

PRZEGLĄD FOTOGRAFICZNY

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY

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

Rok IV

Październik 1938 r.

Nr. 10

Dr. TADEUSZ CYPRIAN, F. K. P. Warszawa.

GAWĘDY O MAŁYCH FORMATACH.

Architektura.

I.

Architektura jest ulubionym tematem amatorów, mieszkających w miastach, którzy z natury rzeczy nie mają zbyt wiele sposobności do wędrowania po polach i lasach w poszukiwaniu motywów krajobrazowych. Tych zresztą w obecnej porze roku jest mało, bo już czar lata i złotej jesieni prysnął, a zima jeszcze nie daje znaku życia.

Architektura jest zresztą tematem bardzo wdzięcznym, daje nieograniczone możliwości i jest bodaj najbardziej „fotogenicznym“ tematem jaki mamy wogóle do dyspozycji.

Przedstawianie na obrazie światła i cienia jest naszym głównym zadaniem, a coś lepiej do tego celu się nadaje, niż architektura, układ brył, które zależnie od oświetlenia zmieniają zupełnie swój wyraz. Kto raz obserwował nawet najbardziej nowoczesny budynek w różnym oświetleniu, ten wie, jak bardzo obrazy jego są do siebie niepodobne i jak trudno jest trafić na taki moment, w którym oświetlenie będzie najbardziej korzystne.

Studia oświetleniowe, polegające na fotografowaniu jednego i tego samego budynku o szlachetnych liniach, o rozmaitych porach dnia, w różnie padającym świetle słonecznym i bez niego stanowią pracę nad wyraz ciekawą i dającą sporo do myślenia.

Plastyka oświetlenia bocznego uwydatnia się tu w całej pełni, często zdjęcia pod światło wyczarowują z bezdusznego, zdawałoby się budynku obraz o wyjątkowej piękności, ba, zdarzają się motywy, doskonale się prezentujące przy klasycznie niekorzystnym tylnym oświetleniu. Bry-

ła z kamienia jaką jest każdy budynek, musi być przedstawiona w pełnej plastyce, w pełnym blasku bieli lub powadze odwiecznej patyny.

Ale nie trzeba monumentalnych budowli — lada zaułek, odpowiednio oświetlony przez słoneczne promienie da nam rzecz często nadzwyczajną, i to właśnie dzięki kontrastowi światła i cienia, dzięki plamom i blaskom słonecznym na mrocznym murze, co wszystko możemy wyzyskać, patrząc i widząc nie martwy mur, lecz żywą na nim grę światła i cieni.

Kamera małoobrazkowa nadaje się tu doskonale, lepiej, niż gdzieindziej, bo mamy motywy bliskie, fragmenty, ujęcia kontrastów, ostro rysowane linje, co wszystko jest właśnie domeną naszej Lejki. To też warto omówić stronę techniczną zagadnienia, poświęcając nieco uwagi sprzętowi, jakim pracujemy.

Wkraczając w dziedzinę techniki pracy musimy stale mieć przed oczyma nasze narzędzie pracy, „Lejkę“. Nie aparat fotograficzny wogóle, lecz właśnie „Lejkę“, bo mała ta kamerka tworzy technikę pracy dla siebie, decyduje nieraz o wyborze motywu, a niemal z reguły o sposobie jego ujęcia i opracowania.

Najpierw więc kwestja obiektywu. Normalny standartowy Elmar F/3,5 f 50 mm będzie naszym stałym niemal narzędziem pracy, choć nieraz bardzo by się przydał Elmar szerokokątny f 35 mm. Natomiast obiektywy o specjalnej jasności, jak Summar czy Hektor rzadko kiedy mogą być konieczne potrzebne, o ile nie pracujemy w nocy, co dziś jednak jeszcze przy właściwej architekturze niemal nie zachodzi.

Zato często bezcenne usługi odda nam obiektyw o długiej ogniskowej, teleobiektyw, bo używamy go niemal z reguły do zdjęć z wież, dachów, i t. d.

Szerokokątny obiektyw oddaje nieocenione usługi. O ile zasadą fotografii artystycznej jest używanie ogniskowej jak najdłuższej, o tyle przy pracy w wąskich i ciasnych uliczkach, otoczonych wysokimi domami aż nazbyt często nie możemy się „zmieścić“ nawet z naszą normalną ogniskową 50 mm.

Różnica między f 50 mm a f 35 mm jest w praktyce ogromna i obiektyw szerokokątny udostępni nam nieraz motyw, inaczej nieosiągalny.

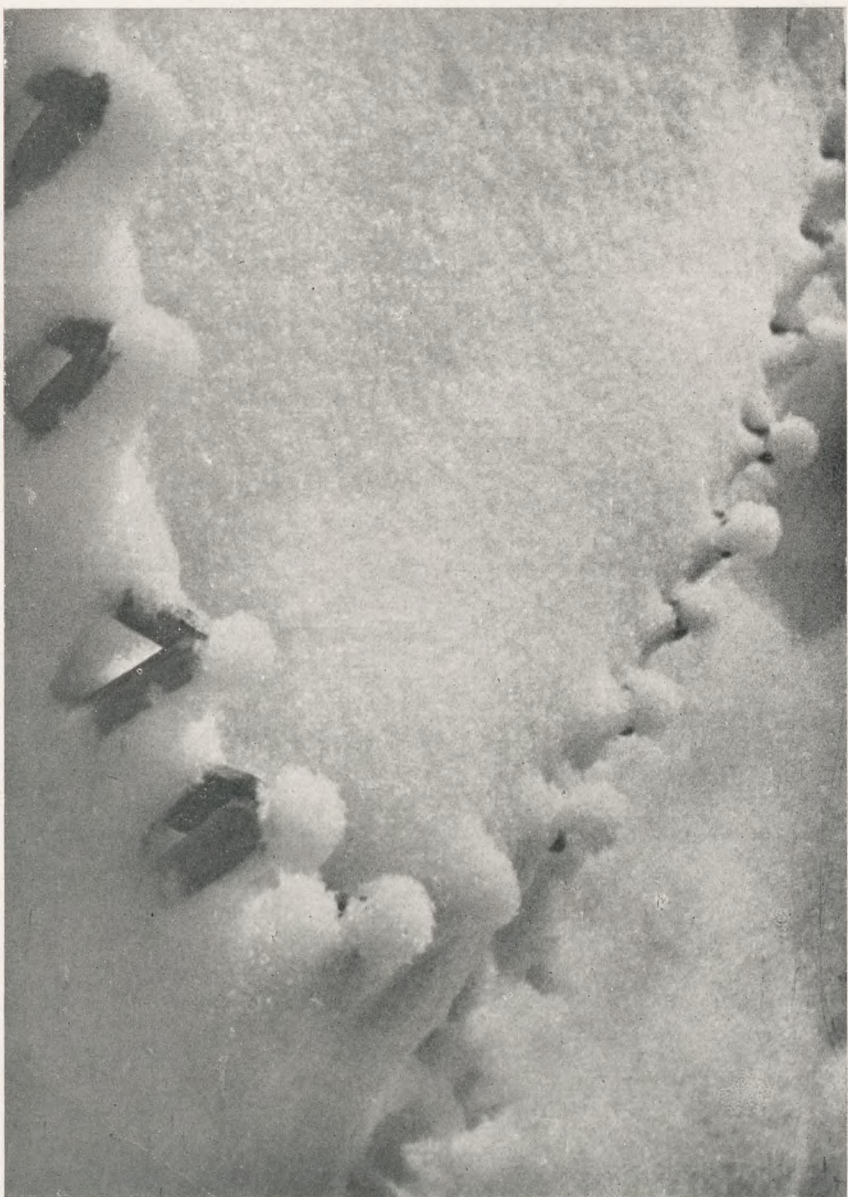
Ale nie wynika z tego, by konieczne trzeba było kupować sobie obiektyw dodatkowy, bo w 90% wypadków nasz standartowy Elmar zrobi swoje bez zarzutu.

Niemal z reguły zbędnym okaże się żółty filtr, zwłaszcza przy dzisiejszym tak udoskonalonym materiale negatywowym. Tylko tam, gdzie poważnym elementem kompozycyjnym jest niebo z chmurami, wskazaniem jest użycie filtra, motywy takie jednak częste są raczej w krajo-



POGANIN NAD NAROCZEM
brom

MARJA PANASEWICZÓWNA
Wilno



ŚNIEG W OGRÓDKU
brom

MARJA KIETLIŃSKA
Kielce

brazie, niż w architekturze, operującej raczej fragmentami, niż widokami całości.

Ze sprawą użycia filtra wiąże się kwestja materiału negatywowego. Mamy dziś do dyspozycji albo znakomity materiał barwoczuły, albo błonę panchromatyczną, ostatni wyraz techniki.

Kto jest w tem szczęśliwym położeniu, że swoich motywów architektonicznych szukać może we Włoszech, ma zadanie bardzo ułatwione, bo tam dominuje albo biała ściana, albo zgoła marmur, przedziwnie lśniący w blaskach południowego słońca. Tam materiał barwoczuły wystarcza zupełnie, jeśli pracujemy w pełnym słońcu, ale gdy zanurzymy się w mroczne uliczki Neapolu czy Rzymu, ogarną nas cienie intensywniejsze niż u nas, a graniczące ze światłami o blasku również u nas nieznanym. Słowem, orgja kontrastów, której daje rady tylko duża umiejętność techniczna, oparta o materiał panchromatyczny i bardzo ostrożne wywołanie.

Inaczej jest w krajach północnych, do których wypada zaliczyć i Polskę. Kto pracował kiedykolwiek w takich starych miastach, jak Toruń, Gdańsk czy Chełmno, ten wie, ile zdrowia go kosztowały te szacowne, stare i przepiękne mury z czerwonej cegły, poczerniałej w czasie wieków.

Żaden materiał negatywowo dotychczas nie mógł dać tej czerwieni rady, wszystko wychodziło niemal czarno i bez szczegółów, aż dopiero błona panchro ułatwiła pracę.

Ukazały się ostatnio w handlu bardzo dobre szyby rozpraszające dla uzyskiwania efektów „soft focus“. Najbardziej znane, produkt węgierski pod nazwą „Duto“ dają doskonałe wyniki przy obrazach większych formatów, ale używanie ich przy „Lejce“ musi być bardzo ostrożne, choć format miniaturowy nie wyklucza zmiękczenia konturów, czemu zresztą daje wyraz sama fabryka Leitz, konstruując specjalnie do „Lejki“ przeznaczony obiektyw miękko rysujący.

W każdym razie jednak, o ile już zdecydujemy się na zastosowanie środka zmiękczonego rysunek w architekturze, musimy postępować bardzo ostrożnie, pamiętając, że zmiękczenie to musi być niezmiernie dyskretne, gdyż jeśli zbyt miękki negatyw powiększymy dwudziestokrotnie, uzyskany obraz może okazać się bezwartościowym, choć jako mały obrazek wyglądał wcale przyzwoicie.

Bardzo wygodnym narzędziem jest osłona przeciwsłoneczna. Mały ten i tani przyrządek oddaje usługi znacznie poważniejsze, niżby z jego ceny i małego rozpowszechnienia można wnosić. Że tak jest, świadczy okoliczność, że niema dziś niemal kamery kinowej zawodowej bez takiej osłony. Potęguje ona klarowność obrazów w każdym wypadku, a jest niezbędna tam, gdzie pracujemy pod słońce, bo inaczej zawsze otrzyma-

my obrazy nieco zamglone o zatartych subtelnych światłach, decydujących zżykłe o pięknie obrazu.

Uzupełnieniem naszego ekwipunku mógłby być dobry światłomierz, niekoniecznie elektryczny, bo te są wprawdzie znakomite, ale zato należyćie kosztowne, ale choćby dobry optyczny.

Kto mało fotografował w starych miastach, nie zdaje sobie sprawy, jak trudno jest nieraz ocenić czas naświetlenia w mrocznych uliczkach, poprzecinanych jasnymi plamami słonecznymi. Jest tam nibyto jasno, a gdy naświetlamy nasz negatyw „normalnie“, okazuje się, że cienie tworzą jedną smolistą masę, na której twardo i kredowo leżą placki światła, pozbawione również szczegółów.

Kwestja naświetlenia w takich warunkach stanowi cały rozdział dla siebie. Ogólną, naczelną zasadą fotografii minjaturowej jest „długo naświetlać, krótko wywoływać“ i kto tej zasady się trzyma, dochodzi do najlepszych rezultatów.

Ale jak zasadę tę stosować w ciasnych uliczkach, pełnych kontrastów światła i cienia? Nie pozostaje nic innego, jak jeszcze raz powrócić do starej zasady naświetlania „na cienie“ i wywoływaniu pozostawić troskę o nieprzewołaanie światła.

To naświetlanie na cienie da nam nieraz sporo do myślenia, gdy przekonamy się, że w południe letnie musimy przy przysłonie $F/3,5$ i tak bardzo czulej nowoczesnej błonie naświetlać przez $1/10$ sek. Kto taki czas wyczytał na skali światłomierza elektrycznego, nieraz nie chciał uwierzyć, aby to było możliwe, a jednak tak jest. Cień wśród starych murów jest bardzo intensywny i oko nasze, złudzone jaskrawością plam słonecznych należyćie go nie ocenia.

Tak więc czasy naświetlenia będą nieraz długie, bardzo długie, tak, że wreszcie ogarnie nas strach, co się stanie ze światłami, które tworzą plamy tak jaskrawe, że aż oczy bolą.

Tu pomaga tylko materiał panchromatyczny o miękkiej gradacji i wywoływanie wyrównawcze, nad którym nam jeszcze przyjdzie się za-
stanowić.

Na razie naświetlamy „na cienie“, długo, solidnie i nie troszczymy się o światła.

Ale zanim przystąpimy do naświetlenia błony, musimy nasz motyw znaleźć i przemyśleć. Bo uważanie „Lejki“ za fotograficzny karabin maszynowy, którym pracuje się na oślep w nadziei, że z całej taśmy przecięć kilka zdjęć poprawnych się wybierze, nie prowadzi do celu i tylko wyrabia fotografii minjaturowej złą markę u poważnych amatorów.

Oczywiście, że gdy ktoś zrobi 36 zdjęć starego kościoła, pstrykając co krok, to prawdopodobnie znajdzie się między temi obrazkami jeden

lub dwa niepozbawione wartości, ale z tego bynajmniej nie wynika, że taka metoda godna była pochwały i naśladowania.

Fotograf starej daty, uzbrojony w statyw i dużą kamerę z matówką długo sterczał z głową pod czarnem płótnem, nim zdecydował się na dokonanie zdjęcia — wędrował z kamerą z miejsca na miejsce, oceniał motywy z różnych punktów widzenia, przy różnym oświetleniu, słowem, komponował swój motyw na matówce z całą sumiennością.

My urządzamy się wygodniej, bo nie musimy nosić ciężkiej kamery, kaset, statywu, nie musimy rozkładać tego całego kramu na środku ulicy, ściągając gapiów, a nieraz i gromy ze strony posterunkowego, nie jesteśmy ograniczeni do sześciu zdjęć przez trzy kasety, ale nie wynika z tego bynajmniej byśmy mieli prawo korzystać z naszych przywilejów bezmyślnie i zdawać się na łaskę szczęścia i przypadku.

Dzięki wygodzie i taniości materiału możemy pozwolić sobie na większą ilość zdjęć, gdy mamy podstawę do przypuszczania, że każde z nich będzie miało jakieś odrębne walory, ale niemniej musimy motyw nasz skomponować równie, a nawet jeszcze staranniej, niż nasz przedwojenny kolega.

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

AUTENTYZM FOTOGRAFICZNY.

Ktokolwiek czyta uważnie polską i obcą prasę fotograficzną, a w niej liczne artykuły na temat fotografii artystycznej, temu się musi narzucić pewna ich jednostronność. Polega ona na całkowitej niemal teoretycznej negacji autentyzmu, na zwalczaniu go w myśl haseł, czerpanych z malarstwa, na robieniu z autentyzmu czegoś, co ma fotografii artystycznej bardzo szkodzić. U przeciwników fotografii jest to argument dobrze już wyświechtany. Autentyzm fotograficzny wytaczają oni aż do znudzenia, traktując go jako dokumentaryzm, niegodny miana sztuki, albo obiektywizm, do którego zdolna jest tylko maszyna.

Gdyby tak wycisnąć silnie wszystko to, co się pisze o fotografice za i przeciw, to okazałoby się, że cała rzecz sprowadza się do walki indywidualizmu z autentyzmem, danym fotografii od urodzenia, — tak jakby te rzeczy się wykluczały i zmuszały człowieka gwałtownie do przechylenia się na jedną stronę.

Czy to aby tak jest naprawdę i czy człowiek, poświęcający się fotografii z zamiłowaniem, nie może tych rzekomych przeciwieństw pogodzić w sobie do tego stopnia, aby z tego nie wynikały wewnętrzne załamania, prowadzące do pesymizmu i zniechęcenia? Że to jest możliwe,

na to dowodem może być współczesna fotografia artystyczna węgierska, głośna w świecie sztuka, będąca czystym autentyzmem. Autentyzm, mający swe pierwociny użytkowe w fotografii aktualnej prasowej i pokrewnej, może być również doprowadzony bez żadnych innych sztuczek na wyżyny artyzmu, trzeba tylko do tego talentu. To pokazali nam właśnie Węgrzy i nie może podlegać żadnej dyskusji, że tak jest, skoro przekonujące dowody znajdujemy w twórczości licznych artystów.

Można więc pogodzić autentyzm z indywidualizmem. Nawet w pewnych granicach jest to konieczne, gdy do rysunku używa się soczewki, a jest już nieuchronną koniecznością, gdy się ma zamiar poprzestać w pozytywie na tem, co dają możliwości techniki bromowej. Wystawy całego świata wykazują, że takich artystów - fotografów jest dobrze ponad 90%. Dlaczego zatem autentyzmowi fotograficznemu poświęca się tak mało miejsca w prasie? Dlaczego nie łączy się autentyzmu ze sprawami estetyzmu, a wręcz te sprawy rozdziela się tak, jakby jedno z drugim nie miało żadnego związku?

Nie mam tu oczywiście na myśli tego, co się pisze na użytek pierwocin fotoamatorstwa. Ale wyższy stopień fotograficznego uświadczenia niekoniecznie musi polegać na technice i skrajnem estetyzowaniu. Gdy estetykę ściągnąć trochę na ziemię, można łatwo wykazać jej konieczność i na autentyzmie, a bez uciekania się do zawiłych i żmudnych technik pozytywowych, o których można dziś powiedzieć i tę prawdę, że straciły wszelką aktualność zastosowania praktycznego w pracy, którą artysta-fotograf przewiduje dla obesłania najważniejszych wystaw.

Skrajnie pojęty autentyzm polega na tej zdolności fotografii, że może ona z absolutną wiernością i obiektywizmem oddawać zjawiska, uchwycone w takim, czy innym momencie dziania się. To jest dotychczas dla innych sztuk plastycznych niedostępne i o tyle są one uboższe w swych możliwościach od fotografii, jakkolwiek przewyższają ją na innych polach wielokrotnie możliwościami artystycznej interpretacji w rysunku i kolorze. Mimo to, dochowane do dziś dagerotypy Mickiewicza i Chopina pozostaną nazawsze najautentyczniejszymi podobiznami tych wielkich ludzi, jakkolwiek istnieją ich liczne portrety pendzla znakomitych malarzy, wykonane z artyzmem, przewyższającym nieskończenie ówczesne dagerotypy.

Chodzi tutaj jednak o historyczne wartości autentyzmu fotograficznego, o którym fotografika starszej daty stale zapomina, którego się wyrzeka w imię założeń artyzmu, pojmowanego tak górnie, że aż odrywającego się od samej fotografii, — podczas, gdy w niej można względnie łatwo znaleźć ujście dla zaspokojenia żylki reporterskiej w połączeniu z artystycznością ujęcia. Reportaż mieści się bez reszty w autentyzmie, a jakże mało mamy reporterzy fotograficzno-artystycznych, które wyko-



SROKA NA BRZOSIE

brom

ANDRZEJ DOBRSKI

Mańkiewicz

Zdjęcie wyróżnione na konkursie „Wszechświata” i „Przeglądu Fotograficznego”.



GRAJEK
izohelja

EDWARD CZERNY
Bitków

nywane wśród wielkich zdarzeń, byłyby dokumentem historycznych chwil i jednocześnie dowodem dbałości fotografa o walory estetyczne obrazu.

To jest niewątpliwie bardzo trudne, ale bynajmniej nie niemożliwe, zaś nagrodą pracy może być dla autora pamięć o nim i za paręset lat, gdy przyszły historyk dogrzebie się do tych materiałów i „odkryje“ je w pyłe zapomnienia razem z autorem. Dzisiejsza sława i popularność na codzień ma bardzo krótkie nogi. Sławni ludzie okazują się „ulubieńcami bogów“ dopiero z tą chwilą, gdy sława ich okaże się trwałą ponad czas, a w każdym razie, gdy przeżyje autora. Właśnie przeżywamy wszyscy wielkie historyczne wydarzenia, gdy zmienia się mapa Europy, gdy sprawiedliwość dziejowa powiększa Polskę o nowe terytoria i wartości. A co z tego widzimy w prasie ilustrowanej? Mnóstwo autentycznych zdjęć, o których estetyczną stronę lepiej się nie pytać, gdyż aktualja prasowe wyzute są z wszelkiego artyzmu.

Rzuca się poprostu natrętnie w oczy widza wartość i nędzota estetyczna tego materiału ilustracyjnego w stosunku do wielkości i historycznej wartości przeżywanych chwil. Widać przecież z tego, że autentyzm fotografii prasowej pozostaje po dawnemu bez wyrazu estetycznego, jedynie godnego czynnika do indywidualnej oprawy wielkich, historycznych zdarzeń. Za tydzień, za dwa, życie wróci do normalnego łożyska, zaś fala tej powodzi kiepskich ilustracji do wielkich rzeczy przeminie. Takiego bezosobowego autentyzmu musimy się strzec na przyszłość. W duszy fotografa osobowość i autentyzm wraz z poczuciem aktualności nie wykluczają się.

Każdy fotoamator zaczyna od autentyzmu, nie tylko dlatego, że zdradza przeważnie zdecydowaną skłonność do fotografowania pochodów i innych zdarzeń, których widownią jest ulica i boisko sportowe, lecz również przez to, że prymitywna jego technika radzi sobie, jak może, ze wstępnymi trudnościami. Jednak zawsze na drodze czysto fotograficznej! Prymitywny autentyzm fotoamatorski kończy się bardzo często na niczym, płodzi fotografie bezosobowe i zdecydowanie brzydkie, w których głównym błędem są rażące braki tła. Nie da się jednak zaprzeczyć, że z takiego fotografowania zabłysła już niejedna gwiazda na horyzoncie fotografiki i dlatego należałoby właściwie autentyzm fotoamatorski popierać, naturalnie zawsze tylko w duchu fotografiki, której ostatnie zdobycze estetyczne muszą nam być drogowskazem.

Pojęcie autentyzmu odnosi się zasadniczo do tematów o cechach wybitnego dziania się, gdy dokonują się rzeczy niepowrotne, w których przewidywać można historyczną wartość na przyszłość. Historycznie może być np. obojętne, kto jak kopnął piłkę na boisku w czasie meczu, ale wkroczenie wojsk polskich na Śląsk, do niedawna duszący się pod butem czeskim, — ten cały entuzjazm ludności — to zdarzenia niepowrotne i histo-

ryczne. Następstwem autentyzmu jest realizm w przedstawieniu tego, co się dzieje, daleko posunięta wierność oddania przy zachowaniu szlachetności ujęcia.

Oto garść myśli, napisana dla fotoamatorów na marginesie historycznych wydarzeń na Śląsku, przy zmianie karty Europy na jesieni R. P. 1938.

A. ZAKRZEWSKI, Wilno.

TONOWANIE PAPIERÓW WYWOŁYWANYCH.

Obecnie najczęściej jest stosowane barwienie na kolor brązowy za pomocą siarczku sodowego lub gotowych preparatów np. Carbonu — firmy Mimosa, Selon — fabryki „Foton“ i inne.

Barwienie nie tylko zmienia ton odbitki, ale w sposób wydatny wpływa na wzajemne ustosunkowanie się tonów: powiększa względnie zmniejsza kontrast odbitki. Przy siarczowaniu kontrasty zmniejszają się — odbitka staje się bardziej harmonijna. Carbon natomiast wyraźnie wpływa na zwiększenie kontrastów.

Mówię szczegółowiej o Carbonie dlatego, że posiada on szereg zalet, których brak innym tego rodzaju produktom. Przedewszystkiem jest on trwalszy w roztworach, dobrze zakorkowany może się przechowywać przez kilkanaście miesięcy, nadaje się do tonowania odbitek chlorobromowych i bromowych, może być stosowany z odbielaniem i bez odbielania, przy odbielaniu ton odbitki jest bardziej brązowy, bez odbielania — bardziej fioletowy.

Carbon posiada jeszcze jedno zastosowanie: przy silnem osłabianiu odbitek zdarza się, że nabierają one brzydkiego zielonkawego tonu; ton ten można naprawić przez tonowanie Carbonem po uprzednim wybieleniu. W podobny sposób można naprawić przez tonowanie Carbonem po uprzednim wybieleniu. W podobny sposób można naprawić odbitki pożółkłe wskutek zbyt długiego wywoływania. Na odbitki takie należy podziać czerwonym żelazicjankiem potasu ($\text{Kalium ferricyanat} - \text{K}_3[\text{Fe}(\text{CN})_6]$), a więc osłabiaczem farmerowskim, względnie, jeżeli odbitka do osłabienia nie nadaje się — należy ją wybielić i zabarwić Carbonem lub siarczkiem sodu, siarczkiem baru, kąpielą z tiocarbamidem. Jeżeli jednak odbitka jest silnie zażółcona — środki te zawodzą — i odbitkę należy skopiować na nowo.

Dokładne przepisy tonowania za pomocą preparatów podają fabryki, tak też jest z Carbonem, Selonem i innymi podobnymi zabarwierzami, dlatego nie przytaczam tutaj sposobów ich użycia. Przepisów tonowania za-

pomocą siarczków jest dużo — wszystkie podobne są składem; zasadniczo tonowanie odbywa się w 2 kąpielach — odbielającej i właściwej tonującej. Pierwsza zawiera bromek potasu i czerwony żelazicianek potasu, druga — najczęściej siarczek sodu.

W „Die Galerie“ (maj 1938 r.) znajdujemy przepis dający dużo możliwości w tonowaniu. Przepis ten przytaczamy. Na początku są podane warunki, które muszą spełniać odbitki przeznaczone do tonowania:

1. Odbitki muszą być dobrze naświetlone, wywołane do końca, tak aby naświetlone srebro było całkowicie zredukowane. Odbitki za długo naświetlone dają niemiły gliniasto-żółty kolor.
2. Odbitki, przeznaczone do tonowania, w celu otrzymania większej soczystości muszą być ciemniejsze niż te, które do tonowania nie są przeznaczone.
3. Odbitki, w celu uniknięcia plam, muszą być dokładnie utrwalone, w miarę możliwości w świeżym utrwalaczu.
4. Następnie należy je dokładnie wypłókać.
5. Jeżeli są wysuszone, należy przed tonowaniem namoczyć w wodzie, dla osiągnięcia

Kąpiele tonujące.

Roztwór ten można sporządzić bezpośrednio przed użyciem lub też korzystać z 10% zapasowego roztworu. Przechowywać ten roztwór należy w szczelnie zakorkowanej flaszce.

Siarczek sodu (Natrium sulfuratum — Na_2S)	10 g.
Woda	dolać do 1000 cm^3 .

Siarczek sodu powinien być chemicznie czysty. Przechowywać należy we flaszce dobrze zakorkowanej i zalanej parafiną, a to z tego względu, że posiada niemiły zapach oraz właściwość pochłaniania wilgoci z powietrza, wskutek czego rozpływa się, tworząc gęstą ciecz. Płyn ten należy zlać. Do tonowania należy używać tylko kryształów. Ze względu na niemiły zapach tonować należy przy otwartym oknie lub na wolnym powietrzu, w żadnym wypadku nie w pomieszczeniu, w którym są przechowywane światłoczułe papiery, płyty i filmy.

Daleko słabszy zapach posiada siarczek baru. Można go również stosować do tych celów.

Siarczek baru (Barium sulfuratum — BaS)	5 g.
Woda (zagotowana i ostudzona)	do 1000 cm^3 .

Przy rozpuszczaniu należy potrząsać flaszka, gdy rozpuszczanie ustanie — pozostawić przez $\frac{1}{2}$ godz. w celu wytworzenia się osadu. Następnie należy zlać ostrożnie klarowny roztwór.

Tonowanie odbitek można też przeprowadzić za pomocą siarkomoczniku (tiocarbamid).

Tiocarbamid $[\text{CS}(\text{NH}_2)_2]$	2 g.
Wodorotlenek sodu $[\text{NaOH}]$	4 g.
Woda	do 1000 cm^3 .

Roztwór bez zapachu, silnie zasadowy; osoby posiadające delikatny naskórek rąk powinny obchodzić się uważnie z płynem.

Kąpiele odbielające.

Roztwór zapasowy I.

Czerwony żelazicianek potasu (Kalium ferricyanatum rubrum)	100 g.
Woda	dolać do 1000 cm^3 .

Przechowywać w ciemni w brunatnej flaszce.

Roztwór zapasowy II.

Bromek potasu (Kalium bromatum)	100 g.
Woda	do 1000 cm^3 .

W zależności od pożądanego tonu, roztwory te należy mieszać w stosunku wskazanym w tej tabelce.

Roztwór zapasowy I.	Roztwór zapasowy II.	Amoniak ciężar właściw. 0,910	Woda	Zastosowanie i wynik.
40	4	—	56	Szczególnie nadaje się do papierów bromosrebrnych. Do papierów chlorosrebrnych przy zastosowaniu metody II. Ton: sepia do żółto-brązowego.
40	8	—	52	Nadaje się do papierów bromosrebrnych i chlorosrebrnych. Ton: brązowy do żółto-brązowego.
40	12	—	48	Do papierów bromosrebrnych i chlorosrebrnych. Ton brązowy do żółto-brązowego.
40	16	—	44	Do papierów bromosrebrnych. Ton neutralny brązowy. Na wysokoczułych papierach chlorosrebrnych przy zastosowaniu metody I albo II ton brązowy.
40	20	—	40	Do papierów bromosrebrnych i wysokoczułych chlorosrebrnych. Ton brązowy. Kąpiel ta nadaje się szczególnie do tonowania tiokarbamidem.
35	12	5—10	48—43	Do wysokoczułych papierów chlorosrebrnych. Ton brązowy.



PRZY KARTACH
brom

EDWARD CZUGAJ
Suwałki



PAPROĆ

brom Zdjęcie wyróżnione na konkursie „Wszelświata” i „Przeglądu Fotograficznego”.

L. FREYER

Ostrów, Wkp.

Działanie tego płynu neutralizować roztworem octu stołowego.

Tonowanie.

Tonowanie można przeprowadzić 3 metodami.

Metoda I. Odbitkę poddaje się całkowitemu wybieleniu, następnie płucze się, dotąd, aż woda przestanie zabarwiać się. Potem następuje właściwe tonowanie w jednym z trzech roztworów — (siarczek sodu, siarczek baru, tiocarbamid). Po wytonowaniu — płukanie w ciągu 15 minut.

Metoda II. Odbitkę poddaje się działaniu kąpeli tonującej, na przeciąg około 5 minut, później — płukanie, aż odbitka utraci śliskość, której nabrała w tej kąpeli, następnie odbielenie. Przy odbielaniu odbitka przyjmuje niemiły żółto-brunatny kolor. Gdy kolor odbitki przestanie się zmieniać, następuje płukanie. Gdy woda przestanie zabarwiać się, następuje powtórne barwienie w kąpeli tonującej i płukanie 15 min.

Metoda ta daje prawie na wszystkich papierach wywoływanych, piękne soczyste tony, nawet na tych papierach, które nie dają dobrych rezultatów przy metodzie I.

Przy zastosowaniu kąpeli tonującej z tiocarbamidem należy stosować świeżą kąpiel dla każdej odbitki.

Metoda III. Odbitkę, podobnie jak przy metodzie II, poddaje się działaniu wstępnej kąpeli tonującej w roztworze siarczku sodu, potem płókanie, odbielenie, płókanie i tonowanie w kąpeli siarczku baru lub tiocarbamidu. Metoda ta umożliwia otrzymywanie subtelnych przejść w tonach.

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

NA MARGINESIE ŚLĄSKIEJ WYSTAWY FOTOGRAFIKI W KATOWICACH.

Wiadomo nie od dziś, że Śląsk, zwłaszcza Górny, jest bodaj najgęściej zaludnioną fotoamatorami dzielnicą Polski. I każdemu Polakowi musiało się to dziwne wydać, że stosunkowo do niedawna, nie było tam poważniejszej organizacji, któraby skupiała wysiłki fotoamatorskie śląskiej dzielnicy, a już o jakiejś większej wystawie wogóle się nic nie słyszało. Gdy dziś leży przedemną katalog wielkiej wystawy fotograficznej w Katowicach, zatytułowanej „Piękno ziemi śląskiej“, to najpierw dusza rośnie, że Zaolzie odebraliśmy Czechom tak szybko, iż wystawa ta okazała się otwarta przedwcześnie, co zresztą nie umniejsza jej znaczenia, tylko, że rodacy z za Olzy nie zdołali w niej wziąć udziału. A potem warto przypomnieć, skąd się to

wszystko wzięło, — jaka to krótka, a już dobra jest tradycja obecnej wystawy katowickiej.

Katalog jej, zawierający 32 ilustracje wkłęsłodrukowe i doskonałe artykuły wstępne Jana Bułhaka i Gustawa Morcinka, nic o tem nie mówi, jakkolwiek jest pod każdym względem najpiękniejszym bodaj katalogiem wystawy fotografiki, jaki się w Polsce dotychczas ukazał. Ale dlaczego Śląskie Tow. Mił. Fotografji samo swej historii zaprzecza i nazywa obecną wystawę „pierwszą“, to pozostaje tajemnicą.

Obecna wystawa jest bowiem już *drugą wystawą* na poważnym poziomie, zorganizowaną przez to samo zrzeszenie z tą tylko różnicą, że pierwsza — jak to zwykle bywa — nie miała tak wielkiego poparcia i protektoratu Województwa Śląskiego, jak obecna. Jako członek ówczesnego „jury“ (do spółki z Prof. Ligoniem i dyrektorem Muzeum Śląskiego, Dr. Dobrowolskim), mogę coś wiedzieć o tem, jak wysoki był wówczas poziom nadesłanych z całego Śląska obrazów i jakie to były trudności z ostateczną eliminacją eksponatów na wystawę.

Wracając jednak do obecnej wystawy, to, czyby kto przypuszczał, że przed kilku laty zaczęło się wszystko w Chorzowie? Dlaczego się tak wstydić tej młodej tradycji i dlaczego o tem nic nie wspomnieć w katalogu?

Było to przed kilku laty, jakoś wkrótce po uregulowaniu stosunków polsko-niemieckich. W Chorzowie, w tamtejszym „Azotniaku“ istniało sobie (i dotychczas istnieje) bardzo sympatyczne, fabryczne zrzeszenie inżynierskie „Foton“, składające się z ludzi skromnych i skromnie fotografujących, jak wypadło na tęgie głowy naukowców i techników z dziedziny chemji. Co pewien czas urządzali oni wewnętrzne wystawy fabryczne, dając tem upust wrodzonemu poczuciu estetycznemu. Ale gdy im to przestało wystarczać, jeden z nich, Dr. Inż. Józef Hawliczek, „zbuntował się“ i za nic mając piętrzące się naokoło trudności, uparł się, że jednak w Katowicach musi być urządzona pierwsza wystawa fotografiki śląskiej. Najpierw więc zorganizował i powołał do życia Śląskie Tow. Mił. Fotografji w Katowicach, udało mu się bowiem zgrupować pewną ilość fotoamatorów dobrej woli i natchnąć ich swoją ideą wystawy. Następnie, jako pierwszy prezes zrzeszenia postawił na swoim i misję swoją uznał właściwie za skończoną z chwilą otwarcia Pierwszej Wystawy Fotografiki Śląskiej (2.XII.1934 r.).

Najtrudniejszy początek był zrobiony. Wystawa miała nadspodziewane powodzenie i nowopowstałemu zrzeszeniu przyniosła nawet nieoczekiwany dochód. Saldo moralne i materialne okazało się po zamknięciu imprezy dodatnie. Ja dałem zaraz sprawozdanie o wystawie na fali Polskiego Radja w Katowicach, poczem rzecz ukazała się wkrótce na łamach „Fotografa Polskiego“ (Nr. 6/1934) i w przekładzie niemieckim berlińskiego czasopisma „Photofreund“.

Potem nastąpiło dobrych kilka lat ciszy, a tylko dalekie odgłosy, do-

chodzące czasem do mnie, świadczyły, że zrzeszenie śląskie nie umarło, lecz pracuje. Obecnie trzeba mu powinszować, że zdołało w zgodnej współpracy z Województwem doprowadzić do tak pięknej wystawy, obrazującej piękno Ziemi Śląskiej, że już sam katalog daje należyty przedsmak dokonanego czynu.

Wiem napewno, że p. Dr. Hawliczek, darzący mnie swoją przyjaźnią, ma lepsze tytuły do sławy, niż zorganizowanie jednego zrzeszenia i jednej wystawy fotografiki. Ale ziarno, rzucone przez niego na Śląsku, wydało plon i ukrywanie tego byłoby niesprawiedliwością społeczną.

PRZEGLĄD PRASY

„Leica w Polsce“

poświęca 9-ty zeszyt dwum autorom, T. Cyprianowi i W. Puchalskiemu, z których każdy omawia bardzo szczegółowo i zajmująco swoją odrębną dziedzinę fotografowania, Cyprian — zdjęcia teatralne na scenie, a Puchalski — zdjęcia przyrodnicze, dotyczące zwierza i ptaków. Każdy z nich jest znanym specjalistą w swoim zakresie i obszerne zestawienia wyników ich doświadczeń zainteresują z pewnością niejednego z naszych czytelników, których odsyłamy do źródła.

„Wiadomości Fotograficzne“

zamieszczają w Nrze 9-tym artykuł S. Soleckiego p. t. „Dlaczego brak młodych na łamach prasy“. Autor winę tego zjawiska przypisuje czołowym fotografom starszego pokolenia, którym zarzuca, że „nie wychowali następców“, że nie „stworzyli w każdym mieście organizacji“, mającej pracownię i stanowiącej szkołę fotograficzną. Nie będziemy powtarzali argumentów w obronie „starych“ przed pretensjami „młodych“, którzy chcieliby mieć „pieczone gołąbki do gąbki“, a zapominają, że ci starzy byli kiedyś także młodymi i nie tylko nie wymagali „gołąbków“, ale poprostu nie mieli gdzie się uczyć od innych i musieli wszystko zdobywać sobie sami w pocie czoła, wertując książki cudzoziemskie. Redakcja „W. F.“ bierze nas w obronę i tłumaczy wymagającemu młodzieńcowi, że i młodzi amatorzy mogliby ujawniać nieco więcej inicjatywy i zainteresowania, bo dzisiaj nie brak już sposobności do uczenia się fotografii. A my przypomnimy, że dwa nienajpodlejsze miasta polskie, Poznań i Wilno, musiały zlikwidować swoje towarzystwa fotograficzne z powodu braku zainteresowania i poparcia ze strony fotografującego ogółu. W tych miastach istnieją tylko kluby fotograficzne właśnie dlatego, że amatorzy — koledzy panów Soleckich — nie chcieli podtrzymać towarzystw fotograficznych, posiadających pracownię, i dały im upaść przez swoją bierność i obojętność. Tak wygląda odwrotna strona medalu.

„Photo Illustrations“, Paris, Août 1938.

W lecie roku bieżącego wskutek starań polskich kół fotograficznych odbyła się wystawa fotografiki polskiej w Paryżu w Galerie St. Jacques, urządzona przez p. M. Montela, wydawcę dwóch pism fotograficznych francuskich. Jako echo owej

wystawy przychodzi obecnie jesienny zeszyt „Photo-Illustrations“, w którym zostały umieszczone reprodukcje obrazów J. Bułhaka, M. Krysztofika (nazwanego tym razem „Marjan Józef“), T. Wańskiego, A. Wieczorka i E. Czerneho. Nieduży ten wynik w porównaniu do zabiegów i oczekiwań jest dość typowy dla naszych stosunków polsko-francuskich i daje się streścić przysłowiem, „Góra urodziła mysz“. Po skąpej ilości reprodukcji polskich poprawia nieco wrażenie duży artykuł p. C. Santeul'a, p. t. „La photographie polonaise“ (Galerie St. Jacques), który tutaj podajemy w streszczeniu.

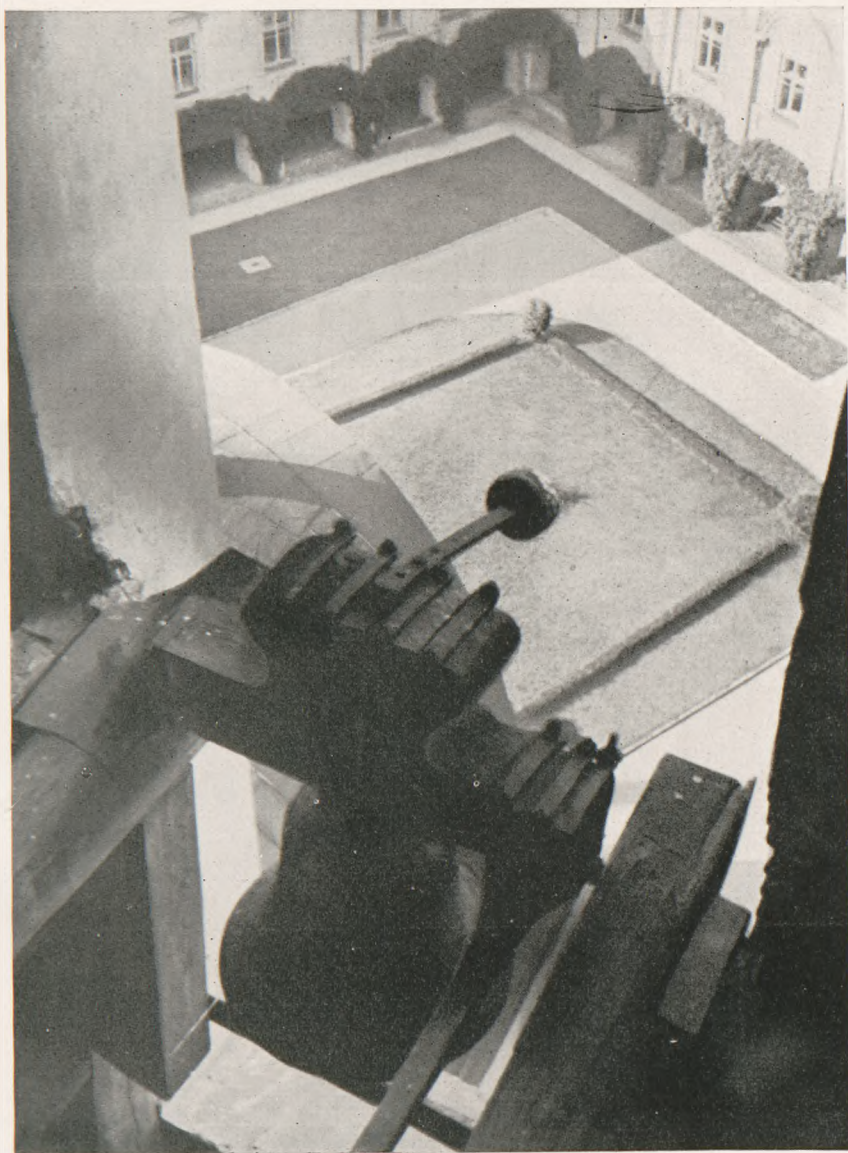
„Wystawa fotografików polskich, która niedawno odbyła się w Galerie St. Jacques, zwróciła raz jeszcze uwagę na to, jak się dziś rozpowszechnia i coraz bardziej zaznacza charakter narodowy i rasowy w fotografii różnych narodów świata. Zapożyczamy się u opinii, mocno wyrażonych przez jednego z animatorów „fotografii polskiej“, Jana Bułhaka, opinii, świadczących, że odcina się ona swoim charakterem od fotografii narodów sąsiadujących.

„Polska wskutek właściwości swoich dziejów, odznaczała się zawsze szczególną wrażliwością na problemy narodowe. Nic też dziwnego, że fotografia, emanująca z Polski, była orjentowana przez te same wytyczne, jakie panowały od czasów Mieszka I-go w kraju, ograniczonym Bałtykiem, Karpatami, Odrą i Bugiem.

„Obraz fotograficzny składa się genetycznie z dwóch faz, z koncepcji motywu i z jego wykonania formalnego. Fazy te mogą ujawniać pewien charakter nie tylko międzynarodowy, ale i etniczny. Pomysł obrazu, czyli jego kompozycja opiera się na wyborze wolnym i osobistym motywu. Pomiędzy wielu przedmiotami, artysta wybiera te, które wydają mu się bliższe, a wyłącza takie, które nie odpowiadają jego umysłowości, temperamentowi i upodobaniom. Wybór ten może podlegać fluktuacjom przejściowym, ale tem niemniej jest on naogół kierowany przez dyspozycje psychiczne stałe, które charakteryzują artystę, jako osobnika i jako przynależnego do pewnej grupy narodowej. W ten sposób narodowość osobnika zaznacza się predylekcją jego do pewnych cech jego otoczenia. Osobowość artysty może nadawać tym cechom zabarwienie liryczne, komiczne lub tragiczne, ale i to zabarwienie nie będzie pozbawione kolorytu ogólnonarodowego.

„Podobne uczucia odzwierciadla fotografia polska w wolnym wyborze swojej tematyki. Czyż ten wybór nie zdradza jakiegoś wyższego pojmowania człowieka i natury, jakiegoś przeciwstawiania się światowi faktu wulgarnego i nudzie miejskiej spekulacji, nie wyjawia skłonności do szczytnej prostoty, jaką ma w sobie ziemia i praca na niej. Nawet stłoczenie w pudełkowych domach miasta nie przeszkadza, by tam znajdować zgodnie z psychiką słowiańską i polską, — grę promieni słonecznych na ulicznym murze, odbłaski duszy w wejrzeniu ludzkim lub twardą poezję pracy i woli. Zamiast ujawniania miasta od strony jego pospolitości i brzydoty, polacy wolą szukać w niem elementów szlachetniejszych i bardziej „ludzkich“, zrozumiałych dla wszystkich, choć niepozbawionych nuty osobistej, ale czynią to z uporczywością ludzi, mocno przywiązanych do ziemi ojczystej i mających duszę polską, a więc — pełną, przeciwstawioną miejskiej. Pojmują życie szeroko i swobodnie i protestują przeciw jego zniekształcaniu przez deptaki wielkomiejskie, umiając dojrzeć nawet poprzez dachy i sklepienia miasta — błękit nieba, czar obłoków i wspaniałość słońca...“.

Trudno lepiej scharakteryzować sprawę koncepcji motywu obrazowego. Co zaś do jego wykonania, to załączone w tym zeszycie reprodukcje świadczą, że fotografia polska opiera się na zasadach rzetelnych i surowych. Negatyw jest wolny od lokalnych interwencji retuszerskich. Pozytyw lubuje się w oddawaniu najdelikatniejszych odcieni. Piękne obrazy, wystawione w Galerji St. Jacques, mówią o uczuciowo-



Z WIEŻY ŚW. JANA
brom

EUGENJA SZEŃCÓWNA
Wilno



ści słowiańskiej, w której dominuje marzenie. Ich specjalny grafizm unika celowo mocnych przeciwstawień, bliskich duszy południowca. Lubuje się on w subtelnościach gamy szarej, w atmosferze mglistości i niedopowiedzenia, właściwej rasom nordyckim. Jeden z autorów, p. Czerny, poszukuje schematycznego zsyntetyzowania tonów i osiąga to przez nakładanie na siebie kilku negatywów tego samego motywu. Sposób ten, niegdyś stosowany przez nieodżałowanego M. Maurera, a polegający na zestawieniu osobnych negatywów dla wysokich światła, dla cieni i dla tonów przejściowych, daje wyniki zadziwiające“.

Tyle „Photo-Illustrations“ o fotografice polskiej. Nie mamy złudzeń co do stopnia uświadamienia społeczeństwa francuskiego w sprawach polskich i wiemy, że jest ono mętne i powierzchowne w treści i nonszalanckie w formie. Przyjmujemy więc z pobłażliwym uśmiechem sposób załatwiania naszej sprawy przez francuzów, uważając, że i tak uczynili dość dużo i że od nich więcej — nie można wymagać.

„Die Galerie“

w zeszycie 11 przynosi reprodukcje obrazów polskich autorów J. Dudziaka — „Obiad“ i A. Swroga — „W kolejce linowej“.

J. B.

Z WYDAWNICTW

FOTOGRAFIKA WĘGIERSKA. (Prospekt ilustrowany).

Pod tym tytułem zapowiadają pierwszy almanach fotografii Węgrzy w pamiętnym 1938 roku, który naprawia krzywdy traktatu w Trianon i przywraca Królestwu Węgierskiemu część jego terytoriów po dwudziestoletniem oderwaniu. Szczególnie życząc Węgrom wszechstronnego rozkwitu, cieszymy się, że z uroczystością natury ogólnej zbiega się dla Węgier wydanie pierwszego rocznika, obrazującego świetny rozwój fotografii węgierskiej. Rocznik ten ma zawierać 80 dużych plansz reprodukcyjnych, przedstawiających główne kierunki twórczości fotograficznej. Ma być wydany pod redakcją Karola Rosnera przy współudziale najwybitniejszych artystów węgierskich, a umieszczone w prospekcie próbne ilustracje dużego formatu takich autorów, jak Vadaś, Ramhab, Munkaesi, wyglądają bardzo zachęcająco i obiecują wspaniałą całość. Reprodukcje zalecają się jeszcze tem, że są wykonane w dobrej cynkotypji, oddającej walory obrazu znacznie lepiej i wytworniej, niż ordynarny druk wgłębiony. Mamy nadzieję, że i polscy fotograficy zainteresują się tem nowym wydawnictwem, a węgierskim życzymy, by ich pierwszy rocznik doznał zasłużonego powodzenia i jaknajwiększej wziętości.

„PIĘKNO ZIEMI ŚLĄSKIEJ“.

Z okazji konkursu i wystawy o podobnym tytule, urządzonej w Katowicach przez Śląskie Towarzystwo Fotograficzne oraz przez Związek Propagandy Turystyki Wojew. Śląskiego, został wydany piękny katalog ilustrowany tej wystawy, zawierający 32 reprodukcje prac wystawionych i wyróżnionych, a na wstępie artykuł G. Morcinka o „Pięknie ziemi śląskiej“ i J. Bułhaka „O istocie fotografii ojczystej“. Z pomiędzy wielu udzielonych nagród dwie nagrody przypadły Tadeuszowi Wańskiemu i Janowi Bułhakowi. Wystawa zawiera przeszło 500 eksponatów, wykonanych przez około 50 autorów. Ze względu na tematykę specjalną występuje wiele nazwisk nieznanych, a brakuje takich, które przywykliśmy widzieć na innych wystawach, ale sądząc z katalogu, wystawa ta jest obślana poważnie i obficie i będzie stanowiła krok naprzód w rozwoju fotografii ojczystej.

„III MEDNARODNA RAZSTAWA UMETNISKE FOTOGRAFJE LJUBLJANA“.

Pięknie ilustrowany katalog zawiera długi spis nagród i odznaczeń, udzielonych przez Komitet wystawy Lublańskiej. Z Polaków srebrną plakietę otrzymał E. Czerny, a brązową Władysław Bogacki. Prócz tego zostali odznaczeni: srebrną plakietą Fotoklub Wileński, a brązową wydawnictwo „Almanach Fotografiki Polskiej“ Stanisława Turskiego.

J. B.

PODRECZNIKI KSIĘGARNI WILAKA.

Księgarnia W. Wilaka w Poznaniu znowu wydała następne 2 podręczniki fotograficzne, obejmujące poszczególne dziedziny fotografii, w opracowaniu Dr. Tadeusza Cypriana, znanego i cenionego fotografa i publicysty fotograficznego w Polsce p. t. „Błędy fotograficzne“ i „Laboratorium fotoamatora“.

W ten sposób biblioteczka fotograficzna Księgarni W. Wilaka obejmuje obecnie już 7 poradników w opracowaniu Dr. T. Cypriana, Dr. A. Wiczorka i J. Kwaśniewskiego.

Wydawnictwo estetyczne, na dobrym papierze i z dobrymi ilustracjami. Ujęcie całokształtu popularnej wiedzy fotograficznej w szeregu małych poradników, obejmujących pewne zagadnienia, co prawdopodobnie jest celem Wydawcy, pozwoli na stałe uzupełnianie tej biblioteczki przez wydawanie nowych poradników w miarę powstawania i popularyzowania nowych zagadnień fotograficznych oraz ułatwi aktualizowanie już wydanych poradników.

Cały szereg tematów wprost woła o prawo wyjścia na świat, lecz pod warunkiem, że zdobycze techniki i doświadczenia w danej dziedzinie, publikowane dotychczas przeważnie tylko w pismach fachowych będą przez autorów sprawdzone i dopiero wtedy umieszczone w poradnikach.

Przecież z miesiąca na miesiąc ukazują się w różnych pismach fotograficznych artykuły i wzmianki traktujące w całości lub fragmentarycznie o nowych zagadnieniach w fotografii, a biedny fotoamator, który po pewnym czasie chce skorzystać z tych opracowań zmuszony jest wertować dziesiątki zeszytów czasopism, by znaleźć to, co jest mu potrzebne. Nierzadko się zdarza, że zagadnienia są niekompletne lub powierzchownie opracowane, recepty błędne i t. p., a stąd oczywiście powstaje dla fotoamatora nowe źródło udręceń.

Poradniki te powinny objąć różne działy fotografii tak dla początkujących jak i dla zaawansowanych.

Oto są tematy dla następnych poradników, które nie mają dotychczas odpowiednich opracowań:

1. Filtry. 2. Osłabianie, wzmacnianie i tonowanie. 3. Fotomontaż i retusz. 4. Reprodukcyjne i zdjęcia techniczne. 5. Portrety. 6. Fotografowanie przy sztucznym świetle itd.

A teraz krytyka.

„Błędy fotograficzne“. Poradnik opisuje dość szczegółowo błędy fotograficzne, ilustrując wyraźnie ważniejsze z nich dobrymi ilustracjami. Niestety nie zawsze są tam podane sposoby na uniknięcie błędów lub ich naprawienie i brak jest wskazówek, gdzie o tych sposobach można przeczytać. A przecież podanie krótkiego przepisu (np. dla błędów takich jak „Rysy na płycie lub błonie“, „Spływanie emulsji ze szkła lub celulozoidu“) lub podanie odsyłaczy do innych poradników (np. dla „niedoświetlenia i prześwietlenia negatywów“) ułatwiłoby znacznie pracę fotoamatorom.

„Laboratorium fotoamatora“. Tytuł częściowo nie odpowiada treści, gdyż znajduje się w poradniku rozdział IV „garść uwag dla małoobrazkowca“, który woleli-

byśmy widzieć w formie obszerniejszej jako odrębny poradnik. Z tego rozdziału ustępy „Porysowanie negatywu“ i „Pierścienie Newtona“ powinnyby figurować raczej w poradniku „Błędy fotograficzne“. Aczkolwiek Autor i Wydawca we wstępie zapowiadają omówienie urządzeń ciemnicowych, które fotoamator może zrobić własnym sprytem, jednak te omówienia są ogólnikowe. Brak rysunków i sposobów wykonania własnymi siłami fotoamatora takich zasadniczych urządzeń, jak rzutnik, latarnia ciemnicowa, wagi, odważniki, miski itp.

A przecież fotoamatorzy przeważnie nie mogą sobie pozwolić na wydanie kilkuset złotych na kupno tych drogich urządzeń.

W końcu każdego poradnika przydałaby się bibliografia dla życzących pogłębić dane zagadnienia fotograficzne.

Niech ta krytyka będzie wyrazem zainteresowania dla wydawnictwa, które z czasem może się stać jakby Encyklopedją fotograficzną.

Zygmunt Wrześniowski.

PTAKI I ZWIERZĘTA W FOTOGRAFIACH PUCHALSKIEGO.

Książnica Atlas wydała ostatnio cały szereg pocztówek, oryginalnych fotografii, poświęconych niektórym dzielnicom Polski. Jedna serja poświęcona jest naszym zwierzętom i ptakom. Są to zdjęcia znanego fotografa Włodzimierza Puchalskiego. Niektóre z nich były już reprodukowane we „Wszechświecie“, „Przeglądzie fotograficznym“, „Lowcu“ i innych, jest jednak i dużo nowych, jeszcze nieznanych.

Kto próbował kiedykolwiek fotografować zwierzęta czy rośliny „na wolności“, ten zna olbrzymie trudności, jakie się wiążą z tego rodzaju pracą: nieodpowiednie warunki oświetleniowe, krótki czas, w którym spotkane zwierzę chce pozostawać i daje się złapać na film czy na kliszę, niejednokrotnie zbyt wielka odległość, krzewy i drzewa zasłaniające częściowo obiektyw, przygodne tło itd. itd.

Zdjęcia zwierząt łatwe są tylko w ZOO, albo w warunkach sztucznych — w prowizorycznym atelier; przy fotografowaniu gąsienicy na gałązce łatwo jest podłożyć kartkę papieru dającą lepsze tło, można ją fotografować z różnych stron, zależnie od oświetlenia, w ostateczności gąsienicę można zabrać ze sobą do mieszkania, umieścić ją na stole i oświetlić lampami. Zdjęcie w takich warunkach nie będzie trudne. Tak można postępować z gąsienicą, nie da się jednak tego wszystkiego dokonać ze spotkaniem w lesie dzikiem czy rodziną jastrzębi.

Serja fotografii Puchalskiego jest zbiorem zupełnie wyjątkowym jak pod względem przyrodniczym tak i fotograficznym. Technicznie fotografie są bez zarzutu. Pod względem kompozycyjnym tworzą szereg wspaniałych obrazów. Zdjęcia np. sowy uralskiej (Nr. 407), szpaka (467), rogacza (435), sokoła (402) i szereg innych są portretami na najwyższym poziomie. Bardzo śmieszne są niektóre „portrety zbiorowe“ np. sowy uszatej (461) lub jastrzębia gołąbiarza (454). Świetny jest dzik (439) na tle zimowego lasu. Należałoby właściwie opisywać każde zdjęcie z osobna, tak są one różne i tak pełne wyrazu.

Jedyny zarzut, jaki możnaby było zrobić, to błyszcząca powierzchnia fotografii. Jest to oczywiście wina wydawnictwa. Powierzchnia matowa bezwątpienia jest przyjemniejsza dla oka, zapewne jednak wiele osób będzie wolało gładkie, o lśniącej powierzchni pocztówki.

J. Kr.

**ROZPOWSZECHNIAJCIE PRASĘ FOTOGRAFICZNĄ
„PRZEGLĄD FOTOGRAFICZNY“ I „FOTOGRAFA POLSKIEGO“.**

PORADNIA

Zdjęcia p. Tadeusza Wisławskiego z Łodzi przedstawiają typowy okaz dobrego surowca pejzażowego nieumiejętnie opracowanego. Autor ma niewątpliwie poczucie malowniczości, orjentuje się w kierunku motywu istotnego i czasami go pochwytuje należycie, ale tym wysiłkom nie towarzyszy świadome operowanie środkami, prowadzącymi do harmonijnej kompozycji. Czyli — autor ma znacznie więcej zdolności, niż — wiedzy fotograficzno estetycznej — zjawisko niezmiernie częste w naszej samorodnie bogatej Polsce, chorującej stale na brak wykszolenia. Wręcz przeciwnie, niż w Niemczech, gdzie każdy pętaś umie porządnie skomponować motyw, wywołać negatyw, zrobić odbitkę i powiększenie, ale kiedy się weźmie do kupy prace stu takich genjuszów, to się poziewa szeroko i chce się spać albo płakać, bo wszystko jest rozpaczliwie beztalentowe, sztywne, drewniane i naiwnie nudne. Polska mogłaby zaślęsnąć w fotografcie na cały świat, gdyby fotografowie z uzdolnieniami p. Wisławskiego uczyli się porządnie praktycznej estetyki fotograficznej. Zamieszczamy tu sześć jego prac i omawiamy je kolejno. W nr. 1 zamarzająca rzeka jest pokazana z trafem poczuciem tematu i słusznie w przekątni. Ale plany dalsze są słabe, a lewa strona daje jedną czarną plamę, wskutek skonstrastowania cieni. Nr. 2 mógłby stanowić prześliczny obrazek — ujęcie jest dobre, ale wykonanie wadliwe, cienie zbyt czarne, niebo zbyt białe i bez wyrazu, a to pomimo, że chmury i tonacja nieba były wyraziste i zostały zepsute przykrótkiem naświetleniem lub kontrastującym papierem pozytywu. Nr. 3 ma te same cechy — dobry pierwszy plan, słabe i przeczernione dalsze, przytem ujęcie jest kątowno za szerokie i obrazek wymaga obcięcia dla skoncentrowania wyrazu. Nr. 4 — jest nawet w tej nadmiernie skonstrastowanej tonacji, zbyt czarno-białej — ładnym obrazkiem, porządnie skomponowanym: trzeba tylko dać spokój kontrastującym Ridax'om (papier) i zrobić powiększenie na papierze miększym, któreby: rozjaśniło czarny plan pierwszy u dołu, rozjaśniło zbyt czarne cieniowe partje listwy brzożowej, i poprawiło niebo, dając jego cieniom pokrycie słabsze, a jego światłom — pokrycie mocniejsze, i tem wszystkiem prowadzą obraz do harmonji. Nr. 5 przy dobrem postawieniu pierwszoplanowych brzoż ma niebo papierowe, a przy tej bieli — pierwszy plan znów niepojęcie ciemny — zawsze to niedoświetlanie lub kontrastowanie ordynarnym Ridax'em czy Velox'em, które powinny być całkiem zaniechane na korzyść tylu innych dobrych papierów tych samych fabryk. Wreszcie Nr. 6 — najgorszy ze wszystkich — motyw mógł być dobry, ale utonął w atramencie czerni. Niech się autor nie gniewa za te słowa krytyki — są one tem surowsze, im więcej czujemy w czyich zdjęciach zdolności, które nie powinny marnować się. W Polsce już jest gdzie się uczyć, są szkoły i podręczników nie braknie. Życzymy w tem najlepszego powodzenia.

J. Bułhak.

KOMUNIKATY

WYSTAWY.

Od 1—24 stycznia 1939 r. trwać będzie **Międzynarodowy Salon Fotografiki**, Des Moines, Iowa. Ekspozaty nadsyłać należy do 15 grudnia b. r. Leon H. Smith, Salon-Direktor, Y. M. C. A., Des Moines, Iowa, U. S. A.

Międzynarodowa Wystawa Fotografji pejzażowej w Leicester, w czasie od 20.II do 11.III.1939 r. Termin nadsyłania prac upływa 24 stycznia 1939 r. Adres: Mr. H. Foscutt, Exhibition Secretary, 19 Dorncester Road, Leicester England.

Przedłużenie terminu konkursu Ilford-Selo. Ze względu na wielkie zainteresowanie konkursem **Ilford - Selo** i dużą ilość próśb, skierowanych do przedstawicielstwa fabryki **Ilford**. **TERMIN** nadsyłania prac na ten konkurs **ZOSTAŁ PRZEDŁUŻONY** do dnia 31 grudnia 1938 r.

Przypominamy, że warunkiem dopuszczenia pracy na konkurs jest wykonanie jej całkowicie na materiale **Ilford-Selo**.

R E G U L A M I N

Programowych Wystaw Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Warszawie na rok 1939.

1. Polskie Towarzystwo Fotograficzne organizuje w roku 1939 cykl programowych wystaw na określone tematy, a mianowicie:

w styczniu 1939 — I wystawa na temat „ARCHITEKTURA I WNĘTRZE“, składająca się z 3 działów: 1) Budowle zabytkowe i nowoczesne, 2) Wnętrza, 3) Pomniki i zabytki architektoniczne;

w lutym 1939 — II wystawa na temat: „PORTRET“, składająca się z 4 działów: 1) Portret charakterystyczny (typy), 2) Portret kobiety, 3) Portret męski, 4) Portret dziecka;

w marcu 1939 — III wystawa na temat „PRACA“, składająca się z 3 działów: 1) Człowiek przy pracy, 2) Zwierzęta przy pracy, 3) Maszyny przy pracy;

w kwietniu 1939 — IV wystawa na temat „GÓRY, WODA I SPORTY“, składająca się z 4 działów: 1) Pejzaż górski, 2) Pejzaż wodny, 3) Sporty lądowe, 4) Sporty wodne;

w maju 1939 — V wystawa na temat „PRZYRODA“, składająca się z 3 działów: 1) Świat zwierzęcy, 2) Świat roślinny, 3) Przyroda martwa.

2. Udział w wystawach może wziąć każdy fotograf (tak stowarzyszony, jak i nie-stowarzyszony).
3. Każdy wystawca może nadesłać na poszczególne wystawy po 2 zdjęcia do każdego działu danej wystawy.
4. Rozmiar zdjęć nie może być mniejszy, niż 18×24 cm. Zdjęcia powinny być zmontowane (najlepiej na jasnym kartonie). Technika pozytywowa dowolna. Wystawione będą jedynie nienagannie technicznie prace, odznaczające się artystycznym lub oryginalnym ujęciem tematu.
5. Na odwrotnej stronie kartonów należy wypisać czytelnie: imię, nazwisko i adres autora, tytuł pracy, miejsce dokonania zdjęcia i ewent. bliższe określenie przedmiotów zdjęcia, technikę i numer porządkowy według karty zgłoszenia.
6. Karta zgłoszenia (pożądana ze względów porządkowych w formacie 148×210 mm) winna zawierać następujące dane:
 - a) imię, nazwisko i adres wystawcy,
 - b) ewent. przynależność do Towarzystwa Fotograficznego, do Towarzystw lub Klubów Sportowych i krajoznawczych,
 - c) dane dotyczące fotografii, a mianowicie: numer porządkowy, tytuł, technika.

7. Wpisowe na każdą wystawę wynosi:
- | | |
|-----------------------------------|-----------|
| dla fotografów stowarzyszonych | — 1.— zł. |
| dla fotografów niestowarzyszonych | — 2.— zł. |
- Przynależność do Towarzystwa Fotograficznego winna być stwierdzona na karcie zgłoszenia.

8. Termin nadsyłania prac na poszczególne wystawy:
- | | |
|-------------------------------------|-------------------------|
| na I p. t. „ARCHITEKTURA I WNETRZE“ | — do dn. 15.XII.1938 r. |
| „ II „ „PORTRET“ | — „ „ 15. I.1939 r. |
| „ III „ „PRACA“ | — „ „ 15. II.1939 r. |
| „ IV „ „GÓRY, WODA I SPORTY“ | — „ „ 15. III.1939 r. |
| „ V „ „PRZYRODA“ | — „ „ 15. IV.1939 r. |
9. Prace zakwalifikowane przez jury będą wystawione w lokalu Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Warszawie.
10. Prace będą zwrócone wystawcom niezwłocznie po zamknięciu poszczególnych wystaw.
11. Prace, korespondencję i wpisowe należy nadsyłać pod adresem: Polskie Towarzystwo Fotograficzne — Warszawa I, ul. Chmielna 17 z dopiskiem: „Programowe Wystawy P. T. F.“.

Projektowane jest przyznanie nagród na poszczególne wystawy.

Skład jury, wykaz nagród i dokładne terminy otwarcia i trwania poszczególnych wystaw będą ogłaszane dodatkowo.

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

Przedpłata Przeglądu Fotograficznego: roczna zł. 6.—, półroczna 3.50, kwartalna zł. 2.—. Pojedynczy zeszyt 70 gr. Wpłaty należy uskuteczniać na konto P. K. O.

Nr. 701.131 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.**

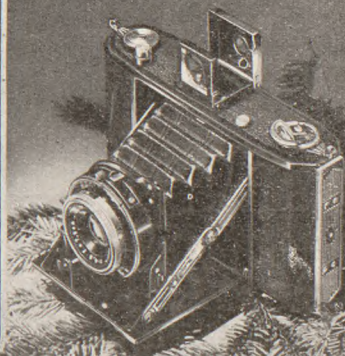
Komitety Redakcyjne: **Jan Bułhak, Tadeusz Cyprian, Jan A. Neuman, Witold Romer.** Wszystkie prawa przedruku zastrzeżone. Redakcja zastrzega sobie prawo robienia skrótów i poprawek w rękopisach. Adresy członków Redakcji: **Wilno**, Orzeszkowej 3—2. **Jan Bułhak**; **Lwów**, Długosza 25, inż. **W. Romer**; **Warszawa—Ochota**, ul. Słupecka 2-a m. 3, dr. **T. Cyprian**; **Warszawa**, ul. Kaliska 20, m. 11-a, **J. Neuman.**

Drukarnia Artystyczna „Grafika“, Wilno, Tatarska 22.
Klische F. Zaniewski. Papier kredowy „J. Franaszek“ S. A.

W KAŻDEJ OKAZJI

staramy się nadać naszym życzeniom trwałą postać.
Kto się zdecydował na kupno aparatu, wybór jego padnie na nowy „Nettar” 6x6, Zeiss Ikon. Ta składana kamera wzamian za niewielką kwotę daje wiele zalet. Popierwsze praktyczne otwieranie, następnie całkowicie automatyczny sprężynowy mechanizm, praktyczny celownik, futerał dla dużego nasadzanego lustrzanego celownika, szybkie nastawianie i łatwo widoczne regulowanie przysłony i migawki. Prosimy zasięgnąć informacji o kamerze u swego sprzedawcy lub zażądać szczegółowego prospektu.

Zygmunt Pawłowski Warszawa, Okólnik 11 gen.
zast. na Polskę fabryki Zeiss Ikon



Taką radość
sprawi każdemu
jeden tylko upominek
gwiazdkowy — aparat

„KODAK”

Prosimy żądać cenników
i informacji o Systemie

Ratałnym „KODAK” we wszystkich
fotосkładach

Kodak Sp. z o. o. Warszawa, pl. Napoleona 5

PAPIERY
FOTOGRAFICZNE



MIRAX NIGRONA TONAR

*rawskie doskonałe
i niekawodne*

„J. FRANASZEK” S. A. WARSZAWA