatywu bardzo kontrastowego, gdy gradacja użytego papieru miękkiego jest jeszcze zbyt stroma dla usunięcia bia-



ZYGMUNT WRZEŚNIEWSKI
Wilno

WILNO W NOCY
(Do artykułu »Fotografując w nocy«)

Przegląd Fotograficzny

Czas odnowić przedpisy z r. 1937!

WILNO W NOCY
Zygmunt Wrześniewski
100 artykułów fotograficznych w nocy



WILNO W NOCY ZYGMUNT WRZEŚNIEWSKI
(Do artykułu »Fotografujcie w nocy«) Wilno

łych plam w miejscach, odpowiadających największemu zaczernieniu negatywu, można w tych miejscach papier naświetlić dodatkowo laską elektryczną, przykrytą kapturkiem tekturowym z wycięciem, tak jak proponuje p. J. Świtkowski.

Dla uniknięcia nadmiernych kontrastów negatywu wszelkie nocne zdjęcia należy wywoływać świeżym, miękko pracującym wywoływaczem, nawet rozcieńczonym z małą ilością bromku potasu lub zupełnie bez niego. Dobre rezultaty daje amidol (1 gr. amidolu i 5 gr. bezwodnego siarczynu sodu na 200 cm³ wody—temperatura pokojowa). Szybkie i energiczne wywołanie działa powierzchownie i nie zaczernia zbyt intensywnie cząstek emulsji obficie naświetlonych, położonych głębiej w obrębie kręgu odbłasku.

Przy fotografowaniu architektury, szczególnie wysokich obiektów w wąskich ulicach aparatami, nieposiadającymi obracalnej ramy tylnej, otrzymawszy na zdjęciu zamiast linii pionowych linie zbieżne ku górze. Nie trzeba się tem zrażać, przy powiększeniu można ten błąd usunąć przez pochylenie aparatu powiększającego ku górze lub górnej krawędzi ekranu w kierunku aparatu pod kątem, zbliżonym do kąta pochylenia aparatu w chwili ekspozycji. Dla uzyskania zaś odpowiedniej ostrości należy obiektyw nieco przysłonić (przeważnie przysłona F: 6,3 daje już odpowiednie rezultaty). Zdjęcia nocne mogą mieć też zastosowanie w turystyce, dając potem przyjemne wspomnienia z wieczorów, spędzonych przy ognisku w lesie, przy latarce lub świecy w namiocie lub schronie. Świeca, często jedyny środek oświetlenia na wycieczce, nie jest tak słabym źródłem światła, by nie można było przy nim fotografować. Trzeba tylko umieścić ją blisko od przedmiotu fotografowanego. Mnie udawały się przy świecy zdjęcia osób w iglo (jurtą ze śniegu) przy obiektywie F: 3,5, błonach panchromatycznych 27^o Sch. i czasie naświetlenia 3 minuty.

A więc próbujmy!

Rozpowszechniajcie

»Przegląd Fotograficzny«

Czas odnowić przedpłatę na r. 1937!

DO NASZYCH CZYTELNIKÓW

Zamykamy już drugi okres naszego wydawnictwa, rozpoczynamy rok trzeci i pragniemy naszym przyjaciołom powiedzieć kilka słów bez tego hałaśliwego i bardzo typowego stylu, bez ogłaszania zwycięstw i wielkich osiągnięć, ale tak poprostu i szczerze. Wiemy, że nasze pismo wielu się podoba, świadczą o tem listy do redakcji. Ale wiemy również, że pismo ma także braki, które gorąco pragniemy usunąć i dlatego od nowego roku wprowadzamy pewne zmiany i uzupełnienia. Nie wątpimy, że nasi czytelnicy zechcą nadal utrzymać kontakt z nami i napiszą o tem nam swoje opinie. A oto te zmiany.

W *dziale ilustracji* wprowadzamy omówienie obrazów, ale nie rubrykę „nasze ilustracje” dla ich zachwalania, tylko będziemy wybierali *jeden* obraz, który omówimy szczegółowo, a przytem będziemy podawali schematyczny rysunek zdjęcia. Oczywiście korzyści dla amatorów z tego rodzaju omówienia dobrych, wybranych do reprodukcji obrazów, są niewątpliwe. *Poradnia* będzie niezależnie od tej inowacji ulepszona przez reprodukowanie małych obrazków na wkładkach (kredowy papier) i w większym formacie.

Przegląd Prasy nie będzie uwzględniał stałej ilości dotąd omawianych czasopism w postaci krótkich notatek, lecz będziemy w nim zamieszczać obszerniejsze streszczenia ciekawszych artykułów tylko niektórych pism. W ten sposób już bez zaglądania do innych, zwłaszcza obcych miesięczników, można będzie osiągnąć korzyść.

Sprawy techniki poza artykułami dłuższymi omawiać będziemy w rubryce *Technika*, a dział ten prowadzić zamierzamy w stałym porozumieniu z Instytutem Fotograficznym Politechniki lwowskiej.

Zmiany te nie wyczerpują naszych zamierzeń, ale chcemy przede wszystkim spełnić to, co wydaje się nam najważniejsze i zanim nie damy tego, nie obiecujemy więcej. Jesteśmy winni wytłumaczenie, dlaczego nie zrealizowaliśmy „Kalendarzyka fotograficznego”. Sprawę tę odkładamy, gdyż i opracowana treść jego nie wydaje się nam ostatecznie dobrą, i sama myśl poddawana była przez wielu krytyce. Nie chcąc rozpraszać sił, postaramy się jak najlepiej urzeczywistnić na-przód projekty, nakreślone wyżej. Prosimy jak zawsze o krytykę chociażby ostrą, ale życzliwą, a jednocześnie o jednanie prenumeratorów, gdyż to najlepiej pomaga całej sprawie. Od środków materialnych zależy wprawdzie nie wszystko, ale bardzo wiele.

Kończąc rok współpracy z Wami, dziękujemy Wam serdecznie, Szanowni Czytelnicy, za miłe listy i życzenia noworoczne i życzymy nawzajem dużo szczęścia w życiu i miłych chwil przy czytaniu „Przeglądu”.

Stanisław Turski.



PIJCI EWINA MAKOWSKIEGO
brom

ALEKSANDER ZAKRZEWSKI
Wilno

MECH TORFOWIEC
(Z konkursu „Wszczęświatca“)



J. URBĄŃSKI
Poznań

I Ogólnopolska Akademicka Wystawa Fotografiki

Czwarty już raz organizuje Techniczne Koło Fotografów doroczną wystawę fotografiki. Trzy poprzednie obejmowały teren lwowski, obecna zaś jest pierwszą wystawę ogólnopolską. Wystawa zgromadziła w salonach Lwowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych blisko 400 eksponatów, reprezentujących 78 autorów, z czego 50 autorów a więc znaczna większość przypada na politechnikę lwowską. Jest to oczywiście rezultatem pracy organizacyjnej Koła. W porównaniu z rokiem ubiegłym przyrost jest bardzo duży, gdyż wówczas Lwów dostarczył 35 autorów z 146 obrazami. Po politechnice lwowskiej idzie politechnika warszawska i uniwersytet wileński, które reprezentuje po 7 autorów. Pozostałe uczelnie, nie wyłączając uniwersytetu lwowskiego, dały po 1—3 autorów. Jeśli chodzi o prace, wyróżniające się ponad przeciętną miarę, politechnika lwowska ma również przewagę, jednakże inne środowiska dały też wiele prac oryginalnych i ciekawie skomponowanych.

Ogólne wrażenie wystawy jest bardzo korzystne. Obrazy uderzają świeżością i bezpośredniością. Odczuwamy doskonale, że prace nie powstały z teoretycznego tylko zainteresowania się tematem, ale że u ich podstaw leżą żywe i głębokie przeżycia, że natchnienia dostarczyło wyżycie się sportowe, zainteresowania społeczne, techniczne, lub bezpośrednio i szczerze obcowanie z przyrodą. Niezawsze udało się autorom przeżycia te wyrazić w kompozycji obrazu, nieraz wymknęły się one i widz nie może przeżyć tego, czego doznał autor, pomimo to jednak zawsze coś z przyspieszonego tętna pozostało w obrazach i nadaje życie wystawie. Nie brak też świeżego i zdrowego humoru. W porównaniu z wystawami dawniejszemi można zauważyć korzystny rozwój. A więc przede wszystkim wzrost zainteresowania portretem, tematem niewątpliwie poważniejszym. Również przemysł i architektura znalazły więcej, niż dawniej oddźwięku. Nie mogę jednak przemilczeć odwrotnej strony medalu. Młodzieńczość wystawy ma i ujemne strony, mianowicie często niedostateczne opanowanie techniki oraz brak wyrobienia w komponowaniu.

Na wystawie nie widzimy zupełnie t. zw. technik szlachetnych z wyjątkiem jedynie izohelji, reprezentowanej przez 4 obrazy. Nie uważałbym tego braku za objaw ujemny. Zainteresowanie bardzo pracowitą izohelją dowodzi, że przyczyną nie jest tu lenistwo. Jednakże nie wydaje mi się, aby sprawa technik szlachetnych była tak ostatecznie przesądzona, że nie warto już wcale prób z nimi podejmować. Jeśli zaś wybór padł już na technikę bromową, to muszą to być bromy nienaganne bez niedociągnięć i niedomówień nieprzewidzianych, musi

to być „prawdziwa fotografia”. Zaś zwyczajne powiększenie bromosrebrowe nie jest wcale techniką tak łatwą, jakby się to wydawać mogło.

Za niekorzystny uważam też sposób rozwieszenia obrazów; nie mogę się dopatrzyć ani „architektury” w rozmieszczeniu plam ani też geometrycznego ładu czy symetrii w wypełnieniu ściany. Również sądzę, że wystawa zyskałaby na pozostawieniu w tece części zdjęć, które znalazły miejsce na ścianach.

Przechodząc do omówienia poszczególnych autorów wypada wymienić Balickiego, który między innymi dał doskonały akt „Studjum I” i dobry „Portret”. Biernat w technice izohelji przy pomocy dwóch tylko tonów uzyskuje ciekawy plakatuowy portret. Dobrem wycuciem formy architektonicznej odznaczają się dwie prace Du Chateau. Filuterne „oczko” „Blanki” tegoż autora też nie dopuszcza obojętnego pominięcia. Dobrski w katalogu jest pierwszy z serii autorów wileńskich, wykazujących bardzo wyraźnie wpływ szkoły, stworzonej przez Bułhaka, szkoły, która zresztą doskonale odpowiada kolorytowi tamtejszego społeczeństwa. „Kaziukowe misy” od razu nas wprowadzają w ten nastrój. Zupełnie nowoczesna „Skorupa lodowa” to chyba dość powierzchowna skorupa. Sposób patrzenia tych autorów lepiej jeszcze ilustrują bardzo liczne portrety o ludowo-romantycznym zabarwieniu nie raz także z wyraźnymi naleciałościami wschodnimi. Należy tu nie zwyczajnie wymodelowany i pełen wyrazu „Portret T. B.” Fiodorowa, Kortówny („Portret włóczęgi”, „Głowa mężczyzny”, „Haneczka”), Urbanowiczówny („Głowa”, „Portret J. K.” i inne. Dziewanowski ze Lwowa ma kilka dobrych prac, z których wyróżniłbym przede wszystkim „Słońce w kuźni”, bodajże najlepszy na wystawie z obrazów na tematy techniczne. Z pośród kilku mniej lub więcej ciekawych prac Józefoskiego najbardziej pociągający jest dobrem oddaniem nastrojów z życia studenckiego, jakkolwiek niezupełnie dojrzały w wykonaniu, obraz „W pociągu”. Serja zdjęć Kołodzieja technicznie nienaganna. Autor doskonale operuje najwyższymi światłami, co obrazom jego nadaje życie i blask. Na wyszczególnienie zasługują „Żeglarze”, obraz śmiało komponowany dobrymi w tonie plamami, oraz bardzo dobra izohelja „Narciarz”. Wreszcie Kołodziej z Maciejką dali kilka doskonałych zdjęć nowoczesnej architektury. S. Kowalczewski obok prac słabych dał dobre „Dymy” i ciekawe „Kopuły cerkwi wołoskiej”. Interesująca jest twórczość W. Kozło. Autor ten, będący z zawodu sportowcem, nie wystawił nic z dziedziny sportu, natomiast obrazy jego cechuje wysokie wycucie piękna krajobrazu. W fotogramie „Wiosna w sadzie” rzeczywiście odczuwamy wiosnę pomimo, że autor nie posługuje się stereotypowem kwieciami na drzewach. Wszystko tu jest

wiosenne: światło, ziemia i drzewa. Doskonała „Worynia”, dobre „Jaremcze” a także „Oczy dziecka” pełne wyrazu. L. Lutyk dał bardzo wiele obrazów, ale gdyby dał ich mniej, a zato lepiej je opracował technicznie, zyskałby na tem niewątpliwie. Dzięki brakom technicznym często bardzo dobre zamierzenia kompozycyjne są zupełnie niezrozumiałe dla widza. Z prac jego wymieniłbym doskonałą w ruchu dziewczynę w obrazie „Od studni”, miłą „Wiciarkę”, bardzo ciekawy „Skok wieżowy”. „Raj sybaryty” dobry w realizmie, interesujący „Chmiel” i inne. Bardzo dobry „Piec karbidowy”, interesująca „Architektura” Merstallingera. Duży postęp w porównaniu z rokiem ubiegłym wykazuje A. Progulski. Autor ten zaczyna odnajdywać własne swe oblicze. Obrazy jego nabierają śmiałości i rozmachu, świetny jest plenerowy „Portret narciarza” (Niepotrzebne i łatwe do usunięcia jasne rogi u góry) godne uwagi „Z Czarnohory”, „Kąpiące się dzieci” i szereg pełnych słońca zdjęć z Grecji. Z przyjemnością podchodzimy również do eksponatów Puchalskiego. Ujmują one już zewnętrznie smacznie wykończeniem i doskonałą techniką, którą charakteryzują nie tyle światła, ile powiedziałbym—jasność. Autor prócz zdecydowanego zamiłowania i świadomości zamierzeń artystycznych posiada sporą dozę humoru. Obok zdjęć, traktowanych szkicownikowo, piękne w kompozycyjnym ujęciu n. p. „Wpław Narocz” (może „Wśród Narocz”). Szereg prac zasługuje na wzmiankę. Czeski autor E. Racunas dał kilka bardzo poprawnych prac, najlepsze bodajże „Szkło”. J. Radwan Kuzelewski takimi kompozycjami, jak „Zapisy”, a zwłaszcza „Graj-kowie” wykazuje niewątpliwie duże uzdolnienie. Ten ostatni obraz jednak zdecydowanie niedociągnięty technicznie. Bodajże trzebaby sięgnąć tutaj do technik szlachetnych? Świetna maska Wojciecha, dobre „Studjum portretowe”. Zwracają uwagę dekoracyjnie traktowane studia M. Rehorowskiego „Góral I i II”. Z pośród zdjęć Rodzyńkiewicza wyróżniłbym „Na trampolinie”. Przemawiają do widza dworskie konie W. Rudnickiego „Na kozle”. Również dobrze ujęte kopuły z Jasnej Góry. Bardzo dobre „Ostatnie liście” E. Stefanickiego, niezła winjeta „Na szlaku”. E. Stolarczyk ma kilka niezłych zdjęć technicznych i znakomitą „Plażę w Biarritz”. Z zamiłowaniem pracuje Śmiałowski, jego „Zaprzęg” zasługiwał by jednakże na bardziej staranne opracowanie. Uwagę zwracają trzy prace M. Tateuszki, jakoteż „Cienie na śniegu” i „Przy ognisku” Udryckiego. L. Wieleżyński dał jak i w ubiegłym roku kilka z dobrem zacięciem skomponowanych zdjęć morskich. Wreszcie na baczniejszą uwagę zasługują prace S. i J. Wildenów. Ta spółka autorska odznacza się bardzo oryginalnem podejściem do motywu, znamionującym duże wyrobienie artystyczne. Z umiarem skomponowana „Abstrakcja”, bardzo dobra „Martwa natura”, malarsko ujęte

„Przy pracy“. Fotogramy te jednak dzięki swej, może zamierzonej, ale napewno nadmiernej miękkości i szarzyźnie na ścianie zupełnie „nie wychodzą“. Niektóre z tematów n. p. „Dar Pomorza“ wymagają bardziej fotograficznego traktowania. Wymienię jeszcze nazwiska kilku autorów, których obrazy zwróciły mą uwagę, mianowicie J. Bukowski, J. Głowacki, K. Łatkiewicz, H. Makarewicz i H. Płoszek.

W sumie wystawa jest nadzwyczaj ciekawym zestawieniem rezultatów wysiłków młodzieży, zdążających do stworzenia w życiu obok codziennych spraw chleba powszedniego zainteresowań sprawami piękną, wysiłków których ideologję ciekawie ujął L. Lutyk w artykule umieszczonym w „fotograficznym“ numerze Życia Technicznego.

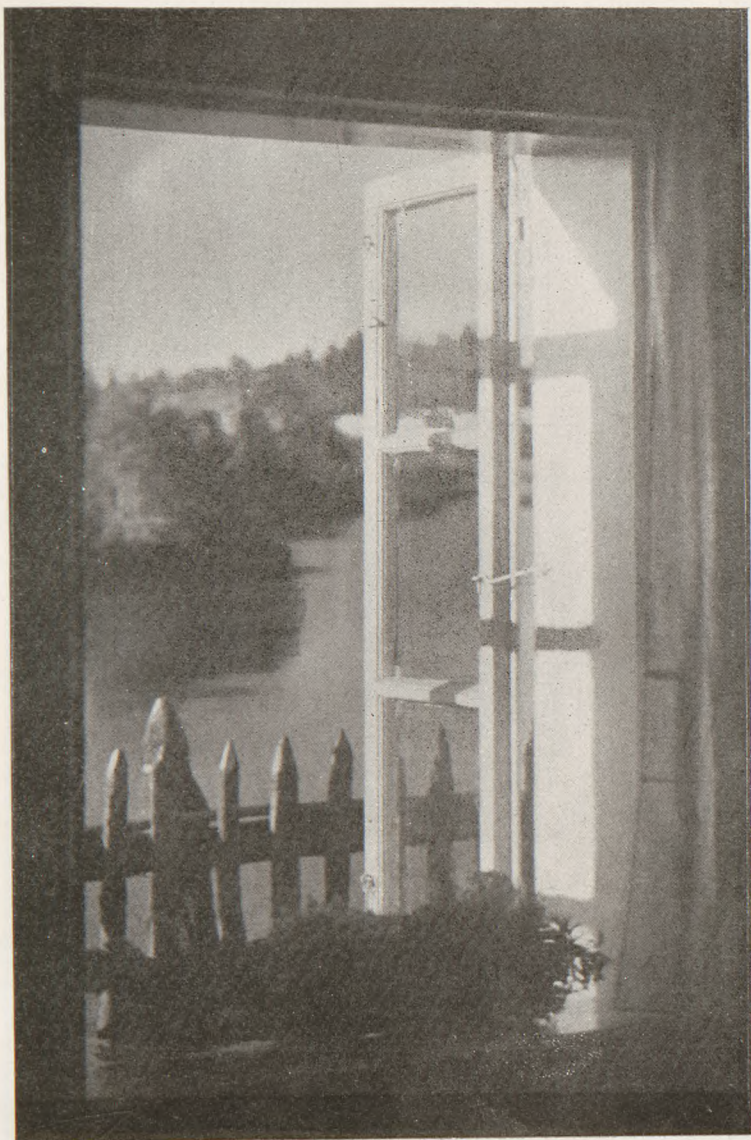
W. Romer.

Dwie wystawy we Lwowie

Są to oczywiście wystawy fotograficzne; jedną urządzili i obeśladali wyłącznie młodzi, druga jest pierwszą próbą, może jeszcze nieśmiałą, ale świadczącą dobrze o inicjatorach.

Ruchliwi studenci Politechniki lwowskiej, którzy od lat kilku urządzali swe wystawy, naprzód własne, a potem ogólnie techniczne, w tym roku podjęli myśl urządzenia wystawy fotograficznej wspólnej dla akademików wszystkich szkół wyższych w Polsce. Że pomysł był dobry, dowodzi zarówno napływ prac nadesłanych na wystawę, jak i frekwencja zwiedzających. Prac zgłoszono ponad tysiąc, a przyjęto niemal czterysta, co jest cyfrą bardzo wysoką, a to nie tylko wobec trudności pomieszczenia takiej liczby kartonów bez szczelnego zapelnienia ścian od podłogi do sufitu, lecz także wobec trudności, jaką sprawia obejrzenie uważne tylu obrazów przez zwiedzających.

Jednak mimo tej obfitości okazów niepodobna pomawiać Komitetu wystawowego o zbytnią może pobłażliwość w ocenie kwalifikacyjnej prac przyjętych. Jak na każdej zresztą wystawie artystycznej, tak i na tej jest kilkanaście lub może nawet kilkadziesiąt kartonów takich, któreby mogły nie zabierać miejsca na wystawie bez szkody dla niej i dla autorów. Jako członek komisji kwalifikacyjnej mogę jednak przyświadczyć, że naodwrot pomiędzy pracami nieprzyjętymi widziałem sporo takich, które śmiało zająćby mogły miejsce niektórych przyjętych. Przytaczam to zresztą tylko na pocieszenie autorów zbyt „srogo“ potraktowanych przez Komitet, ale nie jako pomawianie go o stronnictwo, nie było bowiem jeszcze dotychczas w świecie nigdy takiej wystawy, któraby nie wywołała żadnego niezadowolenia wśród wystawiających.



SŁONECZNY DZIEŃ
brom

KAZIMIERZ LELEWICZ
Wilno



MAŁY SPRZEDAWCA
brom

EDMUND ZDANOWSKI
Wilno

Jedno tylko zasługuje na podkreślenie w związku z powyższem: wystawę urządzali technicy, a to są mimo młodego wieku ludzie, którzy z racji swych studjów nawykli do wysokiej poprawności technicznej w wykonaniu. Dzięki temu niema na wystawie ani jednej pracy technicznie wadliwej, a pozwolę sobie zdradzić, że między okazami odrzuconemi widziałem niejedną pracę, wprawdzie wysoce nawet wartościową pod względem pomysłu i kompozycji, ale wykonaną z takimi brakami technicznymi, że te wady przekreślały wszelkie strony dodatnie.

Wszystkie bez wyjątku prace na wystawie, były wykonane techniką „bromową”, a więc uchodzącą za względnie łatwą. Jeżeli ona należy wogóle do niezbyt trudnych, to jednak wymaga znacznego stopnia obeznania się i biegłości, aby mogła dawać obrazy nienaganne technicznie. U autorów młodych, jakimi są wszyscy na wystawie, trudno oczekiwać rutyny długoletniej, a jednak ich biegłość w „bromie” zasługuje na pełne uznanie. Przeważna liczba obrazów wykonana jest na „bromach” krajowych, a niektóre wykazują tak mistrzowskie opanowanie materiału, że służyć mogą za wzór nawet niejednemu autorowi ze starszego pokolenia.

Otóż taką skromną techniką wyrażają ci młodzi autorowie swe przeżycia artystyczne, i wyrażają je świadomie: wiedzą, czego chcą i co pragną wyrazić. Nieraz brawura jest większa, niż środki techniczne; przeważnie jednak pomysł nie przerasta możliwości techniki i autor nie stawia sobie zadań niewykonalnych. Tematowo i kompozycyjnie wystawa jest bardzo urozmaicona: obok znacznej liczby obrazów, zupełnie poprawnych pod względem kanonów ogólnie obowiązujących w dziełach sztuk plastycznych, zdarzają się czasem lekceważenia tych kanonów lub widoczna ich nieznajomość, a nawet próby naśladowania naszych sąsiadów wschodnich i zachodnich w kierunku anarchizowania, lub wprost zatracania zdrowego rozsądku.

Nazwisk autorów nie wymieniam gdyż to uczynili już różni sprawozdawcy i krytycy w pismach codziennych; podkreślę tylko jeszcze energję i sprężystość Komitetu wystawy który nietylko zareklamował ją wydatnie i urządził starannie, lecz także wydał katalog poprawny bibliograficznie i ilustracyjnie.

Druga wystawa, otwarta we Lwowie pod nazwą, „robotniczej”, nie równa się oczywiście z tamtą pod względem liczebności ani pod względem poziomu artystycznego okazów. Obejmuje zaledwie kilku autorów i jest dopiero pierwszą próbą pokazania, co oni potrafią. W każdym razie początek ten zasługuje na uznanie i sympatję, a jeżeli takie wystawy będą podejmowane i nadal w pewnych okresach

czasu, zdołają niewątpliwie zgromadzić liczniejszych autorów i dać zwiedzającym przegląd twórczości także tych talentów, które dotychczas nie miały sposobności do występu publicznego ze swym dorobkiem.

J. Świtkowski.

Wystawa Fotografików Poznańskich

Pierwszy raz bodaj fotograficy polscy wystawiają w foyer Teatru Miejskiego, pokazując w ten sposób swe prace szerokiemu ogółowi kulturalnej publiczności, która przy panującym u nas zapatrywaniu na fotografię z całą pewnością nie przyszlaby na wystawę specjalną, tak zaś z dużym zainteresowaniem ogląda obrazy.

Pomysł ten, będący zasługą tak Tow. Mił. Fot. w Poznaniu, jak i Dyrekcji Teatru Polskiego, pozwolił na pokazanie dorobku artystów poznańskich którzy w liczbie czternastu wystawiają 65 prac. Należy tu mimochodem wspomnieć, że Tow. Mił. Fot. jest klubem zamkniętym, uzależniającym przyjęcie nowego członka od poziomu jego pracy artystycznej.

Na całej wystawie znać silny wpływ prezesa Towarzystwa, Tadeusza Wańskiego, który w Poznaniu gra podobną rolę, jak w Wilnie Bułhak, grupując około siebie innych i siłą swego talentu wyciskając na ich pracach wybitne piętno.

Tym piętnem jest przede wszystkim nacisk na należyte przedstawienie plastyki oświetlenia motywu, pewna malowniczość obranych tematów, lekki soft, duży format obrazów, ich specyficzny połysk, uzyskiwany przez lakierowanie i bardzo staranna oprawa.

Te cechy zewnętrzne spotykamy u większości autorów i one to właśnie tworzą pojęcie „szkoły Wańskiego”, choć obrazy jego treściowo nie są przedmiotem naśladowania.

Prócz znanych z dawniejszych wystaw Wańskiego, Cierniaka, Ferulewskiego, Marcinkowskiego, Pawłowskiego, Toczyńskiego, Zielińskiego i Cypriana wystawiają bardzo piękne prace Arway, Kanafocki, Neyman, Olejnik, Stewner i Szyper i można śmiało powiedzieć, że poziom wystawy jest bardzo jednolity.

Do najpiękniejszych obrazów należą Wańskiego „Pręgierz” i „Goty”, Cierniaka „Kumoszki”, Pawłowskiego „Ploteczki” i „Lwów swoim obrońcom”, Stewnera „Koło młyńskie”, „Sielanka” i „Toruń”, Szypera „Idylla”, Toczyńskiego „Św. Marcin” i Zielińskiego „U Augustynów”.

Całość wystawy zasługuje na to, by ją pokazać i w innych miastach Polski jako dorobek Poznania.

Ogólnopolska Wystawa Fotografiki w Kielcach

Sekcja Fotograficzna Oddziału P. T. T. K. w Kielcach zorganizowała ogólnopolską Wystawę Fotografiki, która wobec niedojścia do skutku w tym roku Salonu Międzynarodowego (na życzenia Polskiego Tow. Fot. w Warszawie, wyrażone na zeszłorocznym Zjeździe, miał on odbyć się w Warszawie staraniem PTF i... nie doszedł do skutku) była rewją pracy fotograficznej w Polsce w ostatnim roku.

Wystawa zgromadziła poważną ilość 346 obrazów z całej Polski i wśród wystawców widzimy najpoważniejszych autorów znanych z szeregu wystaw krajowych i zagranicznych.

Są więc Bułhaki, (tym razem już senior i junior), Buyko, Cyprian, Dzierzbicki, Farbotko, Komarowski, Krysztofik, Krukowski, Lelewicz, Śledziwski, Wieczorek, Zakrzewski, Zdanowski, a prócz nich kilkadziesiąt młodych artystów.

Jest jedna rzecz charakterystyczna. Oto w Wystawie bierze udział poważna ilość 66 artystów z całej Polski, lecz niema między nimi ani jednego, dosłownie ani jednego z Warszawy. Czyżby nie było tam nikogo, ktoby chciał obesać polską wystawę w Kielcach? A może Kielce są miastem za małym? Dziwny to zbieg okoliczności, stolica, największe zbiorowisko ludzi, siedziba PTF i... ani jednego wystawcy.

Uwaga ta nie może być uważana za złośliwość pod adresem stolicy, bo jest prostym stwierdzeniem faktu—jeśli jest czemś uzasadniony, chętnie ją odwołam, na razie jednak przykre mi, że muszę to zaznaczyć, bo przecież stolica nasza warta jest tego, by być reprezentowana na jedynej w tym roku ogólnopolskiej wystawie.

Dr. Tad. Cyprian, F. K. P. Poznań

Wystawa prac Zofji Chomętowskiej w Warszawie

W niedzielę 11 października została otwarta w Salonach Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Warszawie wystawa indywidualna p. Zofji Chomętowskiej w obecności wyjątkowo licznie zebranych gości. Wśród sporego dorobku artystycznego zaszczytnie już znanej piewczyni Polesia wyróżnia się poetyczna „Łódź z nenufarmami“, doskonale stonowani „Rybacy“, mocno brylowata i świetna w ruchu „Praczką“, wachlarz „Promieni słonecznych“ z bocianem w locie, „Rozstanie“ i wiele innych motywów poleskich. Z innej tematyki są do zauważenia „Weneckie latarnie“, „Portret kobiecy“ i „Psi wąż“. Pani Chomętowska, która się niedawno osiedliła na stałe w Warszawie, stanowi niewątpliwie interesującą indywidualność artystyczną o dynamicznym temperamencie, któremu pogłębienie środków technicznych dostarczy wielu nowych sposobności wypowiedzenia się.

PRZEGLĄD PRASY

Życie Techniczne Nr. 12. 1936. Lwów. (Organ Kół Naukowych Polskiej Młodzieży Akademickiej Wyższych Uczelni w Polsce i w Gdańsku)

„... my, technicy lwowscy, jesteśmy dumni z tego, że stworzyliśmy na terenie Politechniki Lwowskiej pierwszą akademicką placówkę fotograficzną w Polsce...”. Temi słowy kończy się doskonały artykuł p. Leona Lutyka, prezesa Technicznego Koła Fotografów p. t. „Fotografika w kształceniu estetycznym techników” na czele sporego zeszytu pisma technicznego, poświęconego tym razem wyłącznie fotografii. I trzeba młodemu oddać słuszną; mają z czego być dumni, gdyż lwowskie wystawy akademickie wyrobiły już sobie w Polsce ustaloną opinię manifestacji artystycznej poważnej, a jednocześnie żywej i prężnej ze wszystkimi walorami dodatnimi młodości, a ich twórca „Techniczne Koło Fotografów Politechniki Lwowskiej” rozwija się z roku na rok coraz szerzej i pomyślniej. Obecny numer fotograficzny „Życia Technicznego” jest pierwszorzędnie wykonanym streszczeniem tych wszystkich udatnych poczyniń. Najpierw zawiera dużo ilustracji i wcale niezłych (pomimo średniego papieru), następnie obfity materiał tekstowy pióra W. Romera, J. Biernata, A. Progulskiego, W. Markockiego, A. Mściwujewskiego, A. N. i S. Serafina, przyczem ostatni pisze dużo i dobrze o zabytkach architektury. Samo „Techniczne Koło” podaje zajmujące sprawozdanie o powstaniu i rozwoju dziiejszym „Koła”, założonego w r. 1931, a ton i treść tego sprawozdania są charakterystyczne i oryginalne, bo rzeczowe i rzetelne, a jednocześnie pełne wiary w swoje siły, świeże krępką młodością, dziwnie pięknie odbijające od pustej i staruszkowatej frazeologii naszej dzisiejszej „rzeczywistości”.

Czytając ten lwowski numer niejednen dziki wilnianin lub podgnyły warszawista musi powiedzieć sobie w duchu, że to są inni ludzie i „całkiem morowe chłopcy”, niczem włoska „Balilla” lub niemiecka „Hitler Jugend”. Naprawdę — od tych junaków politechnicznych bije jakaś rażąca jasność i prostolinijność. To nie generałowie bez armji fotograficznej, jak gdzieindziej, to nie prezesi bez quorum, jak tu i owdzie po warszawsko-wileńskich parafjach, to są regularne kadry oficerów i szeregowców. Szczęść im Boże!

Celowo pozostawiłem na koniec naczelny artykuł L. Lutyka „Fotografika w kształceniu estetycznym techników”, ponieważ trzeba mu udzielić więcej miejsca i uwagi, jako pracy oryginalnej, pożytecznej i dobrze umotywowanej. Ogólny stan sztuki w Polsce jest taki — mówimy słowami p. Lutyka — że istnieje „Parnas” o wysokiej kulturze estetycznej i społeczeństwo obojętne na przejawy sztuki, a w najlepszym razie zdeзорjentowane przez snobizm. Fotografia ma tu do spełnienia poważną rolę — zwłaszcza wśród inteligencji pracującej technicznie — przez dostarczenie pożywki zdrowej i pobudzającej siły twórcze. A fotografika, pozbawiona ciężaru tradycyjnego dostojeństwa, dorasta do poziomu wyższego wraz z rozwojem pojęć estetycznych nowej masy ludzi zwykłych i najłatwiej otwiera im furtkę do świątyni sztuki. Nieraz wybitny fachowiec jest jednostronny i nie ma pojęcia o wielu ważnych sprawach poza swym fachem. Przez zorganizowaną *naukę patrzenia* można w takim pobudzić drzemiące organy wrażliwości estetycznej, a jeśli się technik sam zabierze do fotografii, to od razu odczuje pewną łatwość obracania się w tych zagadnieniach, którą mu daje jego przygotowanie ogólne. Wyłoni się tu potrzeba tłumaczenia rzeczy, widzianych okiem, na mowę plastyczno-fotograficzną, co go wprowadzi w dziedzinę komponowania motywu, zaostrzy ciekawość patrzenia i zdolność widzenia, dostarczy przeżyć, dających podświadomą radość.



SYLWETKI
brom

R. POSTĘPSKI
Wilno



RYBACY
brom

Dr JÓZEF FARBOTKO
Wilno

Poza przeżyciami osobistymi zajęcie się fotografią może wpłynąć na rozwój pewnych uczuć, w pierwszym rzędzie krajoznawstwa, emocjonalnego i aktywnego, idącego także nieraz w parze z turystyką. Są to doznania bezinteresowne i szlachetne, mogące skutecznie zwalczać współczesny materializm. A przytem technikowi może być bliska i szczególniejsza, jako temat widzenia i interpretowania fotograficznego, dziedzina pracy robotniczej, fabrycznej i konstrukcyjnej — „krajobraz pracy“.

To jest prawdziwy demokratyzm, jedyny możliwy do przejścia, gdyż polegający na podnoszeniu do góry, a nie na ściąganiu w dół. Czołem przed takim demokratyzmem! I przed końcowem zdaniem artykułu p. Lutyka:

„Służymy w ten sposób sobie i społeczeństwu i jesteśmy w tem społeczeństwie zdrowym ośrodkiem krzewienia piękna zorganizowanego“.

Jan Bułhak.

„Fotograf Polski“

W zeszycie 8 z sierpnia—listopada 1936 roku Dr. Stalony Dobrzański podaje „Jeszcze jedną metodę rozdzielania tonów“ w artykule p. t. „Interwalja“. Metoda ta ma być w wyniku identyczna z Personowską, ale prostsza, bo ograniczona do jednego negatywu. Skala tonów odbitki papierowej (światła odbitego) jest znacznie uboższa od skali negatywu lub przeźroczca (światła przenikającego) i wyraża się cyframi 1—50, gdy druga mieścić się może nawet w granicach 1—5000. Stąd puste światła i martwe cienie odbitki, oraz nadmiar niepotrzebnych stopniowanych półtonów w środku. Wszystkie techniki specjalne od koloidowych poprzez izohelję Romera i metodę Persona zdążyły do zaradzenia temu zjawisku przez dobre wypracowanie światła szczytowych i przez oddzielenie ich dłuższym dystansem („interwał“) od półtonów i cieni. Dr. Stalony Dobrzański wyprowadza teoretycznie i stwierdza praktycznie, że ten sam wynik można otrzymać jego metodą „Interwalja“ w jednym negatywie, jeśli:

- 1) negatyw kryty i kontrastowy odbielić częściowo i przerwać odbielanie w chwili, gdy najgłębiej leżące w emulsji światła jeszcze nie będą odbielone,
- 2) negatyw w tem stadium odbielenia po wypłukaniu wywołać *krótco* w łagodnie działającym wywoływaczu tak, by zostały wywołane płytko (powierzchniowo) cienie i półtony, to jest by *otrzymały krytość mniejszą, niż było uprzednio*,
- 3) negatyw utrwalić powtórnie dla usunięcia warstwy bromku srebra, pozostałej pomiędzy czynnościami odbielenia i wywołania.

Metoda ta ma zapewniać „doskonałe wypracowanie światła, zwężenie rozpiętości skali tonalnej w cieniach i półtonach i wreszcie wyraźny skok (dystans) tonalny pomiędzy światłami a półtonami“.

Rzecz bardzo ciekawa, ważna i warta spróbowania!

W dziale ilustracyjnym „F. P.“ znajdują się dwa pejzaże p. Z. Chomętowskiej, która tej jesieni urządziła w Warszawie swoją wystawę. Na innym miejscu podajemy sprawozdanie o tej wystawie, opuszczone przez niedopatrzenie w poprzednim numerze „Przeglądu Fotograficznego“.

„F o t o“

Nr. 8 z sierpnia—grudnia 1936 r. zajmuje się w artykule Dra A. Wieczorka doniosłością propagandową fotografii w dziedzinie reklamy. Uważa ją za olbrzymią, ponieważ ogarnia tematykę, dotychczas uprawianą tylko pod nazwą „martwej natury“, pomimo, że wiąże się ona bezpośrednio z życiem ściśle i wielostronnie. Jak zła fotografia z wielokrotnia brzydotę rzeczy, podobnież dobra, wykonana z poczuciem arty-

styczniem, utrwała na stałe przelotne momenty podechwyconego piękna. Przemysł, handel, turystyka, hotelarstwo mogą ją skutecznie wyzyskiwać do swoich celów. „Z chwilą, gdy cel artysty i przedsiębiorcy spotkał się chociażby na chwilę na jednej drodze — współczesna propaganda fotograficzna stała się rzeczą przesądzoną“, ponieważ obraz jest znacznie wymowniejszy od słowa i budzi w każdym chęć zobaczenia lub posiadania tego, co umiejętnie przedstawia. Każdy temat może być sfotografowany artystycznie, jeżeli to uczyni człowiek utalentowany i technicznie wyszkolony. W dziale fotografii reklamowej, pojętej nowoczesnie jako nowa gałąź sztuki, zagranica uczyniła już duży krok naprzód; Polska, zacofana jeszcze pod tym względem — powinna brać przykład od obcych, ażeby rozszerzyć zasięg fotografii i uczynić ją uniwersalną.

»Wiadomości Fotograficzne«

K. Gregera ukończyły sześć lat istnienia i zamykają ten okres rokiem przełomowym, w którym postanowiły „zerwać z systemem zapełniania pisma wyłącznie pracami autorów o uznanych nazwiskach i otworzyć łamy szeroko dla wszystkich, którzy mogliby coś powiedzieć lub pokazać czytelnikom“. Należy przyznać, że i taki punkt widzenia ma swoje poważne racje bytu i że nowa linia wytyczna pism została utrzymana nie tylko bez szkody, ale i z pożytkiem dla sprawy demokratyzacji fotografii.

„Die Galerie“

reprodukuje w Nr. 11 doskonały obraz P. Śledzińskiego, zatytułowany „Defilada“ i podkreśla jego wybitne walory perspektywiczne i nastrojowe. Zeszyt zaś 12 zawiera obraz M. Krysztofika p. t. „Zima“, ośnieżone drzewo oddane z niezwykłą puszystością i lekkością śnieżnego okrycia i reprodukowane wzorowo, z zachowaniem walorów i skali tonalnej oryginału. Obaj autorzy są członkami Fotoklubu Wileńskiego.

„Revue Française de Photographie et Cinématographie“

W zeszycie z 1 listopada r. b. znajdujemy artykuł redakcyjny poświęcony zasadom użycia filtrów. Stwierdza on na wstępie, jak ciężko przenika zrozumienie znaczenia filtrów kolorowych do szerszych warstw amatorskich: jedni uważają filtry za wysoce skomplikowany przybór, przydatny jedynie dla wybrańców, przedłużający niepomrotnie czas naświetlenia. Inni znów posługują się stale filtrem żółtym, przyczem wyobrażają sobie, że od jego intensywności zależy poziom artystyczny zdjęcia. Tymczasem właściwa barwa filtru jest całkowicie uzależniona od dominującego przedmiotu i rodzaju użytej emulsji. Są to dwa zupełnie nierozdzielne warunki, określające dobór filtra. W wypadkach, gdy chodzi o oddanie efektów błękitu nieba z białymi obłokami wystarczy emulsja ortochromatyczna z jasnym lub średnim filtrem. Gdy jednak wejdą w grę barwy pomarańczowa lub czerwona, jak to ma np. miejsce z niebem o zachodzie słońca, konieczna się staje płyta panchromatyczna, przy której znajdują zastosowanie filtry nie tylko żółte, lecz i zielone, pomarańczowe, a nawet czerwone. Filtr żółty nadaje się, gdy chodzi o przytłumienie nadmiernej jaskrawości błękitu nieba. Filtr zielony jasny jest najwłaściwszy przy zdjęciach krajobrazów, gdzie dominuje zieleń przedniego planu, lecz nie błękit nieba, oraz przy portrecie. Filtry pomarańczowe i czerwone będą odpowiednie przy krajobrazach jesiennych, obfitujących w złocistą barwę pozółkłych liści; przedłużają one jednak dość znacznie czas naświetlenia (5—10-krotnie), pozatem zaś, rysując z wielką wyrazistością dalsze plany niszczą perspektywę powietrzną. Takie są ogólne zasady użycia filtrów różnokoloro-

wych przy materiałach panchromatycznych. Należy pamiętać o konieczności dokładnego założenia filtra i utrzymywania w doskonałej czystości narówni z obiektywem.

Zeszyt z 15 listopada przynosi ciekawą statystykę techniki obrazów wystawionych w 1933 i 1936 r. w Salonie londyńskim Royal Photographic Society, świadczącą o coraz większym wycofywaniu się technik t. zw. szlachetnych interpretacyjnych nawet u anglosasów, u których cieszyły się one w swoim czasie takim powodzeniem. Technika bromowa — 146 (105), chlorobromowa 80 (89), bromolej i przetłok 12 (46), pigment, guma i inne — 11 (16); cyfry w nawiasie oznaczają stan w 1933 r. To samo zresztą da się wszędzie zaobserwować. Przyczyny zanikania technik szlachetnych i zwycięstwa bromu przy niemal zachowanym stanie posiadania przez chlorobrom są liczne: powolność, nieznośna dla naszych czasów, goniących za pośpiechem, znaczne udoskonalenie powierzchni papierów bromowych, a wreszcie rozpowszechnienie małych formatów, wymagających silnego powiększenia, dostępnego przy bromie, lecz nie w bromoleju lub pigmentcie.

„Camera”, (Szwajcaria). Listopad 1936

T. Mendelssohn w artykule, poświęconym zjawisku Callier’a, omawia wyniki ostatnich badań C. Tuttle w tym zakresie. Jak wiadomo, gdy powiększamy negatyw w świetle skierowanym przy pomocy kondensatora, to kontrasty znacznie wzrastają (ok. 50%) w porównaniu do odbitki stykowej. Aparaty do powiększeń bez kondensatora, posługujące się światłem rozproszonym, *nie zwiększają* natomiast kontrastów. Zwiększeniu kontrastów towarzyszy również podkreślenie wszelkich skaz, rysów i ziarna negatywu. Wyjaśnienie przyczyny tego zjawiska zostało poraz pierwszy podane w 1909 r. przez J. Calliera. Mianowicie, gdy światło skierowane przechodzi przez emulsję negatywu, to w miejscach przezroczystych zostaje ono całkowicie przepuszczone; natomiast w miejscach krytych ziarnka srebra nietylko zasłaniają drogę światłu, lecz ponadto rozpraszają je we wszelkich kierunkach. W ten sposób odpowiednie części powiększenia otrzymają znacznie mniej światła przepuszczonego, niżby to wynikało z gęstości negatywu. Przy kopjowaniu kontaktowym powierzchnie negatywu i papieru stykają się ściśle, dzięki czemu rozproszenie światła nie może wydatnie zmniejszyć naświetlenia papieru pod krytymi miejscami negatywu. Wreszcie w wypadku dokonywania powiększenia w świetle rozproszonym (np. przy pomocy szybki ze szkła mlecznego) promienie świetlne padają na wszystkie części negatywu we wszelkich kierunkach. W ten sposób następuje wyrównanie pomiędzy światłem rozproszonym niezależnie od negatywu oraz światłem, które uległo rozproszeniu w czasie przechodzenia przez jego miejsca kryte. — Pozatem istotną rolę w zwiększeniu kontrastów odgrywa również ziarno negatywu: czem jest ono grubsze, tem większe rozpraszanie światła i silniejsze zwiększenie kontrastów.

„The Amateur Photographer”

przynosi na 1 stronie grupę portretową Marcusa Adams’a, który tym razem odstąpił od zwyczaju fotografowania *wyłącznie dzieci* i uczynił wyjątek — dla króla Jerzego VI i jego małżonki. A stronica druga przedstawia „Our King as an Amateur Photographer” — króla z kamerą w sześciu różnych momentach fotografowania. Szczegółowy kraj, gdzie fotografów nie tropią, jak zajęcy lub złodziei kieszonkowych — ale zachęcają najwyższym przykładem!

Komunikuje w Nr. 21 wiadomość o zakazie fotografowania gmachów i obiektów użyteczności publicznej, wydanym przez Ministerstwo Obrony Narodowej w Czechosłowacji. Jednocześnie jednakże Ministerstwo ogłasza, że *nie jest jego intencją tam mować w czemkolwiek bądź swobodne fotografowanie zawodowców, amatorów i turystów* i że każdy obiekt zakazany będzie ściśle wymieniony w publicznej liście, a ponadto będzie oznaczony wyraźnym napisem. Drugi szczęśliwy kraj, do którego by warto posyłać naszych dygnitarzy na przeszkolenie.

K O M U N I K A T Y

Kalendarz wystaw

8 Międzynarodowy Salon Fotograficzny **w Brukseli** z terminem nadsyłania prac do 1 marca 1937 pod adresem Mr. M. Devaivre. 152, rue Markelbach, Bruxelles.

Szkocki Salon Fotograficzny **w Perth** z terminem nadsyłania prac do 30 stycznia 1937 roku.

24 Międzynarodowy Salon Fotografiki **w Pittsburgh** z terminem nadsyłania prac do 13 lutego 1937 pod adresem To Pittsburgh Salon of Photographic Art. Carnegie Institute, Schenley Park, **Pittsburg**, U. S. A.

29 Narodowy Salon Fotograficzny **w Szkocji** z terminem nadsyłania prac do 23.I.37 pod adr.: John I. Robertson, Hon. Salon Secretary, Art. Gallery and Museum, Perth, Scotland. (Opłata 3 szylingi).

Salon Fotograficzny **w Runcorn** (Anglia) z terminem nadsyłania prac do 6 lutego 1937 pod adresem: R. I. Edwards, 1 Waterloo Road, Runcorn, Cheshire.

Wydawnictwa

Teka Fotografików Polskich 1936/37. Katalog. Stowarzyszenie Miłośników Fotografii w Ostrowie Wielkopolskim wydało katalog 90 prac fotograficznych 74 autorów polskich, jakie zgromadziło bieżącej jesieni, ażeby z nich urządzić wystawę wspólną ze 145 innymi pracami. Obficie jest wśród nich reprezentowana Państwowa Szkoła Fotograficzna w Warszawie. Teka ma mieć charakter wędrowny i podlegać stałym uzupełnieniom. Na końcu katalogu informacja, pochlebnie charakteryzująca zmysł organizacyjny Wielkopo'an: „Ostrów Wkp. jest miastem powiatowym w południowej części woj. poznańskiego i liczy obecnie 30 tysięcy mieszkańców. Stoi w statystyce tempa rozbudowy *na drugim miejscu* w Polsce (po Gdyni)”. Krótko i węzłowato! Czy można na to nie zawołać — winszujemy?

Królestwo aparatu fotograficznego T. Thorne Baker. Technika, lotnictwo, medycyna, kino, telewizja, przemysł, dziennikarstwo, kryminalistyka. Wydawnictwo „Mathesis Polskiej”. Stronic 176, cena w oprawie płóciennej 10 zł. (Sprawozdanie o tej książce podamy w następnym numerze).

NOTATKI TECHNICZNE

Łagodzenie kontrastu odbitek. „Camera” w zeszycie październikowym podaje pożyteczne wskazówki łagodzenia kontrastu odbitek za pomocą dwuchromianu potasu (metoda Sterry’ego).—Przewyciężenie wielkich kontrastów jest starem utrapieniem fotografii. Pomimo, iż negatyw zdaje się być najpiękniejszy, wykazuje dostateczną ilość szczegółów w światłach i głębokich cieniach, to jednak gdy jest on kontrastowy, niemożliwym staje się otrzymanie dobrych odbitek, albowiem papier bromowy nie jest w stanie oddać jego skali. Metoda Persona daje wprawdzie możność znacznie lepszego oddania światła i cieni, jest ona jednak dość kłopotliwa. Warto zatem przypomnieć starą metodę (Sterry’ego), która jest znacznie prostsza, a jednak daje zupełnie zadawalniające wyniki.—Obficie naświetlony papier poddaje się kąpeli w roztworze dwuchromianu potasu, poczem po opłukaniu papier zostaje wywołany. Ważnem jest należyte stężenie roztworu, które musi być odpowiednio dobrane dla danego papieru. Stężenie roztworu waha się w granicach 1:3000 do 1:500, t. j. 1 gr. dwuchromianu potasu na $\frac{1}{2}$ do 3 litrów wody. Czas kąpeli wynosi 1 do 2 minut i jest mniejszego znaczenia niż stężenie. Właściwe użycie niniejszej metody daje doskonałe wyniki.

Nowy wywoływacz drobnoziarnisty. Nadzwyczaj drobnoziarniście działający wywoływacz Atomal firmy Agfa ma posiadać wg. „Camery” następujący skład: wody 1000 cc., ortofenilendiaminy (nie para) 10 gr., metolu 5 gr., sody bezwodnej 60 gr., fosforanu trójsodowego 5 gr., bromku potasu 0,7 gr.—Czas wywołania wynosi przy 19 st. C. 5 minut, przy 16 st. C.—10 minut. Przy rozcieńczeniu roztworu wywoływanie będzie dłuższe.

Nasadka zmiękczająca „Flou-Net” podług Leonarda Misonne’a. Wynaleziona przez znakomitego belgijskiego pejzażystę nasadka zmiękczająca składa się ze specjalnie tłoczonej płytki celuloidowej, zaopatrzonej w trzy wycinki formy klinowej. Całość jest umieszczona w czworokątnej oprawie, umożliwiającej przesuwaniu. Światło, przechodząc przez wytłoczoną warstwę celuloidu, daje obraz zmiękczony, a stopień tego zmiękczenia regulują otwory klinowe, przywracające obrazowi ostrość. Konstruktor nasadki, L. Misonne, zaleca jej używanie także do powiększeń i słynne jego obrazy są wykonywane przy pomocy tego przyrządu. — Wybitni fachowcy i artyści zagraniczni oceniają go bardzo pochlebnie, a przedstawicielstwo nasadki Misonne’a na Polskę posiada P. Lewkowicz. Łódź. Piotrkowska 92.

Posługiwanie się filtrami polaryzującymi. W zeszycie z 1 września r. b. R. F. P. C. omawia filtry polaryzujące oraz podaje wskazówki posługiwania się nimi. Jak wiadomo (p. art. J. Świtkowskiego w Nr. 6 P. F.) można dowolnie wpływać na intensywność promieni światła spolaryzowanego przez zmianę położenia filtra w stosunku do kierunku tego światła. Występowanie światła spolaryzowanego jest b. częste i obfite: znajdujemy je w promieniach, wysyłanych przez błękit nieba, przy kierunku prostopadłym do słonecznego, jak również w świetle odbitem pod kątem ok. 30° od wszelkich gładkich powierzchni nie metalicznych (czyli kąt padania i odbicia 60° z prostopadłą do powierzchni).

Właściwy kierunek płaszczyzny polaryzującej osiąga się przez obracanie założonego na obiektyw filtra, przyczem zmniejszenie lub całkowite zgaszenie refleksów obserwuje się na matówce. Przy lustrzankach dwuobiektywowych filtr przenosi się następnie na dolną soczewkę. Gdy kamera nie posiada matówki, właściwą pozycję filtra określa się w drodze bezpośredniej obserwacji przezeń motywu, poczem nakłada

się go na obiektyw, dbając o dokładne zachowanie ustalonego położenia. Współczynnik przedłużenia czasu naświetlenia wynosi przy materiale ortochromatycznym 3—4, zaś przy panchromatycznym ok. 2—3; z tego powodu bardziej wskazana jest emulsja wszechbarwoczuła. — Zastosowanie filtra polaryzującego może być zalecone zwłaszcza w następujących wypadkach:

1) Zdjęcie przedmiotów za szkłem lub pod wodą, gdy kamera jest skierowana pod kątem ok. 30° do powierzchni odbijającej, na której powstają szkodliwe refleksy.

2) Usunięcie refleksów i połysku w celu oddania struktury powierzchni polerowanych, np. drzewa politurowanego. Przy skierowaniu kamery pod kątem 30° do powierzchni błyszczącej filtr całkowicie zgasi refleksy.

3) Złagodzenie kontrastów dzięki zmniejszeniu blasku takich przedmiotów, jak dachy, szyby, powierzchnia wody, a nawet niebo.

4) Przyciemnienie błękitu nieba, gdy kierunek zdjęcia jest prostopadły do promieni słonecznych. W tym wypadku działanie filtra polaryzującego upodabnia się do filtra stopniowanego, przyczem przez obracanie mogą być pozyskane dowolne efekty, poczynając od zupełnego braku filtra i kończąc na filtrze czerwonym, — a przytem bez wpływania na barwę i oddanie tonalne przedniego planu. Działanie filtra słabnie z odchyleniem kamery od kierunku prostopadłego do promieni słonecznych i zanika całkowicie, gdy oba kierunki leżą w jednej płaszczyźnie (zdjęcie ze słońcem i pod słońce).

Użycie filtra jest b. wskazane przy fotografii kolorowej; dzięki bowiem usunięciu szkodliwych odbłasków oddanie barw jest czystsze i bardziej soczyste. Na tem jednak nie wyczerpuje się zastosowanie filtrów polaryzujących. Dr. Plauman („Camera” szwajcarska, zeszyt wrześniowy) gorąco poleca je przy zdjęciach portretowych, gdzie łagodzą drobne zmarszczki i nierówności skóry, usuwając potrzebę retuszu.

Czułość w stopniach Din a wywoływanie drobnoziarniste. Polemika w sprawie czułości emulsyj i czasu naświetlenia, którą wywołał w Przeglądzie Fotograficznym prof. Świtkowski, toczy się również w związku z artykułem inż. Niklitschek'a na łamach Photofreunda. W zeszycie z 5 stycznia 1937 r. została zamieszczona notatka inż. A. Seemann'a, którą przytaczamy: Czułość faktyczna emulsyj nie wzrosła wcale w tym stopniu, jak to mogłoby się zdawać na podstawie podawanych stopni Scheinera. Nie należy zapominać tego przy podstawianiu „inflacyjnych” stopni Scheinera do przedwojennych tablic naświetlenia. Właściwy stosunek jest bowiem następujący:

Stopnie Din	Obecne stopnie Sch.	Dawne stopnie Sch.
13	21—23	15
14	22—24	16
15	23—25	17
16	24—26	18
17	25—27	19
18	26—28	19,5
19	27—29	20,5
20	28—30	21,5

Nie wdając się w ocenę ścisłej dokładności powyższej tabeli, podanej przez inż. A. Seemann'a, musimy stwierdzić, iż wyniki jej są zgodne z wnioskami zarówno inż. Niklitschek'a, jak i prof. Świtkowskiego. — Posługiwanie się jednak wywoływaczami drobnoziarnistymi wymaga dodatkowego przedłużenia czasu naświetlenia (co jest równoznaczne z utratą czułości) wbrew przytoczonej przez dr. Wieczorka opinii Curt'a Emmermann'a, o ile chodzi o pozyskanie najdrobniejszego ziarna. Potwierdza to podany tłustym drukiem w tym samym zeszycie Photofreunda komunikat, pochodzący od tak autorytatywnej instytucji jak Wydział Sensytometrii Niemieckiego Towarzystwa dla Badań Fotograficznych, który przytaczamy poniżej w streszczeniu:

„Dane co do czułości klisz i błon w stopniach Din po wprowadzeniu „karty normalizacyjnej Din 4512” okazały się najzupełniej odpowiedniami dla określenia naświetlenia przy zwykłym wywoływaniu w puszcze. Również dla t. zw. wywoływania wyrównawczego naświetlenia ustalone na podstawie czułości w stopniach Din są wystarczające. Zwiększenie naświetlenia jest jednak niezbędne przy użyciu specjalnych wywoływaczy o działaniu wybitnie drobnoziarnistym (należy tu zaliczyć między innymi Atomal-Agfa, Ultrafin-Tetenal, Supramin i Supranol - Sager & Gossler, — n. przyp.). Naogół wystarcza podwojenie czasu naświetlenia, określonego na podstawie czułości w stopniach Din. Niektóre gatunki błon nie wymagają tak znacznego zwiększenia naświetlenia, inne jednak potrzebują jeszcze obfitszego naświetlenia; wobec powyższego — ponieważż nieznaczne prześwietlenie wcale nie szkodzi — zaleca się 3-krotne powiększenie naświetlenia”.

A to znów potwierdza opinię prof. J. Świtkowskiego, że wywoływanie drobnoziarniste ma znaczny wpływ na zmniejszenie czułości emulsji. D. L.

Z PRZEMYSŁU

Krajowy materiał panchromatyczny. Z wiosną pojawiły się w handlu błony panchromatyczne do Lejki, wyrobu polskiej fabryki „Alfa”, a obecnie dołączyły się do nich płyty panchromatyczne. Emulsje próbne otrzymywałem z tej fabryki do oceny już od szeregu lat, jednakże dopiero teraz zdecydowała się fabryka na wypuszczenie ich w obieg handlowy. Powodem zwłoki nie była zapewne niedostateczna jakość emulsyj próbnych, gdyż i tamte odznaczały się bardzo wysokim stopniem wszechbarwoczułości; była nim raczej ostrożność, aby za wcześnie nie wypuszczać na rynek towaru, na który nie byłoby jeszcze żywego popytu.

Obecnie stosunki w światku fotografujących są zmienione. Może za przykładem Leikistów, a może pod wpływem dziś zwrotu ku emulsjom panchromatycznym popyt na nie jest nietylko za granicą, lecz także u nas, coraz poważniejszy. Już nietylko fotografowie doświadczeni, lecz nawet początkujący uważają sobie za punkt honoru pracować na materiale panchromatycznym. Utorowało sobie wreszcie drogę przeświadczenie, że materiał taki nie jest w niczem trudniejszy do przeróbki od zwykłego ortochromatycznego, a nawet daje pewne poważne korzyści, jak np. skrócenie naświetlenia mimo niepodwyższonej czułości ogólnej, a przede wszystkim o wiele pogodniejszy i świetniejszy wygląd obrazków.

Błony panchromatyczne „Alfa” w formacie kinowym (do Lejki i t. p.) mają już dziś zarówno co do czułości ogólnej, jak co do oddawania stopni jasności barw, uznanie, stawiające je na równi z wyrobami zagranicznymi tego rodzaju; płyty zaś panchromatyczne, świeżo wyprodukowane, stają na poziomie równym z tamtymi. Chociaż nawet podawanie czułości w stopniach Scheinera (płyty mają 28⁰) spotyka

się ze słusznym niedowierzaniem wobec dość dowolnego traktowania tych stopni przez różne fabryki, to jednak światłoczułość płyt panchromatycznych Alfa jest naprawdę bardzo wysoka, co ma ważność szczególnie w porze jesiennej i zimowej.

J. Świtkowski.

N A M A R G I N E S I E

Cienie konkursów fotograficznych

Chodzi mnie o ostatnie konkursy fotograficzne fabryk krajowych Ero i Alfy zakończone nagrodzeniem między innymi prac Członków Fotoklubów P. P. Dr. A. Wieczorka, Lelewicza i Krysztofika.

Mówiąc wogóle o konkursach, mamy zwykle na myśli szlachetne współzawodnictwo równych sobie kwalifikacjami konkursowemi—zawodników. Trudno bowiem sobie wyobrazić „konkurs” Zbyszka Cyganiewicza z 15 letnim sztubakiem, czy też Noję lub Kusocińskiego na zawodach szkół powszechnych.

Wyjątkiem od elementarnych, a ogólnie przyjętych pojęć o współzawodnictwie były dwa ostatnie konkursy firm krajowych Alfę i Ero.

Czytając zapowiedzi konkursów i ciesząc się zgóry, masy pstrykaczy do których, mówiąc nawiasem, należy i piszący—przypuszczały, że zabawa urządzana przez dobre mamy Ero i Alfę będzie ich kinderbalikiem, gdzie każdy będzie mógł spróbować swych sił i zdolności wśród rówieśników swej klasy.

Zawiodła się młodzież. Na zabawę Komitet Rodzicielski—nie wiem czy prosił—ale dopuścił—już nie „studentów pod wąsem”, lecz wprost profesorów. A ci?—a jakże!—przyszli, pokazali co umieli, zabrali co się należało i odeszli, żegnani pełnymi wyrzutów spojrzeniami młodszych braci i kolegów.

Dziwna ta „branża” fotograficzna i dziwne jej zwyczaje. Z jednej strony szerokie rzesze pstrykaczy, puszczonej samopas, z drugiej Fotoklub, Olimp fotograficzny zazdrośnie strzegący dostępu do swego grona. Dwa światy. Dwa różne życia. Wspólna tylko nazwa F o t o a m a t o r z y. Łączy nas bardzo dużo, bo... brak szyldu. Gdyby nie ostatnie konkursy nigdybym może nie wiedział, że „fotograficznie” jestem równy, powiedzmy... Dr. Wieczorkowi lub komuś innemu z „kolegów”—członków Fotoklubu. Oni amatorzy, ja amator.

Teraz nie przegapię. Na następny konkurs Alfę czy Ero koniecznie staję do zawodów z „Klubowcami”. Będę miał zaszczyt walczyć z nimi, jako równy z równymi! Oni będą mieli zaszczyt zwyciężać mnie, jako równi równego.

Głupstwo to, że mam tylko Kodak BB za 12 złotych od 4-ch miesięcy. Oni też nie ważnego. Fotoamatorzy — i tylko.

Teraz dopiero zaczynam rozumieć tę lekkość, z jaką „Bogowie” sfruwają na padół konkursowy; są równi przecież nam, jako fotoamatorzy. Cóż z tego że po konkursach znów chowają się na Olimp? Nam wszystko jedno. I tak przecie tam nie bywamy.

Śmiech człowieka bierze, gdy pomyśli o zawiłej strukturze takiego amatorskiego związku bokserskiego.

Jakieś grupy, kategorie. Cały świat amatorski zróżniczkowany na ciężkich, 240 średnich, lekkich, muszych, piórkowych i Bóg jeszcze wie jakich. Ale w sporcie face-

towi z „wagi ciężkiej“ nie pozwalają bić się z wagą muszą. Chcesz na ten przykład rozkwasić nos komuś, szukaj, bracie, ofiary wśród kategorii swojej. Inaczej nie pozwolą. W fotografii inaczej.

Niewiem dokładnie czy „cech“ fotograficzny jest starszy od bokserkiego, ale rzeczą oczywistą jest, że „Bokserzy“ nie wzorowali się na nas. Zrobili źle!

U nas wszystko takie proste i jasne. Żadnych grup, żadnych niepotrzebnych kategorii. Nikt nikogo nie potrzebuje pytać, czy ma prawo z kimś walczyć, czy nie. Jest jedna grupa fotoamatorów i wystarczy.

Ogłaszajmy sobie taki Alfa konkurs, przychodzą wszyscy, i „ciężcy“ i piórkowi. Rozwali nos na konkursie waga ciężka muszej, to i co? Czego taki pcha się. Zwyciężył, no to jego chwała i nagroda.

Przecież był urządzony konkurs dla fotoamatorów, czy nie?

Cóż za prostota rozumowania, a szczególnie konkursowania.

A mimo wszystko nie szkodziłoby ani nam—małuczkim, ani firmom krajowym, by urządziły kiedyś konkurs, ale tym razem wyłącznie dla tych licznych, a wiernych tłumów—odbiorców wszelkich „gazów“ „tiolów“, wywoływaczy na paczuszki i t. p.

Ośmielę się twierdzić, że produkcja firm krajowych w ogromnej swej części oparta jest na nas—odbiorcach firm krajowych—biorących codziennie, nie „od konkursu“ płytę krajową do ręki.

Może z tego chociażby względu wari jesteście odrobiny uwagi i naprawdę s w o j e g o konkursu.

Stanisław Tołpyho.

Rozczulające dowcipkowanie i co z tego wynikło

W zeszycie listopadowym „Przeglądu Fotograficznego“ ukazał się artykuł o treści nieco humorystycznej. Jest tam mowa o Strońcu z „Wesołej fali“ radiowej, o nieuetwie inż. Niklitschek'a z Wiednia, o naświetlaniu przez $\frac{1}{200}$ sekundy zdjęć na 2 km. nad poziomem morza, o wywoływaczu drobnoziarnistym, który s k r a c a (tak!) czas naświetlenia i o t. p. rzeczach dowcipnych.

A powodem wesołego nastroju autora był artykuł mój w tymże „Przeglądzie“, artykuł bynajmniej nie wesoły, w którym ośmieliłem się potwierdzić smutne refleksje inż. Niklitschek'a na temat „inflacji“ stopni Scheinera w czasach powojennych. Nie przypuszczam, żeby autor—znany zresztą z własnego skromnego określenia jako „odkrywca śniegu dla fotografii“—nie rozumiał mego artykułu; widocznie rozumieć go *nie* chciał, aby mieć podstawę do „przejechania się“ po nieuetwie starych matutów fotograficznych (określenie m o j e).

Jakiegoż to baka strzełił ów Niklitschek? Oto powążył się twierdzić, że przed wojną na płytach „ślepych“ o czułości 14^0 Scheinera naświetlano jakoby $\frac{1}{1000}$ sekundy, i to nie w słońcu na szczycie Kasprowego, lecz wyścigi konne na nizinie. Musi to być—zdaniem wesołego autora—nonsens oczywisty, skoro on sam, mając „światłomierz w głowie“, naświetla śnieg na szczytach $\frac{1}{200}$ sekundy, a to na emulsjach panchromatycznych o czułości 28^0 Scheinera. Aby zaś jakoś osłabić całą potworność tego nonsensu, przytacza autor okoliczność łagodzącą, że „i przed wojną były fabryki niesolidne w oznaczaniu czułości swych wyrobów“.

Tu już wywołał efekt rzeczywiście wesoły, chociaż wbrew swemu zamiarowi; bo jeżeli na dawnych emulsjach o 14^0 Sch. można było naświetlać *pięć razy krócej*, niż na nowych o 28^0 Sch., to widocznie dawne fabryki fałszowały czułość swych wyrobów *in minus*, podając ją jako 30—60 razy *niższą*, niż była w istocie.

Nie koniec na tem jednak smutnych wyników wesołości autora. Jakkolwiek niedawno wystawa ogólna akademicka dała mu w katalogu miejsce między „starszem

pokoleniem", młodość jego w fotografice zdradza się m. in. słabą orientacją w piśmiennictwie przedwojennem. Gdyby je czasem przeglądał choćby tylko „po łebkach”, wiedziałby coś niecoś o inż. Niklitschek'u, a także nie wątpiłby, że już dawno przed wojną naświetlano zdjęcia przez $\frac{1}{1000}$ sekundy, bo znalazłby ilustracje takich zdjęć w obfitości.

Ale także i nowsze piśmiennictwo fotograficzne wydaje się niezbyt interesować autora. Gdyby — zamiast zestawiać w swych wesołych wynurzeniach bardzo szczegółową listę danych, jak to on sam krótko naświetla różne rodzaje swych zdjęć — spróbował porównać je z danymi, jakie do dziś czasopisma niemieckie podają bezcelowo pod ilustracjami, spostrzegłby, że jego lista nie różni się niczem od naświetleń u innych autorów. Jeżeli jakiś Niemiec o godz. 16 we wrześniu naświetla zdjęcie w linii przez $\frac{1}{25}$ sekundy, a polski odkrywca śniegu naświetla ów śnieg na szczycie w słońcu przez $\frac{1}{200}$ sekundy, to przy innych warunkach identycznych (jasność obiektywu, czułość emulsji etc.) naświetlają o b a j e d n a k o w o. A zatem dowód autora nie dowodzi niczego innego, jak właśnie tego, że inż. Niklitschek miał słuszość.

Trafiają wreszcie poza cel upatrzony, czyli „przenoszą” pociski takich ciężkich kolubryn, jak przytoczone przez autora przekłady dwóch powag niemieckich, odnoszące się do wywoływacza drobnoziarnistego. Dla jakiegoś bowiem mamuta fotograficznego byłoby całkiem jasne, że wywoływacz *bez bromku* da więcej szczegółów, niż z bromkiem potasu, podczas gdy dla „postępowego” wydawać się to może zastanawiającem i przydatnem do pogńębienia „zacofanych” mamutów.

Resumując (nie „reazumując”, bo to znaczyłoby: „przekreślając, znosząc”) można dojść do wyniku, że nie zawsze dobrze jest zbyt grubo podkreślać linię graniczną między „młodymi” a „starymi”, bo czasem lepiej bywa nie tak skwapliwie doszukiwać się we wszystkim głupoty i zacofania u starych, a zato nieco krytyczniej oceniać własną wielkość i nieomylność.

J. Świlkowski.

Przypisy Redakcji.

Prof. J. Świlkowski nadesłał jako uzupełnienie do powyższego artykułu strzeżony przekład komunikatu Wydziału Sensytometrycznego Niemieckiego Towarzystwa dla Badań Fotograficznych w sprawie stopni DIN a drobnoziarnistości. Komunikatu tego tutaj nie powtarzamy, gdyż został on już zamieszczony przez innego autora w końcu rubryki „Notatki Techniczne” na stronie 238, dokąd odsyłamy naszych czytelników.

Przedpłata Przeglądu Fotograficznego: roczna zł. 6.00, półroczna 3.50, kwartalna 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 i 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.

Drukarnia Artystyczna „Grafika”, Wilno, Tatarska 22

**Dział
Sztuki**



52t. 74737