

PRZEGLĄD FOTOGRAFICZNY

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY

ORGAN ZWIĄZKU POLSKICH TOWARZYSTW FOTOGRAFICZNYCH,
POLSKIEGO T-WA FOTOGRAFICZNEGO W WARSZAWIE, FOTOKLUBU
WILEŃSKIEGO I LWOWSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

Rok IV

Styczeń 1938 r.

Nr. 1

M. C. DE SANTEUL.

GRAMATYKA ARTYZMU FOTOGRAFICZNEGO CZYLI O POTRZEBIE JEGO KODYFIKACJI.

XII.

OBRAZ SYNTETYCZNY. DODATKOWE NARZĘDZIA OPTYCZNE.

Pozostaje do zbadania ostatni dział zagadnienia, jak upodobnić widzenie fotograficzne do widzenia wzrokowego. W tym celu używamy przyrządów uzupełniających, których zadaniem jest — cofnąć z powrotem poprawność obiektywów, udoskonalonych precyzyjnie, i nadać im w stopniu dowolnym i dozowanym — brakujące im właściwości oddania zmiękczonego. Narzędzia te noszą różne nazwy — siatek rozpraszających, filtrów (nasadek) prążkowanych, lub filtrów polaryzujących. Cel ich jest zawsze jeden, opisany na początku tego działu rozważań, mianowicie otrzymanie miłego dla oka zmiękczenia kresy, złożonego z zespolenia dwóch konturów: wąskiego wyraźnego i miękkiego szerszego.

Filtr prążkowany nie stanowi nowości. Ukazał się już przed pół wiekiem, jednocześnie z obiektywami poprawionymi i dla złagodzenia ostrości ich rysunku. Tylko, że wówczas należało tę nasadkę budować samemu, a obecnie dostaje się ją w handlu. Własności prążkowania lub kratkowania są następujące. Kawalek tkaniny napiętej, jakiejś gazy lub krepy o regularnym rysunku, umieszczony przed anastygmatem, zmiękcza obraz widziany na matówce w sposób wydatny. Zmniejsza się delikatność kresy i kropki, zmniejsza się kontrastowość światłocienia. Wynika z tego zmiękczone obrzeżenie każdej linji, które może być dla oka przyjemne lub przykre, zależnie od rodzaju tkaniny i charakteru jej desena. Promienie światła spotykając się z niemi tkaniny, zbaczają ze swojej pierwotnej drogi.

Ślady ich będą się zaznaczały na szkłe matowem obok śladów tych promieni, które ominęły nici i przeszły nietknięte przez oczka siatki. Promienie ostatnie, niezoboczone utworzą obraz ostry, zoboczone zaś — obraz wtórny, miękki. Obraz sumaryczny będzie posiadał charakter złagodzenia specjalnego, odmiennego od rozpląnięcia, jakie powoduje wyjście z ogniska. Stopień tego złagodzenia zależy od gęstości oczek i grubości nitek tkaniny: wzrasta lub maleje razem z charakterem desenia tkaniny. To samo zjawisko będzie zachodziło, jeśli zamiast tkaniny użyjemy płyty albo błony prążkowanej czy kratkowanej, i z jej wycinka zrobimy nasadkę (filtr). Istnieje dość ścisła zależność między układem desenia filtra, a ogniskową obiektywu. Nasadki mogą być tworzone z krążków lub wycinków negatywów, na których został sfotografowany pewien typ kreskowania lub punktowania, który może przybierać formy najrozmaitsze.

Nasadki, fabrykowane przez przemysł są bardzo różne. To mają siatkę z linii krzyżujących się pod kątem prostym, to kolisto. Wśród ostatnich napotykamy takie, gdzie rysunek niknie w części środkowej, w sąsiedztwie osi optycznej, dając dostęp promieniom centralnym w stanie niezmiennym. Taki jest filtr Langer'a. Gęstość jego kreskowania zmniejsza się od brzegów ku środkowi, pozostawiając ten ostatni nietknięty. Pomiędzy wielu innymi filtrami zmiękczącymi, jak Drem-Weichzeichner, Lipa-Weichzeichner, Kodaka zwykły i polaryzacyjny (Pola) podkreślić należy doskonały filtr rozpraszający Misonne'a, tak rozpowszechniony w ostatnich latach.

Sposób użycia tych przyrządów jest naogół jednakowy. Nasadkę (filtr) umieszcza się przed obiektywem po nastawieniu na ostrość, poczem już nie ma żadnych zmian do czynienia ani w wyciągu miecha ani w ustawieniu przysłony. Czas naświetlenia oblicza się z uwzględnieniem danych, jakie są zaznaczone na filtrze, ale jeśli filtr jest bezbarwny, to przedłużenie naświetlenia nie jest potrzebne. Można także łączyć filtry zmiękczące z kolorowymi.

Osobna uwaga o filtrach polaryzujących. Są one zbudowane ze szpatu islandzkiego lub innych minerałów, które wskutek swych właściwości polaryzujących światło, przysługują miejsca w zdjęciu, nadmiernie świecące, jak na przykład części metalowe polerowane, kryształy i szkła, powierzchnię wody i tym podobne, czem umożliwiają oddanie szczegółów, utopionych w refleksach światła. Taki jest filtr Kodakowski „Pola“ a ostatnio „Herotar“, który daje łagodne i harmonijne zdjęcia nawet z przedmiotów najsilniej odbłaskujących.

Optyka pomocnicza zmiękcząca jest używana i przy powiększaniu. Istnieje specjalny obiektyw tego typu Voigtländera pod nazwą „Weichzeichner“, który z negatywu ostrego daje powiększenie o rozmaitych stopniach zmiękczenia w zależności od otworu przysłony. Rozumie się samo

przez się, że i wyżej opisane nasadki mogą być używane do obiektywów powiększalnika, po uprzednim ich nastawieniu na ostrość żadaną.

Wszystkie te narzędzia mają własność zmniejszania kontrastowości obrazu i to tem bardziej, im znaczniejsze jest zmiękczenie. A ponieważ do niego dochodzi jeszcze naturalne złagodzenie kontrastów, postępujące wraz ze skalą powiększenia, przeto suma tych czynników może w wyniku dać miękkość nadmierną i już nieznośną dla oka. Dlatego należy postępować ostrożnie i czynić próby przed wykonaniem powiększenia. Negatyw sam przez się miękki i harmonijny, o kontraście oznaczonym w densytometrze pokazem 0,7 byłby naprzykład już nazbyt mdły do takiego zmiękczenia.

Oprócz filtrów zmiękczących istnieją jeszcze filtry rozpraszające, używane najczęściej w kinematografii. Zasada ich budowy jest odmienna i polega na własności rozmaitego załamывania promieni w różnych miejscach filtra szklanego o powierzchni nierównej. Powierzchnie te mają wygięcia, wypukłości i inne krzywizny regularne albo nieregularne, powodujące w różnych miejscach zboczenie promienia załamującego się w nich, a wskutek tego pewne celowe zniekształcenia wyrazistości rysunku obiektu. Nie będziemy wyliczali nazw tych filtrów, czy soczewek rozpraszających, które wyrabia każda większa fabryka optyczna („Softglass“ Jackenrolla w Berlinie, „Optis“ w Paryżu, i inne). Pewien bardzo renomowany fotografik używa poprostu szkła od zegarka, z wydrążonym w środku otworem i dostaje na swych obrazach bardzo łagodne i przyjemne efekty zmiękczenia.

Wszystkie te zabiegi techniczne, zmierzające do „zepsucia“ tego, co naprawił obiektyw naukowo nienaganny (anastygmat), mogłyby wydawać się na pierwszy rzut oka śmieszne i niepoważne. Tak jednak nie jest i chwila zastanowienia to wyjaśnia.

Muszą przecież posługiwać się nasadkami zmiękczącymi ci, których skłania do poszukiwania chromatyzmu upodobanie lub fach. Zawodowy portrecista uwalnia się w ten sposób od żmudnego retuszu, a filmowiec znajduje możność szybkich zmian sposobu oddania fragmentów obrazu od precyzji do tajemniczego zamglenia. Zmiana nasadki jest znacznie prostsza, niż wykręcanie i wkręcanie różnych obiektywów. Zapewne—nasadki te nie dają wyników tak wzorowych, jak specjalne obiektywy miękkorysujące, niemniej jednak nie są do pogardzenia. Stanowią one obok obiektywów samodzielnych sposób zbliżenia rysunku optyki fotograficznej do sposobu oddania oka ludzkiego, co ma swoje znaczenie.

W ostatnich rozdziałach zajmiemy się specjalnymi określeniami fotograficzno-estetycznymi, gdyż fotografia, jak każdy sposób wypowiedzenia się artystycznego, posiada swój odrębny słownik w tym względzie. Słownik ten mógłby wydać się początkującym niezrozumiały lub pretensjonalny i trzeba go uprzystępnąć. Zajmiemy się określeniami stylu, klasycyzmu, romantyzmu i temu podobnych zagadnień estetycznych, nieobcych i fotografice.

Z „Revue Française de Photographie“ przełożył Jan Buthak.

MOJA TECHNIKA GUMOWA

Podane w tytule określenie „moja“, może się wydać komuś wyrazem snobizmu autora. Guma jest jednak techniką tak swobodną, iż każdy zaawansowany jej wykonawca wypracowuje sobie swoistą metodę technicznego sposobu interpretacji. Wpływ tembardziej daje się odczuć w ujmowaniu artystycznym. Stąd też uważam określenie takie za usprawiedliwione, gdyż w opisie samej techniki będę czytelnikom przedstawiał moją metodę techniki gumowej, tak jak ją od lat praktycznie wykonuję.

Proces polega jak wiadomo na światłoczułości soli chromowych i koidalnych własnościach gumy arabskiej, z której sporządza się emulsję. Roztwór gumy arabskiej odpowiedniej konsystencji zostaje zmieszany z farbą mineralną (ziemną), oraz z dwuchromianem potasu lub amonu. Mieszanią tą powleka się zwykły papier rysunkowy odpowiedniego gatunku i kopjuje pod powiększonym negatywem na świetle dziennem lub przy lampie łukowej. Wytworzone przez działanie światła tlenki chromu garbują gumę, czyniąc ją nierozpuszczalną w wodzie. „Wywoływanie“— odbywa się w zimnej wodzie, ewentualnie przy pomocy strumienia wody, którego mechaniczne działanie pozwala nam na lokalny wpływ w wymywaniu gumy z farbą, która spływa z miejsc nienaświetlonych, a więc w światłach obrazu. Oto krótki schemat procesu, który pozwoli nam zrozumieć odrazu wszystkie fazy pracy nad obrazem gumowym.

Rozpatrzmy teraz podejście artystyczne. Technika jest wybitnie syntetyzująca. Nie znaczy to, by w gumie nie można było wydobyć subtelnych szczegółów tonalnych. Tylko, że zazwyczaj sami staramy się je opuścić, gdyż w większości wypadków obraz przez to zyskuje. Gadatliwość szczegółów, które wiernie z motywu notuje na płycie obiektyw, zniechęca często artystów do fotografii. Technika gumowa jest jedną z tych, gdzie uproszczenie plam obrazu, oraz przewartościowanie tonalne jest wykonalne środkami, które wypływają z samego technicznego sposobu gumy.

Swobodę w interpretacji artystycznej zwiększa jeszcze okoliczność, że obraz składa się zasadniczo z kilku pokładów, które kładzie się na siebie, budując w ten sposób obraz stopniowo. Ma to znaczenie jeszcze w jednym kierunku. Skala tonów średnio kontrastowego negatywu, a takimi są wszystkie, przy dużych kontrastach oświetlenia motywu, nie może być we właściwy sposób oddana w pozytywie srebrowym. Dla graficznego wyrazu, obrazu, a często i jego wartości artystycznej najważniejsze są szczegóły w światłach i cieniach obrazu. Jeżeli oba te krańce skali tonów są dość od siebie oddalone, to otrzymanie jego w normalnym bromie, jest wykluczone, gdyż skala tonów papieru jest uboższa. Może ona przy dłuższem kopjowa-



GÓRALSKA ZIMA
brom (do artykułu na str. 9)

Dr. A. WIECZOREK
Zakopanę



CZAR ZIMY
brom (do artykułu na str. 9)

Dr. A. WIECZOREK
Zakopane

niu oddać szczegóły w światłach, lub przy krótszem — tony przeciwne, ale otrzymanie ich równocześnie na jednym obrazie stanowi w przeciętnych wypadkach nieosiągalny ideał. Dla pokonania tych przeszkód uciekamy się często do metod specjalnych, któremi są: wtórnik, metoda Persona, izohelia i in. Trudności te nie istnieją w gumie. Kilkakrotne kopjowanie pokładów na sobie położonych rozwiązuje problem ten, bez większych kłopotów — poprostu ilość zmieszanej farby i czas kopjowania decyduje, jaka grupa tonów zostaje w danym pokładzie opracowana. Użytkujemy z łatwością dobrze wypracowane światło i równocześnie pożądane szczegóły w cieniach.

Ważnym czynnikiem dekoracyjnym obrazu może być również jego barwa. W gumie możemy wprowadzić ich dwie lub nawet więcej, poprostu tyle, ile kładziemy pokładów. Sprawa ta jest jednak sama w sobie bardzo niebezpieczna.

Możliwości, wynikające ze strony technicznej procesu, pozwalają na wprowadzenie barw lokalnie w pewne miejsca obrazu. Metodę tę opiszę później — teraz chcę tylko zwrócić uwagę na ostrożności, których należy przestrzegać, aby obraz gumowy wielobarwny nie raził swą kolorowością, przy braku umiaru w tym kierunku. Wykonanie motywu np. krajobrazowego w tym stylu, aby niebo było niebieskie, drzewa zielone i t. d., tylko bardzo rzadko będzie wyglądało dobrze. Zazwyczaj jest to „malowanka“, mająca z fotografią bardzo mało wspólnego. Sprawa przedstawia się z gruntu inaczej, jeżeli wprowadzamy dwie lub trzy barwy, przy ich rozdzieleniu tonalnym. Mamy wtedy jedną barwę w jasnej skali tonów, to znaczy w światłach, drugą zaś w cieniach ewentualnie trzecią w półtonach. Ich miejsca są wtedy określone natężeniem tonalnym, wynikającym z czasu kopjowania danego pokładu a nie stanowią plam barwnych z określenia tematowego. Pokłady leżąc na sobie mieszają częściowo swe barwy, które stają się więcej stonowane, szczególnie w skali półtonów. Uważam, że wielobarwność gumy tak pojętej ma uzasadnienie graficzne i przy użyciu odpowiednich kolorów, niezbyt jaskrawych, da zawsze dobrą całość.

Nim przejdę do opisu technicznego postępowania, muszę zaznajomić czytelników z materiałami niefotograficznego pochodzenia, które tu znajdują zastosowanie, oraz opisać sposoby sporządzenia i charakter powiększonego negatywu, z którego kopjuje się gumę.

Negatyw taki najwygodniej jest sporządzić z powiększonego lub stykowego przeźrocza pozytywowego. Powinno ono być raczej miękkie i posiadać wszystkie tony obrazu. Najlepiej nadadzą się tu płyty lub błony płaskie średnioczułe, o emulsji w rodzaju „Chromosa“ Gevaerta. Najlepszym materiałem na powiększony negatyw są błony lub papiery negatywowe, lub wreszcie papiery bromosrebrne na cienkim podłożu, o ile posiadają dość dużą ilość srebra w emulsji.

Powiększony negatyw musi zawierać potrzebną skalę tonów obrazu, choćby słabiej zróżnicowaną, aniżeli przyszły obraz gumowy. Uzyskanie tej skali na negatywie w większej rozciągłości — też nie jest trudnem, bo mamy tu do czynienia z przeźroczem, którego skala oglądana pod światło może być szersza, aniżeli normalna skala pozytywowa w świetle odbitem.

Powiększony negatyw choćby na cieńszym papierze opłaci się poddać zabiegowi „przeźroczyśczenia“. Do tego służy mieszanina oleju rycynowego, (jedna część objętościowa) i terpentyny francuskiej oczyszczonej (trzy części). Powiększenie rozpięte obrazem na dół na makulaturze położonej na desce, smaruje się obficie za pomocą zwitka waty tak długo, aby po początkowym chłonięciu papier pozostał na powierzchni mokro-
tłusty.

Po kilku godzinach nadmiar terpentyny odparowuje, pozostawiając negatyw znacznie więcej przejrzystym. Można to powtórzyć 2—3 razy. Teraz następuje wyplamianie negatywu ołówkiem od strony papieru, oczywiście w przeźroczu. Doskonale nadaje się tu urządzenie, które opisuje Bułhak w swej technice wtórnika. Od biedy można to zrobić na matowej szybie skośnie pionowo przy oknie ustawionej.

Papier używany do gumy musi być ziarnisty na powierzchni, ziarno może być małe lub duże, zależnie od motywu i upodobania. Papiery podlej-
sze, tanie, o silnem gumowaniu fabrycznem, nie nadają się, również gatunki zbyt bibulaste przy wyborze muszą odpaść. Najlepsze są różne „Wattman-ny“ do akwareli i t. p. Poza wyglądem zewnętrznym i dość znaczną spoistością, istotną zaletą papieru musi być jego stałość przy schnięciu. Żądamy mianowicie od niego, aby po licznych i czasem długotrwałych kąpielach w wodzie przy wywoływaniu, powieszony do suszenia kurczył się podczas schnięcia za każdym razem w ten sam sposób i tem samem nie powodował zmiany wymiaru konturów obrazu.

W celu stworzenia warstwy izolacyjnej dla utrzymania czysto białych „świateł“, oraz dla większej spoistości z warstwami obrazu, przygotowujemy przecięte już arkusze z jednej (znaczonej na brzegu) strony 3—4% żelatyną gorącą, do której dodajemy kilka kropli 10% ałunu chromowego. Rozpięte arkusze smaruje się płaskim pendzlem szczeciowym i wygładza zaraz płaskim pendzlem z włosa borsuczego, tak zwanym „lin-
townikiem“.

Arkusze schną 1—2 godzin. Można sobie przygotować na zapas dowolnie dużą ilość, preparacja jest trwała. Po wyschnięciu zanurzamy spreparowane arkusze do zwykłej wody i moczymy je około pół godziny, następnie wieszamy do suszenia, koniecznie za jeden róg. Ma to na celu przyzwyczajenie niejako papieru do kurczenia się, które podczas następnych działań będzie jednakowe i zapewni nam zgodność konturów obrazów poszczególnych warstw kładzionych na siebie.

Do sporządzenia mieszaniny naczulającej używam 20% roztworu gumy arabskiej. Najwygodniejszą w robocie okazała się czysta guma arabska w proszku, którą nabywa się w aptece i wprowadza w roztwór przez ucieranie z wodą w moździerzku porcelanowym w stosunku 20 gr. na 100 cm. wody. Dla konserwacji należy dodać do flaszki 3—4 kropli kwasu karbolowego (fenolu). Jak już wspomniałem mają tu zastosowanie farby mineralne czyli ziemne w proszku lub tubkach, (tempera lub akwarela), te ostatnie są kosztowniejsze, ale ich bardzo miłkie roztarcie na dużych fordelikatną strukturę obrazu. Osobiście, pracując w gumie na dużych formatach (40 × 50), wolę używać farb proszkowych, które nie będąc tak miłko roztarte, dają zawsze strukturę lekko ziarnistą, bardzo przyjemną w wyglądzie, niezależnie od powierzchni papieru i sposobu wywoływania. Są one bardzo tanie i w zależności od koloru kupuje się 1 dkg. w cenie od kilku do kilkudziesięciu groszy.

Należy unikać aniliny, którą czasami fałszują ziemne farby proszkowe, sprzedawane w każdym sklepie farbiarskim. Poniżej podaję zestawienie kilku farb, których komplet zazwyczaj zupełnie wystarcza. A więc: czerń, sienna palona, ultramaryna (niebieska), zieleń soczysta, indygo, żółć chromowa, cynober. Czerwoną w odcieniu karminu należy kupić w tubce (tempera lub akwarela), gdyż w proszku zawiera zawsze anilinę. Powinna być najlepszego gatunku i nosić nazwę „kraplak“ lub „karmin“ II lub III. Zapasem tym można przez mieszanie osiągnąć wszystkie żądane odcienie.

Dwuchromian amonu lub potasu w kryształkach drobno potłuczonych przechowuje się w brązowym słoiku. Wszyscy autorzy techniki gumowej polecają zawsze użycie dwuchromianu w roztworze, który dolewa się do gęstszego (aniżeli wskazany 20%) roztworu gumy zmieszanej z farbą. Sposoby te muszą ustąpić przed metodą ś. p. dr. H. Mikolascha (ze Lwowa), który zalecał wsypywanie dwuchromianu w suchym stanie i wprowadzenie go w roztwór z gumą przez ucieranie w moździerzku. Przyczyna jest bardzo prosta: ocena ilości farby i jej kolor, które mają służyć danemu pokładowi powinna odbywać się przed zmieszaniem z dwuchromianem. Jeżeli dolejemy roztworu dwuchromianu, to całość się rozcieńczy i nasza poprzednia ocena będzie błędna. Wobec tego używam zawsze według Mikolascha suchego dwuchromianu, który wsypuję w ilości pół grama na każde 100 cm. roztworu gumy zmieszanej z farbą dla danego pokładu. O różnicach wynikających z rodzaju pokładu będzie mowa później.

Negatyw powinien być na brzegach oklejony czarnym papierem, obraz przez to dostaje biały brzeg, który ma znaczenie i dla zewnętrznego wyglądu i służy nam przy wywoływaniu do porównania czystości światła, o ile wywołujemy je do czystej bieli papieru. Dla uzgodnienia konturów

przy kilkakrotnym kopjowaniu naklejamy w pośrodku każdego z brzegów negatywu kilka centymetrowy pasek białego papieru, szerokości 2—3 cm., który wystaje $\frac{2}{3}$ swej szerokości poza oklejone brzegi negatywu, nazewnając go. Służy on do kreślenia znaków wspólnych dla negatywu i kopjowanego obrazu, abyśmy mogli każdy następny pokład przy zakładaniu obrazu do kopjowania uzgodnić zawsze w jedno położenie z negatywem.

Istotną zasadą gumy wielowarstwowej jest rozbieżność całej skali tonów obrazu na grupy tonów, które uzyskujemy w poszczególnych pokładach. Pokładów takich rozróżniamy zasadniczo 3: na światła, na półtony i na cienie.

Rzadko jednak kiedy przy pełnej skali tonów negatywu uda się rozwiązać całość w 3 pokładach. Zazwyczaj trzeba jeszcze jakiś pokład powtórzyć lub dać pokład pośredni. Dla światła obrazu dajemy mało farby i kopjujemy długo, aby przebić wszystkie tony negatywu aż do jego miejsc najbardziej zaczernionych. Na półtony dajemy średnio farby i średni czas kopjowania, dla cieni — farby najwięcej, czas kopjowania najkrótszy. Teoretycznie brzmi to bardzo logicznie, w praktyce jednak należy czas kopjowania dostosować do ilości farby i z tego wynika, że wszystkie pokłady, o ile są tego samego koloru, kopjujemy prawie jednakowo, gdyż przy zwiększeniu ilości farby należy czas naświetlania przedłużyć. Drugim niezależnym czynnikiem jest kolor, który też od siebie wpływa na czas kopjowania. Zależność jest taka, jak przy postępie aktywności światła na ślepej emulsji światłoczułej.

Najkrócej kopjuje kolor fioletowy i niebieski, potem zielony i czarny, następnie brązowy, żółty i czerwony. O ile więc pokłady nasze różnią się nie tylko ilością farby, ale i jej kolorem, to wprowadziliśmy nowe czynniki, które nam niezależnie od wszystkiego będą czasy kopjowania skracać lub przedłużać. Oceny postępu kopjowania niepodobna przeprowadzić na oko, gdyż jej nie widać, nie możemy też dla światła dziennego posługiwać się zegarem, ponieważ natężenie światła słonecznego zmienia się. Musimy więc do tej oceny wprowadzić sposób, któryby określał czas kopjowania według efektu fotochemicznego. Zadanie to spełnia tak zw. kopjomierz i próbki papieru dziennego, który zaczernia się do danego stopnia kopjomierza w zależności od ilości działającego światła. Jako kopjomierz użyty być może szary klin cyfrowany Edera Hechta o małej stromości, jaki używa się do badania czułości i gradacji papierów, lub też kopjomierz schodkowy typu Vogla można sobie sporządzić samemu z pasków białego papieru kancelaryjnego. Pasków tych kładzie się na sobie 10—12. Szerokość ich wystarcza 2 cm., długość najdłuższego np. 12 cm., a każdy następny o 1 cm. krótszy, na końcu każdego z nich na szerokości 1-go stopnia (1 cm.) należy nakreślić tuszem cyfry od 1 (przy najdłuższym papierku) do 12 (przy najkrótszym). Brzegi okleja się czarnym papierem i całość używa w zwyk-



SENORITA
brom

Dr. A. OBLAS
Lwów



STRUMYK W ZIMIE
brom

Dr. ST. JAKUBOWSKI
Lwów

łej kopjoramce 9×12 . Do kopjowania służy dzienny papier celuloidowy pocięty na paski około 1×12 cm. Oczywiście, że czas kopjowania zależy prócz wspomnianych czynników, głównie od przejrzystości i ogólnego krycia negatywu papierowego, oznacza się empirycznie, notując stopnie równocześnie wystawionego kopjomierza.

Po wszystkich tych przygotowaniach zabieramy się do smarowania pierwszego pokładu. Pierwszy pokład potrzebuje mieszaniny dość dużo, gdyż ziarnisty papier pochłania jej na początku trochę więcej. Na arkusz 30×40 (papiery powinny być około $\frac{1}{2}$ cm. większe, niż negatyw wraz z oklejonym brzegiem), potrzebne jest 10—12 cm. na format 40×50 — 15—18 cm.

Odmierzoną w małej menzurce ilość gumy (20%) wlewa się do moździerzyka porcelanowego i dodaje w małych ilościach farby. Dla pokładu na światła należy dać jej tyle, aby posmarowana dla próby na gazetowym zadrukowanym papierze tworzyła w ciemnej warstwie zaledwie lekkie zaciemnienie. Przy półtonach musimy jeszcze całkiem wyraźnie czytać pismo bez trudności. Dla cieni dodajemy tyle farby, aby posmarowana na gazecie jeszcze dozwalała na odcyfrowanie pisma. Zasadniczo porządek pokładów niema ustalonej kolejności. Z technicznej biorąc strony należy raczej zaczynać od półtonów, gdyż jest to łatwiejsze.

(C. d. n.)

DR. ANTONI WIECZOREK, F. K. P. Zakopane.

NOWE DROGI ZMIĘKCZANIA RYSUNKU OPTYCZNEGO.

Modne zmiękczenie obrazu fotograficznego, czyli wpływanie sposobami optycznymi na charakter pierwotnego rysunku optycznego, jak z jednej strony stało się poważną zdobyczą fotografii artystycznej, tak z drugiej doprowadziło w ostatnich kilkunastu latach do masowej produkcji kiczów z najporządniejszych negatywów. Nadmierne rozwiewanie konturów obrazu i wywodząca się stąd w prostej linii szarość przez zmniejszenie naturalnych kontrastów jest ciężkim grzechem nie tylko przeciw dobremu smakowi, ale i przeciw własnej pracy. Człowiek na wystawach nieraz się doprawdy zastanawia jaki jest cel takiego nierozumnego paskudzenia prac skądinąd dobrych i pięknych? — Pochodzi to zapewne stąd, że zmiękczenie stało się jakby synonimem fotografii wyższego rzędu, podczas, gdy jest tylko **jednym ze środków**. Stworzono z tego taki sam bezwartościowy snobizm, jakim w swoim czasie była guma, bromolej i przetłok. Fotografia ma to do siebie, że przez nadużycie dyskredytuje najlepsze pomysły techniczne i chwytły artystyczne, doprowadzając tem najlepsze rzeczy do znudzenia i obmierzłości.

Bo i cóż się dzieje? — Jak dawniej masowe pacykowanie bromolejów, bez względu na rzeczywistą potrzebę artystyczną, stało się przyczyną ogólnego zniechęcenia i tego zaszkodziło fotografii w oczach ludzi, podziwiających te kicze, tak obecnie podobnie jest ze zmiękczeniem, bo to jest modne i zmiękcza się wszystko, czy trzeba, czy nie trzeba, nie bacząc ani na stopień ani na sposób zmiękczenia, które po przejściu najrozmaitszych faz i prób doszło w międzyczasie do znacznej doskonałości, nie mającej nic wspólnego z dawniejszą nieostrością i mglistością obrazu.

Wiele już na ten temat zapisano papieru i wylano atramentu, podawano i fabrykowano różne środki, ale dopiero Węgrzy pokazali światu, jak i czym należy zmiękczać rysunek rozumnie i artystycznie. O ich nasadce „Duto“ głośno dziś w świecie, ale w Polsce tak, jakby cicho. O ich metodzie u nas głucho, choć obrazy węgierskie są głośne i podziwiane. Podkreśla się, niestety, aż do znudzenia ich najmniej istotną cechę — wysoki połysk. Jak dalece nie przyswajamy sobie rzeczy najbardziej wartościowych, to dowód w tem, że u nas pokutuje w najlepsze zmiękczenie starego typu, które określić można, jako mglistą, szarą nieostrość, gdzie wysokie światła są raczej tłumione, jak roziskrzzone. Pochodzi to stąd, że starym sposobem zmięczamy w czasie powiększania, gdy zasada, odpowiadająca sposobowi ludzkiego patrzenia, jest wręcz odwrotna: powinno się obraz zmiękczać w czasie zdjęcia, albo go wcale nie zmiękczać.

Tę, zresztą starą i znaną zasadę, przyjęli Węgrzy jako regułę, do której jednak stworzyli instrument o cechach oryginalności w działaniu. Nazwali to „Duto“¹, zaś nazwę wyprowadzili z początkowych sylab nazwisk twórców (Dulovits, Toth) tego instrumentu, który ma to do siebie, że nie powoduje przedłużenia czasu naświetlania, a nasadza się go na obiektyw tak, jak każdy filtr. Twierdzą stanowczo, że z chwilą wynalezienia „Duto“ wszystkie inne sposoby, nie wyłączając specjalnych miękkorysujących obiektywów, straciły w praktyce amatorskiej rację bytu nie tylko dlatego, że „Duto“ jest tanie, lecz przede wszystkim z tego powodu, że uzyskiwane efekty są nie do osiągnięcia żadnym innym instrumentem, czy sposobem. Jest to swojego rodzaju rewelacja, tłumacząca się osobliwymi cechami.

Miękkorysujące specjalne obiektywy uchodziły dotychczas za narzędzia najdoskonalsze. Były kosztowne, lecz dawały nienagannie ostry kontur, zaś stopień zmiękczenia można było regulować przesłoną aż do zupełnej ostrości obrazu. Ale jakiegokolwiek było to zmiękczenie, to było ono jednakże na całej powierzchni obrazu. W wypadku „Duto“ jest trochę inaczej. Obraz na całej powierzchni zostaje praktycznie tak nieznacznie zmiękczony, że tego nie widać, natomiast całe zmiękczenie objawia się na błyskach

¹ Porównaj książkę Jenő Dulovits'a p. n. „Wyrównanie kontrastów i t. d.“, w której autor opisuje i ilustruje zastosowanie tej soczewki. (Red.).

największych światel, przyczem kontur zostaje nienaruszony! Co więcej — jednocześnie zwiększa się głębia ostrości, coby już przeczyło niewzruszonym prawom fizycznym. Nie wierzyłbym, gdybym się sam nie przekonał. Aby wyzyskać w pełni efekty „Duto“, trzeba pracować możliwie pełnym otworem obiektywu i, jak miałem możność stwierdzić, że przy ogniskowej 5 cm. i sile światła 1 : 3,5, gdy pierwszy plan, nastawiony na ostro, znajduje się w odległości około 2 m., to nieskończoność jest jeszcze wystarczająco ostra! Przy otworze 1 : 3,5 jest to poprostu nie do wiary, ale tak jest.

Nasadka „Duto“ daje właściwy efekt tylko wtedy, gdy stosowana jest rozumnie i z pełną świadomością celu, przyczem wywołanie negatywu powinno być raczej miękkie. Jest to zrozumiałe, gdy się zważy, że najpiękniejsze efekty osiąga się w pełnym słońcu, mianowicie przy zdjęciach pod światło, a wogóle przy dość znacznych kontrastach motywu „dutowanego“. Silne odbicie słońca na lodzie, na wodzie, na szkłe i metalu, to najbardziej wdzięczne tematy i próżny byłby wysiłek, aby osiągnąć podobne rezultaty za pomocą innego przyrządu. Ale zaznaczyć też wypada, że „Duto“, stosowane niewłaściwie i nie w porę, nie daje żadnego efektu, albo efekt jest przejawskrawiony. Kto nie wierzy, przekona się o tem łatwo na własnej skórze, jak nielogicznie jest wszystko zmiekczać. Logiczną podstawą do zmiekczenia i określenia jego stopnia może być tylko charakter motywu i jego działanie w przyszłym obrazie, dyktowane wyobraźnią. Do zmiekczenia w czasie zdjęcia nadają się tylko takie motywy, o których się z góry wie, że podkreślenie światła i błysku w obrazie jest dla wymowy całości nieodzownie potrzebne.

Zdjęcia, ilustrujące niniejsze rozważania, wykonane były wprost pod słońce nasadką „Duto“ Nr. 0 i pełnym otworem obiektywu 1 : 3,5. Tematem było równie wspaniałe, jak rzadkie zjawisko meteorologiczne, w wyniku którego wszystko było powleczone dokładnie cienką warstwą lodu, zaś drzewa wyglądały zupełnie, jak ze szkła. Pod słońce dawało to istną feerję blasków i jako zjawisko grało niesamowitem pięknem zimy.

Rozpowszechniajcie prasę fotograficzną: »Przegląd Fotograficzny« i »Fotografa Polskiego«

Nr. 1 „Fotografa Polskiego“ zawiera artykuły: „Izohelia“ inż. W. Romera, „Specjalne właściwości powiększalnika Kagro“, inż. K. Groniowskiego, „Ojczyzna bez fotografii i fotografia bez ojczyzny“ J. Bułhaka, „Malarstwo i fotografia“ inż. Dederki i inne.

WYDAWNICTWA.

Ilustrowany Kalendarz Huculskiej na rok 1938, wydany przez Oddział Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego w Stanisławowie i Koło tegoż Towarzystwa w Bitkowie przedstawia się bardzo wytwornie i okazale i zasługuje na szczególne wyróżnienie. Podany w formie estetycznej, zawiera 20 dobrych reprodukcji w rotograviurze motywów huculskich Lenkiewicza, Klemensiewicza, Dańdy, Progulskiego, Kupca, Kokurewicz, Stewnera, Haczewskiego, Markoni, Mierzeckiej, Olszanieckiego, Pisuli i Edwarda Czernego, przyczem tego ostatniego autora, tak już chlubnie znanego ze swego artyzmu, znajdujemy z przyjemnością aż pięć motywów. Obrazkom towarzyszą informacje, czyniące z kalendarza pożyteczny przewodnik krajoznawczy po tym malowniczym zakątku górzystej Polski. Wyrazić należy jednak żal, że wykończenie introligatorskie nie stoi na poziomie reszty — kalendarz jest sztywny i nie daje się rozłożyć inaczej, jak silnym naciskiem ręki — a ustawiczne samozamykanie się jego psuje wielką radość, jaką daje przeglądanie obrazków. Brak ten podkreślamy jedynie powodowani życzliwą chęcią, by był usunięty w następnych wydaniach. Nie przeszkadza on stwierdzeniu, że Kalendarz Huculskiej jest jednym z najpiękniejszych wydawnictw tego typu, jakie ukazały się w Polsce, a właściwie najpiękniejszym, jeśli wziąć pod uwagę, że Towarzystwo Tatrzańskie z pewnością nie jest tak zasobne, jak bogaty przemysł fotograficzny, wydający bez trudu luksusowe kalendarze reklamowe. W wydawnictwie stanisławowsko-bitkowskim znać dobrą wolę i staranie inicjatorów, wśród których podejrzewamy udział niestrudzonego p. Edwarda Czernego, równie subtelny artysty, jak gorliwego organizatora.

J. B.

Ukazało się VI wydanie „Zasad fotografii“ J. Świtkowskiego, nakładem Książnicy - Atlas. Omówienie zamieścimy w następnym numerze.

PRZEGLĄD PRASY

Leica w Polsce

staje się pismem, którego nie można pominąć w przeglądzie prasy polskiej, zajmuje w niej bowiem już miejsce ustalone i zupełnie poważne. Dobór ilustracji w zeszytach 10-tym jest bardzo staranny i wykonanie graficzne zdaje się nie pozostawiać nic do życzenia. Na szczególną uwagę zasługują „Przedwiośnie w Zakopanem“ i „W skwarne południe“ p. Zofji Chomętowskiej i pełna ruchu, pięknie brylowata „Procesja w klasztorze w Jassach“ p. wiceministra Jana hr. Szembeka. W tekście dr. A. Wieczorek pisze entuzjastyczną recenzję o ostatnim „Almanachu Fotografiki Polskiej 1937“ i nazywa go „dokumentem czynu, nad którym przyszły historyk nie będzie mógł przejść do porządku dziennego“. Podkreśla następnie zasługi graficzno-wydawnicze i propagatorskie Stanisława Turskiego, który w ciągu krótkich lat zdobył własną energią i umiejętnością chlubną pozycję w fotografice polskiej.

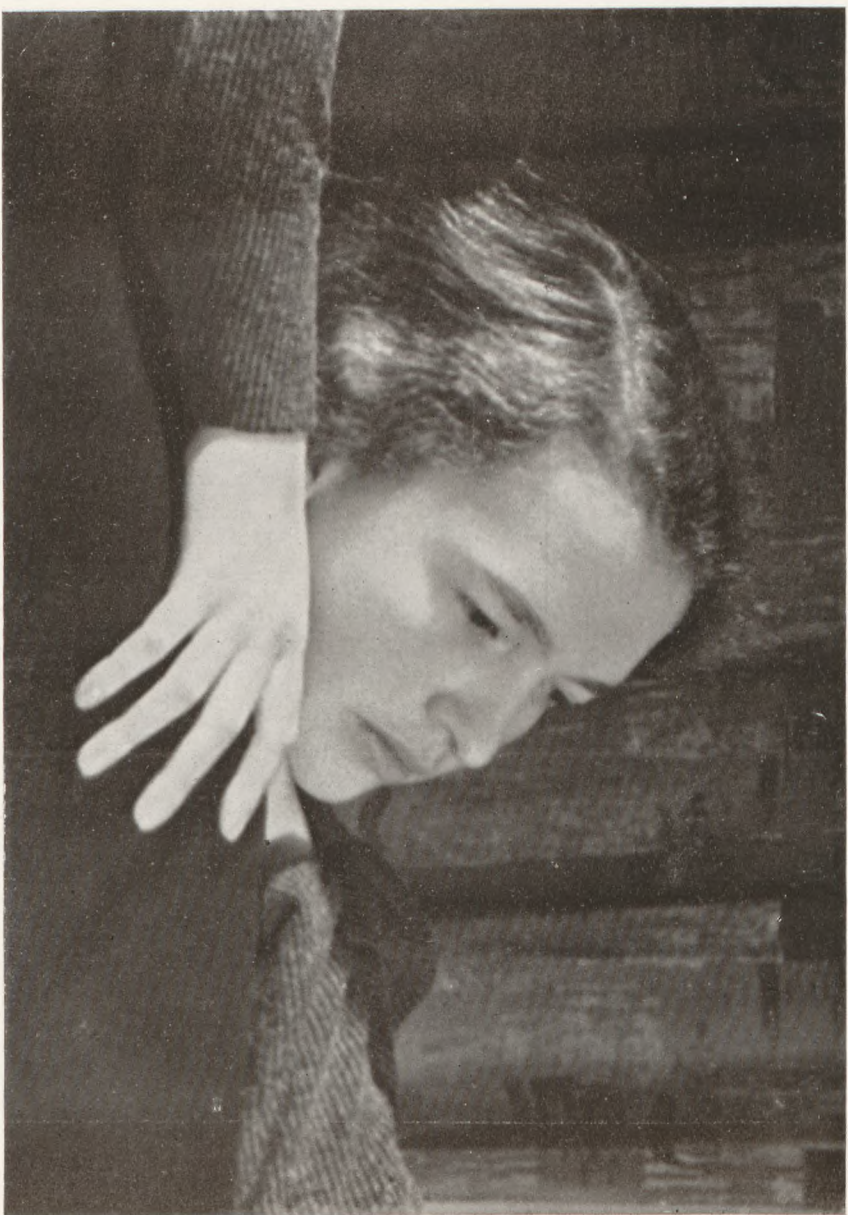
„Photofreund“ z 5 grudnia 1937 r.

zdaje obszernie sprawę z Międzynarodowej Wystawy Łowieckiej w Berlinie i tak mówi o Polsce: „Polska dostarczyła bardzo nastrojowych obrazów fotograficznych myśliwskich, zwłaszcza sceny polowania na małego zwierza, wykonane przez Puchalskiego, odznaczone pierwszą nagrodą... W dziale różnych krajów, Polska, wszechstronny teren łowiecki Europy, pokazała fotomontaże jednometrowej wysokości i pełne nastroju pejzaże w formacie 30 x 40 cm.“.



PORTRET
brom

WŁ. HUBERÓWNA
Lwów



STUDJUM RÅK
brom

JULIANA WENDEL,
Lwów

umieściła pracę Leonarda Misonne'a p.t. „Wróćmy do natury!“, która porusza zagadnienie bardzo istotne, dopominające się uwagi polskiego czytelnika. Podajemy ją w streszczeniu.

Współczesna literatura fotograficzna wciąż powtarza, że dzisiejsze pokolenie fotograficzne żyje w świecie nowym, całkowicie odmienionym, wskutek czego byłoby anachronizmem fotografować dzisiaj te same motywy i rzeczy, które służyły za temat naszym przodkom. Wszechobecna technika miała przekształcić nie tylko miasta i mieszkania ludzkie, ale nawet krajobraz wiejski — wszędzie są nowe formy.

Trudno temu zaprzeczyć, że artyści po wsze czasy odtwarzali przede wszystkim to, co widzieli wokół siebie. Dlaczegożby więc i fotografia, sztuka tak realistyczna, nie miała podlegać temu prawu współczesności, i obstawała przy tematach, które już tak dobrze, jak nie istnieją? Rozumowanie wygląda słusznie, ale spróbujmy zastanowić się, czy te tematy naprawdę nie istnieją, czy też są tylko — niedostrzegane?

Dziś, w epoce tryumfującej przewagi miasta i wbrew jego cywilizacji, zaznacza się w ludziach coraz większa tęsknota za przyrodą i chęć powrotu do niej. Prawem reakcji natura i krajobraz nabierają nowej wartości, bo trzeba coś utracić, by nauczyć się to cenić. Człowiek dawny żył wśród przyrody, więc niebardzo ją dostrzegał, dzisiejszy porzuca miasto choć na krótko, by jej szukać. A gdy nie stać go na to, wysila się na zdobycie choć skrawka ogródka z zielenią, choć na niedzielny wyjazd po za miasto. A i miasta nabierają barwy zieleni, rozbudowują napół wiejskie przedmieścia, tworzą się miasta-ogrody. Syn kupca, co całe życie spędził za ladą w ciemnym zaułku, musi mieć swoją podmiejską willę, swój ogród, swoje kwiaty i drzewa, chce powietrza, przestrzeni i słońca. A nieraz i tego mu zamało, więc czeka letniego urlopu, by go spędzić nad morzem lub w górach. Kogo nie stać na komfort, ten oszczędza przez cały rok grosze, by pojechać na ferje gdzieś na tanią, głęboką wieś, gdzie będzie pozbawiony najprymitywniejszych wygod, ale znajdzie ciszę i spokój wśród natury, w prostocie życia pokoleń dawnych.

Patrzymy dalej. Sport campingu, kąpiele i plażowanie, jako namiastka ruchu nudystycznego — wszak to jest nic innego, jak tęsknota za wodą, ziemią, wiatrem i słońcem, jak chęć poddania się im bez ograniczeń miejskich. Ludzie dzisiejsi szacują naturę bardzo wysoko, rozumieją jej konieczność, zachwycają się jej pięknem właśnie dzięki cywilizacji technicznej, która ich pozbawiła natury. Czy można więc utrzymywać, że natura już dla fotografa nie istnieje?

To wszystko czuje dziś wyraźnie każdy. Ale gdy weźmie kamerę do ręki — fotografuje nie przyrodę, tylko rzeczy miejskie? Dlaczego? Dlaczego lepiej nie dać przystępu odczuciom prawdziwym i nie wziąć za temat obrazu tego, co naprawdę lubimy i za czym tak tęsknimy? Idźmyż tam śmiało i swobodnie, i nie troszczmy się o krytykę ludzi ślepych, którzy nam swoją ślepotę narzucają. Fotografujmy szeroki, daleki pejzaż, fotografujmy las, wodę, niebo, szukajmy tam wszędzie spokoju i radosnej ciszy wewnętrznej. Unikajmy każdego przedmiotu, który narusza tę harmonię wsi i oddziaływa drażniąco, zamykajmy nań oczy a uczmy się widzieć tylko to, co należy do natury, do prostego życia z nią w zgodzie. A wtedy z pewnością każdy, oglądający nasze obrazki, powie, że mu się podoba świat na nich wyobrażony, bo tam, — w tym świecie niema samochodów, telefonów, ani radja, ani wyszminkowanych kobiet i wygolonych łysin męskich, bo tam króluje jeszcze życie w swem naturalnem nieujarzmieniu.

Łatwo wbijać do głowy młodzikom, że nowe musi koniecznie zastępować stare,

ale to jest wcale niezawsze słuszne. Bo na to trzeba by dowieść, że jest ono nietylko nowsze, ale jeszcze — lepsze i piękniejsze. Człowiekowi dzisiejszemu braknie poczucia naturalnej prawdy życia. Przecie zaprzężona czwórka koni, ciągnąca wóz po wyboistej drodze jest z pewnością bardziej malownicza i sugestywna, niż traktor, który ją zastępuje: maszyna zawsze ma w sobie coś z martwoty, gdy wyjdzie z swego przyrodzonego miejskiego środowiska. W życiu praktycznym bańki z mlekiem zgęszczonem doskonale odegrywają rolę krów, a jednak trudno się zgodzić na to, by rząd takich blaszanek w oknie wystawy sklepowej dał obraz równie wymowny i powabny, jak stado krów na pastwisku.

Tyle o stronie psychologicznej sprawy. Przejdźmy do technicznej. Czy nie jest dziwnem porzucać pejzaż właśnie w epoce, kiedy osiągnięte zostały wszystkie środki, by móc go oddać należycie? Robiono dobre pejzaże i przed pół wiekiem, ale jakże to było uciążliwe bez dzisiejszych udoskonaleń technicznych, dobrze wszystkim znanych. Bez barwoczułości, bezodblaskowości, przy długich naświetleniach i ciężkich kamerach, wreszcie bez oddania tonalnego nieba, które było ideałem niedoścignionym i występowało na zdjęciu jako biała płachta! Dziś te wszystkie braki są zapomniane: to, co zdawało się niedościgłem — stało się chlebem powszednim, a wysokoczuła płyta panchromatyczna w miniaturowej kamerze nie kładzie żadnych niemal granic naszym chęciom i możliwościom fotograficznym.

I dlatego dziś właśnie, jakby dla ironji, nowa szkoła poucza: „Nie fotografować krajobrazu — ten temat jest przestarzały i nudny. To było dobre dla starych. Ci ciasnogłowi nie umieli inaczej, dajmy im spokój. Ale dziś myśmy wyrosli z ich naiwności. Jeśli jesteś naprawdę artystą, to odnajdziesz tajemnicę piękna w rzeczach małych i najmniejszych. Rozejrzyj się po swojej kuchni! Noże, widelce, pokrywy i garnki dadzą ci temat do najpiękniejszych obrazów. To właśnie jest wielka i prawdziwa sztuka! Tu jest zastosowanie dla twego nowoczesnego aparatu!“, (który jednak dla turystyki jest jak stworzony!).

Ale jeśli tak, to szkoda, że fotografia nie zaczęła swej tematyki — od końca. Właśnie przed 50 laty materiał fotograficzny był wystarczający do tych nowoczesnych zdjęć kurków wodociagowych i innych nieruchomych przedmiotów, zawsze doskonale pozujących, i nie bardzo potrzebujących ortochromazji. Właśnie przed 50 laty duża kamera, z którą tyle było kłopotu na dworze i daleko od domu, byłaby niekrepująca — w kuchni. Właśnie wtedy potrzeba nam było do tematów ruchowych i oddalonych takich materiałów i takich kamer, które dzisiaj posiadamy, i które — możeby warto było wyzyskiwać w sposób właściwszy — wśród żywej przyrody?

Czy nie należałoby się nad tem nieco zastanowić?“.

J. Bułhak.

PORADNIA

W dzisiejszej poradni zgromadziliśmy cztery zdjęcia różnych autorów, posiadające pewne walory kompozycyjno-obrazowe, które jednak nie dochodzą do pełnego wyrazu wskutek niedostatecznego przemyslenia wycinka obrazu. Pokazujemy, w jaki sposób można je ulepszyć i poprawić ich kompozycję przez proste ucięcia części odbitki.

1) „Staw“ p. T. Popławskiego w Podbrodziu, daje ciekawe, dobrze podparte studjum powierzchni wody, w której odbija się chmurne niebo wietrznego dnia. Szuwały po prawej stronie dobrze spełniają rolę bliskiego planu i tworzą odskocznnię do dalszego, z motywem naczelnym — z grupą drzew, odbitych w wodzie.

Ale ta właśnie grupa naczelna szwankuje w wyrazie. Jest zbyt mała i umieszczona wadliwie — w środku, z bliska linii słabych. Lustrując treść obrazu widzimy, że część lewa, brzeżna, nie gra żadnej roli w układzie ogólnym, jest poprostu — zbyteczna. Gdy tę część odrzucimy, obraz nabierze wyrazu. Drzewa wydadzą się większe i z linii słabej przejdą na linię silną. Zyska również woda, od której odpadnie część mniej wyrazista, a zostanie ta, która ma najwięcej sfałowania i cieni odbić drzew. Gdy wykonamy powiększenie tego wycinka, starając się o lepsze wydobycie plastyki i tonacji obłoków (papier miększy) — wówczas otrzymamy obrazek nienaganny, z którym można ryzykować wyprawę nawet na jakąś mniejszą wystawę.

2) „Na Wiśle“ p. Kazimierza Łysaka z Przemyśla, pokazuje w dobrej formie żagle napięte na wietrze na tle nieoobojętnej wody i obłoczystego nieba. Obrazek jednakże nie wychodzi po za poziom porządnego zdjęcia krajoznawczego, dobrze skomponowanego i operującego należycie harmonijnymi walorami. A dlaczego? Bo autor zawiele dbał o dokładność topograficzną miejscowości, zawiele pokazał otoczenia i rozwodnił motyw w tem otoczeniu, pomniejszył go kosztem tła. Spróbujmy odrzucić te szczegóły boczne i obciąć obrazek po liniach zarysowanych, a gdy go w tym wycinku powiększymy, przekonamy się, że zyskał, bo nadęty żagiel stał się dominującym motywem. Eliminacja białych chmur też nie zaszkodzi, bo białości dosyć jest w żaglach i raczej dbać należy o ciemniejszy ton nieba, żeby na niem zagrały jasne żagle. Trzeba zawsze wybrać — czy chcemy obrazkiem pouczać, czy — wzruszać.

3) „Krajobraz“ p. Wacława Kraglickiego ma zajmujący pień brzozy na tle dość nudnym i bałamutnie mieszącym plan pierwszy z dalszymi planami. Brzoza znajduje się pośrodku, w niewłaściwym punkcie słabym, a gałęzie krzaku po stronie prawej szczególnie psują potrzebną zwartość. Zdjęcia chybionego nie da się poprawić całkowicie, ale zyszcze ono wiele, gdy odrzucimy część z prawej strony i dzięki temu — przemieścimy brzozę do punktu silnego. Ucięty fragment nic nie mówił, był tylko balastem, więc precz z nim. Po tej operacji obrazek jest przyjemniejszy, a zyskałby jeszcze, gdyby go nieco skonstrastować i rozjaśnić dal lasu, przykrywając negatyw kokcyką. W fotografii należy być chirurgiem i obcinać bez litości wszystko, co jest zbędne i przeszkadza wyrazowi motywu.

4) „Nad Siwką“ p. Franciszka Hilarowicza jest niezłym obrazkiem krajoznawczym z trafnie wybranym oświetleniem i umiejętnie pokazaną wodą. Wskutek niedoświetlenia negatywu albo wskutek zbyt kontrastowego papieru pozytywowego chałupy wyszły ciężkie — a niebo — blade, puste, nazbyt lekkie, więc niedość harmonizujące. Chmury są, ale zostały zmuszone do nieobecności. Na pierwszym planie duży pusty brzeg psuje ogólne niezłe wrażenie. Szukamy środków zaradczych: skoro niebo jest słabe, to nie trzeba go tyle pokazywać. Skoro dół jest natrętny, trzeba go obciąć. Skoro chałupy są ciekawe i dobrze oświetlone, to należy je wydobyć, obcinając z prawej strony część nieistotną. Powiększenie otrzymanego wycinka będzie lepsze od obecnego obrazka, szczególnie, jeśli dłuższem naświetleniem stonujemy lepiej niebo.

J. B.

K O M U N I K A T Y

W y s t a w y

Międzynarodowa Wystawa Fotografiki w Mulhouse (Francja) odbędzie się w czerwcu 1938 roku. Wpisowe 1 dolar. Termin nadsyłania prac do 30 kwietnia 1938 r. pod adresem Monsieur Paul Berna, 34 Rue du Sauvage, Mulhouse (Haut-Rhin) France.

V-ty Salon Międzynarodowy Fotografiki w Courtrai (Belgia) w czasie od 14 do 24 kwietnia 1938 r. Ostatni termin przyjmowania zgłoszeń i prac upływa 1 kwietnia. Adres: Photo Club Courtraisien „Excelsior“, Grand'place, Courtrai, Belgique. Wpisowe 5 franków belgijskich.

Salon Międzynarodowy Sztuki Fotograficznej w Algierze w czasie Wielkiejnocy 1938 r. Wpisowe 30 franków i eksponaty nadsyłać można do 20 lutego. Adres: M. G. Avillach, Iummeubles Lebon, rue Nouvelle, Plateau Saulière, Alger.

Jubileuszowa Wystawa Fotografiki Artystycznej w Pittsburgu. 25-ty salon fotografiki w Pittsburgu odbędzie się w czasie od 25 marca do 25 kwietnia 1938 r. Eksponaty nadsyłać można najpóźniej do 26 lutego 1938 r. pod adresem: Pittsburg, Salon of Photographic Art, Carnegie Institute, Pittsburg, Pa, U. S. A. Wpisowe 1 dolar.

XXX Narodowy Salon Fotografiki w Szkocji. Termin nadsyłania obrazów 2 marca 1938 r. Adres: Scottish National Salon, Secretary Percy H. Cartwright, Galashiels/Scotland.

XXII Międzynar. Salon Fotografiki w Belgji. Termin nadsyłania obrazów 1 kwietnia 1938 r. Adres: J. Lejeune, Brüssel, Avenue van Beceleaere 70.

Nasi fotograficy zagranicą.

W zeszycie grudniowym „Die Galerie“ znajdujemy reprodukcję obrazu Borysa Waliszewskiego p. t. „Sylwety“, a w styczniowym — reprodukcję Władysława Bogackiego p. t. „Stary Kraków“.

Premja dla abonentów — obrazy w oryginałach.

Termin wpłat w celu otrzymania premji przedłużamy do dnia 15 lutego. Premję w postaci powiększenia bromowego jednego z obrazów prof. J. Bułhaka otrzymają abonenci, którzy opłacą roczną przedpłatę „Przeglądu Fot“ i półroczną „Fotografia Pol.“ (t. zn. zł. 8.50 za łączną przedpłatę półroczną i zł. 3.— za półroczną „Przeglądu Fotograficznego“).

NOTATKI TECHNICZNE

Kontrola kontrastu za pomocą aparatu do powiększeń. Jak wiadomo, istnieją dwa zasadnicze typy aparatów do powiększeń przy świetle sztucznem, mianowicie aparaty bez kondensatora na światło rozproszone, oraz aparaty z kondensatorem, w których źródło światła bywa skupione (jak w rzutnikach przeznaczonych do projekcji) albo daje światło rozproszone dzięki użyciu dużej żarówki matowej lub mlecznej. Aparaty pierwszej grupy (bez kondensatora) nie zyskały większego powodzenia z powodu nierównomiernego naświetlenia całej powierzchni negatywu: środek odbitki jest znacznie obficie naświetlony od jej brzegów. Aparaty z kondensatorami nie posiadają tej wady, gdyż położenie źródła światła jest należycie uregulowane; ponadto posiadają one jeszcze parę innych, mniej istotnych zalet. Aparaty posługujące się światłem skupionem zwiększają bardzo znacznie kontrasty, dlatego w technice powiększeniowej nie są obecnie używane. Natomiast aparaty z kondensatorem i dużą żarówką mleczną, dają światło rozproszone, nie powodują zwiększenia kontrastów.

Posiadanie pełnego asortymentu papierów (miękki, normalny, twardy, a nawet jeszcze bardzo miękki i bardzo twardy) jest kłopotliwe i dość kosztowne. Regulowanie kontrastu odbitki za pomocą czasu naświetlania i wywoływania nie daje



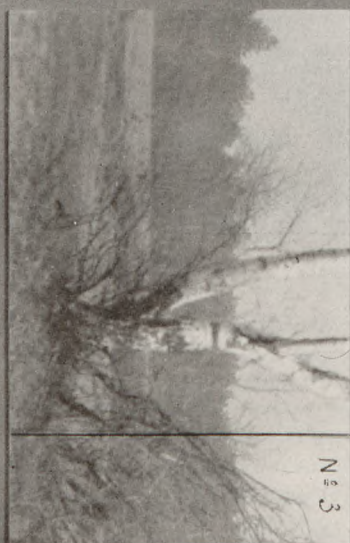
ŻYWY MARMUR
brom

Dr. A. OBLAS
Lwów

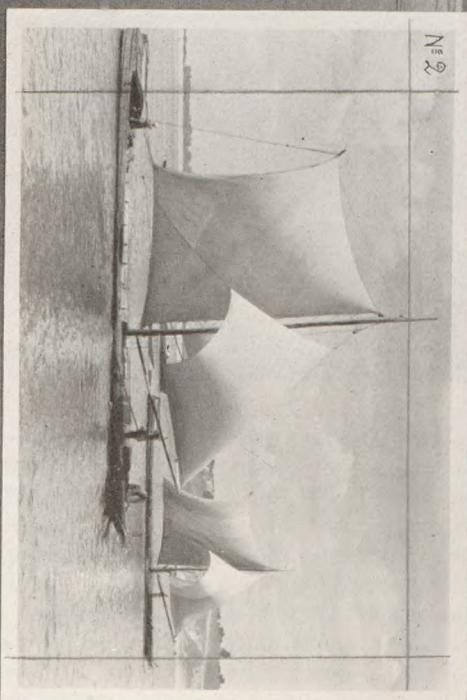
N^o 1



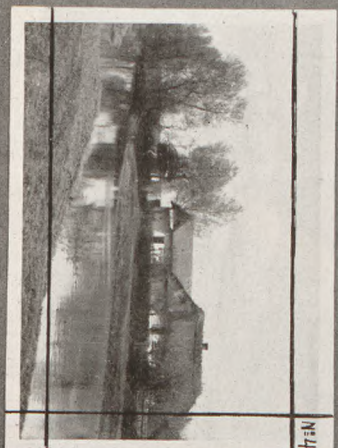
N^o 3



N^o 2



N^o 4



naogół zbyt wielkich wyników, a przy silniejszym posunięciu psuje jej ton lub odbiera soczystość. To też rozwiązanie tego trudnego problemu będzie najszybsze, jeżeli potrafimy w jakiś sposób wpłynąć na działanie źródła światła.

W zeszycie grudniowym z 1937 r. szwajcarskiej „Camery“ H. Neumann podaje opis tego rozwiązania, zastosowanego poraz pierwszy przez firmę Liesegang w aparatach Rajah za pomocą specjalnego urządzenia przysłonowego pod nazwą „Durax-Gradations-Transformator“. Urządzenie to polega na zastosowaniu tuż pod żarówką odpowiedniej przysłony. Gdy zastosujemy przysłonę o małym otworze, to wprowadzając nasświetlanie ulegnie znacznemu zwiększeniu, lecz zato będziemy korzystali ze skupionego źródła światła (przechodzącego przez otwór przysłony), dzięki czemu kontrasty ulegną odpowiedniemu zwiększeniu. Posługując się przysłonami o coraz większym otworze, osiągniemy coraz łagodniejsze zwiększenie kontrastu. Dla pozyskania efektu zmniejszającego istnieją również specjalne przysłony szklane o zaciemnionym środku, które zwiększają rozproszenie światła wychodzącego z żarówki, dzięki czemu uzyskujemy wybitne zmniejszenie kontrastu. Skala oddziaływania tego urządzenia jest tak szeroka, że w praktyce wystarcza w zupełności jeden gatunek papieru bromowego, mianowicie normalny o lekkiej tendencji ku twardemu.

Podwójne wywoływanie papierów dla kontroli kontrastu. Nie każdy amator będzie mógł nabyć wyżej opisany przyrząd „Durax“ (choćby ze względu na posiadanie nieprzystosowanego aparatu do powiększeń). W tym wypadku możliwość znacznego regulowania kontrastu za pomocą wywoływania jest wielce pożądana. W technice negatywnej od dawna jest znane podwójne wywoływanie klisz w dwóch oddzielnych kąpielach, dające bardzo dobre wyniki. Otóż tę samą zasadę, jak podaje H. Cuisinier w zeszycie z 15 grudnia 1937 r. *Revue Française de Photographie*, można z wielką korzyścią i łatwością zastosować przy wywoływaniu papierów.

W tym celu obficie nasświetlony papier wywołujemy aż do ukazania się szczegółów początkowo w następującym wywoływaczu: metolu 3 gr., siarczanu sodowego bezwodnego 30 gr., węglanu potasu 20 gr., bromku potasu $10^0/0$ -go — 5 cm.³, wody do 1000 cm.³ — Następnie dla nadania odpowiedniego kontrastu przenosimy odbitkę do drugiej kąpeli, która może być sporządzona podług jednego z poniżej podanych wzorów

Metolu	1 gr.	Siarczynu sodu bezwodnego	150 gr.
Siarczynu sodu bezwodnego	50 „	Hydrochinonu	15 „
Hydrochinonu	9 „	Formaliny handlowej (40%)	20 „
Węglanu potasu	30 „	Bromku potasu	2 „
Bromku potasu	3 „	Wody do	1000 cm. ³ .
Wody do	1000 cm. ³		

Dłuższy pobyt odbitki w pierwszej kąpeli łagodzi kontrasty, natomiast przedłużona kąpiel druga zwiększa je. Można również posługiwać się podwójną kąpielą w następującym wywoływaczu, składającym się z dwóch roztworów:

a) Siarczynu sodowego bezw.	37 gr.	b) Węglanu potasu	100 gr.
Hydrochinonu	14 „	Wody do	1000 cm. ³ .
Glicyny	4 „		
Bromku potasu	0,6 „		
Wody do	1000 cm. ³ .		

Dla sporządzenia pierwszej kąpeli bierze się 1 cz. roztworu „a“, 1 cz. roztworu „b“ i miesza się z 12—16 cz. wody. Dla zwiększenia kontrastu należy dokończyć wywołanie w kąpeli sporządzonej z 1 cz. roztworu „a“ i 1 cz. roztworu „b“, lecz z dodaniem tylko 8 cz. wody. Zwracamy uwagę na niezmierną powolność wywoływania.

D. L.

Jakie błony dają możliwość wykonania najlepszych zdjęć? Chłodna, a raczej ciemna pora roku, nie powinna wpłynąć na porzucenie kamery fotograficznej.

Od chwili wprowadzenia błon zwiżanych i płaskich panchromatycznych (wszechbarwocząłych), najbardziej czułych przy świetle sztucznym, otworzyła się przed amatorem droga do nowych zupełnie możliwości fotografowania. Materiał panchromatyczny zdobył sobie już wszystkie dziedziny fotografii i kinematografii zawodowej. Zwłaszcza w tej ostatniej wyparł całkowicie wszystkie inne materiały negatywowe. Pierwszy raz został zastosowany w amatorskich aparatach miniaturowych na taśmę kinową. Wkrótce potem zostały wypuszczone na rynek błony zwiżane panchromatyczne, które w porównaniu z błonami ortochromatycznymi każdemu, czy to właścicielowi skromnej kamery pudełkowej, czy też najbardziej skomplikowanej precyzyjnej kamery, pozwalają podwoić użyteczność jego aparatu przy świetle sztucznym.

Zwłaszcza teraz błony panchromatyczne są najodpowiedniejszym materiałem negatywowym fotoamatora. Nisko nad horyzontem stojące słońce wysyła przeważnie żółte i czerwone promienie poprzez nisko nad ziemią unoszącą się mgłę, a więc nawet przy świetle dziennym błony panchromatyczne, wysokoczułe na promienie czerwone, dadzą lepiej naświetlone negatywy wówczas, gdy zwykle błony ortochromatyczne, wskutek braku wrażliwości na kolor czerwony, nie mogą dać dobrych wyników. Ponieważ zaś w świetle sztucznym, a zwłaszcza elektrycznym, jest właśnie większość czerwonych promieni, błona panchromatyczna jest szczególnie odpowiednia do wszystkich zdjęć przy świetle sztucznym.

Pozatem emulsje panchromatyczne mają wielką skalę naświetleń, tak, że drobne niedokładności w naświetleniu nie powodują zepsucia zdjęcia. Dalszą zaletą tych emulsyj jest właściwe oddanie walorów barw. Z pełnym zaufaniem można fotografować barwne motywy. Nawet bez żółtego filtra otrzymuje się zdjęcia, w których walory barw są dokładnie oddane w czarno-białej skali. W ten sposób amator unika zwiększenia naświetlenia, co jest konieczne przy użyciu żółtych filtrów.

Zważywszy wszystko, co powyżej napisano, odpowiedź na postawione w tytule pytanie jest bardzo łatwa. Wszystkim amatorom znane są błony „Kodak“ Panatomic. Błony te odznaczają się wysoką czułością (26° Sch) są panchromatyczne, a więc czułe na wszystkie barwy światła. Pozatem, błony te odznaczają się nadzwyczaj drobnym ziarnem emulsji. Jest to bardzo ważny szczegół, zwłaszcza obecnie, gdy w fotografii amatorskiej królują małe rozmiary zdjęć, od 24 × 36 mm. do 6 × 9 cm.

Jako jeszcze jedną ważną cechę błon Panatomic wymienić trzeba podkład przeciwodblaskowy.

Te wszystkie cechy charakterystyczne błon Panatomic, w uwzględnieniu ich starannej produkcji i emulsji najwyższej jakości, przysłowiowej dla firmy „Kodak“, zapewniają amatorom możliwość otrzymania najlepszych zdjęć w każdych warunkach.

Ramka do powiększeń.

Korzystnym uzupełnieniem aparatu do powiększeń jest ramka do krycia brzo-
gów powiększeń, zwłaszcza gdy jest przesuwana dla różnych formatów. Lecz dla wyprostowania zdjęć, dokonanych z wzniesionym w górę aparatem, które sprawiają tak przykre wrażenie zwłaszcza przy architekturze, potrzebna jest ramka, którą

możnaby odpowiednio pochylać wraz z papierem. Tego rodzaju praktyczną ramkę wypuściła pod nazwą „Planox“ firma francuska A. Plocq, 26—28 Rue du Centre, les Lilas (Seine). Oczekujemy wprowadzenia jej na naszym rynku.

PRYZNANE NAGRODY NA X MIĘDZYNARODOWYM SALONIE FOTOGRAFIKI W POLSCE.

MEDAL ZŁOTY otrzymali następujący autorzy za prace:

J. Bułhak (Polska) — Stary mur (221), Architektura przyrody (222), Radość życia (223), Architektura ludzi.

M. Schneider (U. S. A.) — Rybak (447), Król włóczęgów (482).

MEDAL SREBRNY:

F. Spitzer (Austria) — „Perugia“ (40), Wieczór nad morzem (41).

Ks. A. Arenberg (Niemcy) — Fala (193), Rzym (194), Poranek w Wenecji (195).

L. Alpern (Polska) — Portret (211), Kiki (212), Portret P. S. (213), Pomidory (214).

M. J. Krysztofik — Przed zachodem słońca (273).

K. Niewiadomski (Polska) — Studium (289), Staw (290).

F. Aszmann (Węgry) — Stado bydła (486), Konie na stepie (487).

MEDAL BRONZOWY:

A. R. van Qudtshoorn (Afryka Południowa) — Grupa rodzinna (205), Fala (206), Po zachodzie słońca (207), Koniec dnia (208).

Kassai Zoltan (Czechosłowacja) — Trudny problemat (101).

S. K. Koparkar (Indje) — Galernik (133).

Koželj Iva (Jugosławja) — W górskim zaciszu (165).

W. Dederko (Polska) — Składziona księga (241), Kujawiak Wieniawskiego (242), Wianek (243).

K. Groniowski (Polska) — Zaulek w Kairze (256), Meczec (257), Dom arabski (258).

J. Mierzecka (Polska) — Rigi Kulm (281), Księża (282).

A. Pawłowski (Polska) — Siesta (300), Cerkiewka (301), Bamberki (302).

M. Szypowska (Polska) — Fragment (334).

E. Lüdín (Szwajcaria) — Martwa natura (392), Srebro i porcelana (393), Owoce (394), W kawiarni (395).

DYPŁOM UZNANIA :

F. E. Parisch (Anglia) — Zamyślona (8).

V. Kammerer (Austria) — Studium z Wenecji (26), Wciągnięcie łodzi (27).

O. Streichert (Austria) — Kamienny most (38).

A. Porte (Francja) — Romantyzm (117).

C. J. J. Schaepman (Holandia) — Przed odjazdem (125), Maszt (126).

F. Vender (Italia) — Odpoczynek (159).

- W. Buyko (Polska) — Róże po deszczu (226).
E. Hartwig (Polska) — Portret (259), Pielgrzym (260), Trzy profile (261), Sta-
ra uliczka (262).
Z. Chomętowska (Polska) — Latarnie weneckie (227), Nenufary (228).
Z. Kryspin (Polska) — Taniec (270), Tancerka (271).
J. Kruszyński (Polska) — Stary zamek (269).
F. Olesińska (Polska) — Książd K. (295), Portret M. S. (296), Młodzieńca
donna (297).
J. Rozner (Polska) — Tatry—Łomnica (305), Portret inż. M. (306).
J. Ryś (Polska) — Powrót do gniazda (308), Zwycięskie skrzydła (309).
L. Soroczyński (Polska) — Ghetto (316), Romantyczny zakątek (317), Wio-
sna (318).
Z. Wiszniewski (Polska) — Słoneczny kącik (348), Przedwiośnie (349), Przed
wieczorem (350).
W. Żelisławska-Luniewska (Polska) — Macierzyństwo (359), Studium (360).
M. P. Brown (U.S.A.) — Pochylona (401).
M. Habrecht (U.S.A.) — Robotnik (425), Mój przyjaciel (483).
N. Bárány (Węgry) — Kompozycja (552), Rozpęd (553), Błąd (554).
E. Vadas (Węgry) — Na wsi (517), Pochód (518), Nie płacz (519).
-

**Przedłużamy łączną sprzedaż Almanachu Fotografiki 1934 i 1937 r. do dnia 28 lu-
tego 1938 r. po ZNIŻONEJ cenie za dwa tomy zł. 9.— z przesyłką pocztową.
Korzystajcie z okazji!**

**Abonentom, którzy nie opłacą przedpłaty na rok 1938 do dnia 15 lutego dalsza wysyłka
„Przeglądu Fotograficznego“ będzie wstrzymana. Opóźnienie przedpłaty niezależnie od
tego może narazić adonentów na brak początkowych numerów.**

**Można nabyć rocznik „Przeglądu Fotograficznego“: 1935 r. (oprócz nr. 1) — 1 zł.;
1936 r. — 3zł.; 1937 r. (oprócz nr. 1, 2) — 3 zł.**

**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).**

**Przedpłata łączna „Fotografa Polskiego” i „Przeglądu Fotograficznego”:
roczna zł. 16.—, półroczna zł. 8.50, kwartalna zł. 4.50.**

Adres Administracji: Wilno, Tatarska 22.

Redaktor i wydawca Stanisław Turski.

**Komitet Redakcyjny: Jan Bułhak, Tadeusz Cyprian, Jan A. Neuman,
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; Warszawa, ul.
Kaliska 20, m. 11-a, J. Neuman.**

Drukarnia Artystyczna „Grafika”, Wilno, Tatarska 22