

PRZEGLĄD FOTOGRAFICZNY

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY

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

Rok IV.

Maj, 1938 r.

Nr. 5

STANISŁAW TURSKI, Wilno.

GDZIE SĄ ZAKOPANE SKARBY FOTOGRAFIKI.

II.

Jak łatwo zdeptać roślinkę i nie zauważyć tego wcale. Trudniej jest naprawdę znaleźć tam skarb piękna i odszukać w łodydze badyla prawzór doryckiej kolumny.

I nie tylko trzeba zauważyć w takiej roślince podobieństwo do rzeczy wielkich, znanych, imponujących, trzeba także pokazać to tak przejrzysto, jak widzimy na ilustracji, zaczerpniętej z wydawnictwa „Die Galerie“ (por. zesz. 4-ty). Świetna kompozycja całości, oryginalności ujęcia, spojrzenia artysty i świadome wydobywanie tematu zdawałoby się z niczego. Z natchnienia! Czuje się tu pewność, że tak a nie inaczej autor chciał i wiedział jak to zrobić. O tym obrazku można mówić i mówić i nigdy dosyć, bo to jest wzór, jak odszukać piękno tam, gdzie zwykło się je mijać. To zachwyca nas tu promienistość układu, to patrzymy na powtórzenie jej w małych pąkach kwiatostanu, które znowóż rozłożyły się jakby ciemne gwiazdki na jasnym niebie i barwny dały nam wzór kilimu. A wszystkie te składniki kompozycyjne oparły się mocno o kolumnę rzeźbioną, która niemi rządzi, To nie przypadek takie zdjęcie, ono nie może nas „spotkać“ i zmusić do zachwyty i niepewnego oczekiwania, czy co z tego wyjdzie. Tu artysta pracował, szukał, znalazł, i wiedział już co z tego będzie.

Jeśli fotografujemy kwitnące drzewa, to najczęściej spostrzegamy takie, które kwitną białym kwieciami i rażą poprostu swym pięknem. A więc wiosnę, zresztą słusznie, prawie zawsze pokazujemy z kwitnącym sadem owocowym lub z jego fragmentami, z małymi nawet gałązkami o kilku kwiataczkach. A czy często widzimy zdjęcia zielono kwitnących drzew lub młodych listków na początku wiosny różnych gatunków drzew

i krzewów? Na wiosnę i latem poszukajmy tutaj szczęścia. Znajdziemy je może z większym trudem, niż przy różnych „gwarantowanych“ pejzażach z lasem, wodą i łąką, ale osiągniemy niejednokrotnie i coś, co nas więcej ucieszy. Świat tu mniejszy, ale możliwości tu bodajże więcej, bo już jeden kwiat daje ich wiele. Pomyślmy chwilkę, że możemy z kilku chryzantem zrobić piękny bukiet i w dobrym skomponowaniu z wazą stworzyć t. zw. martwą naturę. Ale ileż możliwości jest także, kiedy wchodzi w grę jeden chryzantem (por. ilustrację w bieżącym zeszycie), a nawet część kwiatu. Nietylko dla przyrodnika, lecz również dla artysty pręciki, słupkowie itp. części kwiatu mogą być dobrym tematem. Powiększajmy świat! Przecież stale go zmniejszamy, chcąc zachować wspomnienie jego wielkości. Zdarza się nieraz, jak ktoś zobaczy powiększoną ponad naturalne rozmiary np. różę, to się krzywi i krytykuje takie zdjęcie. Być może, że nie każdy kwiat powiększony da nam miłe wrażenie, jak to może być z różą, którą pragniemy raczej widzieć, jako coś subtelного, nie rażącego rozmiarami. Ale chryzantemy lub inne kwiaty hodujemy duże i pokazanie jednego takiego kwiatu nawet kilkakrotnie powiększonego może dać wspaniały efekt. A przecież często nie będzie chodziło wogóle o kwiat, lecz o linje i plamy, które weźmiemy od rośliny dla skomponowania obrazu odpowiadającego fantazji autora.

Pomyślmy tylko, że możemy wyszukać w naturze szczęśliwy układ linii i plam z misternych gałązek drzew i krzewów, ulistwienia roślin, ale także możemy je przenieść do pracowni i utworzyć najciekawsze kombinacje, stosując przytem dowolne oświetlenie, wreszcie — co jest bardzo ważne — możemy zastosować odpowiednie tło. Z tem ostatniem zwłaszcza w naturze mamy poważne kłopoty i wielka ilość nieudanych zdjęć przy tego rodzaju motywach na tem właśnie polega. Ileż straci piękna struktura np. liści paproci mająca niespokojne, pstrokate tło! Przecież przedewszystkiem musimy pokazać piękny rysunek upatrzonego motywu tak, aby nie przeszkadzało jego oryginalności.

Na czem będzie polegała owa oryginalność tych tematów? Na przeciągającej nasze oko prawidłowości struktury, na tem, że łatwiej i żywiej spostrzeżemy np. układ motywu przypominający nam z kształtu gwiazdę, niż bezkształtną plamę. Co w tem jest? To tylko nasza dążność do porządkowania zjawisk, to chęć geometryzacji, chęć związania całości nawet z bezkształtnych składników się składającej w jedną ogólną kombinację, w której już są te składniki jakoś ułożone, trzymają się razem tak, że nie można wyrzucić jednego z nich bez uszczerbku dla całości, jak nie można usunąć jednego boku z wielokąta, aby go nie zniekształcić.

Piękno i różnorodność form geometrycznych w świecie roślinnym jest wprost olśniewająca i można naprawdę na długo poświęcić się opracowaniu takich motywów. Jak wspomnieliśmy, pierwszym warunkiem do

prawidłowego pokazania motywu roślinnego, to umieszczenie go na właściwym tle. W naturze najłatwiej będzie dać niebo jako tło, które wraz z chmurami może być nie tylko dobrem, kontrastującym tłem do jasnego oświetlonego przedmiotu, lecz i pięknym a często koniecznym uzupełnieniem kompozycji. Oczywiście, w niektórych wypadkach doskonałym tłem może być tafla wodna. Trzeba jednak nieraz pomyśleć i o sztucznym tle z papieru lub materiału, jeśli przez pewną nieostrość dalszego tła nie staje się ono dostatecznie harmonijne i bez tej pomocy. Słowem, trzeba raczej włożyć pewne starania przed zdjęciem, niż stosować późniejszy retusz tła, który niezawsze dobrze można wykonać. Trudności z tego powodu widzimy aż nazbyt często nawet u poważnych fotografików.

Oświetlenie motywu roślinnego, wtedy gdy chcemy pokazać jego strukturę, „zgeometryzować“ płaszczyznę naszego papieru, może być zupełnie proste w przeciwieństwie do pejzażu, gdzie szukamy oświetlenia bocznego, pod światło lub innego. Naturalnie, że niezawsze to będzie wystarczające i zależeć będzie od rysunku i rozwiązania kompozycyjnego, a więc oświetlenie może odegrać wtedy decydującą rolę.

Ujęcie motywu powinno tu uwzględniać albo przedstawienie rośliny jako motywu głównego, albo też przez powtarzanie np. kwiatów, liści itp. pojedynczych części roślin jako składników (komponentów) całości kompozycji, która ogólnym charakterem ma wyrażać jakąś figurę geometryczną, jakąś „szachownicę“, „tkaninę“, w której rytmicznie układają się t. zw. komponenty i potęgują wrażenie (np. widzimy jednocześnie jako całość kwiat chryzantemu i rytmizujące wąskie jego płatki).

Rozważania teoretyczne jak wykorzystać świat roślinny dla fotografii muszą być poparte dużym materiałem ilustracyjnym, co oczywiście ze względów technicznych jest niemożliwe lub przynajmniej trudne w druku. Jednak już coraz więcej znajdujemy w wielu wydawnictwach ilustracji, które mówią same za siebie i wykazują, że tu, t. zn. w przedziwnej i pięknej strukturze świata roślinnego lub wogóle w powiększaniu, w szukaniu właśnie obiektywem i powiększaniu „małego świata“ (ponad naturalną wielkość) leżą skarby fotografii. Szukajmy.

Wyjaśnienie: Premja dla abonentów „Przeglądu Fotograficznego“ została dołączona do Nr. 4 „Przeglądu Fotograficznego“ tylko dla tych abonentów, którzy spełnili warunek podany w Nr 1 „Przegl. Fot.“.

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

O NOWE DROGI W FOTOGRAFII.

Wystawa fotografii przyrodniczej i myśliwskiej W. Puchalskiego w Muzeum Przemysłowym we Lwowie.

Fotografia artystyczna, fotografika, szczytne są jej zadania i cele. Przy pomocy środków, jakich dostarcza nowoczesna technika fotograficzna, ma ona zaspokajać głęboko w duszy ludzkiej tkwiące dążenia do plastycznego tworzenia, do nadawania formy i kształtu, do formowania brył przy pomocy światła i cienia, do tworzenia ornamentów i deseni z plam szarych, jasnych i ciemnych. Zaspokajać ma ona ten sam pęd naszej świadomości i podświadomości, który nakazywał człowiekowi jaskiniowemu rzeźbić ściany swych pieczar i który prowadzi ręką grafika czy malarza. Nie będę się zastanawiał nad tem, w jakiej mierze technika fotograficzna może tym żądaniom zadość uczynić, jest to bowiem zagadnienie w ostatnich czasach wiele dyskutowane i powiedziałbym raczej jałowe. Wystarczy nam może fakt, że znajdujemy wielu ludzi niepośledniej miary, którym fotografika daje zadowolenie. Ale nie o tem chciałem dziś pisać.

Szeroko przez świat płynące prądy czasu stawiają przed fotografią nowe zadania. Za przykładem wielu naszych bliższych i dalszych sąsiadów coraz to częściej słyszymy w Polsce o fotografii w służbie propagandy piękna i umiłowania swego kraju, o „fotografii ojczystej“ lub fotografii regionalnej, która jest powołana do odegrania poważnej roli w kulturze narodowej.

Cóż obejmuje ta fotografia ojczysta? Właściwie wszystko, folklor, zabytki, architekturę, urbanizm, krajobraz, florę i faunę itd. Ktoby jednak wszystko to fotografował nie uprawiałby wcale fotografii ojczystej. Przecież wszystko to fotografowano dotychczas, a mimo to o fotografii ojczystej nie było mowy. Fotografia ojczysta to wybór, to umiłowanie. Jak na to już zwrócił uwagę S. Turski, z pośród tysiąca możliwości należy jedną wybrać i ukochać. Czy będzie to lwowski barok, czy podolski krajobraz, czy góralski lub huculski folklor. Zacieśnienie tematu pozwala dopiero na prawdziwe wgłębienie się, skłoni do poznania literatury, doprowadzi do zdobycia prawdziwej wiedzy w danej dziedzinie. Oczywiście tak pojęta fotografia nie będzie już niefrasobliwym pstrykarstwem w niedzielne popołudnie, lecz stanie się prawdziwym miłośnictwem, sięgającym głęboko w duszę człowieka, którego plon będzie bogaty i wartościowy zarówno pod względem naukowym, jak i artystycznym. Tak jest artystycznym, bo wgłębienie się w jakąkolwiek dziedzinę wydobywa zawsze na jaw motywy nowe, niebanalne, nieopatrzone, które stać się mogą tematem pierwszo-

rzędnego opracowania formalnego. Przykładów takiego podejścia znajdziemy już dziś dużo nie tylko zagranicą, ale także i w Polsce. Do takich fotografów zaliczyć można Jana Bułhaka z jego zainteresowaniami biegnącymi wyraźnie w jednym kierunku.

Przykładem tak pojętej fotografii, (której najgłówniejszą cechą jest umiłowanie obranego tematu, umiłowanie namiętne, gorące, zapamiętałe) jest otwarta obecnie, staraniem Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego, Wystawa Fotografii Przyrodniczej i Myśliwskiej Włodzimierza Puchalskiego. Temat obrany przez autora jest nadzwyczaj wdzięczny i świeży i bardzo korzystnie kontrastuje z najczęściej widywanymi wystawami fotografii. Wystawa fascynuje i zachwyca niesłychanym bogactwem form, nieoczekiwaną różnorodnością wyrazu, świeżością i pomysłowością rysunku. Począwszy od nadzwyczaj wykwintnej, smukłej i subtelnej w liniach sylwetki pustułka (210), poprzez naiwną, niezgrabną świeżość sarenki (40) zbyt kłowne, wyszukane kształty czapli, śmieszny wesoły profil dudka-żółtodzioba (67), zgrabniutkie niewinne główki krwiożerczych łośników, zakłopotane stare żydówki-uszatki (175, 177) do wyrazistego spojrzenia pójdzki (279), groźnie nastroszonego puhacza i wreszcie potwornej groteski żaby (313) i głowacza niedźwiadka.

Przechadzając się po salach wystawy odnosimy wrażenie, że mamy do czynienia z mieszkańcami egzotycznej puszczy, a nie naszego kraju.

Ta treść bogata podana jest w formie nadzwyczaj prostej, szczerzej i przekonywującej. Brak najmniejszej pozy, którą dość często spotykamy na wystawach fotograficznych. Kompozycja nie tyle wystudjowana, ile znakomicie wyczuta. Niektóre obrazy wprost świetne. Z pośród wielu zasługujących na wspomnienie wyliczyłbym kuropatwy w śniegu (22 i 58), czapłę siwą (38), z miotu w miot (95), znakomity w swojej groźnej żywiołowości Bałtyk (76), doskonałe graficznie czarne wrony na płocie (99), ciekawie skomponowane mewy (282), niesłychane perły rosy na nitce pajęcznej (165), groteskowe wiosenne kraczące gawrony. Jako tło szereg interesujących krajobrazów.

Charakterystyka autora byłaby niekompletna, gdyby pominąć nie liczne, szczególnie sentymentem zabarwione kompozycje, w których występuje człowiek, kompozycje owiane nastrojem kresowego dworu. Refleksje takie nasuwają „Profile“, „Na stepie“, „Wieczór nad zatoką“ (Nr. 74—76).

Co do strony technicznej można postawić kilka zarzutów, tak samo jeśli chodzi o ostateczne wykończenie prac. Na ogół jednak strona ta jest poprawna, zwłaszcza jeśli uwzględnimy bardzo nieraz trudne warunki, w których zdjęcia były wykonywane, oraz ogromną płodność autora. Należy zauważyć, że 350 wystawionych zdjęć jest plonem z letniej pracy.

Wiele zdjęć posiada poważną wartość naukową i naukowo-dydak-

tyczną. Ale dominuje we wszystkim pasja, namiętność, umiłowanie. Pasja podchodzenia, tropienia, czatowania. I to nietylko po to, aby dostać zwierzę na strzał, lecz aby mieszkańca lasu podejść w jego codziennych zajęciach, aby „zrobił przyjemną minę do fotografii“. Ta pasja, ta miłość do przyrody udziela się widzowi. Wychodzimy oczarowani. Wystawa w całej pełni usprawiedliwia dobre imię, którym cieszy się autor i zasługuje zupełnie na dużą frekwencję, która jest jej udziałem. Dziwnem się tylko wydaje, że nie zwiedzają jej szkoły.

A. ZAKRZEWSKI, Wilno.

MONTOWANIE ZDJĘĆ FOTOGRAFICZNYCH

Na wykonaniu obrazka fotograficznego jeszcze nie kończy się praca fotografa-artysty; jeszcze ma nastąpić szereg czynności, zadaniem których jest przedstawić widzowi obrazek w formie jaknajbardziej pociągającej. Czynność taka nazywa się montażem, a obrazek, który uległ montażowi — zmontowanym. Praca ta będzie się różniła zależnie od tego, czy obrazek jest przeznaczony do albumu, czy też będzie wisiał na ścianie w mieszkaniu lub będzie wysłany na wystawę. Obrazki przeznaczone do albumu muszą być obcięte i naklejone na odpowiedni karton, zaś przeznaczone do zawieszenia w mieszkaniu należy prócz tego umieścić w ramce.

Każdy fotogram przed zmontowaniem musi być obcięty, a to w celu usunięcia niepotrzebnych części obrazka, albo celem odrzucenia brzydkich, w różnych kąpielach postrzępionych wąskich brzegów odbitki.

Nie należy obcinać fotogramów wykonanych na papierze czerpanym. W celu uniknięcia postrzępionych brzegów, należy zrobić w czasie kopjowania na obrazie białą rameczkę, która jednocześnie obejmowałaby miejsca przeznaczone do obcięcia. Tego rodzaju ramkę otrzymamy, zakrywając odpowiednie części negatywu czarnym papierem.

Po obcięciu należy obrazek nakleić na odpowiedni papier, który musi być dostatecznie sztywny, gruby i niełamliwy.

Teraz może powstać tego rodzaju pytanie: „Jaka musi być wielkość kartonu, na który mamy nakleić obrazek“?

Oczywiście — im większy będzie obrazek, tem większy będzie i karton. Jednak mniejszy obrazek lepiej wygląda przy stosunkowo szerszym marginesie kartonu, niż większy. Przekonamy się o tem na przykładzie.

Przypuśćmy, że obrazek wymiaru 9×12 cm. najlepiej wygląda przy szerokości pół kartonu u góry 9 cm. u dołu 12 cm., a z boków po 10 cm. Teraz powiększymy obrazek do wymiaru 45×60 cm, a odpowiednio do tego i karton podkładowy. Szerokość pół przy tem będzie następująca: u góry



PRZED HALNYM
brom

J. BRZOWSKI
Warszawa (z Wystawy Akademickiej)



ROPUCHA
brom

WŁ. PUCHAŁSKI
Lwów (z wystawy we Lwowie)

45 cm., u dołu 60 cm., a z boków po 50 cm. Zauważymy, że w tym wypadku karton będzie za wielki.

Teraz zobaczmy jaka jest zależność między wysokością a szerokością kartonu podkładowego, ponieważ od tego w wielkiej mierze zależy wygląd obrazka naklejonego na ten karton. Im większy jest karton, tem mniejszy zdaje się być obrazek znajdujący się na nim. Zwiększenie kartonu w kierunkach poziomych (w prawo i lewo) wydłuża pozornie obrazek w tychże kierunkach, czyniąc go wąskim a niskim. Natomiast zwiększenie kartonu w kierunkach pionowych (w górę i dół) zwiększa obrazek w tych samych kierunkach, przez co on staje się wyższym i węższym. Przy umieszczaniu obrazu na podkładce niektórzy artyści radzą unikać takiego położenia, przy którym fotogram i karton mają wspólną przekątną, przez co wytwarza się szereg symetrycznie leżących kątów na prostej linii, co jest najczęściej nie mile dla oka.

F. ten Brink dał kilka wskazówek dotyczących wielkości kartonu podkładowego i sposobu umieszczenia obrazka na tej podkładce.

Twierdzi on, że przy pionowym formacie trzeba tak nakleić obrazek, żeby najszersze pole zostało u dołu, nieco mniej u góry i najmniejsze pole z prawa i z lewa. Przy poziomym formacie największe pole pozostaje z prawej i lewej strony, nieco mniej u dołu i najmniej u góry.

W związku ze swemi wywodami w sprawie wielkości kartonu podkładowego F. ten Brink wyprowadził wzór, który po rozwiązaniu daje nam wymiary kartonu podkładowego. Zapomocą tego wzoru możemy obliczać wielkość kartonu dla każdego wymiaru obrazu. Formuła ta przedstawia się następująco:

$$K = 1,2k + 7 \text{ cm.}$$

$$D = 1,2d + 9 \text{ cm.}$$

Użyto w tym wzorze następujących oznaczeń:

K — krótka strona kartonu.

k — krótka strona obrazu.

D — długa strona kartonu.

d — długa strona obrazu.

Przykład wyjaśni nam dokładniej sposób użycia tego wzoru. Przypuśćmy, że mamy obrazek wielkości 8×13 cm. Musimy do niego określić wymiar kartonu, na który chcemy nakleić nasz obrazek.

$$\text{A więc } K = 1,2 k + 7 \text{ cm.} \qquad k = 8 \text{ cm.}$$

$$K = 1,2 \cdot 8 \text{ cm.} + 7 \text{ cm.}$$

$$K = 9,6 \text{ cm.} + 7 \text{ cm.}$$

$$K = 16,6 \text{ cm.}$$

Liczbę 16,6 cm. zaokrąglamy do 17 cm. W podobny sposób obliczamy długość kartonu.

$$D = 1,2 d + 9 \text{ cm.} \qquad d = 13 \text{ cm.}$$

$$D = 1,2 \cdot 13 \text{ cm.} + 9 \text{ cm.}$$

$$D = 15,6 \text{ cm.} + 9 \text{ cm.}$$

$$D = 24,6 \text{ cm. albo } 25 \text{ cm.}$$

W ten sposób określiliśmy wielkość kartonu podkładowego (17×25 cm) dla obrazu o wymiarze 8×13 cm. Przy naklejaniu naszego obrazka na ten karton, oczywiście zostaną pola, szerokość których możemy znaleźć stosując się również do wskazówek Brink'a. Przy pionowym formacie szerokość pól wyniesie u dołu 8 cm., u góry 6 cm., a z boków po 4,5 cm. Natomiast przy formacie poziomym szerokość pól z boków wyniesie po 6 cm., u dołu 5 cm., a u góry 4 cm.

W ten sposób omówiliśmy format kartonu i stosunek jego wielkości do wielkości obrazka. Teraz postaramy się rozwiązać pytanie: „Jak wpływa powierzchnia na obraz na niego (na ten karton) naklejony. Tu główną rolę gra prawo kontrastu. Jeżeli naklejamy na matowy karton błyszczącą odbitkę fotograficzną, to jej połysk uwydatnia się jeszcze więcej. Jeżeli naklejamy obrazek o powierzchni matowej na karton gładki — to uwydatni się jeszcze bardziej matowy charakter powierzchni obrazka. O ile możliwości należy unikać wielkich różnic w charakterze podkładu i obrazka, gdyż przewaga pod tym względem którejkolwiek powierzchni rozdwaja uwagę widza.

Teraz powstaje inne pytanie. — „Jaka musi być barwa kartonu podkładowego?“. W tej sprawie udzieli nam cennych wskazówek francuski artysta-fotograf C. Puyo.

Przy wyborze kartonów do montowania rozróżnia on pięć okoliczności, na które należy zwrócić specjalną uwagę.

1. Ogólna barwa kartonu.
2. Ogólny ton tegoż kartonu (stopień natężenia barwy).
3. Szerokość kartonu (marginesy).
4. Rozmieszczenie papierów podkładowych w zależności od ich barw i tonów. (Pod wyrazem „papiery podkładowe“ należy rozumieć papiery umieszczane między obrazem a kartonem, tworzą one pewnego rodzaju rameczkę dookoła obrazu i oddzielają obraz od kartonu.

Rozpatrzmy każdy z tych punktów bardziej szczegółowo.

1. Jeżeli chodzi o ogólną barwę kartonu Puyo rozróżnia kilka grup barw, są to: a) żółta, niebieska, zielona i czerwona, b) szara i brązowa. Nakładając obraz na kartony o tych barwach, możemy poznać, który z nich

jest najodpowiedniejszy. Następnie należy wybrać 3—4 kawałki takich odcieni, które najbardziej harmonizują z barwą naszego fotogramu. C. Puyo twierdzi, że sprawa ta jest dość trudna, to też dla początkujących daje kilka wskazówek. Obrazy o odcieniu czerwonym najlepiej wyglądają na papierach żółtych, zielonych i żółto-zielonych. Brązowe najlepiej harmonizują z barwami: żółtą, czerwoną, brązową albo szarą.

Do obrazków o barwie niebiesko-granatowej najlepiej nadają się kartony o barwach granatowej albo szarej.

Fotogramy o barwie czysto-czarnej mogą być naklejone na karton o każdym kolorze, jeżeli zaś kolor obrazu nie jest czysto-czarny, to dobieramy karton stosownie do odcienia obrazu.

2. Na pytanie drugie: „Jasny, czy ciemny winien być papier podkładowy?” — odpowiada C. Puyo mniej więcej w ten sposób. Jeżeli obrazek jest naogół jasny — karton podkładowy winien być ciemny; ponieważ przytem na zasadzie prawa kontrastu uwydatnią się delikatne, jasne szczegóły obrazka. Obrazek naogół ciemny, o głębokich cieniach wymaga jasnego kartonu podkładowego.

3. Co się tyczy wymiaru kartonów do montowania, tu zdanie C. Puyo naogół nie różni się od poglądów F. ten Brinka, którego wywody zostały wyżej przytoczone.

4. C. Puyo miał zwyczaj wklejać między kartonem i obrazkiem kilka kawałków papieru podkładowego, które tworzyły wąskie rameczki dookoła obrazu i oddziaływały niejako karton od fotogramu.

Tak było dawniej; teraz zobaczymy jak jest traktowana sprawa montażu w czasach dzisiejszych.

Dziś montaż jest o wiele skromniejszy niż w pierwszym dziesiętku lat wieku XX, w czasie odradzania się sztuki fotograficznej na zachodzie.

Jak już wspomnieliśmy w czasach obecnych nie używa się tak wielkiej ilości papierów podkładowych, jak dawniej, a nakleja się obraz bezpośrednio na karton, a jeżeli używa się podkładki, to jednej.

Dawniej naklejano fotogramy na karton w ten sposób, że ten ostatni tworzył dookoła obrazka margines szerokości mniej więcej na 3—5 cm. i to przeważnie bez względu na wielkość obrazka. Kartony były przeważnie ciemne.

Jeżeli chodzi o samo naklejanie, to najlepiej postępować w ten sposób, że w górnej części odwrotnej strony obrazu smaruje się klejem wąski pasek, zaś u dołu z prawa i z lewa tylko rogi obrazka, albo cały brzeg, to znaczy jak u góry.

Przyklejanie obrazu brzegiem ze wszystkich stron jest niedobre dlatego, że pod wpływem wilgoci i zmiany temperatury obraz zaczyna marszczyć się, przez co powierzchnia jego staje się nierówna, co wpływa bardzo ujemnie na wygląd takiego fotogramu.

W celu uniknięcia tej niemiłej niespodzianki jeden z fotografików austriackich p. Aschauer postępuje w ten sposób, że nie nakleja obrazu na karton, a poprostu wąskimi paskami podkleja na passe-partout specjalnie do tego dostosowane.

Jeśli mamy do czynienia z dużymi formatami obrazów, możemy nakleić obraz bezpośrednio na grubą tekturę, a następnie obciąć równo z brzegiem obrazu.

Specjalną uwagę należy zwrócić na obrazy otrzymane techniką przedrukową. Tych zazwyczaj się nie nakleja na karton, gdyż za podłoże a jednocześnie i za passe-partout służy ta sama karta papieru, która jest integralną częścią obrazu graficznego i stanowi z nim nierozłączną całość, podobnie jak w grafice.

Obrazy, które chcemy umieścić w albumie, mogą być zmontowane w jeden ze wskazanych sposobów, natomiast fotogramy, które mamy wysłać na wystawę, należy zaopatrzyć w 2 kółka do zawieszania; jeżeli natomiast chcemy umieścić obraz w mieszkaniu, należy go oprawić w ramkę, która musi harmonizować swą barwą, kształtem, wielkością nie tylko z obrazem, ale i otoczeniem, a więc ścianami, przedmiotami na nich znajdującymi się i umeblowaniem pokoju. Ramka ma na celu wyodrębnić obraz w niej umieszczony od otoczenia.

Posłuchajmy, co w tej sprawie mówią niektórzy fotografowie. Na przykład H. Schuaus twierdzi, że obrazy utrzymane w jasnym tonie wiele zyskują, gdy się je umieści w ramce bez kartonu podkładowego. Dodaje jednak, że nie należy uważać tego za obowiązujące.

Profesor J. Bułhak znów twierdzi, że nie wymagają kartonu obrazy większe, zaś mniejsze — niżej wymiaru 30×40 cm. lepiej wyglądają, gdy są naklejone na odpowiedni karton.

W sprawie szerokości bagietu ramkowego możemy posłuchać rady F. Len Brinka, który wyprowadził tego rodzaju wzór:

$$x = (d + k)0,05 + 3 \text{ cm.} \quad (d — \text{długa strona) kartonu} \\ \text{względnie}$$

$$y = (d + k)0,05 + 7 \text{ cm.} \quad (k — \text{krótka strona) obrazu.}$$

Wzór „x” jest obliczony dla fotogramów naklejonych na karton. Wzór „y” stosuje się do obrazów większych — nie posiadających passe-partout.

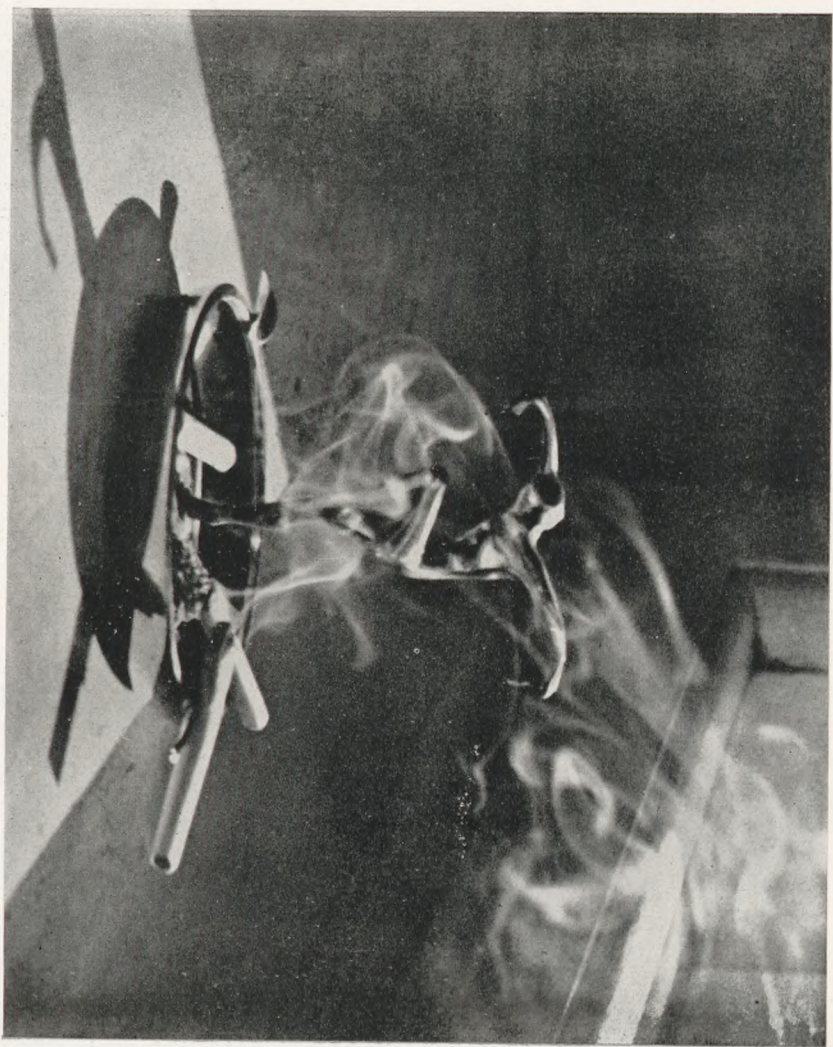
Na zakończenie nie będzie zbędnym wspomnieć o innym, bardzo prostym sposobie montowania obrazów. Polega on na tym, że obraz nie umieszcza się w ramce, ale poprostu nakłada się szkłem, a następnie okleja się wszystko razem wąskimi paskami odpowiedniej barwy płótna angielskiego względnie papieru.

Wszystkie te reguły i wskazówki nie należy uważać za stałe i nie-



CHRYZANTEM
brom

L. LAWIN
Warszawa (z Wystawy Akademickiej)



TANIEC DYMKU
brom

A. ZDANKO
Warszawa (z Wystawy Akademickiej)

naruszalne. Każdy artysta posiada wiele cech indywidualnych, przez co jego twory — dzieła fotograficzne, wielce różnią się od dzieł innego artysty, a z tej właśnie racji każde niemal dzieło wymaga, by je traktowano indywidualnie.

Inż. ZYGMUNT WRZEŚNIEWSKI. Wilno.

WYSTAWA FOTOKLUBU FUNDACJI „DOMY AKADEMICKIE“ W WARSZAWIE.

Wystawa Fotoklubu Fundacji „Domy Akademickie“ im. Prezydenta Gabriela Narutowicza w Warszawie została otwarta w końcu marca w Domu Akademickim przy ul. Grójeckiej jako wystawa wewnętrzna Fotoklubu i zgromadziła 91 prac 9 autorów — akademików. Jury, zaproszone spośród znanych fotografików warszawskich przyznało 3 nagrody indywidualne i 3 za całość prac. Szkoda, że dwóch autorów brało udział w wystawie poza konkursem i nie otrzymało żadnej nagrody, mimo wysokiego poziomu prac.

Ogólny poziom wystawy dość wysoki. Cały szereg prac po odpowiednim opracowaniu mógłby dobrze reprezentować Fotoklub na wszystkich wystawach krajowych, lecz mimo to w większości obrazów przebijają wspólne cechy: młodzieńczość, prostota i bezpośredniość podejścia do tematu, tak przyjemne dla widza.

Omówieniu poszczególnych prac, a także skontrolowaniu idei autora, tworzącego obraz stoi na przeszkodzie brak tytułów. Brak bardzo poważny, który na przyszłość należałoby usunąć. Prace są tylko ponumerowane, a tytuły dostały już po wystawie tylko prace reprodukowane.

J. Brzozowski (I nagr. indywidualna i II nagr. za całość) pokazał przeważnie pejzaże dosyć kontrastowe, ujęte w ciemnych tonach, prawdopodobnie z powodu używania czerwonego filtra przy zdjęciu. Dużo prac dobrych, chociaż poziom ich nierówny. „Przed halnym“ I nagr. — prosto-ta kompozycji, ciemne tony, nastrój. Uważam jednak, że bez uszczerbku dla nastroju należało potraktować całość jaśniej, a rozkład plam jasnych byłby wtedy bardziej przyjemny dla oka, gdyż czarny, sylwetkowo potraktowany świerk dzieli jedyną jasną plamę na niebie prawie na 2 równe części.

„Nr 16“ Podgórski krajobraz zimowy. Dobra kompozycja warstwowa na mocnych linjach z akcentem suchodrzewia, oblepionego „kalafiorami“ na pierwszym planie, lecz niebo bez wyrazu, góry zbyt wyraźne, brak perspektywy powietrznej.

„Nr. 9“. Zamek Trocki — potężne mury baszty, groźne i mroczne, lecz niestety zdjęcie zrobione zbliska i z dołu, baszta jakby wali się, co psuje pierwsze wrażenie mocy.

M. Nowicki (1 nagr. za całość) — pejzaż, architektura, rodzaj. Prace dalsze skomponowane i przemyślane. W większości prac bardzo ciekawe oświetlenie czołowo-boczne. Autor zdecydowanie i z zamiłowaniem lubuje się w pięknych plamach i błyskach słonecznych, czego wyrazem jest m. in. „Człowiek z wózkiem“ i Nr. 20“ — fragment ze starego miasta.

„Człowiek z wózkiem“ ciekawy temat ilustrujący pracę ludzką. Piękne oświetlenie krawędzi postaci, blask od topniejącego na wózku lodu. Czuć wysiłek człowieka i upał dnia. Jako brom praca bez zarzutu — po opracowaniu np. metodą wtórnika możnaby usunąć nieco rozpraszające uwagę okno w murze, a wtedy pracę można by śmiało pokazać na każdej wystawie. „Nr. 20“ — jeden wąski pas światła słonecznego przecięty 2 postaciami — poza tem stonowane powierzchnie ścian budynków.

Zdjęcie zmiekkzone. Słońce daje wspaniałą akcent starym murom, a ludzie wnoszą życie. Kompozycja i temat bardzo dobre. W dążeniu do doskonałości wypadło by usunąć parę zbędnych szczegółów, jak okno, gzymsy oraz niezrozumiałe ciemne plamy na murze. „Nr. 29“ — banalny temat: wybrzeże — południowa roślinność — fragment miasta i bezkres morza, lecz ujęty tak poprawnie w kompozycji linii i plam, że praca staje się ciekawą, oryginalną i pociąga oko. Przy dużej rozpiętości skrajnych tonów istnieją w obrazie faktycznie tylko 4 tony, a więc coś jakby izohelja.

Uwaga ogólna: wszystkie zdjęcia w małym formacie, nie dochodzącym do 18×24 . Jeżeli powiększyć format wrażenie będzie jeszcze lepsze.

A. Zdanko (poza konkursem). Sądząc z wystawy, żaden temat nie jest obcy autorowi, a mimo to poziom prac jest jednolity. Obrazki rodzajowe z Polesia dają ciekawe typy. Autor umie obserwować ludzi i organizować ich w obrazie, jednakże niesłusznie pomija kwestję tła, które jest zbyt wyraźne i przytłacza jakby swobodę ruchów bab, wieśniaków i t. p.

Reprodukowany „Taniec dymku“ był chyba najlepszym obrazem na wystawie, ale nagrody nie uzyskał, bo autor „poza konkursem“. Przedstawia on popielniczkę z tancerką, na popielniczce dymiący papieros, a dymek z papierosa unosząc się do góry przybiera w słońcu kształty tancerki i także tańczy. Tańczący dym stanowi wspaniałe echo tancerki. Tak samo plamy ciemne i jasne w obrazie przeciwstawiają się sobie. Temat tu jest nie syntetyczny, trudny. Przypuszczam, że autor wiele razy powtarzał zdjęcie nim uzyskał pożądane rezultaty. Obraz ten jako bardzo oryginalny wywołałby na pewno sprzeczne zdania o sobie.

St. Brudnicki „Nr. 31“ Portret kobiety — (II nagr.). Oryginalność obrazu polega na przyjemnem wrażeniu, które widz odczuwa, patrząc nań

mimo, że obraz jest rozbity pod względem tematowym i planowym. Wzrok i ręka skierowane w różne strony i nie mają łączności ze sobą. Tło i portret jest potraktowane bardzo ciemno, więc biała bransoletka i papieros, umieszczone na krawędzi obrazu stanowią najmocniejsze akcenty, przyciągające do nich uwagę z uszczerbkiem dla twarzy. Ciemny prostokąt w tle nie pomaga, lecz przeszkadza, natomiast ręka z papierosem w oderwaniu od całości jest w swym ruchu nadzwyczajna. Z pracy widać wysoki poziom techniczny i duże aspiracje artystyczne autora, jednakże mimo wszystko nie mogłem oprzeć się wrażeniu, że obraz jest wynikiem raczej przypadku niż przemyślenia, a ciemne ręce i twarz kobiety są wynikiem raczej niedoświadczenia niż chęci autora.

Jeżeli jestem w błędzie, to cześć dla oryginalności ujęcia i wtedy II nagroda jest całkowicie uzasadniona. „Barka żaglowa“ bez zarzutu. Żagle mocno wydęte pięknie modelują się w niezbyt ostrem świetle i delikatnie odbijają się w wodzie. Obraz zyskałby, gdyby nie był tonowany. O zdolnościach autora trudno coś powiedzieć z 4 prac pokazanych na wystawie.

W. Spreuzel (III nagr. za całość). Studja śniegu, sport, pejzaże. Letnie pejzaże naogół autorowi nie udały się — lepiej ich nie pokazywać. Obłoki białe, niewypracowane niebo jasne, prawie białe, ujęcie nieciekawe, bez wyrazu. Natomiast zdjęcia śniegu dobrze skomponowane, na wysokim poziomie technicznym wspaniale oddają strukturę śniegu. Wyróżnia się kompozycja „Nr. 34“ — dwa ośnieżone pnie, szkoda jednak, że zdjęcie jest przeczerwione. Bardzo dobry, lecz i bardzo trudny do zdjęcia jest „Nr. 35“ — świerki pokryte śniegiem pod słońce na tle nieba. Najlepszy byłby „Nr. 37“ jabłoń w śniegu, gdyby czarny pień jabłoni nie był umieszczony w środku obrazu.

T. Michniewski (poza konkursem) — autor wielostronny. Interesują go wszelkie tematy, lecz dominują na wystawie zimowe, górskie pejzaże i portrety. W portretach autor interesuje się oświetleniem, które z reguły jest kontrastowe. Przykładem tego jest „Nr. 82“ — szkoda że bez tytułu — półakt kobiecy bardzo plastyczny, choć w cieniach zaczerwionym, umieszczony na przekątni z pięknie oświetloną linią ciała. Najlepszy z krajobrazów zimowych jest Nr. 87 — „Ranek na Podhalu“ — pejzaż górski, który stanowi przykład jak należy traktować fotografię ojczyzną. Kompozycja dobra. Piękny rytm cieni na śniegu. Dalekie, jasne góry mają dobrą perspektywę i nie odciągają uwagi od pierwszego planu, który jest dominujący. Autor nie zląkł się ciemnego śniegu na pierwszym planie, a wskutek tego kompozycja malarska jest godna podkreślenia. W konkursie obraz mógłby uzyskać jedną z nagród.

L. Lawin zadziwił pięknymi kwiatami, z których reprodukowana „Chryzantema“ uzyskała III nagrodę. Wspaniałość struktury chryzantemy, jasność oświetlenia, prostota ujęcia i jednolitość tła są rzadko spotykane i god-

ne podkreślenia. Autor w przeciwieństwie do innych autorów wyraźnie specjalizuje się w jednej dziedzinie — w zdjęciach kwiatów i dlatego uzyskał tak piękne rezultaty.

Wystawa warta zwiedzenia, dobrze ilustruje młode talenty. Należy tylko życzyć, aby takie wystawy Fotoklubu urządził częściej i żeby były one dostępne dla szerokiego ogółu fotoamatorów, a nie tylko dla nielicznego grona.

Zaciekawiony rezultatami pracy Fotoklubu, zainteresowałem się pracą i organizacją jego. Okazało się, że Fotoklub powstał w r. ak. 1936/37, że posiada ok. 45 członków, wyłącznie akademików z Warszawy, że urządził już 2 takie wystawy, że przygotowuje się do zorganizowania w końcu b. r. ogólnopolskiej wystawy akademickiej p. t. „Sport, turystyka, reklama“, że.... i t. d.

Działalność żywa, szczególnie jeśli uwzględnić krótki okres od powstania Fotoklubu. Środki w dyspozycji Fotoklubu duże, gdyż Fundacja „Domy Akademickie“ subsyduje działalność Fotoklubu, użycza lokalów na wystawy, ciemnie, atelier i czytelnie, zaopatruje je w nowoczesne urządzenia do zdjęć i prac ciemnicowych, prenumeruje czasopisma, z czego widać, że Dyrektor Fundacji p. F. Dąbrowski wykazuje duże zrozumienie istoty i celów fotografii i duże dla niej zainteresowanie. Ustrój Fotoklubu oryginalny, niespotykany gdzieindziej, „totalistyczny“, gdyż na czele Fotoklubu stoi kierownik, jeden z akademików mianowany przez zarząd Fundacji.

Przypuszczam, że kontakt nawiązany przez tę recenzję i reprodukcje między Fotoklubem i Przeglądem Fotograficznym będzie rozwijał się, czego wyrazem będzie zainteresowanie dla Przeglądu i Fotografa Polskiego, których w czytelni nie widziałem, oraz zdjęcia i artykuły przysyłane do Redakcji.

PRZEGŁĄD PRASY

„Fotograf Polski“ Nr 2 i 3.

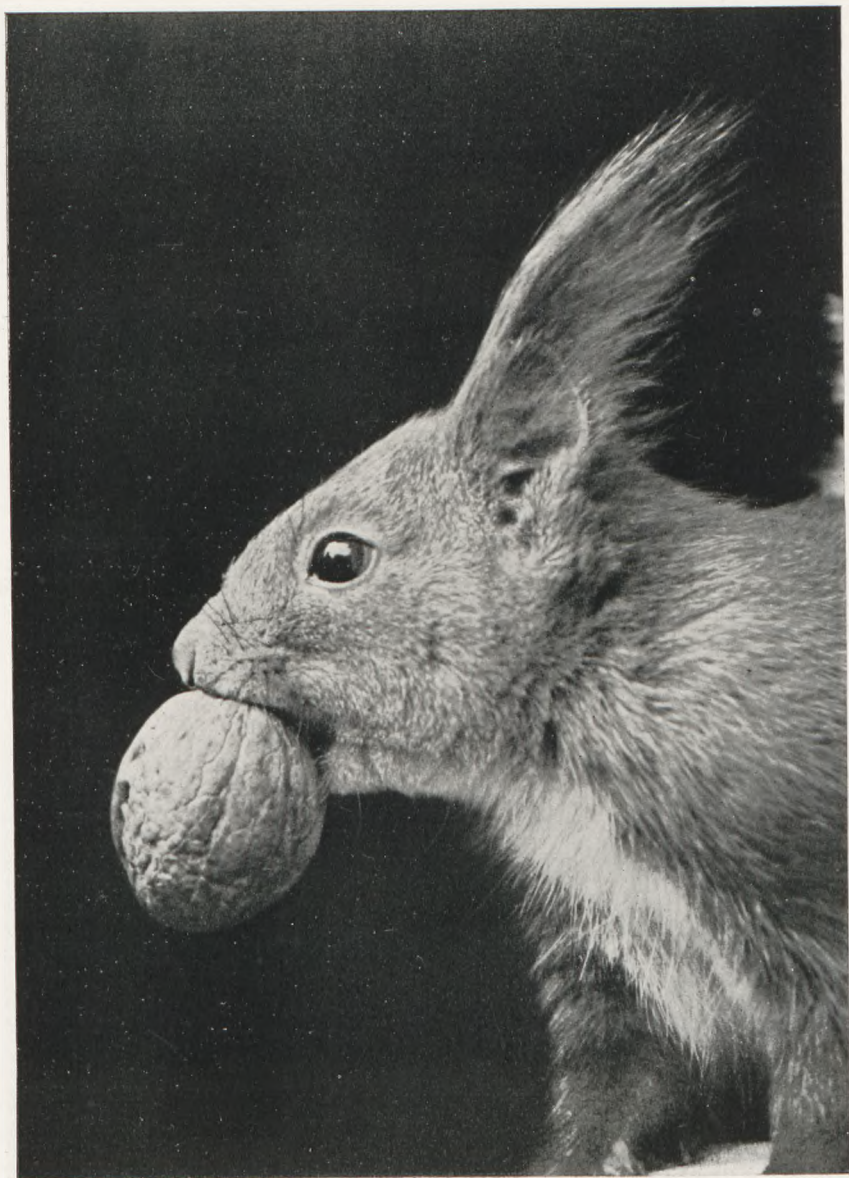
Z radością witamy numery drugi i trzeci „Fotografa Polskiego“, które świadczą o definitywnym przewycięzeniu największych trudności i w przeświadczeniu, że dalsze zeszyty pójdą już nowemu wydawcy gładziej, życzymy mu na tej drodze zasłużonego powodzenia. A jednocześnie nie możemy ukryć zadowolenia, że to nowe wspólnictwo fotograficzne Warszawy i Wilna będzie widomym symbolem koleżeństwa pracy artystycznej i społecznej obydwu miast w dziedzinie fotografii ojczystej i jeszcze zacieśni długoletnie węzły przyjacielskie, łączące Warszawę i Wilno.

Pismo wyróżnia się staranną i estetyczną szatą graficzną, dużym formatem albumowym i wzorowo wykonanymi ilustracjami. W numerze drugim znajdujemy



SARENKA
brom

WŁ. PUCHALSKI
Lwów (z wystawy we Lwowie)



PORTRET WIEWIÓRKI

brom

WL. PUCHALSKI

Lwów (z wystawy we Lwowie)

niezmiernie doniosły i doskonale zredagowany artykuł Stanisława Sheybala „O fakturze fotograficznej“, którego niepodobna streszczać: należy go przeczytać od deski do deski. Na interesującą treść tego zeszytu złożyli się: M. Dederko, T. Cyprian i E. Czerny, który porusza aktualny temat fotografii ojczystej. Zeszyt trzeci przynosi prace M. Dederki, A. Wieczorka, J. Świtkowskiego, wśród których z radością witamy artykuł dra A. Macieszy, prezesa Towarzystwa Naukowego w Płocku, p. t. „Ojciec Fotografii polskiej inż. Maksymiljan Strasz“, Dr. Maciesza jest pierwszym w Polsce historykiem fotografii i położył na tem polu poważne zasługi, dodając do nich niemniejszą świeżą w postaci sylwety życiorysowej M. Strasza, o którym godzi się wiedzieć każdemu Polakowi. M. Strasz był nie tylko zapomniany, ale poprostu nieznanym szerszemu ogółowi i dobrze się zasłużył dr. Maciesza historjografii, przypominając życie i dokonania tego pioniera fotografii polskiej. Przy tej sposobności przypominamy, że dzięki informacjom tegoż dra Macieszy, J. Bułhak w swojej „Fotografice“ umieścił w dziale bibliografii fotograficznej wiadomość o dwóch książkach M. Strasza, pierwszych polskich książkach fotograficznych, mianowicie: 1) M. S. Fotografia czyli zbiór środków, używanych do zdejmowania obrazów światła na papierze lub na szkłe, ułożony do praktycznego zastosowania podług dzieł hrabiego de la Sor i Texier, Le Graya i Brobissona — przez M. S. (Nakładem G. L. Glücksberga, księgarnia przy ulicy Miodowej Nr. 487, pod filarami. Rok 1857. Str. 4 nienumer., 109—3). Jest to rzadkość bibliograficzna, znajduje się w Bibliotece Publicznej przy ul. Koszykowej w Warszawie. 2) M. Strasz. Dalszy ciąg Fotografii, czyli opisanie nowych praktycznych środków, oraz wypróbowanych recept do zdejmowania obrazów za pomocą światła na papierze lub na szkłe, ułożonych podług najnowszych dzieł francuskich i niemieckich przez M. Strasza. Warszawa, nakładem Feliksa Kowalskiego 1862. Str. 2 nlb. — 54—16 2 nlb.

Jan Bułhak.

„Wiadomości Fotograficzne“. Kwiecień 1938 r.

zawierają artykuł dr. J. Świtkowskiego, omawiający błonę jednowarstwową, która od niedawna pojawiła się znowu na rynku. Autor przypomina, że pierwsze płyty z emulsją „suchą“ zostały sporządzone przez Anglika dr. Maddoxa w 1871 r. Posiadały one oczywiście emulsję odlaną w jednej warstwie. Z biegiem czasu, w celu nadania większej rozpiętości w zakresie czasu naświetlenia, pojawiły się płyty Sandella o dwóch warstwach emulsji różnej czułości, które jednak nie pozyskały szerszego rozpowszechnienia. Dopiero po wielkiej wojnie niemal wszystkie fabryki zaczęły produkować emulsje kilkuwarstwowe. Pomimo istotnych zalet emulsje te posiadają jednak również pewne wrodzone im wady. Przedewszystkiem emulsja wielowarstwowa musi być z konieczności dość gruba, a więc sprzyja przy silnem powiększaniu negatywów małoobrazkowych uwidocznianiu ziarna. Dalej stopnie czułości odpowiadają nie przeciętnej, lecz najczulszej ze wszystkich składowych warstwek emulsji; jest to bodaj najistotniejsza przyczyna tej „inflacji“ stopni Sch. czy Din., którą od pewnego czasu można było skonstatować. To też w ostatnich czasach powstała tendencja do powrotu do emulsji jednowarstwowej. Najnowsze materiały negatywowe o wyjątkowo cienkiej warstwie emulsji nie posiadają tych braków, łącząc drobnoziarnistość z czułością, odpowiadającą podanej przez fabrykę numeracji w stopniach Din. lub Sch. Wymagają one jednak bardziej dokładnego określenia czasu naświetlenia. Wywoływanie tych emulsyj winno być raczej krótkie, gdyż gradacja nowych błon jednowarstwowych jest stosunkowo dość stroma.

„Nowości Fotograficzne“. Kwiecień 1938 r.

Zeszyt obecny jest 19-y (X r. wydawnictwa). Zdobi go obfity dobór starannie reprodukowanych ilustracji następujących autorów: Cypriana, Wańskiego, Puchalskiego i Jaroszyńskiego; bogata treść artykułów i informacji zajmuje 31 str. tekstu, a przytem „N. F.“ można otrzymać bezpłatnie we wszystkich sklepach fotograficznych. Na wstępie wymienimy art. dr. A. Wieczorka, poświęcony portretowi w plenerze oraz sztafarzowi w krajobrazie. Dr. T. Cyprian daje przegląd współczesnych aparatów małoobrazkowych (w formacie 24 x 36 mm. i niżej), zaznacza przytem, że już cztery lata upłynęło od uprzedniego analogicznego omówienia, co go skłania do powrotu do tego tematu, zwłaszcza wobec postępów fotografii małoobrazkowej. „Na wstępie — pisze dr. Cyprian — muszę zaznaczyć, że moje ówczesne zastrzeżenia wobec aparatu małoobrazkowego musiały ustąpić wobec znacznego udoskonalenia techniki pracy na błonie kinowej i samej błony tak, że dziś już nie uważam kamery małoobrazkowej za rodzaj szkicownika, który warto mieć obok większego aparatu, lecz przyznaję jej charakter aparatu głównego i jedynego w rękach doświadczonego amatora“. Natomiast — „w rękach młodego i beztroskiego pstrykacza kamera ta staje się zupełnie bezmyślnym karabinem maszynowym, psującym setki metrów błony“. Z temi uwagami dr. Cypriana moglibyśmy całkowicie się zgodzić. Sądzymy jednak, że nie uwzględnione przez autora kamery w formacie 4,5 x 6 wzgl. 6 x 6 cm. kwalifikują się jeszcze również do aparatury małoobrazkowej; a przytem przy dość nieznacznym zwiększeniu wymiarów posiadają tę niezaprzeczoną zaletę, że dają już możliwość względnie łatwego retuszu negatywów kokcyką. To też ten nieco większy format zachowa prawdopodobnie nadal swą obecną popularność u wielu poważniejszych amatorów.

Ograniczymy się do wymienienia jeszcze artykułów J. Świtkowskiego — „Film plastyczny“, B. Tyczyńskiego — „Tanie czy kosztowne aparaty“, a zwłaszcza mistrza polskiej fotografii przyrodniczej W. Puchalskiego — „O fotografii myśliwskiej“.

„Revue Française de Photographie“.

W zeszycie z 15 kwietnia r. b. zwraca uwagę na możliwość wykorzystania starych obiektywów o stosunkowo długiej ogniskowej na niektórych współczesnych kamerach małoobrazkowych. Naturalnie w grę wchodzić mogą tylko kamery z wymienioną optyką i to raczej lustrzanki (np. Exakta), dające możliwość kontrolowania ostrości za pomocą matówki. Natomiast zespolenie starego obiektywu z dalomierzem np. Leiki byłoby czynnością nazbyt precyzyjną i delikatną. Z pośród obiektywów nadawać się mogą konstrukcje nie nazbyt ciężkie; a więc obiektywy portretowe typu Petzwała odpadną, natomiast dostatecznie jasny aplanat o umiarkowanej ogniskowej może być całkowicie przydatny. Należy pamiętać, że rysunek dawany przez dobre stare aplanaty nie ustępuje w samym środku pola najlepszym anastygmatom współczesnym.

„Die Galerie“. Maj 1938 r.

podaje art. H. Mütl'a „O metodzie tonorozdzielczej innymi środkami“; zaopatrząc go adnotacją, że jest to pierwsze opublikowanie. Otóż wyjaśnimy na wstępie, że pomimo analogii technicznej istnieją dwie zasadniczo różne, gdyż zmierzające do zupełnie odmiennych wyników, metody techniki tonorozdzielczej: metoda Persona i „Izohelja“ W. Romera. Metoda Persona posługuje się podwójnym ostatecznym negatywem, a to w celu lepszego oddania światła i głębszych cieni dzięki zwiększeniu kontrastów na tych odcinkach; może ona być zatem w pewnym stopniu przyrównana do zasady emulsji dwuwarstwowej. Zupełnie innem jest założenie „Izohelji“, która zmierza do rozłożenia wartości tonalnych na szereg ściśle stopniowanych tonów (co

do bliższych szczegółów p. Almanach Fot. Polskiej w 1934 r. str. 93. H Mützl opiera się całkowicie na romerowskiej Izohelji, a jedyną inowacją, którą wprowadza, polega na użyciu w celu potanienia tej metody zamiast płyty fotomechanicznej cienkiego papieru gazowego w najtwardszej gradacji (Agfa LupeX LEH 1). Papierowe diapozytywy służą do sporządzenia następnej serii negatywów oraz jeszcze jednej serii pozytywów. Z tej ostatniej serii sporządza się dopiero, jak we właściwej Izohelji ostateczne negatywy na cienkiej celuloidowej błonie fotograficznej (Agfa Printofilm). Wystąpienie struktury papieru staje się dopiero w tym stadium niebezpieczne. Autor przezwyciężył ten szkopuł przez zastosowanie bardzo znacznego prześwietlenia błony i wywołanie jej w ciągu 2 min. w 15-krotnie rozcieńczonym ponad normę wywoławczu dla czarno-niebieskiego tonu (Agfa „Blantol“ rozpuszczony zamiast w 200 cm³ w 3 litrach wody). — Sądząc z dołączonej do artykułu ilustracji, wynik jest w zupełności korzystny, aczkolwiek nie daje tak silnego zróżnicowania tonów, jak właściwa Izohelja.

„Camera“ z kwietnia 1938 roku

przynosi b. ciekawy artykuł dr. A. Grabnera w sprawie oddania tonalnego walorów kolorystycznych. Na wstępie autor stwierdza, że fotografia — gdy ma być nie czysto mechaniczną podobizną danego przedmiotu, lecz rzeczywiście ukształtowanym „obrazem“ — musi narówni z obrazem malarskim lub graficznym działać na widza, wywołując w nim określony nastrój lub uczucie. Oddziaływanie wzrokowe oglądanego obrazu ulega przekształceniu w uczucie psychiczne. W fotografii posługujemy się skalą jednobarwną, operując jedynie natężeniem wartości tonalnych, co winno umożliwić właściwe oddanie walorów kolorystycznych. Zadanie powyższe, pomimo istnienia najdoskonalszych emulsyj wszechbarwoczułych, nie jest jednak bynajmniej łatwe, jeżeli nie chcemy ograniczyć się do pozyskania jedynie mechanicznie prawidłowej podobizny przedmiotu.

Jak wiadomo, ideałem w zakresie barwoczułości emulsji, jest zgodność jej z wrażliwością oka ludzkiego co do wartości tonalnej poszczególnych barw. Gdybyśmy za pomocą takiej emulsji zechcieli oddać pyszną czerwień egzotycznego kwiatu, odbijającą się jaskrawo na tle zieleni liści otaczających roślin w oranżerii, to moglibyśmy łatwo pozyskać zupełnie jednakową szarzyznę bez wszelkiego kontrastu: niech tylko wartość tonalna czerwieni kwiatu i zieleni liści okażą się jednakowe. Podobnych przykładów można znaleźć w praktyce bynajmniej nie małą ilość. Przekonywujemy się zatem, że mechaniczna prawidłowość oddania barw jest zupełnie nie wystarczająca. Nieraz będziemy zmuszeni wyraźnie od niej odstąpić, by uwypuklić koloryt obrazu, tak jak go odczuwamy oglądając własnym wzrokiem w naturze.

Nie możemy zatem ograniczyć się do samej, choćby najprawidłowszej wartości tonalnej barw przy takim oświetleniu, lecz musimy ponadto uwzględnić również ich oddziaływanie psychiczne, rozróżniając przedewszystkiem barwy ciepłe (czerwoną, pomarańczową, żółtą, brązową) od zimnych (niebieską, fioletową, zielono-niebieską). Barwy ciepłe posiadają pewną, nie dającą się bliżej określić świetlność (której nie należy mieszać z właściwą jasnością) w porównaniu do barw zimnych. Drugim istotnym czynnikiem jest również kontrast względny („Nebeaktrast“) dwóch sąsiadujących z sobą barw. Wreszcie barwy t. zw. czyste występują raczej rzadko, najczęściej mamy do czynienia z barwami złożonemi. I otóż tę różnorodność jasności i natężenia barw musimy tak oddać, żeby, jak kiedyś wyrażał się nauczyciel rysunku autora: „Czerwony kwiat narysowany czarnym ołówkiem“ mógł i musiał wyglądać czerwono“. Środkami, którymi w tym celu rozporządza fotograf, są odpowiednie filtry, dzięki którym możemy potęgować wrażliwość emulsji w stosunku do danej barwy. Dlatego

nawet przy najlepszej barwoczości emulsji odpowiedni asortyment filtrów będzie zawsze potrzebny. Posłużą one dla umiejętnego zniekształcenia jej barwoczości celem otrzymania nie zmechanizowanego, lecz psychologicznie żywego oddania walorów barw.

Ciekawa statystyka. Camera przytacza statystykę zdjęć, którą przeprowadził właściciel pewnego angielskiego sklepu fotograficznego, zajmującego się wywoływaniem i kopjowaniem zdjęć amatorskich. Wśród zdjęć t. zw. pstrykaczy w zakresie tematu 71 proc. wszystkich zdjęć przypadało na portrety (pojedyncze, grupowe, dzieci i t. p.), a więc na zasadniczo najtrudniejszy temat. Pozostałe 29 proc. przypadają na zdjęcia sportowe, samochodowe i t. p. Z technicznego punktu widzenia 33 proc. zdjęć było niedotrzymanych, natomiast przetrzymanych tylko 6 proc. Zdjęć poruszonych okazało się ponad 16 proc., zaś pustej błony (bez zdjęcia) 13 proc.; inne błędy stanowiły zaledwie 6 procent. Ciekawem byłoby porównanie gustu i błędów amatorskich u nas.

P O R A D N I A

POD KĄTEM WIDZENIA FOTOGRAFJI OJCZYTEJ.

Tym razem podajemy ocenie cztery zdjęcia jednego autora, p. Lucjana Gwoźdźcia z Chorzowa, by na jego przykładzie poruszyć zagadnienie fotografii ojczystej. Pierwsze dwa zdjęcia „Człowiek pracy“ i „Parownia“ (N. 1 i 2) zalecają się korzystnie pod względem harmonii tonalnej, co zaś do układu kompozycyjnego, to wytrzymuje krytykę tylko „Parownia“ dzięki swej przejrzystości i należytej reparacji planów, natomiast „Człowiek pracy“ jest prawie nieobecny wskutek zakrycia twarzy i tułowia, zlewa się z otoczeniem i mało mówi o sobie, zarówno artystycznie, jak dokumentalnie. Taki więc obrazek nie może mieć wartości z punktu widzenia fotografii ojczystej, gdyż ani wzrusza, ani poucza. Obrazek pierwszy może się podobać ogólnym układem, ale także nie tłumaczy się wyraźnie (beczki mogą stać wszędzie i nie określają rodzaju fabryki, a resztę kryją dymy). Widzimy zatem, że obydwa obrazki, aczkolwiek nie pozbawione zalet tonalnych, krajoznawczo wartości nie mają.

Zdjęcia 3 i 4 stanowią przeciwieństwo do pierwszych: są dokumentem pouczającym, jak wyglądają fabryki śląskie. Gdyby dokumentarność ich była połączona z dobrą kompozycją plastyczną, toby nadawały się na obiekty fotografii ojczystej. Ale — niestety — kominy sterczą czarno i zimno na pustym białym niebie, pouczają, ale nie podobają się wcale. Na drugim zdjęciu wybuch kłębow dymu jest pokazany interesująco, ale część dolna jest mało zrozumiała i brzydko zaczerniona, a prócz tego niezręcznie skomponowana wskutek przecięcia ukośną linią. Przeto obrazowo obydwa te zdjęcia nie mają wartości, nie mogą się podobać, a tem samem i krajoznawczo nie potrafią spełnić swego zadania, które, jak zawsze polega na tem, żeby „pouczać, bawiąc i ciesząc oko“.

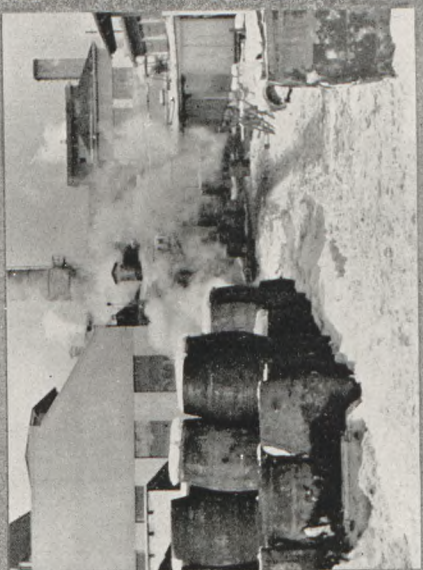
Stąd już można iść do pewnych wniosków zasadniczych. Fotografia ojczysta ma wymagania jeszcze większe, niż fotografia czysto artystyczna, w której nie pytamy o rzeczowy sens i szczegóły treści, jeśli ta treść podoba się od pierwszego wejrzenia, bez rozumowania. Tu potrzeba więcej, jeśli zdjęcie ma być doskonale krajoznawczo: musi ono najpierw przyciągnąć wzrok i wywołać wrażenie przyjemne, a potem — nauczyć czegoś swą treścią, opowiedzieć i pokazać coś zajmującego



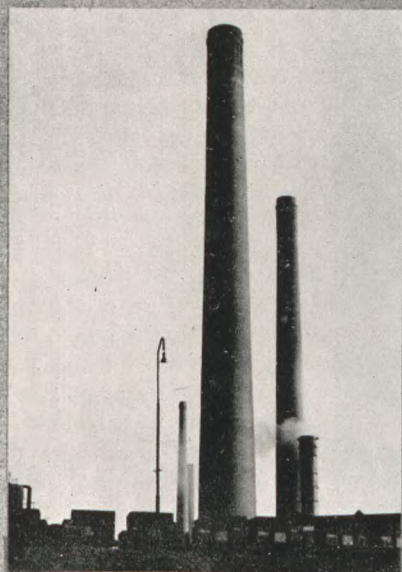
RANEK NA PODHALU T. MICHNIEWSKI
brom Warszawa (z Wystawy Akademickiej)



1.



2.



3.



4.

PORADNIA

z książki życia ojczystego. Zdarza się oczywiście bardzo często, że z tych dwóch wymagań tylko jedno jest spełnione, ale — ideałem — jest zadośćuczynienie obydwóm. Przeto obrazek, kwalifikujący się do fotografii ojczystej, powinien być dobrze skomponowany w formie i pouczający w treści i w ten sposób stanowić osiągnięcie szczytowe. Nie jest to zadanie łatwe, ale bardzo warte wysiłku.

J. B.

GŁOSY CZYTELNIKÓW

Duża ilość listów otrzymanych ostatnio przez Redakcję świadczy wymownie o zainteresowaniu się czytelników pewnymi zagadnieniami z dziedziny fotografii. Głosy czytelników skupiają się wyraźnie koło kilku tematów bądź wysuniętych przez samo pismo, bądź takich, których aktualność wykazuje praktyka fotoamatorów.

Poruszyła wielu i do dyskusji pobudziła sprawa fotografii ojczystej i zorganizowania wysiłków na tem polu. P. Franciszek Hilarowicz uważa, że Towarzystwa Fotograficzne powinny urządzać lokalne wystawy fotografii ze swego terenu, a z drugiej strony fotoamatorzy mają starać się zobrazować pewien wybrany sobie teren możliwie dokładnie. Towarzystwa Fotograficzne udzielałyby oprócz tego wszelkich porad i wskazówek dotyczących technicznej i artystycznej strony zdjęć. P. Adolf Horowicz chciałby zjednoczyć tych wszystkich, którzy chcą wstąpić w służbę fotografii ojczystej w sekcji Fotografii Ojczystej utworzonej przy Fotoklubie Wileńskim. Regulamin zmuszałby członków sekcji do systematycznego dostarczania określonej ilości fotografii. Należałoby też poczynić starania o uzyskanie dla członków sekcji ulg kolejowych.

Fotoamatorzy podjęli z radością hasło fotografii ojczystej i zabierają się do pracy na swoich terenach. Wystawy poświęcone pięknu Polski organizuje się dziś przy poparciu władz, pozyskując wysokie protektoraty, jednocześnie zaś w praktyce napotyka się na nieoczekiwane przeszkody o wątpliwej celowości i skutku.

Zakaz fotografowania, to bólączka, o której piszą nam p. Lucjan Gwóźdź z Chorzowa i p. J. C. z P. Gwóźdź nadesłał redakcji notatkę zatytułowaną „Pierścień zakazów ściska nas za szyję“, gdzie opisuje taką rozmowę dwóch fotoamatorów:

— Gdzie spędziłeś urlop, może znowu siedziałeś w tym zadymionym Chorzowie i fotografowałeś poraz tysięczny te same kominy hut i kopalń?

— Nigdzie właściwie nie byłem to prawda, ale też i w Chorzowie nie fotografowałem, bo weszły w życie zakazy fotografowania w pasie granicznym. Częściowo już nie będę mógł utrwalać mych rodzinnych zakątków. Jaka szkoda, dopiero teraz zacząłem poznawać ich piękno, a te zdjęcia, które posiadam nie wiele są warte.

— Nie wierzę — odpowiada — tyle lat „zdejmujesz“ te same kominy i szyby, a przecież one się nie zmieniają. Czego ty właściwie szukasz?

— Owszem, fotografowałem często te śląskie „cygara“, a to dlatego, że z nich nigdy nie byłem zadowolony. Moje kominy i szyby były bezdusznymi dokumentami, coś im zawsze brakowało. Tak jak każdy świeżo upieczony amator, zwałłem winę na nieodpowiedni materiał negatywowy, kupowałem różne i próbowałem, a na tem żadnej korzyści nie osiągnąłem. Tylko sprzedawca na tem zyskał i witał mnie pięknymi ukłonami w swoim składzie, obsługując wciąż nowym materiałem. To nic, nauka kosztuje, ale tak długo, aż mi się to sprzykrzyło. Chodziłem więc obok tych niezwykłych wrogów jak dziecko z krzywą buzią, niezadowolony z ich trupiego wyrazu. Pewnego razu idąc obok huty — nie miałem wówczas aparatu ze sobą — wzrok skierowałem na nią i coś mnie uderzyło, tak, że aż oniemiałem z podziwu.

Z wieży chłodniczej koksowni, wypuszczono parę i to naraz taką masę, że w fantastycznych kłębach unosiła się do góry, a ranne słońce tak pięknie oświetliło ją, iż przedstawiało coś tak imponującego, jak np. wybuch wulkanu. Stałem tak oniemiały, aż ta zjawka znikła. Trwało to zaledwie parę minut. Potem czekałem aż dwie godziny i nie doczekałem się powtórzenia tego pięknego widoku. Od tego czasu na nowo kupowałem filmy i klisze, chodziłem — bo ja wiem ile razy — na to samo miejsce, oczekując z drżeniem w sercu na pojawienie się pary o fantastycznym kształcie. Na-próżno. Po długim bezskutecznym oczekiwaniu opuszczałem zajmowane stanowisko, kierując się do domu, lecz wciąż się odwracałem, by przynajmniej zdaleka zobaczyć i raz przy takim zwrocie, zobaczyłem coś odmiennego. Z huty wyjeżdżała lokomotywa buchająca parą, a w tyle za nią, z koksowni, sunął się po ziemi czarno-szary dym, zasłaniając ulicę i kościół jakby kirem. Po wywołaniu zdjęcia, byłem trochę pocieszony, lecz szyny prowadzące wprost do obrazu raziły mnie. Oprócz pary miałem dwa cele, ujęcie pary w jej fantastycznym kształcie i dymu sunącego się po ziemi, przysłaniającego ulicę i domy. Niestety „nie wolno“.

Te dwa słowa przerwały cel i sens fotografowania hut, kopalń, kominów i szymbów śląskich, bo leżą w pasie granicznym.

Nie biorę ze sobą już aparatu fotograficznego, bo mógłbym się zapomnieć i narazić się na „kryminał“. O ile mam aparat ze sobą, to usiłuję nie patrzeć na te kominy i szybo-wieże, omijając je zdaleka.

Jaka ironja!

Dawniej omijałem je, bo nie znałem ich wartości artystycznej, dzisiaj poznałem, lecz cóż z tego, kiedy „nie wolno“.

A oto refleksje drugiego naszego czytelnika p. J. Cz., którego te same przykrości spotkały w innym zakątku Polski:

Piękne nasze góry to — na całe nieszczęście dla fotografów — teren strefy pogranicznej, na której, według ustawy, aparatu nawet posiadać nie wolno. Jakże tu urządzić wycieczkę na nartach, żeby nie popełnić przestępstwa i ewentualnie nie stracić aparatu, nie mówiąc już o zdjęciach. — Bez mała byłoby mi się to przydarzyło, na szczęście spotkałem właśnie bardzo miłego i rozsądnego strażnika i jakoś tam poszło! — Daj Boże takich jak najwięcej!!

Ale co powiedzieć, gdy ten „teren pracy“ niebezpieczny jest poza sferą graniczną. Oto konkretny wypadek!!

W Krynicy wybudowano kolejkę terenową na Górę Parkową. W czasie budowy fotografowano, zrobiono mnóstwo pocztówek, a nawet wydzierżawiono ten teren zawodowemu fotografowi za wysoką sumę. Tymczasem, gdy pewien amator fotografuje, podchodzi policjant, mówiąc:

Pol.: „Niech pan w tej chwili zniszczy tę rolkę w mojej obecności“!

Am.: „Dlaczego“?

Pol.: Tego fotografować nie wolno, to jest obiekt wojskowy.

Am.: „No dobrze, ale, proszę pana, dlaczego wolno temu fotografowi zawodowemu“?

Pol.: „On fotografuje tylko osoby (sic!!) na terenie kolejki“.

Ostatecznie po długiej dyskusji, objaśnieniu pana policjanta, że również dobrze można z osobami fotografować sam budynek i tor i po wylegitymowaniu się i powoływaniu na pewne osoby i instytucje (nasza narodowa wada! — czasami konieczna!!) nieszczęsny amator uniknął zniszczenia filmu.

Wiele mówiący przykład!!

I właśnie, my fotoamatorzy, czytamy z radością, że Min. Kom. ogłasza taki

wspaniałą konkurs. Czy posłać? Może wśród zdjęć znajdzie się przypadkowo jakieś zabronione?

Sprawa prasy fotograficznej w Polsce zainteresowała również czytelników, którzy wypowiadają się na temat poziomu pism i kwestji ich ilości. Głosy te odkładamy do przyszłego numeru.

K O M U N I K A T Y

Z ŻYCIA TOWARZYSTW:

Walne Zebranie Polskiego Towarzystwa Fotograficznego.

W dniu 27 kwietnia r. b. odbyło się doroczne walne zebranie członków Polskiego Towarzystwa Fotograficznego. Zebraniu przewodniczył płk. dypl. Ludwik Lichtarowicz, który zaprosił na asesorów pp. majora Witolda Daszkowskiego oraz Jana Gizowskiego, a na sekretarza p. Henryka Derczyńskiego.

Po przyjęciu zaprojektowanego przez Zarząd porządku dziennego, przystąpiono do sprawozdań z działalności T-wa za rok 1937. Sprawozdanie ogólne dał prezes inż. Marjan Dederko, kasowe — skarbnik kpt. Karol Włodarczyk, — sekcji filmowej — p. Anna Wojciechowska, po czym przewodniczący odczytał protokół Komisji Rewizyjnej. Nad sprawozdaniami wywiązała się obszerna dyskusja. Wyjaśnień na poruszone kwestje udzielali: prezes inż. M. Dederko, wiceprezes H. Derczyński, skarbnik kpt. K. Włodarczyk i inż. K. Groniowski, a także z ramienia Komisji Rewizyjnej inż. A. Dawidowski.

Po udzieleniu Zarządowi absolutorjum i krótkiej przerwie przystąpiono do wyboru prezesa i członków Zarządu. Jednogłośnie obrano prezesem T-wa przez akklamację płk. dypl. Ludwika Lichtarowicza, który wybór przyjął. Na członków Zarządu zgłoszono dwie listy. W wyniku głosowania wybrani zostali: p. Z. Chomętowska, p. mjr. W. Daszkowski, p. inż. M. Dederko, p. J. Gizowski, p. W. Góralik, p. inż. T. Jankowski, p. Z. Kryspin, p. J. Lisowska, p. Z. Marcinkowski, p. J. Sneider, p. kpt. K. Włodarczyk, p. A. Wojciechowska. Do Komisji Rewizyjnej wybrano: p. inż. A. Dawidowskiego, p. W. Kaczorowskiego, p. K. Witkowskiego oraz jako zastępców: p. K. Składanka i S. Szyfera, do Komisji Rozjemczej zaś p. W. de Bondy'ego, p. inż. A. Dawidowskiego, p. inż. W. Jastrzębskiego, p. A. Węclawskiego i p. kpt. H. Wojciechowskiego.

Przystąpiono do rozpatrzenia preliminarza budżetowego, który przyjęto w brzmieniu proponowanym przez Zarząd z drobnymi poprawkami.

Z kolei wypłynęła sprawa zmiany Statutu w tym kierunku, aby walne zebranie określało wysokość wpisowego. Zmianę tę przyjęto i uchwalono zmniejszenie wpisowego do połowy dotychczasowej wysokości. Drugą z proponowanych zmian, dotyczącą rozpatrywania spraw przez Komisję Rozjemczą — odrzucono.

W wolnych wnioskach na wniosek p. inż. M. Dederki powzięto uchwałę mianującą p. wiceministra spraw zagranicznych Jana hr. Szembeka prezesem honorowym Towarzystwa.

Na wniosek sekcji filmowej postanowiono nadać członkostwo honorowe jugosłowiańskiemu Klubowi Kinoamatorskiemu w Zagrzebiu oraz węgierskiemu Klubowi „Magyar Amatőrfilm Szövetség” w Budapeszcie.

Pozatem rozpatrzono szereg postulatów dla nowego Zarządu.

Zarząd na posiedzeniu w dniu 29 kwietnia pod przewodnictwem prezesa płk. dyp. L. Lichtarowicza ukonstytuował się następująco: wiceprezesa p. Z. Chomętowska i p. inż. M. Dederko, sekretarz p. J. Gizowski, skarbnik p. kpt. K. Włodarczyk.

P. T. F. organizuje **Kurs fotografii Amatorskiej**. Zapisy i informacje w Sekretarjacie. Chmielna 17 godz. 18—20.

W Kole Miłośników Fotografii przy Polskiem Towarzystwie Tatrzańskiem w Stanisławowie w pierwszych dniach marca b. r. odbyło się Walne Zgromadzenie, na którem wybrano nowe władze Koła.

Zarząd:

Przewodniczący: Dyr. Wojciech Feret, Zastępca: inż. Maurycy Katz; Sekretarz: Wacław Komorowski, Zastępca: dr. Artur Dortort; Skarbnik: Józef Stasyszyn, dr. Edward Reinert; Gospodarz: prof. Dionizy Łuczyński, Zastępca Zygmunt Domański.

Komisja Rewizyjna:

PP. Piotr Fedorec, Natan Kahane i Mieczysław Wiśniewski.

Sąd Honorowy:

PP. prof. W. Dąbrowski, I. Margosches i prof. M. Rosenbaum.

Celem ożywienia życia w Kole urządzone są każdego czwartku zebrania dyskusyjne.

Kierownictwo wycieczek objął profesor Dąbrowski i w najbliższej przyszłości planowane są wycieczki do Tyśmienicy i Tłumacza.

W dniu 20 kwietnia b. r. Koło uruchamia kurs z zakresu fotografii. Kierownictwo powierzono p. Wacławowi Komorowskiemu, a wykładowcami będą pp. Dyr. W. Feret, inż. M. Katz, dr. Dortort, dr. Reinert i prof. Rosenbaum.

WYSTAWY.

Pierwsza Ogólnopolska Wystawa Fotografiki lotniczej organizowana we Lwowie w dniach 29 maja — 29 czerwca 1938 r. dostępna dla towarzystw i klubów lotniczych oraz wszystkich fotoamatorów obejmować będzie: 1) dział fotografiki artystycznej; 2) dział fotografiki naukowo-dokumentarnej. Ilość eksponatów nadsyłanych nieograniczona. Udział w dziale artystycznym wymaga wpisowego w kwocie 5 zł., w dziale naukowym bezpłatny. W dziale artystycznym wystawiane będą jedynie fotogramy mające ścisły związek z lotnictwem wykonane tak z lotu ptaka jak i z ziemi. Zgłoszenia i eksponaty nadsyłać należy pod adresem: Komitet Pierwszej Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki lotniczej — Lwów, ul. Podleskiego 1. Woj. Okręg. Komitet L.O.P.P.

Konkurs na temat: Dziecko w fotografii. Konkurs na zdjęcie dziecka przygotowuje na jesień 1938 r. Komitet Kongresu Dziecka w porozumieniu ze Stowarzyszeniem Uczestników Walki o Szkołę Polską. Nagrody pieniężne: 100 zł., 2 po 50 zł. i 4 po 25 zł. przeznaczyli dla uczestników organizatorzy konkursu, ponadto zaś f-ma „Kodak“ ofiarowała 1 aparat Kodak Vollenda 620 za najlepsze zdjęcie wykonane na błonie „Kodak“, „Alfa“ 4 nagrody w towarze wartości po 25 zł.; „Foton“ 2 nagrody towarowe wartości po 25 zł.; „Foton“ 2 nagrody towarowe wartości 25 zł. za prace na papierach „Foton“.

W skład jury wchodzi pp. dyr. St. Dąbrowski, inż. M. Dederko, prof. J. A. Neuman, dyr. W. Suchodolski, prof. J. Włodarski.

Udział w konkursie wziąć może każdy, nadsyłając do dnia 31 sierpnia b. r. do 12 zdjęć o rozmiarach nie mniejszych niż 18 x 24 cm, nienaklejonych na karton. Zgłoszenia i eksponaty przysyłać pod adresem: Komitet Ogólnopolskiego Kongresu Dziecka, Warszawa, Koszykowa 19 m. 12a.

II Wielka Międzynarodowa Wystawa Fotografiki T-wa Fotograficznego w Luxemburgu odbędzie się w drugiej połowie września 1928 r. Termin nadsyłania eksponatów upływa 15 sierpnia. Adres: Union Photographique Luxemburg, Gustav Müller, Luxemburg, Fochstr. 32.

Na IX Salon Międzynarodowy Fotografiki w Chicago od 1 do 30 października 1938 roku można nadsyłać zdjęcia do 24 sierpnia br. Adres: Chicago Camera Club, 137 N. Wabash Ave., Chicago, Illinois, U. S. A.

Niezmiernie interesująco i bogato zapowiada się **Wystawa Fotografiki i Filmu**, która odbędzie się w pierwszej połowie września br. w ramach Targów Jesiennych w **Lublanie** pod protektoratem króla Jugosławji Piotra II-go. Wystawa zgromadzi eksponaty w 16 działach, obejmujących między innymi historię fotografii, fotografię użytkową, (nauka, technika), specjalne działy fotografii naukowej, fotografii artystycznej, fotografii w szkole i w nauczaniu popularnym. W ramach wystawy oddzielne miejsce zajmie wystawa przemysłu fotograficznego, wystawa wydawnictw fotograficznych, wystawa filmu amatorskiego i dla zawodowców, wreszcie dział kart pocztowych fotograficznych. W czasie wystawy będą mieć miejsce pokazy filmów nadesłanych.

Fotograficy, którzy chcą wziąć udział w **Wystawie Fotografiki** mogą nadsyłać eksponaty do **dnia 15 lipca br.** po wpłaceniu wpisowego 5 franków. Informacje i prospekty: Fotoklub Ljubljana, Ljubljana, Levstikova ul., Jugosławija.

VI Międzynarodowa Wystawa Fotografiki w Czechosłowacji w Lom u Mostu Bruch trwać będzie od 3 do 18 lipca 1938 r. Termin nadsyłania eksponatów (4) do 1 czerwca b.r. Adres: Mezinárodní Foto Salon, Lom u Mostu-Bruch, Czechosłowacja.

Międzynarodowy Salon w Paryżu w dniach 1—16 października 1938 r. Termin nadsyłania prac do 30 czerwca 1938 r. Adres: Secrétariat de Société Française de Photographie et de Cinématographie 51, rue de Clichy. Paris (9-e) Francja.

KONKURS FOTOGRAFICZNY I WYSTAWA POD HASŁEM „PIĘKNO WILNA I ZIEMI WILEŃSKIEJ W FOTOGRAFICE“.

Konkurs został zorganizowany przez Związek Propagandy Turystycznej przy współudziale Fotoklubu Wileńskiego oraz prasy fotograficznej „Przeglądu Fotograficznego i „Fotografa Polskiego“.

Protektorat nad Konkursem-Wystawą objęli:

Wojewoda Wileński Ludwik Bociański,

Inspektor Armji Gen. Stefan Dąb-Biernacki,

Metropolita Wileński Arcybiskup Romuald Jałbrzykowski.

Wszystkie nadesłane prace zostaną po zakończeniu konkursu wystawione na specjalnie w tym celu zorganizowanej wystawie.

1. Za prace nagrodzone zostaną przyznane liczne **nagrody**: w gotówce na łączną sumę 750 zł. (w tym nagrody Min. Komunikacji) ponadto w materiałach fotograficznych 250 zł., specjalną nagrodę ufundowały Polskie Linje Lotnicze „Lot“ w postaci bezpłatnego przelotu na trasie Wilno—Warszawa w obie strony.

2. W Konkursie mogą brać udział wszyscy bez ograniczeń.

3. Zdjęcia, lub powiększenia nie mniejsze niż 18 × 24 mogą być wykonane w dowolnej technice. Musi być jednak nadesłana równocześnie odbitka tego samego zdjęcia nie mniejsza niż 13 x 18 w kolorze czarnym na gładkim papierze. Pożądane jest zaznaczyć, jakiej fabryki jest negatyw i na jakim papierze zrobiono pozytyw.

Każdy z uczestników konkursu może nadesłać dowolną ilość zdjęć, nie mniej jednak niż trzy.

4. Za zdjęcia nagrodzone zostaną przyznane następujące nagrody:

- 1) W gotówce 300 zł.
- 2) „ 150 „
- 3) „ 60 „ (nagroda Ministerstwa Komunikacji),
- 4) „ 60 „ „ „ „
- 5) „ 60 „ „ „ „
- 6) „ 60 „ „ „ „
- 7) „ 60 „ „ „ „
- 8) „ 60 „ „ „ „
- 9) Lot z Wilna do Warszawy i powrót (nagroda Polskich Linij Lotniczych „Lot“),
- 10) Aparat fotograficzny 6×9 „Welta“ oraz 12 błon zwojowych Ilford Selo (nagroda firm „Welta“ i Ilford Selo“ ofiarowane przez przedstawiciela Marcelego Seydengarta).
- 11) W materjale fotogr. wartości 50 zł. (nagroda F-my „Alfa“),
- 12) W materjale fotogr. wartości 50 zł. (nagroda F-my „Alfa“),
- 13) 10 zwoi filmu Neo-Persenso do Leici (nagroda f-my D/H A. Gantz),
- 14) Almanach Fotografiki Polskiej 1937 (nagroda „Przeglądu Fotograficznego“),
- 15) Almanach Fotografiki Polskiej 1937 (nagroda „Przeglądu Fotograficznego“),
- 16) 2 zwoje filmu Agfy oraz 3 paczki papieru do powiększeń (nagroda f-my Agfa),
- 17) Książka „Wyrównanie kontrastów w fotografii“ (nagroda „Przeglądu Fotograficznego“),
- 18) Książka „Wyrównanie kontrastów w fotografii“ (nagroda „Przeglądu Fotograficznego“),
- 19) Przedpłata roczna „Przeglądu Fotograficznego“ (nagroda wydawcy),
- 20) „ „ „ „ „
- 21) „ „ „ „ „
- 22) „ „ „ „ „
- 23) „ „ „ „ „
- 24—25) Ponadto dwie nagrody w towarze w wysokości 50 zł. każda za najlepsze zdjęcie na papierach „Kodak“ i „Foton“.

5. Sąd Konkursowy zastrzega sobie prawo zmiany wielkości nagród z tem jednak, że pierwsza nagroda nie ulegnie zmianie ani podziałowi.

6. Związek Propagandy Turystycznej Ziemi Wileńskiej jako organizator zastrzega sobie prawo własności zdjęć nagrodzonych z prawem reprodukcji, za wyjątkiem tych prac, którym przypadły nagrody Ministerstwa Komunikacji. W stosunku do prac nienagrodzonych Z. P. T. Z. W. zastrzega sobie prawo pierwokupu w celach reprodukcji.

7. W razie niedostatecznego obesłania Konkursu Z. P. T. Z. W. zastrzega sobie prawo nieprzyznania nagród całkowicie, lub przyznania tylko pewnej ich ilości.

8. Zdjęcia na Konkurs należy nadsyłać do dnia 1.IX.38 r. włącznie (miarodajną jest data stempla pocztowego) pod adresem Związku Propagandy Turystycznej Ziemi Wileńskiej, Wilno, ul. Mickiewicza 32. Na kopercie należy zaznaczyć „konkurs fotograficzny“.

9. Prace nadesłane przez pocztę winny być należycie opakowane, żeby nie uległy zniszczeniu. Związek Propagandy Turystycznej Ziemi Wileńskiej nie odpowiada za uszkodzenia powstałe przy przesyłce. Na koszt zwrotu należy przesłać w znaczkach pocztowych 1.50 gr. bez względu na ilość prac.

10. W skład sądu wchodzi:

Przedstawiciel Wojewody,

„ Miasta,

„ Min. Komunikacji,

„ Fotoklubu, Dr. J. Kruszyński,

„ Wydz. Szt. P. U. S. B., Doc. J. Hoppen,

„ „Przeglądu Fotograficznego“, Mgr. S. Turski,

„ Z. P. T.

11. Wystawa. Po zakończeniu konkursu prace nagrodzone oraz wybrane przez Komisję Kwalifikacyjną umieszczone będą na wystawie w Wilnie w dniach 15.IX — 15.X.38 r. Uczestnicy konkursu otrzymają swoje prace dopiero po zakończeniu wystawy.

12. Uczestnicy konkursu przyjmują do wiadomości powyższe warunki.

Z P R Z E M Y S Ł U

O taśmie 35 mm. „Kodachrom“. Co każdy amator wiedzieć powinien.

Film „Kodachrom“ 35 mm. jest tej samej budowy co taśma „Kodachrom“ 8 i 16 mm. i zasady obróbki również się nie różnią.

Przypominamy więc tylko krótko, opierając się na sposobie użycia, że film „Kodachrom“ składa się z trzech warstw emulsji i odtwarza gotowy obraz za pomocą trzech barw zasadniczych: żółtej, czerwonej i niebieskiej, na zasadzie syntezy substrakcyjnej.

Każdy film barwny, więc i „Kodachrom“, wymaga ścisłego określenia odpowiedniego czasu naświetlania, gdyż od tego zależy prawidłowe oddanie kolorów. Do wszystkich opakowań taśmy „Kodachrom“ jest dołączony sposób użycia, który daje na podstawie wielokrotnych doświadczeń wskazówki dla najróżnorodniejszych warunków świetlnych.

Ogólne wskazówki.

1. Radzimy, zwłaszcza początkującym, wybór tematów jak najprostszych.
2. Oświetlenie przedmiotu powinno być harmonijne, raczej płaskie. Niekorzystne, bo kontrastowe jest silne oświetlenie z góry (np. słońce latem w południe).
3. Obraz „Kodachrom“ składa się z kolorów, więc kompozycja jego polega na przeciwieństwie walorów barwnych, a nie światła i cienia, jak przy obrazach czarno-białych.

Niezastosowanie się do tych wskazówek spowoduje następujące braki:

- a. Prześwietlenie: obraz jest za jasny w całości i wykazuje odcień zielono-niebieski. Światła i półtony są puste i bezbarwne, cienie są zielono-niebieskie.
- b. Niedoświetlenie: obraz jest tonacji ciężkiej i przeważa kolor fioletowo-niebieski. Światła mogą mieć zabarwienie prawidłowe, ale półtony i cienie są fioletowo-niebieskie.
- c. Oświetlenie zbyt kontrastowe: obraz twardy i nieharmonijny. Puste światła, cienie fioletowo-niebieskie.

d. Oświetlenie ultra-fioletowe bez użycia filtru atmosferycznego (Haze Filter): obraz posiada w całości silny odcień niebieski.

Za to obraz „Kodachrom” odpowiednio oświetlony i naświetlony wykazuje soczyste piękne walory, jest przyjrzyisty i wywiera wrażenie plastyki i życia.

W celu oglądania filmu należy go trzymać pod światło żarówki (zwykłej). Światło dzienne mniej nadaje się do tego celu, zmienia bowiem wszystkie kolory w kierunku niebieskiego. Najlepsze wrażenie daje rzutowanie obrazu projektorem na ekran.

Na zakończenie zaznaczamy, że filtry do światła dziennego, sztucznego i filtr atmosferyczny (Haze Filter) są zarówno dostarczane do taśmy 35 mm. jak i do taśmy 8 i 16 mm. Filtry te spełniają to zadanie, że umożliwiają zdjęcia na taśmie „Kodachrom” (do światła dziennego) przy świetle sztucznym, na taśmie „Kodachrom” typu A (do światła sztucznego) przy świetle dziennym. Użycie tych filtrów nie wymaga przy tym przedłużenia czasu naświetlania.

Filtr atmosferyczny (Haze Filter) stosuje się do wszystkich zdjęć dalekich planów krajobrazowych, nie przedłuża czasu naświetlania.

Bromesko Kodaka.

Papiery fotograficzne wywoływane dzielą się na dwie duże rodziny: na bromosrebrówce. Nie będziemy tutaj powtarzać znanych wszystkim właściwości tych obydwóch grup. Wiemy, że i jedne i drugie przedstawiają bardzo wiele zalet. Oddawna robione są próby by powiększając czułość papierów chlorobromosrebrówkowych zbliżyć ich czułość do bromosrebrówkowych zachowując jednocześnie ciepły ton, artystyczny wygląd i głębokość w cieniach, tak dla nich charakterystycznych.

Firma Kodak od wielu już lat pracuje w tym kierunku, wypuszczając mniej lub więcej uczulone papiery chlorobromosrebrówkowe pod nazwami: Kodura, Kodopal, Kodita itp.

Ostatnio zjawiał się na polskim rynku papier Bromesko. Jest to cały asortyment bardzo artystycznych podkładów z chlorobromosrebrową emulsją, o tak wysokiej czułości, że tylko nieznacznie ustępuje pod tym względem papierom bromosrebrowym, przyczem wygląd odbitek i powiększeń jest niewymownie piękny i artystyczny.

Amator czy fachowiec nie potrzebuje teraz posiadać wielkiej ilości papierów pod ręką, gdyż Bromesko dzięki swej gęstości, czułości, ciepłemu tonowi i przepięknej powierzchni zastąpi zawsze czy to czysto bromosrebrowy, czy też jaki inny dowolny papier chlorosrebrowy.

Zmiana konta Nr. P. K. O.: 701.131.

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. 701.131 Stanisława Turskiego zaznaczyć na odwrocie cel wpłaty.

Przedpłata łączna „Fotografia 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.** 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.

Klisze F. Zaniewski. Papier kredowy „J. Franaszek” S. A.



6

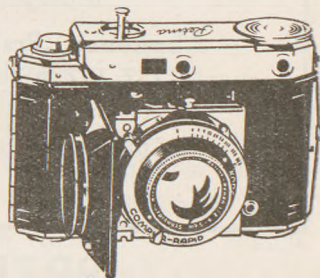
KAŻDY
może fotografować
nowoczesnym aparatem
„Kodak”

dzięki specjalnemu systemowi ratalnemu, który pozwala zaopatrzyć się w aparat w każdym większym fotoskładzie przy wpłacie małej zaliczki – reszta na 12 miesięcy

Kodak Retina

[36 zdjęć 24×36 mm]

zaliczka od zł 13



Uzupełnieniem każdego aparatu jest błona o najwyższych walorach a więc

27° Panatomic $\frac{17^\circ}{10}$

KODAK Sp. z o. o., Warszawa, Pl. Napoleona 5.

Nietylko żeglarzy, sportowców, młodzież, ale każdego czytelnika zainteresuje książka

Podróże Jurandem do Skandynawji **Dr Czesława Czarnowskiego**

Opis wypraw żeglarskich na małym jachcie Jurand ciekawie i barwnie przedstawiony przez autora uzupełniają ilustracje na oddzielnych wkładkach w liczbie 56 ukazujące wybornie piękno morza, radość i urok żeglarskich przygód.

Książka ukazała się jako wydawnictwo Stanisława Turskiego i kosztuje w sprzedaży 8 zł. Dla czytelników „Przeglądu Fotograficznego” i „Fotografa Polskiego” w cenie 6 zł.

ALMANACH FOTOGRAFIKI POLSKIEJ 1937

63 reprodukcje artystyczne na 50 stronach dużego formatu, wykonane na grubym papierze kredowym z najlepszych obrazów fotografików polskich.

Abonenci „Przeglądu Fot.” mogą nabyć A. F. P. za **zł. 7** z przesyłką. Należność wpłacać na konto P. K. O. Nr 701.131 St. Turskiego.

Można zamawiać egz. oprawne w płótno ze złożeniem z **dopłatą** zł. 2.—.

PRZEDPŁATA ROCZNA PRZEGŁĄDU FOTOGRAFICZNEGO

za 12 zeszytów wynosi tylko zł. 6 z przesyłką pocztową

Prenumeratorzy Przeglądu Fotograficznego i Fotografa Polskiego korzystają ze **znaczących zniżek** następujących **wydawnictw fotograficznych:**

1. Almanach Fotografiki Polskiej 1934 brosz. zł. 4.— zamiast zł. 6.—
2. Almanach Fotografiki Polskiej 1937 r. zł. 7.— zamiast zł. 9.—
- 3 Łączna sprzedaż Almanachów 1934 r. i 1937 r. zł. 9.—
4. „Wyrównanie kontrastów światła“, J. Dulovits'a zł. 6.—
5. Podróże Jurandem do Skandynawji, Dr. Cz. Czarnowskiego zł. 6.— zamiast zł. 8.—
6. Narocz największe jezioro w Polsce, Jan Bułhak zł. 1.50 zamiast zł. 2.—
7. Jan Bułhak — 30-lecie pracy artystycznej, Dr. P. Śledziwski i St. Turski (ilustr.) 80 gr. zamiast zł. 1.50.
8. Estetyka światła — J. Bułhaka zł. 10.— zamiast zł. 15.—
9. Technika bromowa, J. Bułhaka zł. 6.30 zamiast zł. 9.50.
10. Bromografia (wtórnik), J. Bułhaka zł. 5.70 zamiast 8.50.
11. Wędrowki fotografa, J. Bułhaka zł. 2.— za jeden zeszyt, zamiast zł. 2.50 (ukazało się w druku 9 zeszytów).

Za oprawę w płótno poz. 1, 2 i 5 dolicza się 2 zł.— Poz. 1—7 ceny łącznie z przesyłką pocztową, zaś poz. 8—11 dolicza się za przesyłkę 60 gr.