



Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy imienia W. Stefanyka

NAUKOWY DZIAŁ CZASOPISM IM. MARJANA I IWANNY KOCIW

Ż 36361

MIESIĘCZNIK FOTOGRAFICZNY:

pismo ilustrowane poświęcone sztuce fotograficznej i gałęziom pokrewnym : organ Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego i Towarzystwo Fotografów Amatorów w Krakowie.

R.1931 nr 142

LWÓW

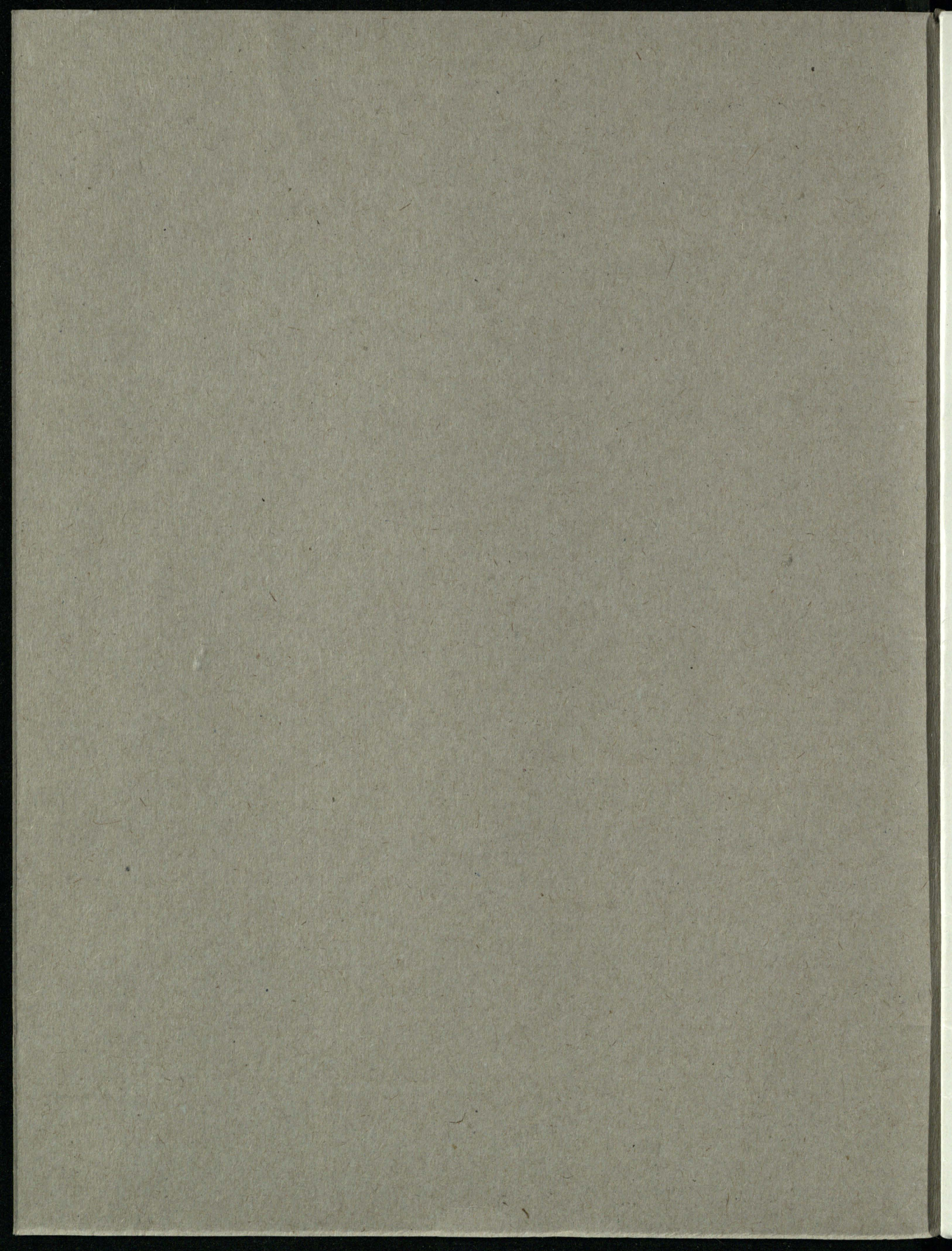


^m
Ж-36 361

Miesięcznik
Fotograficzny

1931

N^o 142



10
nr-36.361

36

Oplatę pocztową
uiszczono ryczałtem

ROCZNIK XII.

PAŹDZIERNIK 1931.

Nr. 142.

MIESIĘCZNIK FOTOGRAFICZNY

PISMO ILUSTROWANE, POŚWIĘCONE SZTUCE
FOTOGRAFICZNEJ I GAŁĘZIOM POKREWNYM

Wychodzi we Lwowie

pod redakcją

JÓZEFA ŚWITKOWSKIEGO
nauczyciela Uniwersytetu we Lwowie

Wydawcy: BARWIK & BORZEMSKI
Lwów, Kopernika 18.

Przedpłata z przesyłką pocztową kwartalnie zł. 3.—, półrocznie zł. 5.—, rocznie zł. 9.—
Zeszyt pojedynczy zł. —80, z przesyłką zł. 1.05.

Przedpłatę przyjmuje firma : BARWIK & BORZEMSKI, Lwów, Kopernika 18., tel. 18-60.



LUMIÈRE

• PŁYTY •
• BŁONY •
PAPIERY
CHEMICALIA
APARATY

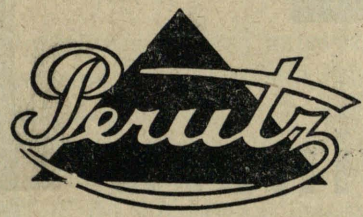
publix

JENERALNE PRZEDSTAWICIELSTWO

C. RAFFIN, WARSZAWA AL. UJAZDOWSKA 37.

III
nr 36. 361

PERUTZA PERSENSO 23° SCH. 1300 H & D



NAJNOWSZA BŁONA DO APARATÓW LEICA I ZDJĘC KINOWYCH. WYROZNIĄ SIĘ WYSOKĄ WRAZLIWOŚCIĄ NA BARWY, IDEALNIE DROBNYM ZIARNEM, ABSOLUTNĄ BEZODBLASKOWOŚCIĄ. DO NABYCIA WE WSZYSTKICH SKŁADACH FOTOGRAFICZNYCH.

JENERALNA REPREZENTACJA D/H A. GANTZ, WARSZAWA PRZESKOR 2.

Hauff Filmy Płyty

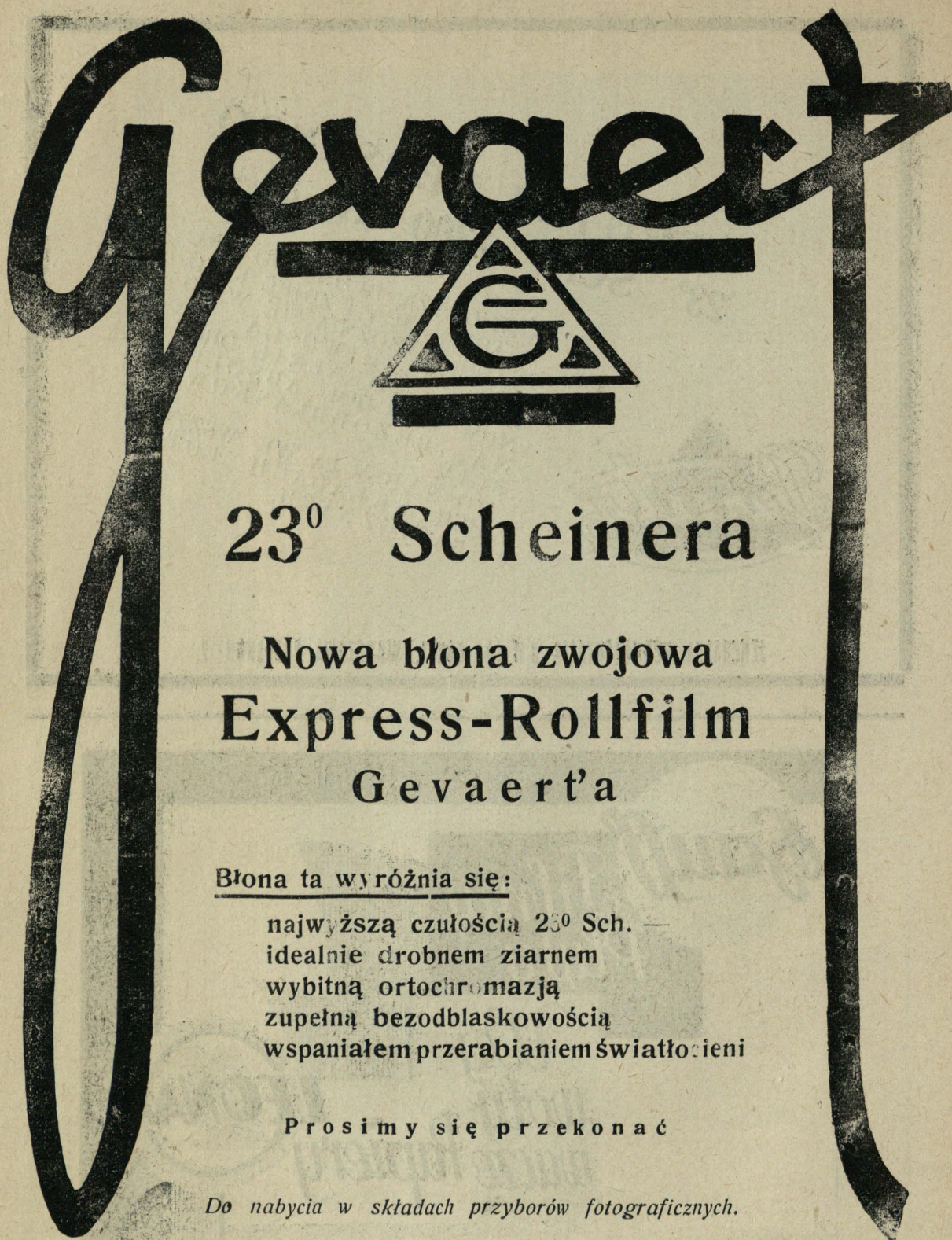
Wywoły- wacze Papiery

LEONAR

181
HAUFF LEONAR A.G. WANDSBEK

ЛНД №: 8. Стефанова
АН Укрален

ЛВІВСЬКА БІБЛІОТЕКА
АН УРСР
№ 10149



23° Scheinera

**Nowa błona zwojowa
Express-Rollfilm
Gevaert'a**

Błona ta wyróżnia się:

najwyższą czułością 23° Sch. —
idealnie drobnym ziarnem
wybitną ortochromazją
zupelną bezodblaskowością
wspaniałem przerabianiem światłocieni

Prosimy się przekonać

Do nabycia w składach przyborów fotograficznych.

ARTYKULI ARSIBERU
1914 R.
10

MIESIĘCZNIK FOTOGRAFICZNY

TO, O CZEM SIĘ WIELE MÓWI, A MAŁO PISZE

W dobie powojennej zauważyć się daje pewne dziwne zjawisko, które określić można jako stopień wrażliwości na ważne przejawy współczesnego życia. Jest to rodzaj apatii wobec faktów, które do niedawna jeszcze wydawały się mocno problematyczne, a dziś przemawiają argumentem czynu ludzi rozmiłowanych w danej dziedzinie wiedzy, czy sztuki. Jest to niedocenianie faktów, być może, takich, które kiedyś okażą się ciężarne w następstwa, a nad którymi dzisiejsze pokolenie przechodzi do porządku dziennego tak, jakby miało do czynienia z jednodniową sławą modnego foxtrota.

Wymienione zjawisko doskonale można obserwować w polskiej fotografii artystycznej, a w szczególności w ostatnich kilku latach jej rozwoju. Odnosi się wrażenie, jakby ludzie — adepti tej sztuki — przestali umieć się cieszyć. Bo że ludzie, dla których fotografia jest obca, nie przejmują się jej problemami, to można to jeszcze jakoś wytłómaczyć; ale jeżeli miłośnicy fotografii, a nawet jej oficjalni przedstawiciele, nie przykładają dostatecznej wagi do pewnych przejawów, wybitnie w sztuce fotograficznej dodatnich — to jest conajmniej dziwne.

Polską sztukę fotograficzną przed-

wojenną reprezentowali bardzo nieliczni artyści, w Polsce zupełnie zapoznawani, a za granicą, jeśli bywali głośni, to działo się to na rachunek państw zaborczych. Piśmiennictwo fachowe i także krytyka były w powijakach — poważnych wystaw w Polsce też nie było *) Gdyby ktoś wówczas tym kilku zapaleńcom przepowiedział losy ich sztuki w Polsce w latach 1920—1930, poszaleliby z radości na samą myśl. Wobec olbrzymiego balastu ówczesnych przesądów i uprzedzeń nie śmieliby wierzyć, że ich dzieła w r. P. 1931 zawisną w stołecznej „Zachęcie“. A powstanie i wydanie książki w rodzaju „Fotografiki“ Bułhaka uznaliby za prorocstwo równe utopji. Nakoniec zbiliby każdego proroka, któryby twierdził, że przyszli polscy fotograficy nie potrafią tych przyszłych zdobyczy ocenić i cieszyć się nimi.

Mnie jednak nie zbijają ci z pionierów, którzy żyją, bo faktem jest, że nad zjawiskami niecodziennymi w polskiej

*) W r. 1903 poczęło wychodzić we Lwowie czasopismo dwutygodniowe ilustrowane „Wiadomości Fotograficzne“, zastąpione w r. 1908 przez „Miesięcznik Fotograficzny“, a „Lwowskie Towarzystwo Fotograficzne“ podjęło od r. 1904 urządzenie corocznych wystaw fotografii. (Przep. red.)

fotografice zbyt łatwo przechodzi się do porządku dziennego. Co gorsza — łamię się pióra w obronie problemów mniej ważnych i aktualnych (guma contra brom!), podczas, gdy sprawy najbardziej istotne i żywotne czają się w cieniu niedoceniaenia i bywają zbywane wzmiankami, albo wogóle przemilczane.

Czy to nie jest zdumiewająco ujemnym objawem polskiego życia fotograficznego, że naszej fotografice, zgromadzonej poraz pierwszy w jej dziejach na Salonie Wiosennym w Warsz. Zachęcie, nie poświęcono w polskiej prasie fotograficznej ani jednego sprawozdania?*) A postąpiono zupełnie tak, jakby się miało do czynienia nie z historycznym wydarzeniem, ale z wystawką fotografii amatorskich w Pipidówce! Jednym słowem głuche milczenie, które zdumiewać będzie naszych następców i to nie tylko w sprawie, związanej z Salonem Wiosennym 1931 r.

Czy to nie dziwne, że artykuły estetyczno-fotograficzne, poruszające aktualne dziś w Europie problemy, odrzucane bywają w Warszawie, aby się doczekać uznania i publikacji w... Berlinie?

Nie o wiele lepiej powiodło się „Almanachowi Fotografiki Wileńskiej” i „Fotografice” Bułhaka. Obydwa te wytworne wydawnictwa mają znaczenie historyczne, jako pierwsze tego rodzaju w Polsce, a zbyto je t. zw. „pochlebne wzmiankami” (**). W ten sposób dzieła o nieprzemijającej wartości postawiono w jednym szeregu z plejadą podręczników o charakterze czysto technicznym. Nie doczekał się „Almanach” tego szczęścia, które jest u-

działem np. niemieckiego rocznika „Photofreund Jahrbuch”. Rocznikowi temu poświęca się w piśmie „Photofreund” artykuł wstępny, w którym szczegółowo omawia się treść i ilustracje rocznika.

Jeszcze bardziej obco postąpiono z „Fotografiką” Bułhaka, jeżeli się zważy, że „Ilustrow. Kurjer Codzienny” (**), a więc pismo z fotografią niczem nie związane, uznał za stosowne poświęcić „Fotografice” dłuższy artykuł bardzo poważnego pióra. Posłuchajmy, co o „Fotografice” pisze Mieczysław Treter:

„To, co J. Bułhak mówi o kompozycji i o interpretacji obrazu fotograficznego, oraz o jego treści (kraj-obraz, architektura i wnętrza, człowiek), tak jest słuszne, tak głęboko uzasadnione, tak ważne, że rozdziały te uważać można za podstawowy podręcznik estetyki sztuki fotograficznej (**), za jej elementarny katechizm, bez którego nie może się obejść fotograf, zarówno amator, jak i zawodowiec, jeśli posiada choć trochę wybrednego smaku, jeśli żywi minimalne bodaj artystyczne aspiracje. Niejeden nasz malarz mógłby się również z tej książki nauczyć!”

Ale poco się ma uczyć fotograf, jeśli się czyni z niego parjasa w świecie artystycznym przez schlebianie jego najmniej wybrednym wymaganiom i jeśli się mu wmawia, że alfą i omegą jego artyzmu jest recepta? Dobra recepta to dobra rzecz, ale to są nogi bez głowy, jeśli za tem nie idzie pełne uświadomienie estetyczne. Podtrzymywany w błędzie od lat całych, przeciętny fotograf wierzy w receptę, jak w zbawienie i jest pewien, że aby być tegim

*) Wiadomość o tem podało nasze czasopismo w czerwcu r. b. przy sposobności o mawiania dzieł umieszczonych w Salonie Międzynarodowym Fotografiki w Warszawie. (Przyp. Red.)

**) Nie wszędzie. Zobacz recenzję w „Miesięczniku Fotograficznym”. (Przyp. red.)

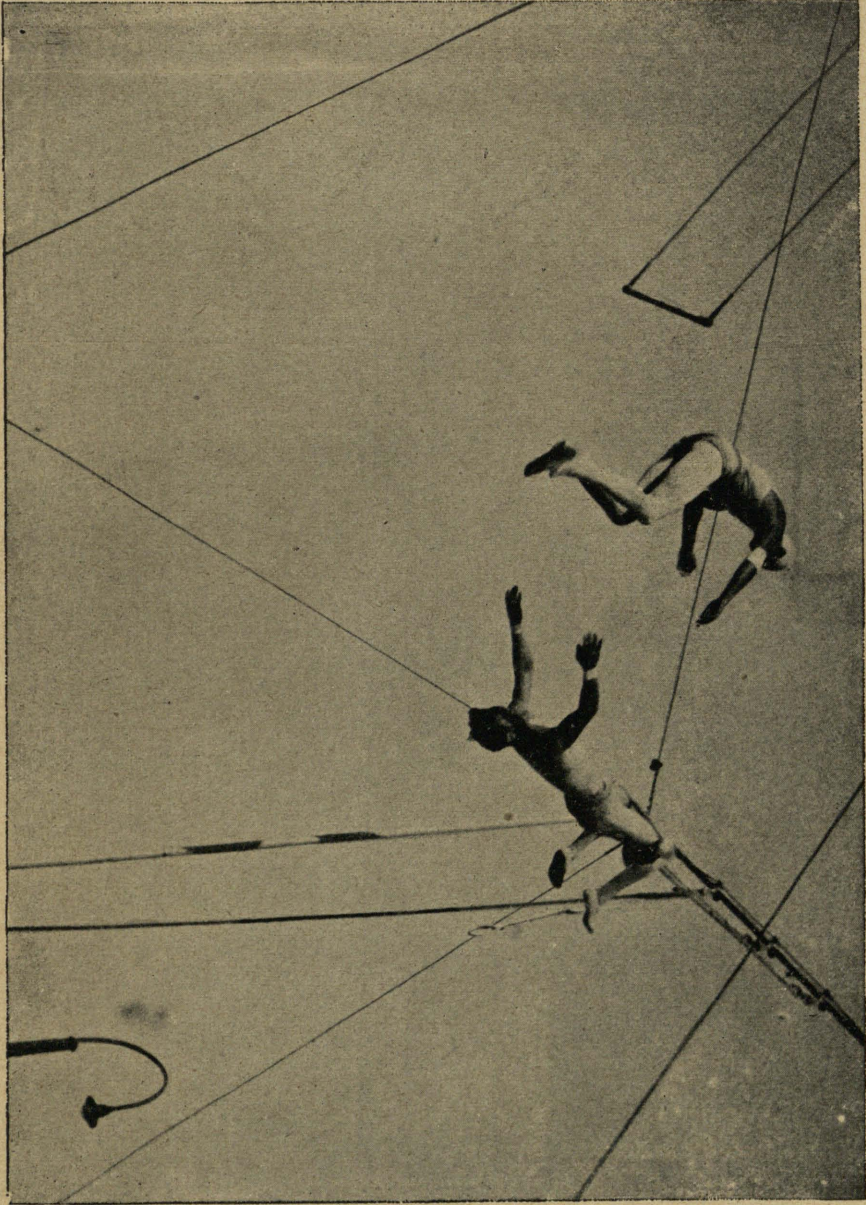
*) M. Treter: „Artyzm w fotografii” — Ill. Kurjer Codz. Nr 223, z dn. 14 sierpnia 1931. (Przyp. autora).

**) Wszystkie podkreślenia pochodzą od M. Tretera.



ŚLĄSKA ULICZKA.

Dr. T. Cyprian



THE TRAPEZE ACT.

Florence B. Kemmler

artysta, wystarczy mieć kosztowny aparat. Stąd zapewne pochodzi najgłupsze pytanie, jakie się stawia fotografowi na widok jego pięknych prac: „Pan musi mieć doskonały aparat“?

Jan Bułhak podjął szlachetny i ciężki trud wykorzenia tych niedorzecznych przesądów i wydał „Fotografikę“ — pierwszą u nas książkę, w której niema ani jednej recepty — są natomiast zwięzłe i jasno wyłożone elementarne zasady fotograficznej estetyki. Jednak książka nie jest nudnym i suchym traktatem estetycznym, a jako dzieło praktyka, pozbawiona jest zupełnie nadmiaru teoretycznego balastu. Bułhak wie, że jego praca nie uczyni z partaczy artystów i jeśli może mieć jaką satysfakcję, to tę, że książka jego stanie się pociechą dla tych cichych i zdolnych, którzy wątpią.

Nie zwrócono dotychczas najmniejszej uwagi na walory pedagogiczne „Fotografiki“. A przecież są one pierwszorzędne. Bułhak pierwszy rzuca myśl, która jedyna tylko musi być w przyszłości podstawą rzetelnego fotograficznego wykształcenia. Oto radzi on zacząć naukę od pracy przy pomocy długich ogniskowych, gdyż tylko taka praca kształci początkującego estetycznie i zmusza go wprost od zarania zamiłowania do myślenia, podczas, gdy obecny system, lansowany przez handel i przemysł, zmusza do bezmyślności. To, co radzi Bułhak jest zupełną odwrotnością propagowanego dziś systemu. Dotychczas zaczynało się „pstrykanie“ od krótkich ogniskowych, na których się łamało zęby, aby po wielu trudach i zniechęceniach dostrzedz walory obiektywów o długiej ogniskowej. Najpierw była praktyka, a potem wykształcenie — jednym słowem tak jakby inżynier—górnik, kierujący kopalnią, spowodował wskutek nieudolności śmierć tysiąca ludzi, aby się zaraz potem uczyć, jak nie zabić drugiego

tysiąca. Bułhak rozpoczyna naukę od długich ogniskowych, co nie oznacza bynajmniej, aby fotograf miał całe życie dźwigać tylko ciężkie i wielkie kamery. Nietrudno odgadnąć, że kto raz opanował długą ogniskową, ten da sobie rady i z krótką, mimo jej wad. Jest tu oczywiście mowa o dawaniu sobie rady w sensie artystycznym. A więc najpierw wykształcenie, a potem praktyka. Wykształcenie — to praca długą ogniskową, praktyka — to dalsze i łatwe już opanowanie reszty łącznie z obiektywami o krótkiej ogniskowej. Przy systemie nauczania, opartym na takich podstawach, zdobywanie wiadomości technicznych i estetycznych musi się odbywać równoległe, albowiem technika i estetyka wiążą się tutaj w jedną nierozdzieloną całość.

Wskazania pedagogiczne Bułhaka mogą się niejednemu krótkowidzowi wydać utopijne w czasach bujnie kwitającego partactwa fotograficznego, pielęgowanego starannie przez kupców i wielki przemysł. Ale powiedzmy odrazu, że książka Bułhaka wybiega niezmiernie daleko poza wąziutki horyzont kupieckich interesów i ideałów i jako taka jest książką przyszłości, przeznaczoną właściwie dla nieistniejących, bo przyszłych, uczniów przyszłej wyższej szkoły fotograficznego arcyzmu.

Autor dzieła omawia wprawdzie w „Fotografice“ najważniejsze problemy tej sztuki, ale pewnych działów zdaje się zupełnie nie dostrzegać. Wybitne pedagogiczne znaczenie dla nauki kompozycji ma t. zw. „martwa natura“, o której tutaj niema mowy, podobnie jak o różnej kategorii zdjęciach migowych, a więc o zdjęciach rodzajowych i sportowych, traktowanych artystycznie. Tłómaczy się to pewnie tem, że stylowi i upodobaniom Bułhaka obce są wymienione dziedziny, których jednak zapoznawać niepodobna,

kalne przez rozjaśnianie za ciemnych płaszczyzn, a nawet eliminuje się z obrazu szczegóły zbędne, o ile się przy-
padkowo znajdują.

Papier po wywołaniu pokładu „siły“ suszyć należy bezwarunkowo poziomo z powodów, jakie już wyłuszczyłem. Obraz widzimy teraz zupełny, od światła do cieni, jednakowoż głębia cieni prawdopodobnie nas nie zadowolni, będzie bowiem za słaba, tak, że pożądanem okaże się powtórzenie pokładu „siły“, tembardziej, że w cieniach nagromadziła się trzykrotnie wytworzona a więc znaczna ilość brunatnego tlenku chromowego, który zniknie, względnie wyblednie w kąpieli oczyszczającej. Na tę pozorną siłę cieni na obrazie nieoczyszczonym, należy zwrócić baczną uwagę. Wprawdzie można powtórzyć pokład „siły“ i po oczyszczeniu obrazu, w razie, jeżeli dopiero wówczas zauważymy brak głębi w cieniach, ale utrudnia to pracę, gdyż musielibyśmy po zastosowaniu kąpieli oczyszczającej powierzchnię papieru ponownie pożelatynować, gdyż kwas siarkawy, wytwarzający się w tej kąpieli, nadwreżyć może klejową warstwę.

Gdy po wywołaniu ponownego pokładu „siły“ zauważymy, że obraz nie zadowalnia naszych wymogów, że gdzieś, w pewnej części skali tonów, odczuwamy brak łagodniejszych przejść — wówczas będziemy zmuszeni do uzupełnienia go jeszcze jednym pokładem, przyczem ilość farby oznaczymy stosownie do wartości brakujących tonów. Są motywy, na które — jak się nam początkowo zdaje — wystarczą trzy lub cztery pokłady; tymczasem w miarę konstruowania obrazu gumowego wyłania się konieczność dodatkowych pokładów tak, że gumy z sześciu, siedmiu i ośmiu pokładów nie należą do rzadkości.

Słoneczne oświetlenie bezpośrednio scharakteryzować będzie można naj-

skuteczniej dwoma pokładami na półświatła i dwoma na cienie, z opuszczeniem całego środka skali tonów. Przeciwnie n. p. nastroje mgliste nigdy nie zawierają wysokich światła i głębokich cieni, ale cały ich charakter tkwi w środkowych tonach — tu więc główny nacisk położymy na pokłady „półtonowe“, których może być kilka.

Przy wywołaniu każdego pokładu możemy obrabiać środkami wywołującymi tylko pewne części obrazu, nie tykając innych, wskutek czego uzyskuje się szczególne efekty, właściwe tylko gumie. Zważywszy to i dodawszy możliwość zmieniania wartości tonów w szerokich granicach, jak niemniej możliwość usuwania drobniejszych przedmiotów czy szczegółów, rozpraszających uwagę albo też wypadających z ogólnego zestroju, zrozumieć łatwo, jak wielką wolność i swobodę w kształtowaniu obrazu przedstawia sposób gumowy. Synteza malarska wytwarza się tu zarówno przez rozmiękczenie konturów, nieuniknione wskutek ziarna papieru i kilkakrotnego naświetlenia, jakoteż i wskutek stanowczo płaszczyznowego oddziaływania fotogramu gumowego.

Sposób gumowy dąży do efektów dekoracyjnych a składa się na to cały szereg czynników, o których była mowa. Mimo to radzę, aby każdy gumista, zanim przystąpi do rozwiązywania problemów czysto artystycznych, rozpoczął dla suwerennego opanowania trudnej techniki gumowej swoje w tej technice wyszkolenie od zadania, by zapomocą sposobu gumowego dążyć (oczywiście tylko w gumie wielowarstwowej) do dokładnego odtworzenia wszystkich bez wyjątku tonów, zarejestrowanych na negatywie.

Fotogram gumowy, z tą myślą sporządzony, odda skalę tonów w sposób do pigmentowego bardzo zbliżony. Zawierać będzie prócz rozległej skali tonów i przebogactwo szczegółów. Należy

— mojem zdaniem — najpierw nauczyć się otrzymywać za wiele i w tonach i w szczegółach, aby później, po zupełnym opanowaniu techniki, móc z całej możliwej do odtworzenia skali wybrać te tony, z całego rogu obfitości te szczegóły, których brak na obrazie obniżyłby jego artystyczną wartość.

Juljan Fałat, ten mistrz syntezy malarskiej, malował w swej młodości studja krajobrazowe, gdzie każdy niemal liść na drzewie, każde prawie źdźbło traw dotykane było na akwareli pędzlem, w technice minjaturowej. I to jest właściwa kolej, to jest wzorowa szkoła i tak powinien postępować każdy kształcący się artysta. Trzeba umieć zrobić najdrobniejszą gałązeczkę malując studjum drzewa, aby móc później, malując obraz, którym się ma nie naśladować przyrodę ale sugerować w widzu wrażenie natury, opuścić wszystkie liście i gałązki, a dać masę, sylwetę i plamę barwną. Dzisiejszy kierunek w sztuce malarskiej daje niestety bardzo fatalną szkołę kształcącym się talentom. Plener, impresja, plama barwna, ujęta w kształt geometryczny, oto alfa i omega szkół i akademji. Obok zaś niedaleko, panoszy się matolek — kubizm czy futurizm. Dajmy tym adeptom sztuki zadanie zrobienia takiego fałatowskiego studjum — podkreślam „studjum“ — brzozy, świerka czy też dębu. Ani w żąb żaden zadania nie ruszy, wzgardzi niem, ucieknie gdzie pieprz rośnie! To smutne. Oby fotografia nie poszła w ślady malarstwa, oby słynny Quedenfeldt, Moholy Nagy, czy Werner Greff ze swoją szkołą byli w historii fotografii obrazowej tylko niewinnym wydarzeniem, bez następstw. Miejmy nadzieję, że tak będzie.

Co do mnie, byłem jako malarz długie lata minjaturzystą; może za długo, by móc dziś bezkrytycznym okiem patrzeć na eksperymenty nowoczesnej „sztuki“. Jako fotograf zabrałem się do

sposobu gumowego i byłem w nim przez szereg lat również minjaturzystą. Nie zapomnę nigdy, jak zupełnie bez woli i chęci wziąłem swoimi fotografiami gumowymi na kawał znakomitego znawcę, estetyka i fotografa Loeschera, kiedy to pod gumami mymi reprodukowanymi w „Photographische Mitteilungen“ z zimną krwią i przekonaniem umieścił podpis objaśniający technikę: „Kohledruck“ (pigment).

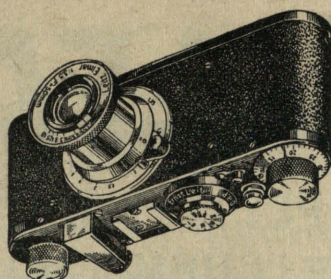
Z jakąż łatwością później przyszło mi syntetyzować i upraszczać w tonach i szczegółach to, co było początkowo „minjaturą“.

Blichowanie i wykańczanie.

Orientacja co do siły cieni i głębszych półtonów bywa niekiedy — jak mówiłem — bardzo utrudniona; tem trudniejsza, im więcej pokładów złoży się na gotowy fotogram gumowy. Brunatny tlenek chromowy, wytworzony w tylu pokładach, sprawia, że mylnie oceniamy siłę obrazu. Z tym faktem liczy się praktyk, nadając gumie wielowarstwowej siłę cieni znacznie większą, niż tę, jaką pragnie uzyskać.

Brunatny tlenek chromu dezorientuje tem więcej, im zimniejszy jest odcień barwny farby, tworzącej obraz. Przy zastosowaniu ciepłej czerni oraz wszelkich odcieni brunatnych, brunatnożółtych, brunatnoczerwonych oraz ciepło oliwkowych, możemy z oczyszczania fotogramu gumowego w wielu wypadkach zrezygnować, o ile tylko światła nie wykazują zabarwienia żółtego, to znaczy, o ile przed wołaniem każdego pokładu udało nam się dokładnie wypłukać nierozłożony dwuchromian z warstwy żelatynowej i z miazgi papieru. Nie mając więc zamiaru gumy oczyszczać, musimy gruntownie płukanie przeprowadzić, no i oczywiście nie przesadzać już w siłę cieni i głębszych półtonów.

**Powodzenie powszechnie
znanej**



KAMERY LEICA LEITZ'a,

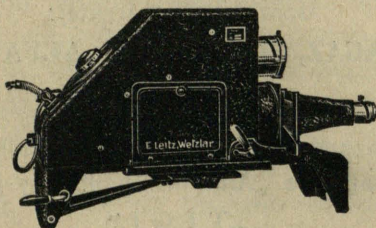
która była podczas wielu podróży naukowych nieodłączną towarzyszką najsłynniejszych uczonych i podróżników, najlepiej mówi o tem, że mała i podręczna Leica jest czemś znacznie więcej, niż zwykłą kamerą.

LEICA, która może być uzupełniana całym szeregiem nader interesujących przyrządów pomocniczych i obiektywami o najróżniejszych ogniskowych, otwiera nową epoką w dziedzinie fotografii.

Specjalny sprzęt pomocniczy umożliwia sporządzanie Leiką doskonałych reprodukcji.

Wyczerpujące opisy i katalogi na żądanie
BÉZPŁATNIE.

Inne specjalności Leitz'a.



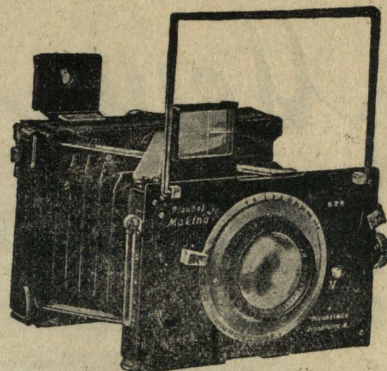
Epidjaskopy Leitz'a z elektrycznymi wentylatorami ochładzającymi są powszechnie uznane jako aparaty projekcyjne najwyższej klasy; odznaczają się najbardziej nowoczesnymi ulepszeniami konstrukcji.

— — — PROSPEKTY GRATIS. — — —

Ernst Leitz, zakł. opt. Wetzlar

Jenerałna Reprezentacja na Polskę:

Marek Garfinkiel, Warszawa, Chmiełna 47 a.



Cudowna MAKINA

**o szczególnej sprawności dla
amatorów nieprzeciętnych.**

Precyzyjna kamera kieszonkowa swego rodzaju. Wytwór mistrzowski. Prawie wyłączna praca ręczna doświadczonych mechaników, lecz nie produkt masowy seryjny.

Zalety Makiny:

Mała, lekka, poręczna, o formie zaokrąglonej, płasko składana.

Makina daje odrazu odpowiedni obraz dostatecznie wielki we wypróbowanym oddawna formacie standartowym 6,5×9 cm, powiększanie zatem nie jest potrzebne.

Na błony płaskie i płyty 6,5×9 cm, które wszędzie, w całym świecie, w każdej miejscowości można nabyć.

Szczególnie jasny, wielki obiektyw 1:2,9, stąd zdjęcia migowe także w słabym świetle, w niepoгодę, w mieszkaniu, nawet z filtrem zdjęcia z ręki. Przydatna zwłaszcza do zdjęć nocnych na ulicach jasno oświetlonych, w takichże lokalach, etc.

Celownik na wysokości oczu, a zatem naturalna perspektywa.

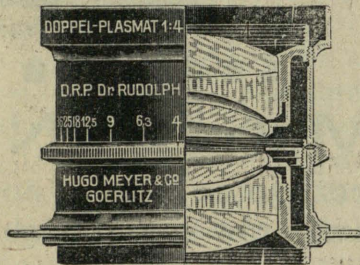
Prospekty bezpłatnie.

Oglądać można w każdym sklepie fotograficznym.

Źródła nabycia w fabrycznym składzie:

**WAUCKOSIN & Co.,
Frankfurt a. M.**

Meyer = PLASMAT



Wynalazek Dr. P. Rudolph'a.
Patenty — niemiecki i zagraniczne.
Nowy sfero-achromat ze zwiększoną plastyką i głębią. Nadaje się szczególnie do zdjęć barwnych.

Makro-Plasmat F : 2,9

Jasny obiektyw uniwersalny. — Kąt obrazu 75°

Podwójny Plasmat F : 4 i F : 5,5

Uniwersalny obiektyw dla zdjęć portretowych, grupowych, migowych i krajozobrazowych. Można używać pojedynczej soczewki o pełnym otworze F : 8, względnie F : 11.

Plasmat zestawiany F : 4,5

Zapomocą jednego objektynu ma się do dyspozycji 3 ogniskowe, 5 różnych stopni jasności i długości wyciągów.

Najbardziej wszechstronny obiektyw współczesny.

Zwiększona plastyka i głębia.

Plasmat do reprodukcji F : 8

Jasny obiektyw dla reprodukcji rysunków kreskowych, autotypji, reprodukcji obrazów, i zdjęć do druku trójbarwnego.

Kino-Plasmat F : 1,5

Rekord pod względem jasności.

Rekord pod względem odtwarzania przestrzeni.

Niezbędny obiektyw do wszechstronnych zdjęć.

Specjalny katalog 83 bezpłatnie.

Optyczno-Mechaniczny Zakład Przemysł.
HUGO MEYER & Co., GÖRLITZ i SCHL.

„ALFA”

≡ PŁYTY, PAPIERY ≡
≡ i CHEMIKAŁJA ≡
≡ FOTOGRAFICZNE ≡

do zdjęć na wolnym powietrzu :

EXTRA-RAPID, ORTOCHROMATYCZNE, ORTO-ANTIHALO,

do zdjęć w altanie fotograficznej :

ULTRA-RAPID, PORTRETOWE, OMEGA,

do zdjęć wieczorem przy lampie elektr. :

OMEGA.

Papiery fotograficzne do fotografii zawodowej i amatorskiej :

ALFAGAZ, ALFAPORT, ALFABROM.

Do bezpośredniego barwienia odbitek na papierze „Alfaport“ najlepszy jest

„TIOL“

Wyroby „ALFA“ są do nabycia w każdym składzie artykułów fotograficznych. Tamże cenniki i druki oraz

„Nowości Fotograficzne“ Nr. 6 (1931 r).

We wszystkich innych wypadkach, a zwłaszcza, jeżeliśmy obraz wytworzyli z odcieni barwy niebieskiej, fioletkowej, purpurowej lub zimno niebieskawo-zielonej, nie obejdzie się bez oczyszczenia.

W tym celu gruntownie wyschnięty po wywołaniu ostatniego pokładu papier z obrazem wkładamy najpierw do czarnej z zimną wodą, aby miazga papierowa rozmiękła. Tymczasem sporządzamy płyn oczyszczający z dwóch zapasowych roztworów, które mieszamy w równych częściach bezpośrednio przed zastosowaniem. Odlawszy wodę z czarnej napełniamy ją płynem oczyszczającym, w dostatecznej ilości wymierzonym tak, aby pokrył całą powierzchnię fotogramu gumowego, który spoczywa, obrazem ku górze, na dnie czarnej.

Kwas siarkawy, tworzący się z siarczynu sodowego pod działaniem kwasu siarkowego, jest bardzo dla zdrowia szkodliwy, nagryza bowiem błony śluzowe i pobudza do spazmatycznego kaszlu; należy więc czynność oczyszczania przedsięwziąć koniecznie na dworze, albo przynajmniej w otwartym oknie, o ile się nie ma do rozporządzenia digestorium. Przytem trzymać się od czarnej jaknajdalej, odwrócić twarz, ale rękoma czarną poruszać, aby płyn oczyszczający oblewał bezustannie całą powierzchnię papieru.

Działanie tym ostrym środkiem trwa bardzo krótko, bo najwyżej 1-2 minut. Wnet po obłaniu obrazu płynem widzimy, jak żółtawy dotąd papier nabiera śnieżnej bieli a farba tworząca obraz występuje czysto, w swoim właściwym odcieniu barwnym.

Są osoby tak czułe na kwas siarkawy, że nie zniosą tego ostrego środka oczyszczającego. Można im polecić znacznie słabiej a więc oczywiście znacznie dłużej działającą kąpiel z 10 procentowego wodnego roztworu piro-

siarczanu potasowego (Kalium meta-bisulfurosum). Działanie takiej kąpeli liczyć już wypadnie na kwadransie.

Jeszcze powolniej działa nasycony roztwór wodny alunu potasowego (Alumen kalicum), środka zupełnie bezwonnego i nieszkodliwego. Płyn taki spełni jednak swoje zadanie dopiero po kilku godzinach.

Gdy cała ilość brunatnego nadtlenku chromowego zmieni się w kąpiel oczyszczającą na blade zielonawy, słabo widoczny, tlenek chromu, co poznać łatwo po wystąpieniu w pełnej czystości i nateżeniu farb w głębokich nawet cieniach, odlewa się płyn i napełnia czarną czystą zimną wodą, tak, jednak, by prądu wody (n. p. z wodociągu) nie puszczać na obraz, ale na sam brzeg czarnej.

Cała warstwa, tworząca obraz gumowy, rozmięknie i rozluźni się w kąpeli oczyszczającej do tego stopnia, że możnaby ją zmyć niemal bez śladu z powierzchni papieru zapomocą sztywnej szczeciny. I teraz więc jeszcze jest czas na lokalne poprawki w wartości tonów, na eliminowanie niepotrzebnych szczegółów czy drobiazgów. Przy rozjaśnianiu płaszczyzn musimy jednak postępować ostrożnie, dotykać miejsc rozjaśnić się mających małymi, bardzo miękkimi pędzlami i to bardzo lekko, w przeciwnym bowiem razie łatwo przebić warstwę gumy z farbą aż do papieru tak, że pozostanie biała plama tam, gdzieśmy zbyt energicznie dotknęli powierzchni obrazu. To rozluźnienie warstwy jest najlepszym dowodem, jak słabo garbuje gumę zielony tlenek chromowy w porównaniu z brunatnym nadtlenkiem.

Wodę zmieniamy kilkakrotnie co 10 minut, dokonujemy koniecznych poprawek, usuwamy małe, przypadkowo z grudek farby utworzone, ciemne plamki i punkty, dotykając ich pod powierzchnią wody kończysto zacięciem

drewienkiem lub łebkiem szpilki wbitej ostrzem w trzonek drewniany, po czym wyjmujemy obraz z czarki i wieszamy w kleszczykach za którykolwiek narożnik na rozpiętym sznurze.

Gdy papier z obrazem wyschnie gruntownie, zauważymy, że siła obrazu bardzo ucierpiała, a głębsze półtony niewiele się różnią od cieni. Dzieje się to wskutek częściowego zapadnięcia się cząsteczek farby w rozmięklą poprzednio warstwę koloidową. Chcąc przywrócić obrazowi pierwotną siłę i soczystość głębi, musimy go powlec na powierzchni przejrzystym medjum wysychającym.

Do takiego powerniksowania nada się jakikolwiek lakier żywiczny, a więc n. p. tania politura biała czyli roztwór szelaku w spirytusie, silnie rozcieńczony werniks akwarelowy lub t. p. Równie dobre usługi odda cienka warstewka z gumy akacjowej zgarbowana jakimkolwiek środkiem. Werniksowanie nie jest zawsze łatwe, gdyż pędzel szeroki, płaski, którym warstwę ochronną nakładamy, pozostawia przy nieumiejętnym prowadzeniu smugi i pasy na powierzchni obrazu gumowego. Łatwiej udaje się powlekanie gumą.

W tym celu rozpinamy suchy zupełnie papier z obrazem zapomocą elastycznych trzymadełek na rysownicy, podłożywszy większy od obrazu arkusz makulatury. Odmierzamy do miseczki odpowiednią ilość zapasowego roztworu gumy i dodajemy na 9 cm sześć. płynu 1 cm sześć. stężonej formaliny. Tę mieszaninę rozsmarowujemy zupełnie taksamo, jak mieszaninę naczulającą i wygładzamy lintownikiem. Zapomocą gęsto po brzegach wbitych pluskiewek przypinamy teraz papier z obrazem do rysownicy i usuwamy elastyczne trzymadełka, które już swoją rolę spełniły. Przepojony wilgocią papier, schnąc, zmniejsza swe rozmiary, wsku-

tek czego zasycha równo, naprężony pluskiewkami.

Gdy warstwa gumy wyschnie zupełnie, przystępujemy do zakrycia ewentualnie, przypadkowo, utworzonych białych lub jasnych plamek i punkcików. Do tego celu używamy tej samej farby, z jakiej utworzony jest obraz gumowy. Rozcieramy ją z odrobiną zapasowego roztworu gumy i nakładamy, gdzie potrzeba, kończystym pędzelkiem akwarelowym.

O ile stosujemy lakier żywiczny, należy plamki te pokryć przed werniksowaniem, gdyż na warstewce z żywicy farba z trudnością ima się powierzchni obrazu.

Kończymy dzieło położeniem sygnum autorskiego.

Gumy jednowarstwowe zawierają tak niewiele brunatnego tlenku chromowego, że wymagać będą oczyszczenia jedynie w tych wypadkach, gdy i ta niewielka przymieszka brązu psuje wybitnie niebieski lub fioletowy odcień barwny obrazu.

Jeszcze rzadziej okaże się potrzeba werniksowania. Jedna jedyna warstwa farby zawsze prawie zdoła utrzymać się na powierzchni, zawsze prawie zachowa dostateczną siłę i soczystość w cieniach. Ponieważ nadto gumy jednokrotne charakterem swym nadadzą się raczej do teki niż na ścianę, więc pożądaną będzie wytworna matowość powierzchni obrazu, któremu werniks nadaje zawsze mniej czy więcej połysku.

Gumy jednopokładowe, po ścięciu białych brzegów do szerokości kilku milimetrów, naklejamy na gruboziarnisty lub płócienny papier czerpany, biały, kremowy lub o jasnym subtelnym odcieniu barwnym, zestrojonym z barwą obrazu. Nakleja się je za samą krawędź górną albo za cztery narożniki i zaopatruje w cieńką bibułkę ochronną, przegiętą przez górną krawędź pa-

pieru i z odwrotnej strony do papieru przyklejoną.

Natomiast wielowarstwowe gumy o charakterze zdecydowanie dekoracyjnym, nie znoszą, zwłaszcza przy większych formatach, żadnego papieru, kartonu czy też ohydneho zawsze paspartout. Oprawia się je za szkłem do ram z listwy prostej, gładkiej, płaskiej lub wałeczkowatej. Biel albo naturalny kolor drzewa, zwłaszcza dębowego, działa o wiele wytworniej i poważniej niż złocenia, lub furnir politurowany.

Tak oprawione zdobić mają odpowiednie miejsce na ścianie, zdala od wszelakiego sąsiedztwa.

Farby, użyte do poszczególnych pokładów w gumie wielopokładowej, mogą różnić się nieznacznie odcieniem. Portret, sporządzony w zimnej a chociażby w ciepłej czerni, rzadko odda karnację w sposób zadowalniający. O wiele korzystniej zastosować tu pokład „lazurowy“ o odcieniu ciepło-brunatnym lub czerwono-brunatnym, półtony wytworzyć z brązu zimniejszego, zaś głębokie cienie z czerni obojętnej. W podobny sposób traktować można każdy motyw. Krajobraz zimowy zyska w końcowym efekcie, jeżeli pokłady najjaśniejsze, służące do modelacji całunu śnieżnego i okiści, utworzymy z zimnej, nawet niebieskawej czerni, zaś ciemne półtony i cienie, zgrupowane tu na pniach drzew bezlistnych, skupujemy w czerni ciepłej. Słoneczne nastroje letnich dni zyskają bardzo wiele, gdy półświatła położymy w gorącym brązie żółtawym lub czerwonym a cienie utworzymy z niebieskawej lub fioletowej czerni, która oczywiście straci nieco ze swego zimnego odcienia przez brunatnawy, pod nią leżący podkład. Przykładów takich możnaby wyliczyć mnogo. Nie ma tu oczywiście żadnych reguł; każdy gumista postępuje w doborze odcieni według swej woli, bez szablonu, stosując wybór farby do jakości

motywu i swego artystyczno-optycznego obrazu.

Szczególne efekty uzyskać można, tworząc obraz gumowy na papierze o wybitnym tonie szarym albo i odcieniu barwnym (jasno brunatnym, niebieskawym, grochowo oliwkowym lub t. p.) w ten sposób, że skopjowawszy z negatywu krótkonaświetlony pokład na cienie z wielką ilością n. p. czerni, wywoławszy go i wysuszywszy, smarujemy papier mieszaniną naczulającą, zawierającą jako farbę biel kryjącą (n. p. „biel cynkową“, siarczan barowy). Pokład ten, po wyschnięciu naczulonego papieru naświetlamy pod pozytywem, uzyskanym przez styk, z wielkiego negatywu.

Po naświetleniu i wywołaniu mamy na papierze szczególny obraz gumowy, na którym światła reprezentuje biel farby użytej, cienie pokład czerni, zaś półtony czysty papier o średnim tonie szarym lub barwnym.

Używając bieli cynkowej, należy do oczyszczenia obrazu gumowego stosować alun, gdyż kwas siarkawy zniszczyłby bez śladu pokład bieli; odporna jest natomiast na działanie kwasów biel z bezwodnika kwasu tytanowego.

Jakkolwiek teoretycznie nic nie stoi na przeszkodzie tworzeniu obrazu w powyższy sposób, o ile tylko motyw czy nastrój nie założy swego veto, mimoto praktyka poucza, że nawet przy bardzo szczęśliwym utrafieniu stopnia naświetlenia dla pokładu z bieli, guma tak wykonana zdradza bardzo stromo pobrywane światła, działanie jej będzie więc zawsze tylko ściśle płaszczyznowe, nada się zatem wyłącznie do bardzo niewielu motywów, „plakato“ traktowanych, zatracając charakter półtonowy fotogramu w stopniu znacznie wyższym od wyjątkowo pożądanego.

Od stosowania rozmaitych odcieni jednej i tej samej lub pokrewnych barw, do tworzenia obrazu z poszczególnych

pokładów o wybitnych a znacznie między sobą różniących się barwach, krok już tylko jeden.

Dowolne barwy w dowolnej ilości odcieni barwnych można wprowadzić do fotograficznego pozytywu jedynie zapomocą sposobu gumowego i olejnego względnie bromolejnego. Mowa tu oczywiście, na razie, o barwach, służących do spotęgowania nastroju, do uderzenia na fotogramie akordu barwnego dekoracyjnego, bez dążności czy chęci do jakiegokolwiek naśladowania naturalnych barw przedmiotów.

Barwy mogą tu być zupełnie idealnie, dowolnie dobrane, o ile tylko spełnią swoje zadanie, nie naruszając interesu estetycznego u widza. Gdyby ktoś bowiem dał w krajobrazie n. p. zielone niebo, fioletowe drzewa i cytrynową-żółtą trawę, interes estetyczny widza musiałby natychmiast ustąpić innemu, teoretyczno-naukowemu, któryby nasunął pytanie, czy możliwe, aby drzewa były fioletowe, trawa żółta a niebo zielone? Pytanie to, występując po pierwszym już rzucie oka na fotogram, zniweczyłoby odrazu i bezpowrotnie interes estetyczny, z jakim widz zbliżył się do obrazu. I na tem więc polu, dającym artyście fotografującemu największą może swobodę z całej sztuki fotograficznej, istnieją ograniczenia, istnieją wytknięte szranki, których bezkarnie przekraczać nie wolno. — —

Uderzenie akordu barwnego na dekoracyjnej gumie wielowarstwowej, celem spotęgowania nastroju, wiejącego na widza z fotogramu, wymaga niemal tak wyszkolonego na barwy oka, takiego zmysłu kolorystycznego, jaki konieczny bywa dla malarza. Ponieważ nadto przeważna część zamierzonych na obrazie barw dochodzi do skutku z barwików lazurowych, przejrzystych, to znaczy z kombinacji barw poszczególnych pokładów, leżących jeden na i pod drugim, więc oczywiście równie

konieczną będzie tu znajomość farb i mieszania barwików.

Paleta do gum barwnych wzbogaci się dowolną ilością farb o zdecydowanym odcieniu barwnym, zarówno lazurowych jak kryjących. Pilną uwagę zwracać wypadnie na trwałość barwików. Farby, które po krótszym czy dłuższym czasie pełzną na świetle, wykluczyć należy zupełnie. Nie do użycia będą również farby, ulegające rozkładowi pod działaniem kwasów; do nich należy n. p. ultramaryna, którą też zastąpimy indygiem lub błękitem pruskim.

Brunatny tlenek chromu, ten wróg czystych barw na gumie, bruździ tu oczywiście w jeszcze znaczniejszym stopniu niż w gumie jednobarwnej. To też nic dziwnego, że utworzenie fotogramu gumowego z kilku wybitnych lub subtelnych barw, niemal z reguły nie udaje się „a la prima“ — że prawie zawsze przyjdzie powtórzyć, wzmocnić ten czy ów pokład po oczyszczeniu obrazu, gdy dopiero wskutek usunięcia brunatnego tlenku wszystkie zimniejsze barwy wystąpią w pełnej swej czystości. Skoro patrząc na oczyszczony obraz dojdziemy do przekonania, że ten czy ów pokład wymaga powtórzenia, musimy powierzchnię obrazu ponownie zaopatrzyć w warstwę ze zgarbowanej żelatyny, zwłaszcza gdy do oczyszczania zastosowano kwas siarkawy.

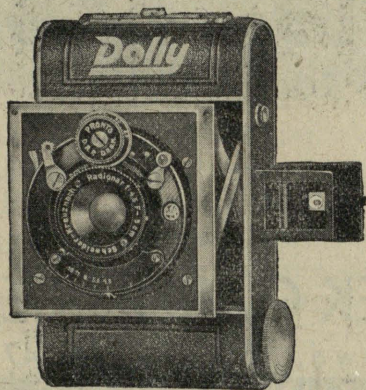
W zasadzie guma jednowarstwowa nie różni się właściwie od sposobu pigmentowego niczem, jak tylko koloidem, przytrzymującym cząsteczki barwika. Tu guma, a tam żelatyna. Nasuwa się więc pytanie, jak to możliwe, by w sposobie gumowym otrzymać można całą lub prawie całą skalę tonów negatywu, bez przenoszenia naświetlonego obrazu na inne podłoże, podczas gdy przy pigmentcie jest to niemożliwe? Innymi słowy jak tworzą się w sposobie gumowym tony przejściowe i półtony?

Przy 30° w cieniu

będzie się Pan przecie namyślał, czy ma Pan wziąć ze sobą kompletne wyposażenie. Także na wspinaczki górskie będzie ono Panu za ciężkie i zawadzające...

A właśnie wtedy traci się często najpiękniejsze motywy!

Od tego dylematu uwolni się Pan, nabywając nową tanią kamerkę.



Dolly

Proszę tylko zważyć:

16 zdjęć 3×4 cm. na cewce 4×6 1/2
Ostro rysujące obiektywy pierwszorzędne
4,5 3,5 2,9

umożliwiają powiększenia wystarczające. Przytem kamera ta jest naprawdę **godna swej ceny** przy zakupnie, **tania** w zużyciu materiału i o kusząco pięknym wyglądzie. Mała, lekka i wygodna

do noszenia w kieszone kamizelki.

Jednym chwytem gotowa do zdjęcia!

A jak każda kamera Certo zawsze niezawodna w użyciu!

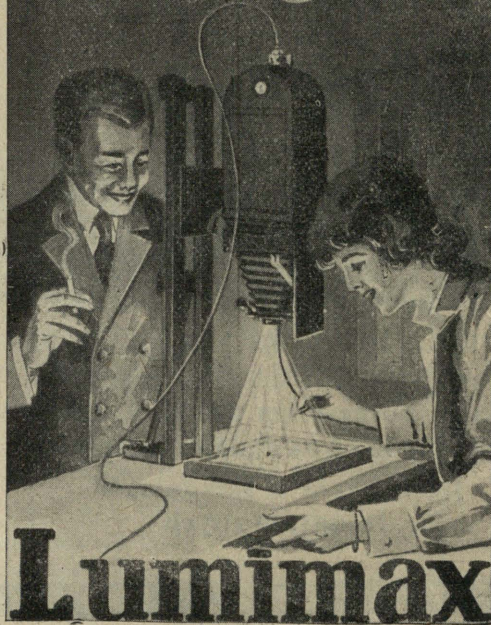
Prosimy zażądać pokazania tego modelu w sklepie, lub przysłania bezpłatnie naszego prospektu specjalnego.

Certo-Kamera-Werk
Dresden-Zschachwitz 155

PRZEDSTAWICIEL:

MAREK GARFINKIEL, Warszawa, Chmielna 47a.

Jhagee



liczy tysiące zapalonych zwolenników wśród amatorów i fotografów zawodowych.

LUMINAX czyni z kamery Pańskiej znakomity rzutnik do powiększeń. Dzięki swej idealnej konstrukcji daje powiększenia harmonijnie stopniowane, nie dające się odróżnić od zdjęć bezpośrednich.

Nowość!! Obecnie wyrabiamy przyrządy LUMINAX z wygodnymi stojakami stołowymi, zapewniającymi dokładną równoległość obiektywu do płaszczyzny powiększeń. Ponadto LUMINAX może być dostarczony z idealnym urządzeniem przewietrzającym, które zapobiega niszczeniu filmów wskutek gorąca,

Przyrządy LUMINAX nabyć można w każdym sklepie poczynszy już oś. Mk. 16:50.

Prosimy żądać prospektów specjalnych.



DRESDEN-STRIESEN 193
PRZEDSTAWICIELSTWO NA POLSKĘ:

H. POLITUR
Warszawa - Zielna 45.

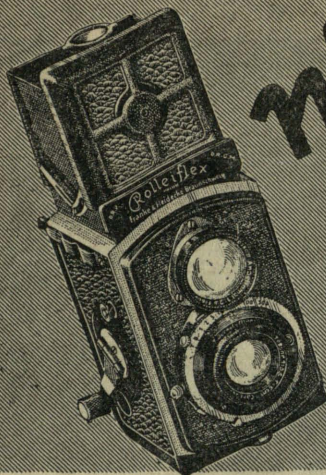
TEGO JESZCZE

nie było!

Miniaturowa kamera
lustrzana z mechanizmem

który automatycznie
przesuwa błonę,

oraz z ulepszonym Com-
purem bez dźwigni do
napinania migawki



Rolleiflex 4x4

(Mała Rolleiflex)

Do 12 zdjęć 4x4 na błonach 4x6 1/2
z anastygmatem celowniczym 1:2,8.

Cena z Tessarem 3,5 Zł. 470 -

Proszę K 79 na żądanie bezpłatnie

Do nabycia w składnicach
fotograficznych

MAREK GARFINKIEL

Warszawa, Chmielna 47a.

FRANKE & HEIDECHE G.M.B.H. BRAUNSCHWEIG

TABELKA NAŚWIETLEŃ NA LISTOPAD.

Pora dnia	Stan pogody	Czułość płyt lub błon	Przystona objektywu	Przedmiot zdjęcia
Godz. 8-9 = 8	białe chmury = 0	24° Sch = 0	F: 1,8 = 0	chmury i morze = 0-2
9-10 = 5	słońce = 1	23° Sch = 1	F: 2,5 = 2	architektura, śnieg = 4-6
10-1 = 4	lekkie zachmu- rzenie = 2	22° Sch = 2	F: 2,9 = 3	szerokie ulice, place = 6
14-1 = 6		21° Sch = 3	F: 3,5 = 5	ciasne, ciemne uliczki = 8
15-1 = 9	ciemne chmury = 4	20° Sch = 4	F: 4,5 = 7	widoki dalekie, bez przedpola . . . = 4
	deszcz = 6	19° Sch = 5	F: 5,5 = 10	widoki z ciemnym przedpolem . . = 6
		17° Sch = 7	F: 6,8 = 11	osoby pod gołym niebem . . = 7-9
		15° Sch = 9	F: 7,7 = 12	" w pokoju blisko okna . = 12-14
		13° Sch = 11	F: 9,0 = 13	" " " dalej od okna = 16-20
		autochromy z filtrem = 26	F: 12,5 = 16	zdjęcia w lesie = 10-25
			F: 18 = 19	wnętrza jasne = 12-20
			F: 25 = 22	wnętrza ciemne = 25-40

Cyfry (tłustym drukiem), zawarte w każdej z powyższych rubryk, dodaje się kolejno razem, a sumę ich (lub sumę bezpośrednio wyższą) odszukuje się poniżej (w drugiej tabelce). Pod każdą sumą (tłustym drukiem) podany jest dokładny czas naświetlenia w częściach sekundy, sekundach, lub minutach, potrzebny do uzyskania dobrego zdjęcia.

Suma	1	3	5	7	9	11	13	15	17	19	21	23	25	27	29	31	33	35	37	39
czas naświetl.	1/9.000	1/6.000	1/4.000	1/2.500	1/1.500	1/1.000	1/600	1/400	1/250	1/150	1/100	1/75	1/50	1/25	1/15	1/10	1/8	1/5	1/2	1
c z ę ś ć s e k u n d y																				
Suma	41	43	45	47	49	51	53	55	57	59	61	63	65	67	69	71	73	75	77	79
czas naświetl.	1 1/2	2	3	5	8	12	20	40	1	1 1/2	2	3	5	8	12	20	40	1	1 1/2	2
s e k u n d										m i n u t						g o d z i n				

Gumiści teoretycy starają się wyjaśnić tworzenie się półtonów w warstwie gumowej w następujący sposób:

Papier, używany pod gumę, bywa z reguły ziarnisty, a nie gładki z polyskiem. Przekrój powierzchni takiego papieru w znacznym powiększeniu wykaze szereg wyniosłości, garbów, które tworzą ziarno papieru, oraz szereg leżących między wyniosłościami zagłębień. Skoro pokryjemy powierzchnię papieru mieszaniną naczulającą i papier suszymy, to gęstawy płyn naczulający spływa częściowo z wyniosłości ziarna, osadzając się w zakłębłościach powierzchni. Na wyschniętym więc papierze naczulonym garby ziarna pokryte są bardzo cienką warstwą światłoczuła, podczas gdy warstwa ta w rowkach między ziarnem przedstawia znaczną grubość. Pod negatywem promienie światła dziennego, wytwarzające tlenki chromu, które ze swej strony pozbawiają gumę rozpuszczalności, działają zrazu na samą powierzchnię warstwy światłoczułej, zwolna dopiero i stopniowo wnikając w nią coraz głębiej, rozkładając dwuchromian. Od powierzchni do szczytu ziarna droga będzie znacznie krótsza niż od powierzchni do dna zagłębienia między ziarnem. Pod średnio strątem srebra krytymi miejscami negatywu w pewnym czasie światło utworzy pewną ilość tlenków chromu, sięgającą do pewnej głębokości warstwy światłoczułej — ale że grubość tej warstwy jest inna na wypukłościach niż w zagłębieniach powierzchni papieru, więc w pewnym czasie cała warstwa światłoczuła na wyniosłościach ziarna zostanie pozbawiona swej rozpuszczalności, podczas gdy

w zagłębieniach pod powierzchnią zgarbowaną znajdzie się warstwa wcale nie zgarbowana, zupełnie rozpuszczalna. Podczas wołania środki trące o powierzchnię papieru nie zdołają zetrzeć z wyniosłości ziarna zgarbowanej gumy z farbą, która tu więc pozostanie, natomiast z wklęsłości zmyją gumę i farbę, bo zgarbowana powierzchownie warstewka spłynie podmulona po rozpuszczeniu się pod nią leżącej niezgarbowanej. Na garbach ziarna pozostanie farba, z zagłębień spłynie, ukazując czystą biel papieru. Półtony więc na gotowym fotogramie gumowym reprezentowane będą przez leżące obok siebie cząsteczki farby i przeświecający między nimi czysty papier. Miejsca te będą zatem jaśniejsze dla oka niż cienie, utworzone na obrazie z jednolicie zwartej masy farby, różnić się zaś będą półtony między sobą wskutek tego, że na ciemniejszych będzie więcej farby a mniej czystego papieru a na jaśniejszych odwrotnie. I istotnie przyrzawszy się obrazowi gumowemu przez lupę, spostrzeżemy, że półtony nie tworzą warstwy jednolitej, składają się z punkcików ciemnego barwika, rozsianych wśród bieli papieru.

Zdawałoby się więc, że hipoteza znajduje zupełne potwierdzenie w praktyce — gdyby nie pewne „ale“. Półtony, bardzo subtelnie nawet zróżnicowane, można bowiem otrzymać w sposobie gumowym i na papierze zupełnie gładkim, półpolyskującym, którego powierzchnia nawet pod znacznym powiększeniem nie zdradza ani śladu wyniosłości ni zagłębień. Tworzenie się półtonów musi zatem posiadać i inne uzasadnienia.

GRANICE STAREJ RZECZOWOŚCI

„Fotografia jest sztuką tworzenia obrazów zapomocą światła“.

Oto definicja, którą bardzo trafnie obrał dla fotografii jeden z wybitnych

jej przedstawicieli. — Jeżeli rzucimy okiem wstecz, to początków usiłowań w tym kierunku powinniśmy szukać w czasach, kiedy to poraz pierwszy zastosowano soczewkę skupiającą. Obrazy tą drogą otrzymany miały jednak, że tak powiem, więcej wartość teoretyczną. Nie można było ich utrwalić. Historia fotografii podaje jako właściwych wynalazców Fryderyka Niepce'a i Ludwika Daguerre'a, jako datę 1839 r. Wnet więc będziemy święcić stulecie epokowego wynalazku, nad którego udoskonaleniem do dziś dnia pracują całe rzesze fizyków, chemików i konstruktorów. W początkach rozwoju dagerotypji, a nawet w pierwszych czasach wprowadzenia suchej płyty bromosrebrowej, wynalezionej w roku 1871 przez Maddox'a, fotografia wraz z jej skomplikowanymi procesami chemicznymi była dostępna tylko dla nielicznych wtajemniczonych. Rozwój fotografii, uprawianej z początku przez t. zw. dziś zawodowców, datuje się od udoskonalenia suchej płyty bromosrebrowej.

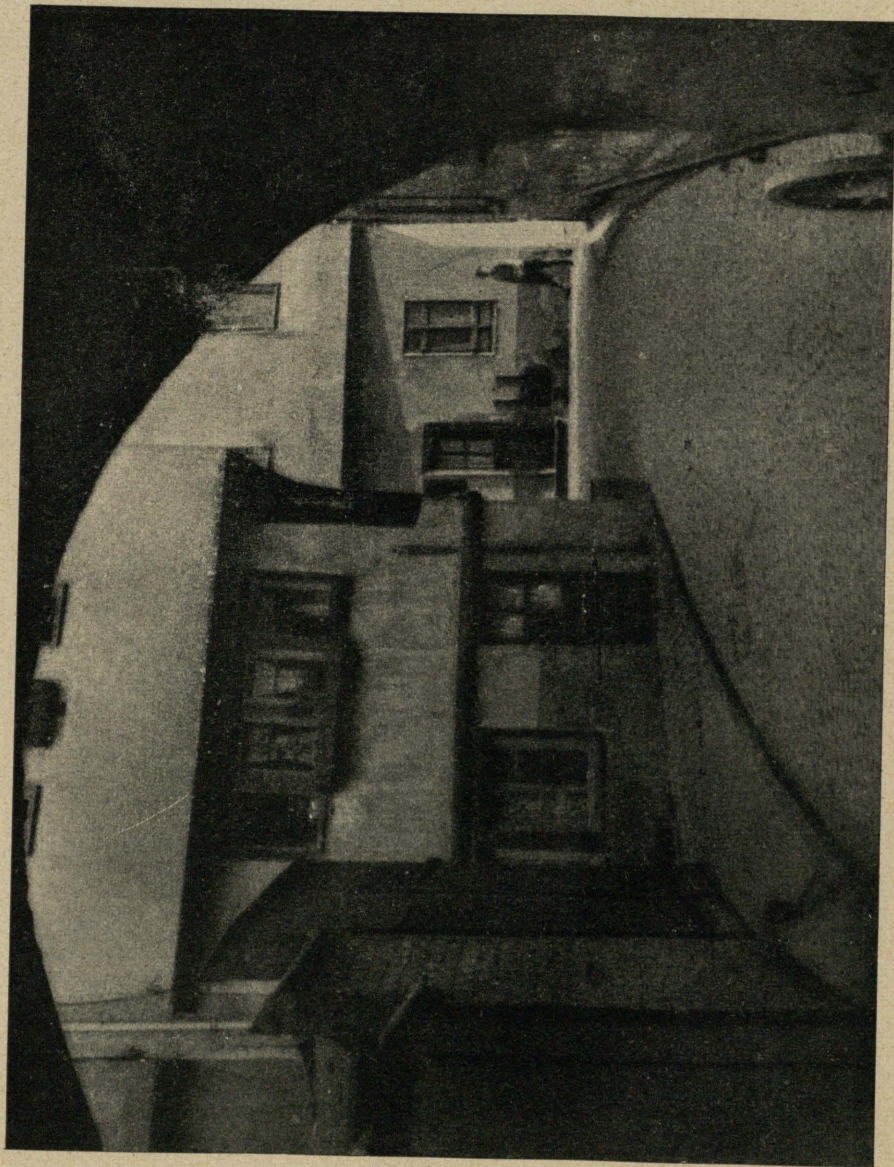
Stosowano ją przeważnie do portretowania, a zdjęciami innego genu zajmowali się wówczas tylko nieliczni fotografowie zawodowi i jeszcze bardziej nieliczni amatorzy. Właściwym początkiem rozwoju fotografii amatorskiej było wprowadzenie małych kamer składanych. Przyczyniła się tu bezwątpienia firma Kodak, budując i wprowadzając na rynek po raz pierwszy, składany aparat amatorski i załatwiając dla swego klienta w swych laboratorjach wszystkie czynności, które pozostały do wykonania po naświetleniu zdjęcia. Ta nowość, wprowadzona przez firmę Kodak, uzbroiła naraz całe rzesze prywatnych ludzi w kamerę fotograficzną, pozwalając im korzystać dla własnej przyjemności ze wszelkich zdobyczy na polu fotografii, dotychczas zazdrośnie ukrywanych przez zawodowych jej wykonawców. I stała się rzecz

sama w sobie ciekawa, nie poraz pierwszy zdarzająca się w historii. Amatorscy adepci sztuki fotograficznej bardzo szybko prześcignęli swych zawodowych mistrzów, tak w kierunku podniesienia sprawności technicznej, jak i w dążeniach artystycznych. I dziś można śmiało powiedzieć, że tylko bardzo nieliczni fotografowie zawodowi stoją na jednym poziomie artystycznym z najlepszymi artystami amatorami. Ci ostatni górują i liczebnie i procentowo. Jeżeli zdobycze chemji i fizyki udoskonalily fotografię, to mamy to do zwdzięczenia całym zastępom pracowników naukowych, którzy nad jej postępek pracują. Jeżeli zaś chodzi o rozwój fotografii jako sztuki, to jest to zasługą amatorów.

Zaliczenie fotografii do rzędu sztuk plastycznych było udziałem ubiegłego pokolenia, które o tę ideę walczyło cały szereg lat. Dla nas, zajmujących się fotografią artystyczną współcześnie, sprawa ta przestała być problemem. Nie jest ona jednak jasną i ustaloną dla całego szeregu ludzi postronnych, którzy jeszcze dość często problem ten rozwijają na niekorzyść dzieł fotografiki i jej twórców.

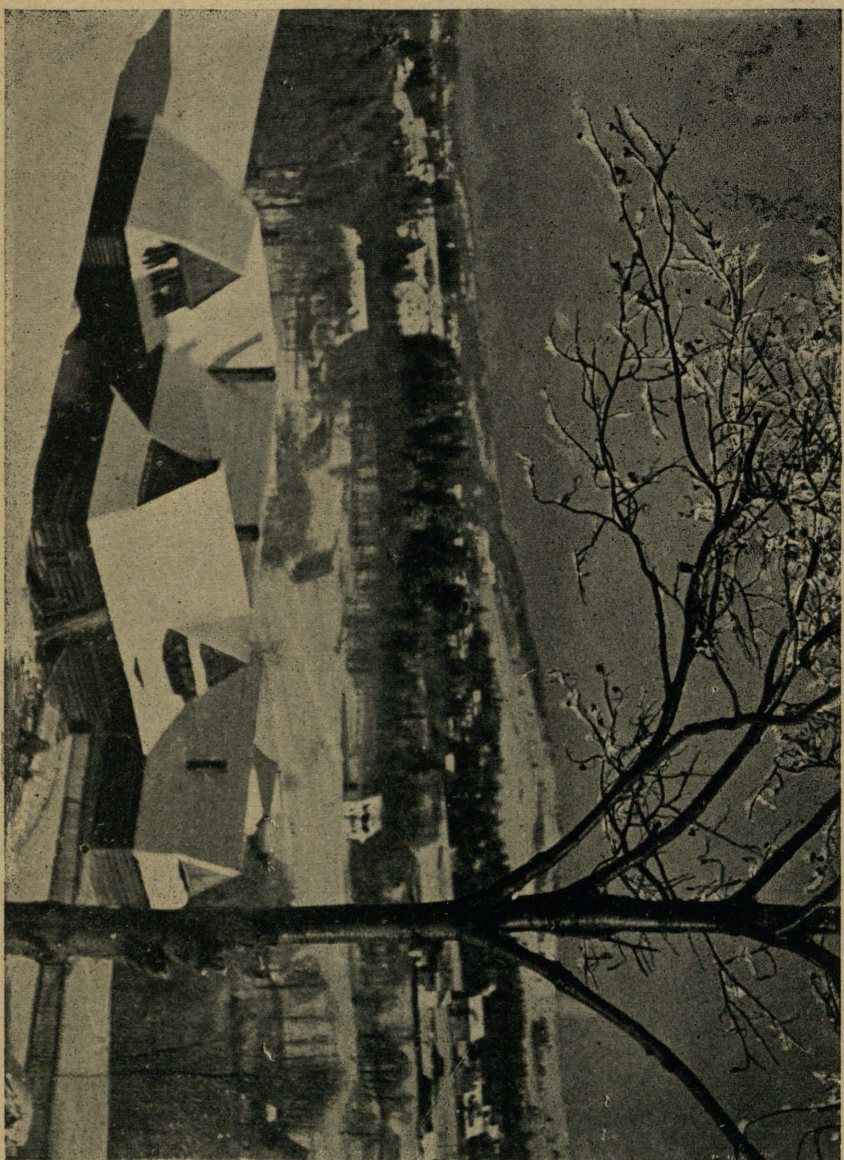
Musimy przyznać, że przykłady nieuznawania fotografii za sztukę mnożą się w ostatnich czasach coraz więcej. Spotyka się też coraz częściej objawy ignorancji odnośnie do fotografii, której rozpowszechnienie w dzisiejszych czasach nakazywałoby spodziewać się czegoś innego.

I trzeba przyznać, że częstokroć winę ponosimy my sami. Zazwyczaj nie umiemy być naprawdę nastawionymi do obrony naszych interesów, chociaż chodzi tu w zasadzie tylko o wartości moralne. Wszystkie inne sztuki piękne potrafią być rzeczowo krytykowane, przynajmniej przez ludzi powołanych do tego — fotografia nie zdobyła sobie dotychczas ani krytyków fachowych,



ZAKAŁTEK.

W. Marcinkowski



ZIMA W ZAKOPANEM.

Dr. A. Wiczołek

ani należnego uznania. Jeżeli ktoś chce być krytykiem fachowym sztuk plastycznych, to albo studjował historję sztuki i pozatem zapoznał się teoretycznie z techniką malarską, rzeźbiarską i graficzną, albo był praktykującym artystą plastykiem i uzupełnił jeszcze zakres historją sztuki.

Fotografja, rozpowszechniająca się coraz więcej, zdobyła sobie wprawdzie tu i tam prawo bytu, ale do należnego jej uznania brakuje jeszcze bardzo wiele. Ludzie, mający się za powołanych do krytykowania dzieł fotografiki czy to sporadycznie, czy też z okazji urządzanych przez nas wystaw, nie są z reguły obeznani ani z techniką fotograficzną, ani z historją rozwoju sztuki fotograficznej. Pozatem prócz pewnego grona ludzi, interesujących się naszą sztuką, cała reszta społeczeństwa bagatelizuje wyczyny, z dziedziny fotografiki, nie ceniąc należycie ani naszych dzieł, ani ich wykonawców. Jeżeli w malarstwie n. p. rozróżnia się bardzo dokładnie malarzy artystów od malarzy pokojowych, reklamowych i t. p., to dla nas jest tylko jedna nazwa „fotograf“! Krytyk fachowy, czy przygodny obserwator bardzo rzadko odróżni i oceni dobry fotogram o wartości dzieła sztuki od bezpretensjonalnie pstrykniętych widoczków czy portretów familijnych, które spłodził, na pamiątkę może jedynie, posiadacz kamery. Obrazy fotograficzne wykonane przez amatora nie zawsze są predestynowane na dzieła sztuki. Wszak nie każdy, który trudni się malowaniem zawodowo czy z amatorstwem, ma pretensje być artystą. A czyż kamieniarz wyrabiający nagrobki cmentarne jest zawsze artystą rzeźbiarzem? Przeciwnie! Z reguły nim nie jest. Jest rzemieślnikiem! Do fotografji jednak najczęściej stosuje się inną miarę. Uderzmy się w piersi i przyznajmy szczerze, że w połowie sami jesteśmy temu win-

ni. Człowiek, który wychodzi ze sklepu z kupioną kamerą, awansuje na amatora fotografa. W miarę czasu nauczył się dokonywania zdjęć i opanował najprymitywniejsze czynności techniczne. Pstrykanie na prawo i na lewo gromadzi stosy negatywów. Tu i tam znajdują się wartościowe zdjęcia, o których wartości artystycznej często sam sprawca nie wie. Zaawansowany kolega z klubu, zobaczywszy je, może przypadkiem osądzić „że to przecież bardzo dobre, trzeba tu trochę obciąć i może kolega posłać na wystawę“! I tak dokonał się pierwszy krok, pasujący bezpretensjonalnego amatora fotografa na fotografa artystę. Zazwyczaj początkiem jest dopuszczenie na pierwszą wystawę. A teraz kwestja: czy to i owo malownicze zdjęcie, które niejako przypadkiem znalazło się wśród całej masy pstrykniętych „obrazków“, uprawnia twórcę do mniemania o sobie, że jest artystą? Czy nazwalibyśmy artystą malarza, któremu na 20 szkiców z modelu udał się tylko jeden, bo tylko jeden jest dobrze narysowany i przypadkiem uwydatnia dobrą pozę modelu?

Zestawienie to przekona nas chyba, że jest dość sposobności dla społeczeństwa, aby fotografję jako sztukę w jej wartości nie tylko nie szanować, ale wogóle nie uznawać. Pozatem czy można żądać od malarza, aby nam przygodnym znajomym, darował coś na pamiątkę ze swojej teki?

My zaś, amatorzy, tak dalece nie szanujemy wartości naszych dzieł, że z reguły prawie, na każde żądanie czy prośbę naszego otoczenia, chętnie ofiarujemy bezinteresownie i swoją umiejętność i swój czas. A czyż szanujemy sami bardzo fotografję, skoro nie cenimy sobie z reguły prawa autorskiego reprodukcji w prasie czy w wydawnictwach obcych? Wszak reprodukcje te muszą być zapłacone! Co najmniej w połowie sami jesteśmy winni obni-

żeniu wartości fotografii jako sztuki. I tu leży błąd w nas samych. Szanujący się artysta plastyk, który zdobył już raz zasłużone uznanie, nie zstępuje kiedykolwiek z piedestału sztuki i nie obniża wartości swych dzieł nieodpowiedniem ustosunkowaniem się do reszty społeczeństwa. Artysta fotograf z małymi wyjątkami czyni to bardzo często. Jeżeli sami nie będziemy się szanowali, nie żądajmy, aby nas szanowano!

Prócz wyżej wymienionych poglądów, natury raczej wewnętrznej, rozpatrzmy tę samą kwestję z innego punktu widzenia. — Przygodni czy fachowi krytycy, zarzucają nam jeszcze wiele innych rzeczy. Przyglądnijmy się n. p. co mówią często o naszych sposobach wykonania, o różnych technikach swobodnych. W dzisiejszej dobie królowania „czystego bromu“, co łączy się do pewnego stopnia z nastawieniem pewnej części fotografujących na tak zwaną „nową rzeczowość“ — techniki swobodne cieszą się daleko mniejszym uznaniem, aniżeli na to zasługują. Zarzucają nam, że w technikach takich jak bromolej, przetłok czy guma, za wiele manipulujemy malarstwem. Ci sami jednak uznają, że dobra fotografia u zawodowca musi być koniecznie retuszowana; a jeżeli znajomy amator-fotograf posiadał zręczność w sztuce retuszowania, to zapisuje się to tylko na jego dobro. Więc to wolno! Wolno nawet, jeżeli dzięki jedynie retuszowi, mało ciekawe lub zgola niedale zdjęcie nabierze wyglądu interesującego. Nie wolno natomiast wykonać bromoleju czy przetłoku lub gumy, gdzie artysta w sposób czysto techniczny wpłynął do pewnego stopnia na wartość tonalną obrazu, czy też pozwolił sobie na barwność podnoszącą urok jego dzieła. W technice fotograficznej tkwi jedynie możliwość otrzymania półtonowego obrazu czarno-białego, zbudowanego ze zredukowanego

srebra! Oto opinia dużej części społeczeństwa. Zakorzeniło się to szczególnie w krajach o kulturze germańskiej, gdzie zresztą panuje wszechwładnie „nowa rzeczowość“. — Nie wiem, dlaczego opinia ta dopuszcza łaskawie do techniki fotograficznej pigment, który wprawdzie jest też techniką niewolniczą, należy jednak już do sposobów chromowych.

Dla wielu tych naszych wrogów, nie wiem skąd powołanych do wnikań w zagadnienia techniki fotograficznej, wprowadzenie barwy do fotografii, choćby dyskretnie, i umiarkowanie, jest niedopuszczalne. Uważam, że poza muzyką najsilniej na zmysły człowieka działa barwa. Dlaczego mielibyśmy wyrzec się tego czynnika, skoro on leży ściśle w granicach możliwości technicznej? — Malarza czy grafika nie pytają, jaką drogą techniczną doszedł do swego dzieła, nam zaś pozwala się retuszować ile wlezie, a odmawia się częstokroć prawa do wykonywania technik swobodnych, które są niczem innym, jak urozmaiceniem naszych metod technicznych.

W zaraniu swego powstania, i przez długi czas istnienia, była grafika sztuką jednobarwną. — Mimo to opinia publiczna przyjęła zupełnie spokojnie fakt, że w miarę postępu grafika przeistoczyła się w sztukę wielobarwną. Osądzając tą samą miarą, powinniśmy wytknąć grafikom m. i. przynajmniej to, że dziś bardzo często posługują się fotografią. Według surowego sądu dzieło graficzne powinno powstać jedynie na podstawie odrębnego szkicu z natury, i to barwnego, o ile ma z niego powstać barwa akwaforta, czy drzeworyt. Tymczasem wiemy, że dziś graficy przeważnie kopują przez kalkę wprost rysunek z fotografii na płytę metalową, czy deskę drewnianą, a barwę nadają według własnego uznania. O to się ich jednak nikt nie pyta, jak robili — osądza się jedynie wartość techniczną i arty-

styczną gotowego dzieła. Nam zaś zagląda się w ręce i dyktuje dokładnie: to a to ci wolno, a tego nie, bo to wprawdzie też na podstawie procesu fotochemicznego, ale obraz nie ze srebra, ale z farby olejnej czy wodnej. Opinia publiczna idzie częstokroć dalej. Uważają mianowicie, że pewne tematy nie są dostępne dla fotografujących. Artysta fotograf, jeżeli mu się nawet czasem przyzna ten wyróżniający tytuł, powinien ograniczyć się jedynie do oddawania wycinków rzeczywistości. Jestem bezwarunkowo zdania, że jest to przeznaczeniem fotografii. Góruje ona tą właściwością nad wszelkimi innymi metodami plastycznego sposobu utrwalania naszych wrażeń optycznych. Nie można jednak spychać jej do rzędu techniki reprodukcującej rzeczywistość, kiedy wszystkie okresy rozwoju fotografii artystycznej wskazują na to, że może ona być też więcej samodzielna. W komponowaniu obrazu, natrafiamy na o wiele większe trudności techniczne, niż artysta malarz lub grafik w swej sztuce. Nie mniej jednak obiektyw fotograficzny, czy też wszystkie inne zabiegi fotograficzne, których używamy, są tylko środkami w celu uzyskania obrazu. Jeżeli zaś dzieło nasze stoi na odpowiednim poziomie artystycznym, to wartości jego nie powinien umniejszać fakt, że zostało sporządzone środkami fotograficznymi; ale dzieło sztuki musi odpowiadać pewnym koniecznym warunkom, aby nim było. My zaś w okresie lat ostatnich czynimy dziwne eksperymenty! Nietylko pozbawiamy się, częściowo może z lenistwa, możliwości wykorzystania całego szeregu sposobów technicznych w celu podniesienia wartości naszej pracy, ale idziemy częstokroć w niewłaściwym kierunku twórczości artystycznej. Mam na myśli wypaczenie pojęć artystycznych u zwolenników tak zwanej „nowej rzeczowości”. Jest to kierunek, będący do pewnego

stopnia odzwierciedleniem dzisiejszych prądów w życiu całego społeczeństwa. Nie jest on jednak rzeczywistą koniecznością, zrodzoną z faktycznego nastroju umysłu czy duszy współczesnego człowieka; raczej przejściowym okresem upadku szczytnego posłannictwa sztuki, który to upadek spowodowała wielka wojna.

Na całe szczęście dziś już można zaobserwować, że i „nowa rzeczowość” zaczęła być umiarkowaną. Oprzytomnieli już częściowo artyści, a sąd opinii publicznej zaczął zwarjowane dzieła właściwie osądzać. Nikt rozsądny nie będzie się spierał o nazwę i o styl. Wszak chodzi jedynie o wartość dzieła. Nie będziemy stawiali reguły, że nie wolno dokonywać zdjęć w perspektywie z dołu czy z góry, ale będziemy wymagali od samych siebie, aby nasze dzieła były estetyczne i malownicze. Jeżeli bronimy wobec wszystkich naszych przeciwników hasła, że fotografia jest sztuką, to musimy więcej i częściej starać się, aby nie była jedynie reprodukowaniem rzeczywistości. Musimy dać coś ze siebie samego! Nie tylko dobry zabieg fotograficzny na odpowiednim materiale, ale i twórczość indywidualna artysty powinna przebijać się w dziełach naszej sztuki. Siegnijmy po tematy więcej oderwane od rzeczywistości, starajmy się wykonywać coś, co by wyrażało nasze przeżycia artystyczne, lub było owocem pracy mózgu. Kompozycje takie nie są dla naszej techniki niedostępne. Postawmy sobie za zadanie wykonywanie obrazów poważnych w swym za kroju, wielkich w temacie. Pstrykanie widoczków niech będzie nadal udziałem fotografów amatorów; fotograficy powinni udowodnić społeczeństwu, że w całej pełni zasługują na miano artystów.

Aby to osiągnąć, trzeba nietylko być obdarzonym iskrą bożą, ale trzeba odpowiednio kształcić się w kierunku

estetycznym i technicznym. Wszystkie sztuki piękne mają w swym programie nauczania i historję swego rozwoju i roztrząsanie problemów estetycznych. Artysta fotograf przeważnie gardzi teorią estetyki i kompozycji. Dąży, do uzyskania pewnej sprawności technicznej i dalej nie stara się najczęściej podążyć.

Nie należy zapominać, że możliwość tworzenia zaczyna się dopiero wtedy, kiedy sprawy techniczne przestały być problemem. Tylko zupełnie opanowana technika pozwala na rozwinięcie własnej inicjatywy w traktowaniu obrazu fotograficznego.

J. Neuman.

PRZEGLĄD CZASOPISM

Fotograf Polski (Warszawa) w zeszytach wrześniowym zawiera referat J. Świikowskiego: „Amatorowie a Zawodowcy“, wygłoszony w Warszawie na V. Zjeździe Delegatów Polskich Towarzystw Fotograficznych, dalej pogawędkę S. Jasińskiego o przyszłości fotografii amatorskiej, upatrywanej wręcz autora w zdjęciach pojedynczych na błonie kinowej, wskazówki do sporządzania lakierów matowych i kolorowych do celów fotograficznych, wezwania S. Schönfelda do amatorów, aby sami wzywali swe zdjęcia, przegląd piśmiennictwa przez tegoż, Poradnię (o filtrach) przez Tatrzanę, wreszcie Różne Wiadomości i Kronikę Towarzystw.

Ilustrują zeszyt dobre reprodukcje prac A. Sheybala (doskonale umieszczenie we wycinku), S. Jasińskiego, C. Paschalskiego i T. Cypriana.

Fotografický Obzor (Praga) mieści w zeszytach 10. omówienie nowości w senzytometrii przez J. Lauschmanna, wskazówki do techniki Carbro przez M. Fanderlika, pogawędkę o kompozycji światłem przez J. Jeniczka, „Pele-Mele“ przez W. Jiru, oraz stałe rubryki tego czasopisma. Ilustracjami zeszytu są doskonale reprodukcje prac 8 fotografików czeskich.

Photographische Korrespondenz (Wiedeń) w zeszytach 806 zawiera po kilku artykułach

czysto teoretycznych sprawozdanie dra Mುದrowicza z nowych badań w technikach trójbarwnych, omówienie przekształceń optycznych i mechanicznych celownika przez K. Fischera, oraz szereg drobnych przyczynków.

Photofreund (Berlin) mieści w zeszytach 17. omówienie użytkowania małych formatów przez F. Elmera, wskazówki ułatwiające zdjęcia z natury przez B. Eilerta, rozprawkę dra A. Wiczorka o narodowości we fotografice, oraz drobne artykuły.

Zeszyt 18. tegoż czasopisma zawiera pogawędkę A. Niktlitscheka: „Konkursy i nie jak tylko konkursy“, sprawozdanie z wyniku konkursu „Das lebendige Bild“, pogawędkę H. Pandera o mierzeniu odległości i o dalomierzach, wreszcie drobne przyczynki. Redakcja „Photofreunda“ solidaryzuje się w tym zeszytach ze stanowiskiem „Photogr. Rundschau“ o zarabkowaniu fotograficznym amatorów, stwierdzając, że pojęcia „amator“ i „zarabkowanie na amatorstwie“ nie dadzą się pogodzić. Stwierdza podobnie, że czasopisma ilustrowane o treści ogólnej powinny płacić amatorom za dostarczane obrazki, ale czasopisma fotograficzne, służąc przede wszystkim amatorom, są tem samem dobrą propagandą dla autorów obrazków reprodukowanych a ponadto pozostawiają autorom wolność dysponowania dalszego tymi obrazkami, zatem żądanie opłat za nie jest nieumotywowane.

ROZMAITOŚCI

Tabele głębi ostrości wydał zakład optyczny Zeissa w Jenie do obiektywów o różnych ogniskowych. Tabele te podają ostrość wprzód i wtył dla każdej przysłony obiektywu, drukowane są na płótnie do trwałego użytku i są

osobne na każdą ogniskową z najwięcej używanych.

Na podkreślenie zasługuje przede wszystkim, to, że tabele Zeissa po raz pierwszy wprowadzają racjonalne oznaczanie ostrości

wgłąb jako funkeji ogniskowej. Dotychczas bowiem stale przyjmowano wszędzie, jako granicę praktycznie dopuszczalną, jedną dziesiątą milimetra średnicy krążka nieostrości, mimo, że red. Świtkowski już przed wojną w rozprawach, pomieszczonych w czasopismach niemieckich, wykazywał błędności tej zasady, a w swej „Fotografji Praktycznej” pisał (na str. 21):

„Racjonalniej jest przyjąć jedną tysięczną część ogniskowej jako największą dopuszczalną nieostrość, gdyż z jednej strony korekcja obiektywów odbywa się w procentowym stosunku ogniskowej, a z drugiej strony zdjęcia ogniskowymi długimi bywają oglądane z większych odległości oczu, niż krótkimi robione, zatem nieostrość może być nieco znaczniejsza, nim się da spostrzedz”.

Tak więc wprawdzie późno, bo po latach dwudziestu, wprowadzono przecie zasadę racjonalną oznaczania głębi ostrości, tem samem uznano słuszność wszechświatową zdania Polaka, jakkolwiek — jak zwykle — nazwisko jego pominięto milczeniem.

Białe światła na obrazkach, barwionych sepjowo, można uzyskać tylko wtedy, gdy naświetlenie nie było za długie, a wywoływanie jest dokładne, aby strął srebrowy w cieniach był bardzo głęboki. Drugim warunkiem jest staranne utrwalenie obrazków, gdy jest bowiem niezupełne, wtedy w światłach pozostaje nieusunięty bromek srebrowy, barwiący się następnie na sepjowo. Wreszcie płukanie obrazków po utrwaleniu musi być również dokładne, a składniki chemiczne kąpieli bielącej i barwiącej (siarczek sodowy) powinny być świeże i czyste chemicznie.

(Brit. Journ.).

Uodpornienie warstewki obrazu na uszkodzenia mechaniczne (n. p. tarcie u filmów kinowych) da się uzyskać przez zmiękczenie warstwy żelatynowej w kwasie octowym i amoniaku, a następnie napawanie estrem celulozy, (n. p. 2 części kollojdum, 20 eteru, 45 alkoholu, 20 kwasu octowego, 2 amoniaku i 3 kamfory). Uzyskuje się warstewkę jednolitą, bardzo odporną.

WIADO MOŚCI HANDLOWE

Tom II publikacji doświadczalnych fabryki Agfa pojawił się obecnie nakładem S. Hirzela w Lipsku. Jest to książka o 180 stronicach dużej ósemki ze 121 rycinami i zawiera wśród licznych artykułów także takie, które zainteresować powinny każdego fotografa, jak n. p. związek między ziarnem, gęstością i zawartością srebra w negatywach, metody odwracania obrazu, wpływ znieczulania na obraz utajony, rozkład pirogallolu i pirokatechiny związkami manganu, odbłaski a zdolność rozdzielcza warstw fotograficznych i t. p.

Filtry „Topas”, „Rubin”, są to filtry na obiektywy, wyrabiane przez „Agfa” do zdjęć portretowych i krajobrazowych. Filtry „Topas” istnieją w 2 stopniach gęstości; nr. 1. wystarcza do odpowiedniego oddania żółci wobec błękitu, a nr. 3. przytłumia błękit bardzo znacznie. Czerwonawe zabarwienie ma filtr „Rubin” i służy do zdjęć dalekich podczas mgły lub deszczu, gdyż światło czerwone najlepiej przenika przez warstwy pary wodnej; potrzebne są wówczas oczywiście płyty wszechbarwoczułe.

Nowy obiektyw miękko rysujący pojawił

się w handlu pod nazwą „Imagon”. Wytwarza go fabryka G. Rodenstocka w Monachjum na podstawie wskazówek H. Kühna, nestora fotografików wszechświatowych. W przeciwieństwie do różnych rodzajów monokla, dających miękkość rysunku przez niedokorekcję sferyczną i chromatyczną, oraz do głośniejszego czasu soczewki „Mollar” Goerza, zmiękczającej ostrość niedokorekcją chromatyczną, Imagon ma dobrą korekcję chromatyczną, a do zmiękczania konturów służy niedokorekcja sferyczna.

Jak wiadomo, w dyskusji nad sprawą, czy lepsza jest do celów artystycznych miękkość, spowodowana zboczeniem sferycznym, czy chromatycznym, zabierał głos już przed wojną red. Świtkowski, wykazując w czasopismach niemieckich wyższość niedokorekcji sferycznej, a szkodliwość chromatycznej (kontur „kluskwaty”) do tego celu, aż wreszcie po wielu latach poglądy Świtkowskiego przyjęli artyści i konstruktorowie tej miary, co H. Kühn i dr. Staebble (matematyk optyczny we fabryce Rodenstocka).

Imagon istnieje w ogniskowych od 17 do 48 cm, w oprawie normalnej lub w migawce.

Mimosa

EXTREMA-FILM Mimozy wolny jest od „drutów telegraficznych“!

Tak zwane „druty telegraficzne“ na negatywach filmowych zawadzają niezwykle i dadzą się usunąć tylko bardzo zręcznym retuszem. Błony Mimozy EXTREMA są wolne od tego! Szczególnie przy powiększaniu zauważy Pan ku swej radości, jak zupełnie wolne od skaz są negatywy na błonach Mimoza.

DALSZE ZALETY:

Najwyższa światłoczułość — 23° Scheinera
Najlepsza ortochromazja
Zupełna bezodblaskowość
Absolutny brak zadymienia
Najwyższa drobnoziarnistość.

Zaopatrzywszy się w błony Extrema-Film Mimoza, nie ma Pan się co obawiać niespodzianek pogody jesiennej.

Mimosa A.G. Dresden 21

Ergo - „Kräftig“

Teraz także

Nasze papiery do powiększeń Ergo, dostarczane dotychczas tylko w jednej gradacji, są już obecnie do nabycia także z emulsjami kontrastowo pracującymi pod nazwą „Kräftig“ w następujących odmianach:

ERGO I, Nr. 4. całkiem matowy, żółtawy, kräftig

ERGO I Seide Nr. 6 biały, kräftig, Nr. 8 żółtawy, kräftig

ERGO I, Nr. 6. półbłyszczący, biały, kräftig

ERGO-Platin, biały i żółtawy, kräftig

Na tych nowych, kontrastowych emulsjach Ergo można ze wszystkich, nawet z mdłych i cienkich negatywów, wydobyć wartościowe powiększenia, nie różniące się ani o włos efektem od wielkich odbitek szlachetnych. Każdy, kto wiele powiększa, musi mieć pod ręką obok emulsyj normalnych także kontrastowe.

Wybór powierzchni jest rzeczą gustu. Ergo-Seide jest oryginalnym papierem jedwabnym o delikatnej powierzchni rastrowanej z połyskiem jedwabistym; Ergo-Platin ma powierzchnię naturalną, całkiem matową. Szeroka skala czysto czarnych tonów platynowych wydobywa na tym papierze z negatywu nawet najsubtelniejsze odcienie. Papier Ergo półmatowy biały i półmatowy żółtawy uzupełnia szereg tych nowych kontrastowych papierów do powiększeń Ergo-Kräftig.

Vereinigte Fabriken photographischer Papiere, Dresden-A. 16.

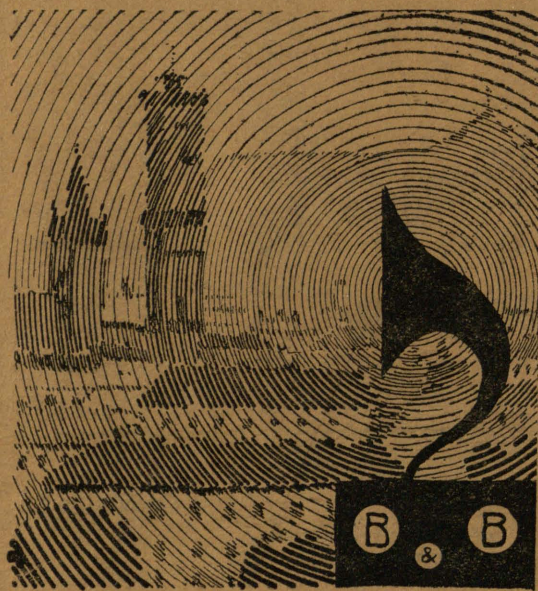
Przedstawicielstwo
na Polskę:

GUSTAW GOLDHEIMER i Ska, Warszawa, Mokotowska 15.

30 коп.

ПРОВЕРЕНО
С/Ф. 19 89

Ж 10149



CENTRALNA SKŁADNICA APARATÓW
FOTOGRAFICZNYCH I RADJOWYCH

BARWIK & BORZEMSKI

LWÓW, UL. KOPERNIKA 18.

TELEFON 18-60.

DRUKARNIA NARODOWA, LWÓW, SZAJNOCHY 2, TEL. 21-35.

