

C. 280 33
ROK XII PAŹDZIERNIK 1927 Nr 10

Fotograf Polski

Miesięcznik
ilustrowany

W a r s z a w a

„LEICA”-LEITZA

do zwykłych filmów kinowych, z migawką szczelinową i zamkniętą przesłoną

Aparat fotograficzny
najnowszej konstrukcji.

Mały, zgrabny
i lekki.



W każdej kasecie
po 36 zdjęć.

Dokonywanie zdjęć wy-
jątkowo szybko i wygodne.

Obiektyw Leitza „Elmar” F:3,5. Odległość ogniskowa 50 mm. Wyjątkowa
ostrość i głębokość zdjęć. Prawie nieograniczona możliwość powiększeń.

Szczególnie polecamy nowy aparat do powiększeń — Leica.

Do nabycia we wszystkich składniach fotograficznych

Prospekty gratis

ERNST LEITZ, Zakłady Optyczne, WETZLAR

Reprezentacja na Polskę w dziale fotografii i projekcji:

Dom agenturowy MAREK GARFINKIEL, Warszawa, Chmlelna 47a.



RANO

wysokoczuły papier do powiększeń, do wywoływania przy żółtym świetle,
duża skala tonów, brązowe tony do wywoływania Ranolem.

LUMARTO

o powierzchni aksamitnej, w czterech stopniach twardości do negatywu
każdego rodzaju, do tonowania w każdej kąpieli tonującej, daje niebiesko-
czarne tony pełnej głębokości.

LEONAR-WERKE WANDSBEK

Jeneralna Reprezentacja na Polskę:

J. SEGALOWICZ, Warszawa, ul. Szpitalna 3 — tel. 57-54, 57-55.



Silvestre P. P. P.
AF. EDIA. PARIS

LUMIÈRE & JOUGLA

Płyty Papiery Chemikalia Fotograficzne

Jeneralne przedstawicielstwo
C. RAFFIN, WARSZAWA, Widok 15-17

„STAFRA”

FABRYKA PŁYT FOTOGRAFICZNYCH

Poznań

Biuro: Aleje Marcinkowskiego 28

Telefon Nr 16-24

P. K. O. Poznań 205-083.

FABRYKA:

Swarzędz pod Poznaniem, tel. 71

PŁYTA KRAJOWA

„STAFRA”

dorównuje jakościowo
wszystkim markom
zagranicznym i jest
znacznie tańsza

od tychże.

Do nabycia we wszystkich składach
fotograficznych.

Próby i prospekty na żądanie.

JOHNSON AND SONS



NAJSTARSZA FABRYKA
NAJCZYSTSZYCH I NIEZAWODNYCH

CHEMIKALJI FOTOGRAFICZNYCH

istniejąca od r. 1743



SCALOL-QUINOL

pewny w wywoływaniu
skoncentrowany
wywoływacz

AZOL

wywoływacz skoncentro-
wany daje dokładny, ostry
w rysunku negatyw,
pierwszorzędne
reprodukcje i powiększenia.



WYWOŁYWACZ

do
PAPIERÓW GAZOWYCH
JOHNSON'A

Jedyny w swoim ro-
dzaju bezkonkurencyj-
ny, specjalny produkt
do wszelkich papie-
rów gazowych.



Jenerałna Reprezentacja

Dom Handlowy HENRYK POLITUR

Warszawa, Zielna 45.

Mimosa

Carbon-Braun (brunatny)

Nowy papier do odbitek o charakterze obrazu

Jest to papier portretowy — do światła sztucznego, o głęboko matowej powierzchni.

Daje przy zwyczajnym wywoływaniu hydrochinonem, tony o wysokiej piękności w kolorach czarno-brunatnych, czerwono-brunatnych, różowych i oliwkowych.

Dowolna ilość odbitek da się wykonać zupełnie jednakowo.

Dotychczasowa niepewność w otrzymywaniu kolorów brunatnych przy użyciu papieru „Carbon-Braun” jest usunięta.

Jen. Przedstawicielstwo: F. BACHRACH i S-ka. Warszawa, Marszałkowska 85

Mimosa A.-G. Dresden 21

BŁONY
PŁASKIE I ZWIJANE

LIGNOSE

ORTOCHROMATYCZNE

BARDZO CZUŁE

NIEZRÓWNANEJ DOBROCI

LIGNOSEFILM—Sp. z o. o.—BERLIN NW 40.

JENERALNA REPREZENTACJA

DOM HANDLOWY HENRYK POLITUR, WARSZAWA, ZIELNA 45

TEL. 144-98

Światowej sławy marka

Wellington

wszędzie stosowana z powodu pierwszorzędnej jakości, pewności i taniości.

KLISZE:

Antiscreen: ortochromatyczne, bezsączkowe czułość 19⁰ Sch.

Iso: Czułość 24⁰ Sch. Najlepsze do zdjęć altanowych.

BŁONY:

Najwyższa czułość.

Najlepszy gatunek.

Absolutna pewność.

PAPIERY:

B. B.: gazowy dla fotografów.

S. C. P.: gazowy dla amatorów i kupców.

Seltona: nieprześcięziony, samotnujący.

Do nabycia we wszystkich składach artykułów fotograficznych lub u przedstawiciela na Polskę

„FOTOHURT” Kraków, ul. Mikołajska 6.



Papier do odbijania przy świetle dziennem:

„Satrap“ — matowy (celloidin),
„Satrapid“ — samotonujący.

Papier chloro-bromosrebrowy:

„Satroks“ — specjalny dla amatorów,
„Fogas“ — portretowy,
„Fogas-Rapid“ — do powiększeń,
„Fogas-Braun“ — portretowy do bronzowych tonów.

Papier bromosrebrowy:

„Satrap-Bromsilber“ — bardzo czuły do powiększeń,
„Satrap-Rapidobrom“ — klisze papierowe,
„Satrap-Brömöl“ — do bromolejów.

AKCYJNA FABRYKA CHEMICZNA
(dawniej E. Schering).

Oddział Fotograficzny, Berlin-Spindlersfeld.

Przedstawiciel: W. RACZKOWSKI, Warszawa, Senatorska 32.

Optyka „Voigtländer“
a jednak tanio



Czy nie jest aparat „VAG“
Voigtländera najodpowiedniejszy
dla Pana? Nieprawdą?

Wobec tego prosimy żądać
okazania naszych nowych modeli
we wszystkich składnicach.

Do wyboru polecamy:

„VAG“

z anastygmatem „VOIGTAR“ —
6,3; migawka Embezet 1/100 sek.
Cena Mkn. 60.—

„VAG“

z anastygmatem „VOIGTAR“ —
6,3; migawka „IBSOR“ 1/125
Cena Mkn. 71.—

„VAG“

z anastygmatem „SKOPAR“ —
4,6; migawka „IBSOR“.
Cena Mkn. 90.—

VOIGTLÄNDER i SYN

Spółka Akcyjna
BRAUNSCHWEIG.

Gevaert'a
idealne Fotonprodukty

GEN. REPR. NA POLSKE
S. CHASKIELEWICZ
WARSZAWA • ZCODA 4.

FOTOGRAF POLSKI

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY

ORGAN POLSKIEGO TOW. MIŁOŚNIKÓW FOTOGRAFJI,
STOW. FOTOGRAFÓW ZAWODOWYCH W WARSZAWIE,
LWOWSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO,
STOWARZYSZENIA FOTOGRAFÓW WIELKOPOLSKICH
I KLUBU MIŁOŚNIKÓW FOTOGRAFJI W ŁODZI.

W A R S Z A W A



PO ZAMKNIĘCIU SALONU I ZJAZDU.

ZYCIE jednostek i życie społeczeństw całych składa się z szeregu okresów, rozganych mniej lub więcej wyraźnie punktami zwrotnymi. Czasem zwroty te są nagle, czasem przybierają charakter łagodnych skrętów, z po za których jednak zawsze wyłania się nowy horyzont i nowa droga, czasem wiodąca poprzez stan bezwładu w pustkę, ku przepaści, czasem pnąca się ku wyżynom po ciernistym, piargami zasypałym zboczach mozolnej, wytężonej pracy.

Wrzesień roku bieżącego powinien dla fotografii stać się owym punktem zwrotnym, odsłaniającym widnokrąg, ozłocony jasnymi promieniami słońca; widnokrąg rozległy, bezkresny, lecz usiany szczytami, na które w pocie czoła pięć się wypadnie, i natężeniem całej potęgi myśli, wysiłkiem wszystkich mięśni, trzeba się będzie strzedz obsunięcia ze zdobytego poziomu w szare, mgliste niziny.

Odbyty we wrześniu pierwszy Salon międzynarodowy był taranem, który otworzył polskiej fotografii artystycznej podwoje do pałaców sztuki międzynarodowej. Był to zew mocny plejady artystów, świadomych swej siły i wartości. Było to rozgłośnie „Jesteśmy!” rzucone w przestwór świata, gdzie je powtórzą „dęby dębom, bukom buki”. Nie stawiały się cokolwiek, na polskie wołanie, wszystkie asy świata, lecz nie brakło artystów o nazwiskach i sławie ustalonej.

Jakież obowiązki nakłada ten pierwszy Salon na zespół artystów polskich?

Jako pierwszy, bodaj najważniejszy nakaz, wysuwa się wezwanie, aby nie usnąć na laurach. We wszystkich 28 państwach, które zgłosiły swe prace do Salonu warszawskiego, oczy artystów będą zwrócone ze szczególną uwagą na udział Polski w nadchodzących wystawach międzynarodowych. Cały wysiłek reprezentowania polskiego dorobku artystycznego zagranicą spoczywał dotychczas na barkach kilku czy kilkunastu osób.

Tymczasem katalog Salonu zawierał 54 nazwiska autorów polskich, których prace zostały przyjęte, statystyka zaś ujawnia 72 takich, którzy zgłosili swe prace. Komisja kwalifikacyjna z rozmysłem wybierała prace artystów miejscowych bardzo krytycznie, dzięki czemu wszyscy zwiedzający uznali poziom działu naszego za równy zagranicznemu. Szczupłość miejsca rozporządzalnego także zmuszała do rezygnowania z wielu obrazów wartościowych. Więc na tej podstawie można mniemać, że nietylko grono 54 artystów, których nazwiska figurują w katalogu Salonu, ale jeszcze większa ich ilość, posiada

dane, ażeby brać udział w obsyłaniu wystaw zagranicznych. Pozatem wiadomo wszystkim, którzy się obracają w świecie fotograficznym, że Polska liczy conajmniej drugie tyle doskonałych fotografów, pracujących w zaciszu domowego ogniska, trzymających się jeszcze zdala od naszych zrzeżeń. Przyciągnięcie takich ludzi do organizacji i skłonienie ich do wystawiania swych obrazów — to wdzięczne zadanie dla stowarzyszonych i droga do rozłożenia ciężaru reprezentacji na większą ilość osób.

Narazie jednak możemy mówić tylko o tych artystach, którzy przysłali swe prace na wystawę wrześniową. Skoro talent ich i umiejętność techniczna zostały niejako urzędowo stwierdzone przez udział w Salonie warszawskim, to prostą konsekwencją jest wynikający stąd nadal moralny obowiązek obsyłania wystaw zagranicznych. Inaczej powstanie na terenie międzynarodowym podejrzenie, że warszawska komisja kwalifikacyjna sądziła stronnie i zbyt pobłażliwie, przyjmując 54 autorów polskich ze 136 pracami — skoro do współzawodnictwa w innych krajach staje tylko kilku lub najwyżej kilkunastu artystów, ciągle tych samych. Wyobrażają sobie niesłusznie, że tak liczni fotografowie polscy znaleźli się na wystawie tylko dlatego, że odbywała się ona „na swoim podwórku”; — a przekonać ich o błędności takiego przypuszczenia można jedynie, dając im obrazy te do obejrzenia własnymi oczyma. Taki dowód, szczególnie nowe siły, złożyć im są obowiązane! Dla zachęty nadmieniamy, że uczestnicy Salonu warszawskiego mają drogę uторowaną również dzięki temu, że na wszystkich pracach przyjętych została umieszczona nalepka, która stwierdza, że dany obraz był wywieszony w naszym Salonie międzynarodowym. Na taką rekomendację komisje kwalifikacyjne zwykle zwracają uwagę.

Technika obsyłania wystaw zagranicznych nastęrcza sporo trudności. Zjazd zajmował się nimi i polecił projektowanemu Związkowi zrzeżeń fotograficznych zcentralizowanie wysyłki i wyjednanie ułatwień. Zanim to jednak nastąpi, P. T. M. F., narówni z pozostałymi stowarzyszeniami, służy chętnie pomocą swoim członkom.

Niemniej doniosłą sprawą, wymagającą poważnego rozważenia już w czasie najbliższym, jest decyzja — czy Salony międzynarodowe mają być urządzone corocznie, jak to ma miejsce w wielu innych wypadkach, oraz czy mają to być Salony warszawskie, czy też polskie, lokowane co rok w innym z naszych wielkich miast.

Za urządzaniem corocznem Salonów przemawia wiele argumentów. Stała periodyczność pozwala na umieszczenie ich we wszechświatowym rozkładzie salonów międzynarodowych. Artysci rezerwują sobie prace, robią plan wysyłania ich według pewnego stałego schematu, i dzięki temu salony periodyczne są chętniej i obficie obsyłane. Urządzanie wystaw corocznie postawiłoby nasz Salon nazewnątrz w szeregu poważnych przeglądów dorobku artystycznego i utrwaliłoby jego stanowisko w opinii mistrzów świata. Salony doroczne, o sławie wyrobionej, wymagają mniejszego wysiłku pod względem agitacji, a urządzające je komitety stopniowo zaopatrują się w urządzenia i przybory, więc następne wystawy pochłaniają mniej pracy i kapitału, a zwiedzająca publiczność się do nich przyzwyczaja.

Oto kilka argumentów, przemawiających za urządzaniem Salonów międzynarodowych dorocznych. Lecz są i argumenty przeciwnie. Choć Salon doroczny mniej pochłania pracy, niż sporadyczny, to jednak zabiera go tyle, że cierpi na tem praca obowiązkowa członków komitetu wykonawczego. Ilość jednostek czynnych we wszystkich naszych zrzeżeniach jest tak szczupła, że nie można tym kilku ludziom narzucać corocznie podobnego wysiłku i ponoszenia równie wielkich ofiar. Pozatem wszystkie nasze instytucje cierpią na brak środków pieniężnych, więc muszą szukać źródeł postronnych na pokrycie kosztów organizacyjnych. Czy uda się co rok znaleźć chętnych finansistów i czy zawsze dochody z Salonu pokryją wydatki? Wreszcie specjalnie dla Warszawy

Drugie pytanie — czy Salon ma być warszawski, czy polski — coraz w innym mieście urządzany (wędrowny)? Trudności, które nastęrcza techniczna strona urządzania Salonu, przemawiałyby za tem, żeby co rok inna z polskich stolic składała swą ofiarę na ołtarzu fotografii artystycznej. Nie możemy urządzić nawet w przybliżeniu tylu Salonów międzynarodowych rocznie, ile mamy w kraju stowarzyszeń, a wszystkie słusznie rościć sobie mogą pretensję do tego zaszczytu. Ale czy mamy precedensy Salonów wędrownych zagranicą? Zasłużoną sławą cieszy się Salon paryski, Salon londyński, Midland-Salon w Nottingham, Salon w New-Westminster, ale nie spotykamy się nigdy z Salonem francuskim, który mieściłby się to w Paryżu, to w Orleanie, to w Marsylii, ani z Salonem angielskim lub amerykańskim, wędrującym co rok do innego miasta.

Więc za rok mamy się naradzać we Lwowie. Ale wtedy zapóźno będzie zastanawiać się i wypowiadać w sprawie następnego Salonu międzynarodowego. Pisma nasze ukazują się tylko raz jeden na miesiąc. Dlatego więc wskazanem mi się zdaje poddanie już teraz pod dyskusję w naszej prasie fotograficznej doniosłej wagi sprawy: zasad organizacji następnych salonów międzynarodowych fotografii artystycznej w Polsce.

[illegible]

(Dokończenie).

Jako źródła światła, używałem pierwotnie stale lampy Nernsta, przekonałem się jednak, że — choć jest ono do tego celu znakomite — da się zastąpić każdą dość silną żarówką, najlepiej typu t. zw. półwatówek wieloświecowych; ustawiam lampę możliwie centralnie na osi mikroskopu i kamery. Określenie ściśle tej osi jest łatwe, jeżeli ma się okular metalowy z milimetrowym otworem centralnym i matówkę kamery z wyznaczonym środkiem.

W tych wypadkach, gdy kamerę ustawiam pionowo, najzupełniej wystarczy uregulować tylko oświetlenie pola widzenia lustrem mikroskopu, jak zazwyczaj.

197

Niedługa praktyka nauczy manipulować tak prostym aparatem, a otrzymane mikrofony będą niewątpliwie całkowicie zadowalające.

Zaznaczyć trzeba, że pomysł takiego zestawienia jest bardzo stary. Gdy nie było jeszcze w handlu wcale specjalnych aparatów mikrofotograficznych, posiłkowano się często do tych celów zwykłą kamerą podrózną i z jej to pomocą wielki Robert Koch odkrył rzęski u niezabarwionych bakterji. Prawda, to był Koch, lecz zapominać o sposobach prostych, a dobrych stanowczo nie należy.

Przed ćwierćwieczem rosyjski inżynier, Szwecow, proponował używanie takiej uproszczonej aparatury mikrofotograficznej do celów metalurgicznych. Posiadając tylko zwykły trójnog, p. Szwecow radził „po rozstawieniu trójnogu i całego aparatu, raz na zawsze odznaczać sobie długość rozsuniętych nóżek statywu i miejsca ich oparcia na podłodze. Wtedy każde dalsze zestawienie zajmie zaledwie parę minut“.

Można zresztą, posiłkując się tylko mikroskopem poziomo łamanym, obyć się nawet bez trójnogu, umieszczając kamerę na stole na klocku drzewa odpowiedniej do danego mikroskopu wysokości.

Mikroskopisci, posiadający tylko ręczne kamery o obiektywach anastigmatycznych na ogniskowe 11 — 15 cm, przy umiarkowanej światłosile (chodzi o średnicę obiektywu), mogą również z powodzeniem spróbować sił swoich na polu mikrofotografji.

Po nastawieniu starannem na ostrość danego miejsca preparatu w mikroskopie, należy zastąpić oko aparatem fotograficznym, nastawionym na nieskończoność. Wtedy na matówce aparatu zarysowuje się powiększony obraz tego, co zobaczyliśmy przez mikroskop i widzieliśmy okiem.

Praktycznie, pewna poprawka ostrości jest niezbędna, łatwo ją jednak skutecznie paroma ruchami śruby mikrometrycznej.

Najlepiej mikroskop nieruchomo przymocować do stołu, a aparat fotograficzny ustawić na jakiej podstawie odpowiedniej w taki sposób, by obiektyw aparatu ściśle przylegał do soczewki okularu mikroskopu. Ponieważ średnica oprawy okularu równa się przeciętnie 28 — 30 mm, a średnica soczewki ocznej okularu dochodzi przeciętnie do 10 mm, odpowiedniami będą tylko obiektywy fotograficzne o średnicy w granicach 20 — 30 mm.

Nieco trudnem dla początkujących jest ustawienie oświetlenia, jednak wprawa przychodzi dość szybko. Pożądaniem jest, szczególnie przy użyciu zwierciadła wklęsłego, aby kąt, utworzony przez środkowe promienie, idące od źródła światła do centrum zwierciadła, i oś mikroskopu, był możliwie ostry.

Kto pierwszy zastosował ręczny aparat do fotografji mikroskopowej, ustalić trudno. Osobiście wiem już o trzech „ojcach“ tego sposobu. W ostatnich latach zeszłego stulecia pewien botanik belgijski ogłosił go w „Zeitschrift f. wissenschaftl. Mikroskopie“, w tym samym czasie stosowano ten sposób w zakładach uniwersyteckich w Moskwie pod nazwą „metody Sidorowa“ i, наконец, w Nr 22 „Photographische Rundschau“ z 1912 r. ogłosił go — jako nowość — dr Wychgram z Kiju.

Posiadacze kamer lustrzanych, idąc za radą d-ra Weidhaara („Das Bild“ 7 J. Heft 3 — 1911) mogą bez wielkich zachodów dostosować je do zdjęć mikroskopowych migawkowych.

Niezbędna jest tylko rzeczą wydłużenie rozciągłości miecha, które uzyskać nie trudno, wstawiając w kamerze na miejsce deseczki obiektywowej inną zapasową, do której przysrubować trzeba rurkę mosiężną o 15 cm długości i o 5 cm średnicy; na nią nadziewa się mankiet z tektury odpowiedniej szerokości i długości, mający na drugim końcu zwężenie, obejmujące szczelnie tubus mikroskopu.

ciemno-szarym się wydaje wobec obrazu olejowego. Wada ta daje się dość we znaki przy efektach masywnych i grających przeważnie w możliwie wielkim kontraście światła i cieni.

Uważam zatem za stosowne zwrócić uwagę na sposób, który pozwala zwiększyć niebywale czerni w papierach bromo i chloro-bromosrebrowych, przy zachowaniu zupełnie czystych bieli.

Sposób ten, który stosuję bardzo często do moich obrazów, polega na wzmocnieniu dwuchromianem potasu i kwasem solnym. Znany w dawnej literaturze jako wzmacniacz do płyt o działaniu względnie słabym, a wskrzeszony w formie o wiele praktyczniejszej przez firmę Lumière jako: „renforceur chloro-chromique”. Kupujemy więc flakon n. p. 50 gr soli tej (dwuchromian potasu kwaśny o wzorze $\text{Cr O}_2 < \frac{\text{OK}}{\text{Cl}}$ i rozpuszczamy 20 gr w litrze gorącej wody.

Powiększenie bromosrebrowe, zanurzone na sucho w roztworze tym ciepłym (ażeby papier mógł to znieść, poleca się przepuścić powiększenie przez kąpiel hartująca) odbarwia się i wybiela.

Płuczemy następnie powiększenie nadzwyczaj starannie (co najmniej kwadrans) aż zabarwienie żółte zupełnie w światłach ustąpi i wywołujemy przy silnym świetle w świeżym wywoływaczu bez bromku. Śliczne tony daje wywoływacz pyrokatechinowy z sodą bez siarczanu. Wzmocnienie jest znaczne, szczególnie w częściach ciemnych obrazu.

Dodając, iż żeby operacja ta udała się, bezwzględnie trzeba mieć powiększenia o zupełnie czystych światłach (bez śladu zadymienia). Jeśli to nie jest zupełne, to polecam przeciągnąć powiększenie przed wybieleniem przez bardzo słaby roztwór nadmanganianu potasu z paru kroplami kwasu siarczanego.

Wyplukanie powiększenia z odbielacza jest konieczne, gdyż ślady ledwie dostrzegalne kąpeli tej wywołują pożółknięcie powiększenia przy następnym wywoływaniu.

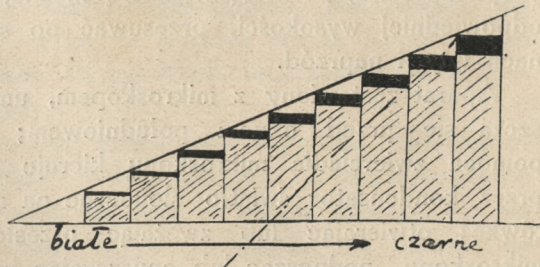
Dziwnym zjawiskiem przy tym rodzaju wzmacniania jest, że powiększenie bromosrebrowe tak traktowane, które przedtem było odporne na tonowanie solami selenu, n. p. Carbon lub Senol, teraz daje się zupełnie łatwo barwić na piękny kolor ciepło-brązowy lub czerwono-brązowy, zależnie od gatunku papieru.

Tonować można albo wprost, bez wywoływania poprzedniego, lub dopiero po starannym opłukaniu wywoływacza. Zauważyć należy, że ton będzie najcieplejszy bez wywoływania, a najzimniejszy przy wywoływaniu bardzo czarnem. Pośrednie tony bardziej sepiowe daje tonowanie powiększenia, wywołanego pyrokatechiną z sodą bez siarczynu.

Omówiwszy więc stronę czysto techniczną, powracamy do strony artystycznej zastosowania.

Proszę nie uważać tego „wzmacniania” za ratowanie nieudanych powiększeń; przeciwnie, nieodświeżone i słabe powiększenia nigdy ładnych

rezultatów nie dadzą, a jedynie jest to sposób zwiększenia czerni bromosrebrowego papieru w sensie absolutnym. Do wyjaśnienia tego niech służy następujący szkic:



Dolne stopnie przedstawiają skalę 10 tonów, jakie daje papier bromosrebrowy.

Czarne nakładki przedstawiają 10% wzmocnienie.

Przy rozpatrzeniu tego szematu zauważymy, że nie odpowiada on użyciu papieru o gradacji bardziej stromej, (twardy gaslicht) gdyż zatrzymuje całe 10 tonów, ale zwiększa kontrasty krańcowe. Naturalnie, że cała ta spekulacja opiera się na punktach następujących:

1) Czarność maksymalna papieru bromosrebrowego jest jednakowa przy wszelkich gatunkach niezależnie od gradacji.

2) Czarność ta jest mniejsza, niż czarność farby lub innego ciała.

Do tych uwag muszę zauważyć, że do zasady pierwszej dowód praktyczny daje każdy papier bromo lub chloro-bromosrebrowy, wyrabiany w kilku emulsjach różnej gradacji (n. p. Ridax miękki, średni i twardy) do punktu drugiego zaś proszę zrobić próbę, pociągnawszy pendzlem farbą czarną lub tuszem chińskim po najczarniejszym miejscu powiększenia. Będzie ono o wiele bledsze, niż farba czarna.

Stopniowanie papieru twardego w szkicu naszym musiałoby zatem przebiegać tak, jak to pokazuje linja kreskowana.

Potwierdza te wywody teoretyczne próba praktyczna. Robimy z tej samej płyty dwie kopje: Jedną na papierze miękkim, drugą na twardym. Wywołujemy pierwszą tak, żeby zachować wszelkie stopniowanie, jakie może oddać dany papier, drugie zaś do czerni najbardziej korzystnej. Pierwsza kopja wzmocniona, będzie miała światła i cienie równe drugiej, ale więcej półcieni pomiędzy czystą bielą i maksymalną czernią. W tem cały zysk.

Biel.

STEFAN JASIEŃSKI.

ILUSTROWANY KATALOG

Pierwszego Salonu Międz. Fot. Art. z 12 reprodukcjami prac do nabycia po zł. 2, z przesyłką poczt. zł. 2.30

ROCZNIKI FOTOGRAFA POLSKIEGO

w stosunku po zł. 1 za zeszyt

I WYTWORNE TECZKI

po zł. 5 za sztukę (z przesyłką zł. 6)

są do nabycia w Administracji F. P.

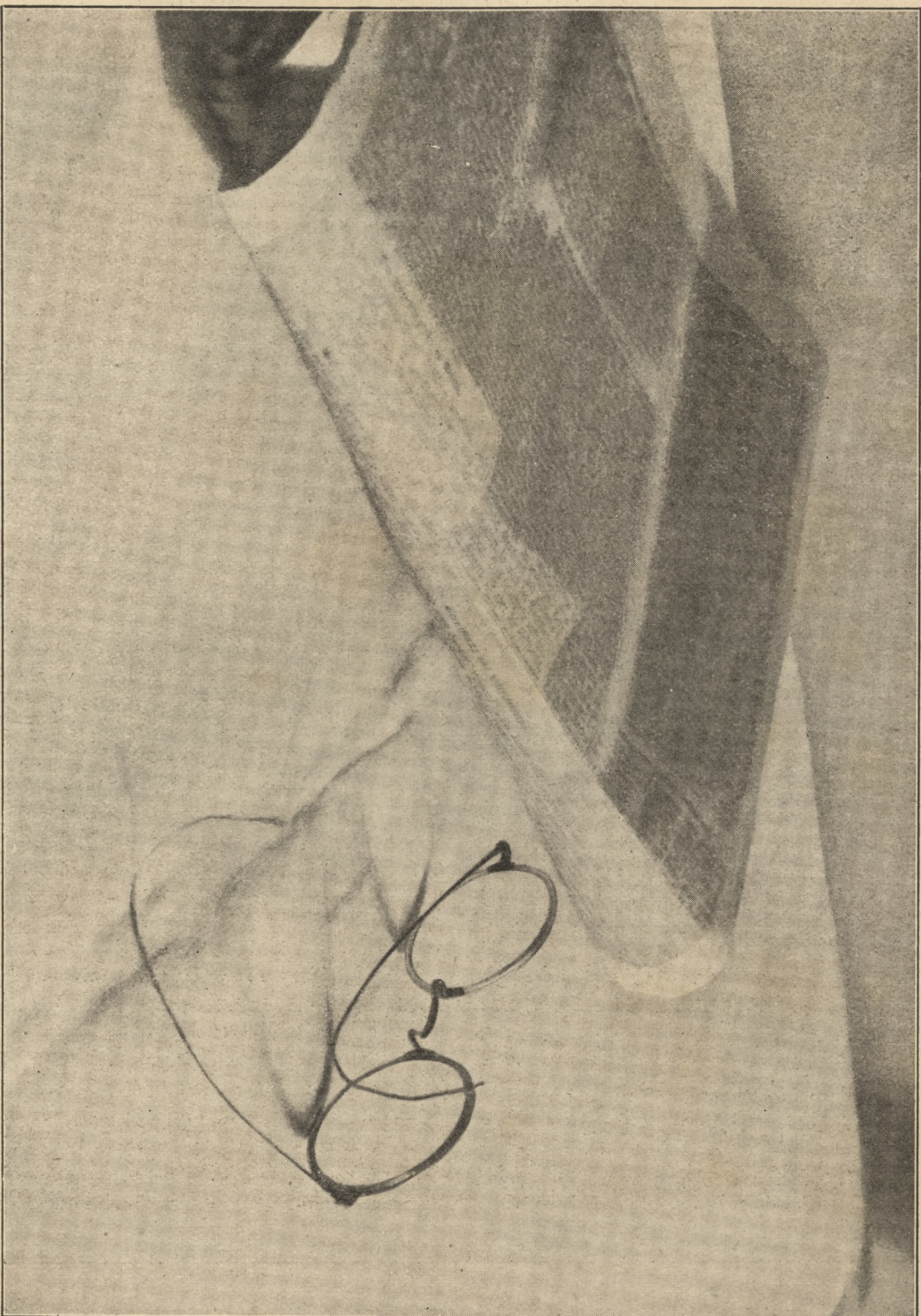
Należność można nadsyłać przy zamówieniu w znaczkach poczt.



ŁAMIAĆ SIĘ FALA
(br.)

Richardson H. Cremer
Upper Montclair U.S.A.

Z PIERWSZEGO SALONU MIĘDZYNARODOWEGO FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ W WARSZAWIE



FINIS
(br.)

Richard Traeger
Wiedeń, Austria

Z PIERWSZEGO SALONU MIĘDZYNARODOWEGO FOTOGRAFJI ARTYSTYCZNEJ W WARSZAWIE



CIEKAWY CIEŃ
(bromolej)

Christian Aegerter
Bern, Szwajcaria

Z PIERWSZEGO SALONU MIĘDZYNARODOWEGO FOTOGRAFJI ARTYSTYCZNEJ W WARSZAWIE



MSZA ŻAŁOBNĄ
(przedruk)

Vicomte de Santeul
Chateau de Fontaine, Francja

Z PIERWSZEGO SALONU MIĘDZYNARODOWEGO FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ W WARSZAWIE

PIERWSZY ZJAZD POLSKICH MIŁOŚNIKÓW FOTOGRAFJI W WARSZAWIE.

Miłośnicy fotografii w Polsce, rozproszeni po całym kraju, mają wspólne cele i dążenia, wspólne umiłowanie jednej sztuki i wspólne niedole i potrzeby, którym wysiłki jednostek, a nawet poszczególne zrzeszenia, zaradzić nie są w stanie.

W wyniku poczucia tej wspólnoty interesów zrodziła się myśl zwołania pierwszego w Polsce zjazdu miłośników fotografii. Inicjatywę dała p. Janina Mierzecka. Projekt, z uznaniem przyjęty, w związku w Salonem międzynarodowym, został wcielony w życie przez Polskie Towarzystwo Miłośników Fotografii. Czynny udział w zjeździe wzięły, za pośrednictwem delegatów, stowarzyszenia prowincjonalne. Węć Lwowskie Towarzystwo Fotograficzne reprezentowali: prezes prof. Adam Lenkiewicz, d-równa Janina Mierzecka, p. Jan Neuman i red. Józef Świątkowski. Delegatami Tow. Miłośników Fotografii w Wilnie byli: prof. J. Bułhak, ks. Piotr Śledziwski, inż. Kamieniecki i p. Kazimierz Lelewicz. Z ramienia Koła Kupców Gałęzi Fotograficznej przy Stow. kupców Polskich stawili się pp.: Bernard Żurkowski, Ernest Neumann i G. Neumann. Wyznaczony przez Tow. Miłośników Fotografii w Poznaniu red. dr. Tadeusz Cyprian w ostatniej chwili swe przybycie odwołał wskutek nagłej choroby. Tylko zapowiedziani delegaci Klubu Miłośników Fotografii w Łodzi nie przyjechali i nieobecności swej nie umotywowali.

Zjazd został wyznaczony na 24 i 25 września, gdyż wyczerpanie całego materiału obrad i zwiedzenie Salonu w ciągu jednego dnia byłoby niemożliwe. Węć program przewidywał zebranie się uczestników w sobotę o 4 po poł. w siedzibie P.T.M.F. i zwiedzenie gremjalnie wystawy, zaś w niedzielę referaty i dyskusję.

W dn. 24 września, o 4 pp. członkowie zrzeszenia stołecznego radośnie witali w swym lokalu przybyłych gości. W swobodnej pogawędce przy czarnej kawie, następowało zbliżenie między kolegami, których większość znała się dotychczas tylko ze słyszenia, z prac fotograficznych, albo ze szpałt czasopism, lecz nie miała sposobności do zetknięcia się osobiście. Miłe chwile wspólnie spędzone upamiętniło zdjęcie zbiorowe. Resztę wieczoru zajęło zwiedzenie Salonu.

Niedziela 25 września, była dniem sumiennej i wyteżonej pracy. Na listę obecności uczestników zjazdu zapisało się 60 osób, wśród których p. radca Czesław Peche i p. red. M. Kaczorowski reprezentowali Ministerjum Przemysłu i Handlu, prof. Władysław Woydno—Departament Sztuki Min. W. R. i O. P., p. Jerzy Kowalczewski zastępował p. wojewodę Warszawskiego, Sułtana, a inż. Jaroszyński był delegatem Stow. Techników.

O godz. 10½ otworzył Zjazd przemówieniem prezes P.T.M.F. p. Stan. Schönfeld, a po przedstawieniu projektu regulaminu obrad, który został jednomyślnie zatwierdzony, w myśl tegoż regulaminu zaprosił do Prezydium Zjazdu przedsta-

wicieli zrzeszeń, biorących udział w naradach, oraz obecnych redaktorów czasopism fotograficznych. W ten sposób do Prezydium weszli: kpt. T. Barzykowski (Warszawa), prof. J. Bułhak (Wilno), prof. A. Lenkiewicz (Lwów), p. B. Żurkowski (Koło Kupców) oraz redaktorzy pp. J. Świątkowski i Stan. Schönfeld. Na przewodniczących obradom Prezydium powołało prof. A. Lenkiewicza i red. St. Schönfelda. Sekretarzewali pp.: A. Banaś, prof. St. Kotaniec i J. Mioduszewski. Przed rozpoczęciem obrad zostały odczytane listy: p. Prezydenta m. st. Warszawy, inż. Z. Słomińskiego, Naczelnika Wydz. Propagandy M.S.Z. p. Libickiego i depesza d-ra Cypriana, którzy wyrażają żal, że nie mogą przybyć osobiście na Zjazd, lecz przesyłają mu życzenia owocnej pracy. Następnie zjazd uchwalił treść depeszy do p. Wiceprezesa Rady Ministrów, prof. K. Bartla, do p. Prezydenta m. st. Warszawy inż. Z. Słomińskiego i do nestora fotografii polskiej, honorowego prezesa L. T. F., d-ra H. Mikolascha.

Wygłoszone na Zjeździe referaty podamy w całości, węć w sprawozdaniu stwierdzamy jedynie, że wszystkie tematy wywołały ożywioną, interesującą dyskusję. Wynikiem jej było uchwalenie jednomyślne wniosków, dokładne rozważonych i omówionych wszechstronnie. Jeżeli wszystkim tym, którym Zjazd polecił wykonanie swych uchwał, starczy zapału i chęci do ich sumiennego przeprowadzenia, a ze strony władz państwowych spotkają się z życzliwym przyjęciem te wnioski, które dotyczą kompetencji sfer rządowych, to korzyści ze Zjazdu nie dadzą na siebie długo czekać i staną się bodźcem do gorliwej pracy przy następnych naradach dla tych wszystkich, którym rozwój polskiej sztuki fotograficznej leży na sercu.

W dyskusji nad referatem „O emancypacji fotografii artystycznej”, zabrał głos prof. Wł. Woydno, w dłuższym przemówieniu podkreślił zalety Salonu, a w imieniu Departamentu Sztuki M. W. R. i O. P. złożył Zjazdowi życzenia i stwierdził przychylne stanowisko Departamentu.

Duże zainteresowanie wzbudził też postawiony przez p. J. Bułhaka projekt podjęcia usiłowań wydania almanachu fotografii polskiej w rodzaju Photograms of the Year, Luci ed ombre i t. p. wydawnictw. Wniosek ten został uznany za czyn konieczny do wyrobienia polskiej sztuce fotograficznej należnego uznania i popularności na forum światowym. Przedsięwzięcie takie wymaga dużego nakładu pracy i kapitału, ale doniosłe jego znaczenie propagandowe pozwala mniemać że poparcie finansowe ze strony rządu nie jest wykluczone. Wniosek spotkał się z żywym uznaniem wszystkich uczestników Zjazdu, i uchwala poleca projektowanemu Związkowi Zrzeszeń Fotograficznych dążenie do wydania zbioru prac artystów polskich z tekstem propagandowym w paru językach.

EMANCYPACJA FOTOGRAFJI ARTYSTYCZNEJ W POLSCE.

(Referat, wygłoszony na zjeździe miłośników fotografii w Warszawie 25.IX.27).

Niedawno obchodziła fotografia stuletnią rocznicę Daguerre'a, a były zapewne nieraz przez nią świętowane i inne pomniejsze uroczystości. Fotografia artystyczna w Polsce mogłaby obchodzić jeszcze jeden jubileusz: pięćdziesięciolecie lekceważenia jej przez społeczeństwo i przez artystów.

Być może, że fotografowie sami sobie przede wszystkim zawdzięczają to traktowanie, ponieważ zbyt mało dotąd mieli ambicji i kwalifikacji artystycznych; zbyt mało dbali o przekroczenie dystansu, jaki dzieli felczera od doktora, a bawiące się dziecko od człowieka dorosłego. Ponieważ jednak oni to właśnie dźwignęli mimo wszystko fotografię na szczyty arcyzmu, czego dowodem jest obecny salon międzynarodowy w Warszawie, ponieważ położyli tyle niewątpliwych prac i zasług dla rozwoju tej sztuki, pamiętać więc im należy raczej te ostatnie. Ale społeczeństwo dotąd nie umiało zdobyć się na słuszną tych zasług ocenę. Jest faktem, że tylko jedna sztuka fotograficzna nie zna dotąd w opinii powszechnej rozdziału stanowisk rzemieślnika i artysty: wszystkich uważa się za procederystów i odpowiednio do tego traktuje.

Tymczasem — jakże inaczej było w każdej sztuce plastycznej, pomimo że wszystkie sztuki opierają się na gruntownie opanowanym rzemiośle. Mógł malarz lub rzeźbiarz być artystą zupełnie trzeciorzędnym; hierarchicznie w opinii ogółu, miał zawsze prawo pretendować do stanowiska o ileż wyższego, niż najrzetelniejszy artysta-fotograf. Nikomuby naprzykład nie przyszło na myśl utożsamiać artysty malarza z malarzem ścian, płotów i dachów, uznawano bowiem w malarstwie od początku różnicę, jaka dzieli technicznego wykonawcę od twórcy. Nowoczesna sztuka stosowana, czyli architektura wnętrza i zdobnictwo, wprowadziła artystyczne traktowanie nawet przedmiotów codziennego użytku — zdemokratyzowała sztukę, czyniąc ją dostępną dla wszystkich. Ale sztuka ta powraca do starodawnych tradycji i idzie w kierunku uszlachetnienia rzemieślnika do poziomu artysty, nie zaś w kierunku niwelowania jednostek twórczych do nizin obojętnej i bezosobistej pracy mięśniowej.

Przyszłoby czas, by i w fotografii polskiej nastąpiło pojęcie rozróżnienia rzemieślnika i artysty. Nie dlatego, by pomniejszać czy dyskwalifikować rzetelną i fachową pracę rzemieślnika. Po to, ażeby ustalić gatunkową i hierarchiczną odmienną artysty-fotografa i rehabilitować jego sztukę, zagubioną dotąd, jak ziarno piasku, w morzu rękodzielnictwa zarobkowego lub snobistycznych zabawek.

Odrodzenie arcyzmu w fotografii, zapoczątkowane przed jakimś 30 laty przez jednostki twórcze i wykształcone, promieniowało do nas z zachodu. W latach ostatnich przenikało coraz intensywniej

i działając ożywczo na naszą sztukę fotograficzną, pomagało jej do wyemancypowania się z błędnej kwalifikacji rzemieślniczej i do zaśluzenia sobie na inną, godniejszą przynależność.

Spółeczeństwo mało jeszcze wie o fotografii artystycznej i mało się interesuje fotografami artystami; bośmy dotychczas pracowali w odosobnieniu i jakby unikali manifestowania naszej pracy. Chadzając w pojedynkę, zapoznawaliśmy znaczenie zreszeź, potęgę wystąpień zbiorowych, skuteczność nieustannej i czynnej propagandy. Obecnie zaczynamy się poprawiać z tych błędów. Mamy pisma i stowarzyszenia. Mamy wystawy krajowe i pierwszy salon międzynarodowy. Naszą też jest rzeczą wylegitymować się przed społeczeństwem z naszych wartości artystycznych i z naszego pojmowania sztuki, i wyrzec doń spokojnie, ale głośno, oświadczenie: „przeście uważać nas tylko za rzemieślników, gdyż już jesteśmy artystami”.

Niewątpliwie przyszedł na polską fotografię czas rehabilitacji. Wszystkie nasze działania winny zmierzać do przekonania ogółu, że fotografia jest sztuką plastyczną, jako nowa gałąź grafiki. I do utrzymania się na tym wywalczonym poziomie. Dwie są drogi do utrzymania i rozwinięcia tej artystycznej nobilitacji fotografii. Jedna ściśle pedagogiczna, druga propagandowa.

Fotografii potrzeba szkół, a w nich wysokiego poziomu nauczania specjalnego i ogólnego. Fotografom potrzeba nie tylko nauki, lecz i kultury. Ale szczegółowe określenie tych środków pedagogicznych wykraczałoby poza ramy treściwego referatu. Więcej tylko powiedzmy, że dopóki nie będzie w polskich średnich szkołach technicznych gruntownego działu fotograficznego, dopóki nie będzie w stolicach wyższych uczelni fotograficznych na wzór wiedeńskiej „Lehr- und Versuchs-Anstalt” — dopóki nie można będzie marzyć o masowym wykształceniu fachowem i estetycznem fotografa polskiego.

Tu miejsce na omówienie propagandy, jako drugiego środka wyzwolenia fotografii artystycznej.

Poważnym czynnem w tym kierunku jest obecny Salon Międzynarodowy, otwarty w Dolinie Szwajcarskiej. Oddaje on sprawie rehabilitacji fotografii nieocenione usługi. Rozwija krytycyzm w artystach i publiczności i podnosi znakomicie skalę ich wymagań. Zmusza do zestawień i porównań, brzemiennych we wnioski. Daje nową naukę, otwierając oczy na zalety lub błędy, rozszerzając widnokręgi techniczne i ideowe. Prowadzi do wzajemnego poznania i zbliżenia artystów, gdyż nie tak nie wiąże nimi sympatji, jak wzajemny szacunek, oparty na zrozumieniu. Porusza wreszcie opinie ogólnych sfer artystycznych, a nawet opinie publiczną, ukazując zdumionym laikom zdobywcę w dziedzinie piękna, o których nie mieli pojęcia, — i dokonania, które

uważali za możliwe. Mamy więc prawo wierzyć, że Salon Warszawski będzie pieczęcią na indygenacie, który ostatecznie uszlachetnia fotografię polską w oczach ogółu i w oczach artystów. Wystawa ta jest bogatą, urozmaiconą i nasuwa każdemu z nas szereg myśli i spostrzeżeń zajmujących, szereg zagadnień i problemów poważnych.

Przedstawię pokrótce spostrzeżenia, nie kusząc się o rozstrzyganie zagadnień.

Fotografia jednobarwna występuje na wystawie w technice zwyczajnej (brom, pigment) i w technikach szlachetnych (guma, olej, bromolej i pochodne). Pod względem oddania rysunkowego znika coraz bardziej dawna drobizgowość i sucha, mechaniczna precyzyjność kreski, zastępuje ją kresa żywsza, traktowana szeroko i syntetycznie i to nie tylko w sposobach technicznych, gdzie syntetyczność przychodzi sama, ale nawet w technikach zwyczajnych dzięki stosowaniu obiektywów rysujących miękkio i z pewnem uproszczeniem nadmiaru szczegółów. Obok bardzo pięknych obrazów, przy wzorowej kompozycji i interpretacji noszących piętno ściśle fotograficzne, spotykamy tam okazy technik szlachetnych, pełne gustu, kultury i wielkiego mistrzostwa, ale które czasem wyglądem swym łudząco przypominają to sztylety, to akwaforty, to drzeworyty, to inne rodzaje indywidualnej grafiki. Obrazy te czynią wrażenie, jakoby ich autorzy cieszyli się, iż tak łudząco potrafią naśladować technikę obcą i uchodzić nie za to, czem są w istocie, tylko za coś innego. Rzeczą krytyków estetycznych przyszłości będzie ocenić tę dążność merytorycznie i na chłodno, nie dając się porwać niewątpliwemu czarowi tych obrazów; określić, czy fotografia jest na właściwej drodze, gdy usiłuje sprzeniewierzyć się swej istocie i wyglądać, jak odmienna jakaś sztuka graficzna. Czy też powinna fotografia, nie zaniedbując zdobyczy i ulepszeń technicznych, mieć jednak tę ambicję prostoty i szczerości, by zdobyć się na znalezienie własnego, odrębnego wyrazu graficznego i ten swoisty wygląd ustalić, utrwalić i rozwinąć aż do stworzenia nowego typu foto-grafiki. Rozstrzygnąć też trzeba będzie przy tem, czy i w jakiej mierze są dopuszczalne — nie retusze, ale rysunek odręczny, dorysowujący to, czego dać nie umiała technika fotograficzna, a co się uważa za konieczne dla zamierzonego efektu; a rozstrzygnięcie to nie może ignorować wrażliwości przeciętnie ukształconego widza, który dostrzega dysonans dwóch odmiennych i obcych sobie technik.

Przechodząc do fotografii dwu i wielobarwnej, napotykamy dwie odmienne dążności kolorystyczne. Jedna oparta na zdecydowanym realizmie barw lokalnych, zaciekle usiłuje oddać barwy w całej ich prawdziwości surowej i niezestrojonej. Autorzy takich obrazów zdają się zapominać, że malarz-kolorysta nie utrwała na obrazie wszystkich widzianych barw przyrody „in crudo”, tylko starannie je dobiera, przetwarza, improwizuje na ich temat zgodnie z pewną koncepcją kolorystycznej harmonji. Fotografowie-

kolorysty zdają się jeszcze nazbyt ulegać radości nowicjusza, któremu udało się złapać „kolory na gorącym uczynku”, chociaż i to już jest niewątpliwie bardzo poważną zdobyczą. Tutaj znów się otwiera pole dla krytycyzmu estety i ustalenia jak daleko może iść fotograf za malarzem. A badacze i praktycy techniczni będą musieli zatroszczyć się nad wynalezieniem takiego sposobu techniki fotograficznej, któryby nie był mechanicznem i niewolniczem kopjowaniem kolorów i pozwalał na posłuszne ich naginanie do indywidualnych zamierzeń kolorystycznych.

Kolorysty innego autoramentu rezygnują zgóry z naturalizmu barwy, wybierając je świadomie dowolnie i tworząc z nich pewnien harmonijny zespół niezależny od barw lokalnych. Wydają się oni być na drodze właściwszej, niż naturaliści i w każdym razie lepiej, niż tamci, osiągają swoje zamierzenia. Wolno też przypuszczać, że krytyka estetyczna nie będzie mogła protestować przeciw takiemu rozwiązaniu kolorowości względnej, byle zharmonizowanej i wymownej.

Pomiędzy naturalistami a konwencjonalistami barwy istnieje jeszcze odmiana pośrednia, którąbym nazwał grafiką kolorową. Ci dają wyraźną przewagę rysunkowi fotograficznemu w kreskowych i płaszczyznowych tonacjach ciemnych i silnych, a jednocześnie lekko cieniują barwami, zbliżonemi do lokalnych, główne składniki motywu, osiągając w ten sposób dyskretny efekt kolorowego sztychu, lub lekko podkolorowanego rysunku. Obrazy takie odznaczają się wytwornym spokojem i umiarem, nie tracąc nic na wyrazie barwnym i zyskując bardzo przy dłuższem oglądaniu. To wszystko pozwala przypuszczać, iż nie byłoby zganione przez krytykę estetyczną.

Spostrzeżenia powyższe świadczą, że fotograf współczesny znajduje się w roli ciała, oscylującego pomiędzy przyciąganiem dwóch biegunów — jednym z biegunów jest monochromowa fotografia klasyczna, drugim — poprostu malarstwo środkami fotograficznymi. Ostatni ten biegun zdaje się być najeżonem wielu niebezpiecznymi manowcami, i łatwiej bodaj uniknie katastrofy ten, który się doń zbyt mało nie będzie zbliżał.

Bogaty i różnostronny rozwój technik szlachetnych jest znamiennym społecznego stanu fotografii artystycznej i godny jest uwagi pełnej szacunku. Nie należy jednak zamykać oczu na tę okoliczność, iż kryje on w sobie te same szkopyły, jakie napotykałyśmy w poezji, gdy ją opanuje przerost wyszukanego słowa i wytwornego rymu. Zdarza się wtedy, że najpiękniej mówią i chwilowo najwyżej są ceniemi ci poeci, którzy bardzo niewiele mają do powiedzenia. Niewątpliwie technika szlachetna, pogłębiająca motyw i dodająca mu wartości ekspresyjnej, powiększa walor obrazu. Krytyk przyszłości będzie musiał inaczej oceniać obrazy, w których forma potęguje treść, a znów inaczej traktować próżne wirtuozostwo techniczne, nie idące w parze z twórczym czynem kompozycyjnym. Również sprawiedliwie będzie musiał ocenić osiągnięcia tych, którzy potrafili dać w technice zwyczajnej,

pierwszej z brzegu, obraz, posiadający znamiona twórczości indywidualnej: oryginalność ujęcia, wyraz syntetyczny, siłę lub nastrój. Na tem tle wynikać mogą różnice poglądów i namietne spory: czy należy więcej szanować wirtuoza techniki nowożytnej, czy też klasycznego fotografa starej daty. I tu też zapewne, jak w wielu innych wypadkach, zwaśnionych pogodzi życie, rozstrzygając na korzyść trzeciego: na korzyść jednostki twórczej, wypowiadającej się techniką jakakolwiekby, byle gruntowną i właściwą jej temperamentowi.

Takie są wrażenia poszczególne, które nasuwa Salon warszawski. Pozwala on prócz tego wysnuć wnioski co do całokształtu fotografii artystycznej, naogół pochlebne. Ludzi utalentowanych, oryginalnych, ujmujących świat po swojemu, posiadamy z pewnością nie mniej niż zagranicą. Natomiast ludzi uzdolnionych przeciętnie, a wysoko ukształconych kulturalnie, mamy stanowczo za mało. Zdolny fotograf polski mógłby łatwo być zdystansowanym przez jakąś zagraniczną miernotę — tylko dla braku umiejętności i kulturalnego wyszkolenia smaku. Powtarza się wciąż to samo zjawisko. U nas — wspaniałe pałace i obok odrapane rudery. Zagranicą — zniwelowane do jednego szablonu monotonne domy mieszkalne — ale wszystkie z cywilizowanymi urządzeniami i z doskonałym komfortem. Nie potrzebujemy jednak martwić się z tego powodu, tylko — zakasać rękawy i zabrać się żywo do nauki, której nabycie jest kwestią czasu i wysiłku. Bo technikę, smak i kulturalną elegancję można sobie przyswoić, ale talent — albo się ma od urodzenia, albo się go wcale mieć nie będzie.

Na tem zakończę uwagi o Salonie warszawskim, powtarzając, że widzieć w nim pragniemy punkt zwrotny w dziejach polskiej fotografii. Jednakże myliłby się, kto by mniemał, że na tem ograniczyć się ma nasz wysiłek ku emancypacji tej sztuki. Pole działania w tym kierunku jest o wiele rozleglejsze i bardziej wielostronne. Pozwolę sobie pokrótce naszkicować szereg środków propagandowych, które pomocne być mogą fotografii w dzierzeniu i rozwinięciu sztandaru artysty.

I. Salony międzynarodowe i wystawy krajowe. Te próbne przeglądy sił powinny się odbywać możliwie najczęściej, a teren sprawozdań o nich nie powinien się ograniczać do pism fachowych, lecz trafić do tygodników i miesięczników literackich polskich — a także do jakichś pism francuskich i angielskich. Gdy cudzoziemcy przeczytują polską krytykę o sobie — wnikliwą i trafną, wówczas z pewnością zaczną traktować nasze salony poważniej, bez abstynencji gwiazd pierwszej wielkości. Wszelkimi siłami dążyć prócz tego należy do udziału w ogólnych wystawach sztuk plastycznych, ażeby nauczyć i przyzwyczaić publiczność do tego, że dobra fotografia, wisząca obok złego obrazu malarzkiego, czyni mu tylko zaszczyt, a nie odwrotnie, a ta sama fotografia, umieszczona wśród innych dzieł graficznych, znajduje się u siebie

w domu, na prawach równości, a nie w charakterze tolerowanego z łaski ubogiego krewnego. Zapoczątkowanie w tym kierunku jest już faktem dokonany i stało się bez żadnego udziału i wysiłku ze strony fotografów: zaszczyt inicjatywy w tym względzie przypada malarzom i innym plastynom, którzy założyli stowarzyszenie p. t. „Rewja“. Mowa o niem będzie niżej.

II. Zbiory obrazów fotograficznych. Na wzór gabinetów rycin i tek graficznych, powinny być zakładane w bibliotekach uniwersyteckich i państwowych, w muzeach, w archiwach magistratów i urzędów konserwatorskich wojewódzkich zbiory fotografii, nie tylko dokumentowo-zabytkowych, ale wogóle mających wartość artystyczną. Jak kolekcje malowideł i rycin szerzą zrozumienie i kult dla sztuk plastycznych, podobnie zbiory te przyczyniałyby się do wyklarowania opinii oświeczonej publiczności o wartości fotografii artystycznej. Zaczętkiem i impulsem do takiego kolekcjonowania mógłby być system tek fotograficznych, fundowanych przez towarzystwa miłośników fotografii, a wędrujących po całym kraju w formie wzajemnej czasowej wymiany. Z czasem takie teki powinnyby pójść także zagranicę.

III. Periodyczne zjazdy i cetralizacja towarzystw fotograficznych. Obydwa te działania koncentracyjne są naogół pierwszorzędnej wagi dla fotografii, a sprawie wywalczenia przynależnego jej stanowiska mogą wyświadczyć rzetelne usługi. Pod warunkiem jednakże, by sami fotografowie, niezależnie od dziedziny, w jakiej pracują, czuli się chorążymi swego sztandaru i doceniali dobrodziejstwo artystyzmu pamiętając, że cała nauka i technika fotograficzna nie mają samoistnej racji bytu, a są tylko środkiem, drogą, najkrócej prowadzącą do stworzenia obrazu wiernego lub pięknego. Obraz wierny stanowi dla autora źródło zarobkowania lub pamiętkę, ale tylko obraz piękny stać się może jego chlubną nobilitacją i wprowadzić go na prawach równości pomiędzy brać artystyczną. Tu właśnie pragnąłbym przypomnieć, iż od kilku miesięcy istnieje w Warszawie stowarzyszenie artystów plastyków p. n. „Rewja“. Zrzeszenie to powstało w celu wzajemnego zbliżenia wszystkich plastyków nie wyłączając fotografów (§ 4 i 6 ustawy) a przede wszystkim w celu wspólnego występowania na wystawach, któreby mieściły przegląd wszystkich sztuk plastycznych z fotografią włącznie. Rewja posiada na liście założycieli wszystkie niemal poważne i znane nazwiska artystów polskich i uznała za potrzebne sama zaprosić do swego środowiska trzech artystów-fotografów z pośród tu obecnych, uznając ich tem samem za towarzyszków broni. To znamienne signum temporis, które byłoby nie do pomyślenia przed dziesięciu laty, nie powinno przebrzmieć bez echa, lecz musi zachęcić nas do wytężonych usiłowań w kierunku rehabilitacji fotografii i zdobywania dla niej coraz większej przestrzeni w panteonie sztuki. Ta dłoń, przyjacielsko do nas wyciągnięta, ten piękny

gest starszych braci w sztuce powinien obudzić w nas uczucie uznania i wdzięczności. Proponuję, by szanowni zgromadzeni zechcieli je wyrazić okrzykiem: Niech żyje Rewja!

IV. Piśmiennictwo fotograficzne. Jesteśmy już w tem szczęśliwym położeniu, że mamy w Polsce trzy pisma fotograficzne, szlachetnie rywalizujące ze sobą doborem treści i poziomem graficznym ilustracji. Nie przeszkadza to jednak troskliwemu oglądaniu się za jakimś wymarzonem nowem pismem (może organem przyszłego związku towarzystw fotograficznych) któreby odegrało w rozwoju naszej sztuki rolę podobną do roli „Chimery” Mirjama w piśmiennictwie polskiem początku XX wieku. Pismo wytworne, dające przewagę estetyce w formie i w treści, wzorowane może poniekąd na wydawanej przez Foto-Klub Paryski „La revue de Photographie” mogłoby potężnie zaważyć na losach polskiej fotografii i ukształtować opinię publiczną. Teraźniejsze pisma fotograficzne nie mają notowania na giełdzie krytyczno-literackiej. Żadne pismo polskie o nich nie wspomina, ani się ich treścią nie interesuje i to jest jedną z przyczyn tego, że artyzm fotograficzny jest u nas tak mało znany. Pismo esencjonalnie estetyczne musiałoby przenikać do wydawnictw literacko-artystycznych i w tem byłby już sukces bardzo poważny. Jest nieodbitą koniecznością, by o polskiej fotografii pisały nie tylko pisma fotograficzne, ale i inne. Do dziś dnia fotografia w ogólnem piśmiennictwie polskiem jest systematycznie przemilczana i ignorowana.

Zanim zaś ideał pisma estetycznego mógłby być zrealizowanym, narzuca się tem bardziej nieprzeparcie bezwzględna konieczność wydania

jednorazowego Almanachu polskiej fotografii artystycznej. Księga albumowa, wzorowana na włoskich „Luci ed Ombre” i na angielskich „Photograms of the Year”, a zawierająca najcenniejsze nasze dzieła w dobrych reprodukcjach, z tekstem obrazującym polski ruch artystyczny w tej dziedzinie, musiałaby posiadać i krótsze wzmianki w językach obcych. Taki „Almanach” byłby naprawdę snopem światła, rzuconym w perspektywę mroków naszej przeszłości. Byłby rewelacją dla swoich i obcych. Pouczyłby skuteczniej, niż inne droższe i powolniejsze o tem, że fotografia polska już się stała artyzmem, że ma dość mocy wewnętrznej, by zająć miejsce jej przynależne. Że się o nie ze spokojną godnością upomina i rozspytując przed oczy ludzkie niebiedny już dorost swych talentów i nieskąpy dorobek swej malowniczości, gromkim głosem woła do artystów całego świata krótkie a wymowne: Bywajcie! Jestem!

Na zakończenie słowo o zorganizowaniu Warszawskiego Międzynarodowego Salonu. Był to trud niemały a szanowny, praca niepomierne przerastająca siły bark, które ją niosły. A jednak sprostali zadaniu znakomicie, doprowadzili je do świetnego wypełnienia. Dłużniśmy tu wszyscy wyrazy gorącej wdzięczności Zarządowi Polskiego Towarzystwa Miłośników Fotografii za dokonanie tego doniosłego dzieła, wokół którego gromadzi się nasz zjazd dzisiejszy. Podziękujemy także serdecznie wszystkim wystawcom, którzy tak chętnie i z takim nakładem pracy i talentu zapewnili i ozdobili wystawę swymi obrazami.

I zakończmy już naprawdę słowami: Evviva l'arte!
JAN BULHAK.

S K R Z Y N K A Z A P Y T A Ń.

PORÓWNANIE ANASTYGMATÓW „TESSAR” I „XENAR”.

Pytanie: Upraszam o łaskawe zakomunikowanie, jaka jest zasadnicza różnica między anastygmatem „Tessar” Zeissa f: 4.5 i anastygmatem Jos. Schneidera & Co Kreuznach „Xenar” Typ D. f: 3.8, jak również jaka jednego i drugiego jest korekcja, oraz jaki w rzeczywistości winien być obiektyw, żeby zdjęcia były prawidłowe pod względem technicznym (perspektywa powietrzna, korekcja i t. p.) i wobec tego jakiej firmy mniej więcej odpowiada tym wymogom obiektyw, jednak biorąc pod uwagę cenę przystępną.

P. B. w Sopotkiniach.

Odpowiedź: Anastygmat Zeissa „Tessar” f: 4.5 i 3.5 jest niesymetryczny i składa się z 4 soczewek, z których 2 stoją osobno, a 2 sklejone tworzą trzecią soczewkę. Obiektyw ten, ogromnie obecnie modny, odznacza się doskonałą korekcją pod każdym względem, a szczególnie astygmatyzmem wyrównaniem pola obrazu, co zdobyło mu zasłużoną sławę w fotogrametrii.

Odnacza się on znakomitą ostrością, natomiast nie ma łagodnego przejścia od przedmiotów ostro zarysowanych — do nieostrych, które odrazu są, jak to mówią fotografowie „watowate”. Brak temu obiektywowi miękkości w polach nieostrych.

Obiektyw „Xenar” typ D. f: 3.5. firmy Jos. Schneider — należy do t. zw. tripletów, to znaczy, że składa się z trzech pojedynczych soczewek. Korekcję ma również jak i Tessar, doskonałą, a dzięki swym małym wymiarom i lekkości nadaje się do aparatów ręcznych. Rozpowszechnienie swe zawdzięcza też w dużej mierze znacznie niższej cenie, niż obiektywy znanych i renomowanych fabryk.

Jednym z głównych warunków dobrej perspektywy jest dobranie odpowiednio długiej odległości ogniskowej obiektywu; choćby obiektyw był najdroższy i najlepszy pod każdym względem, jeżeli będzie miał ogniskową równą co do długości tylko dłuższemu bokowi płyty, lub nawet przekątni — ładnej perspektywy nie da. Żeby ją

osiągnąć, należy stosować ogniskową równą podwójnej długości dłuższego boku płyty, a w pewnych wypadkach, nawet jeszcze dłuższą.

Obecnie obiektywy są tak świetnie wyrabiane, że na błędach i wadach korekcy obiektywu może się poznać tylko fachowiec i to naukowo pracujący, a nie praktyk, więc naogół dla perspektywy mniejszą rolę gra, z jakiej firmy obiektyw pochodzi, byle miał długą ogniskową.

Znakomite rezultaty oddają pod względem rysunku perspektywniczego obiektywy dalekowi-

dze o stałym ognisku, jak np. Bistelar Busch'a, który przy normalnym wyciągu miecha około 15 cm daje rysunek taki, jaki otrzymalibyśmy obiektywem o 25 cm odl. ogniskowej. Obiektyw ten nie jest kosztowny, ale ma tę wadę, że jest stosunkowo ciemny i do zdjęć sportowych nie nadaje się, natomiast do widoków i architektury jest znakomity, i pozwala w sprzyjających warunkach oświetleniowych na posługiwanie się migawką do $\frac{1}{100}$ sek.

Inż. T. BARZYKOWSKI.

PRZEGLĄD CZASOPISM POLSKICH.

„Polski Przegląd Fotograficzny” — Poznań, na wstępie do zeszytu wrześniego zamieszcza pierwszą część artykułu Stefana Jasińskiego „Charakter emulsji i oddanie walorów w fotografii artystycznej”. Dowodzi on, że „...obraz, który ma przedstawić na ścianie efekt dekoracyjny, ma zadanie zajęcia już w pewnej odległości uwagi oglądającego i koncentrowania uwagi na motywie głównym;... na im większą odległość ma wywoływać wrażenie obrazu, a nie plamy, tem krótszą i bardziej rozdzieloną skalę tonów winien posiadać... Oddanie walorów powinno już możliwie w negatywie przy zdjęciu być poprawne w sensie artystycznym, a nie technicznym tego słowa”. Takie są twierdzenia autora, poparte dwoma obrazkami o zupełnie różnym charakterze. Następnie znajdujemy ciekawą charakterystykę emulsyj różnych płyt i błon, ujętych w wielkie grupy:

Płyty angielskie:

bardzo miękkie, wymagające wywoływaczy bardzo kontrastowo pracujących.

Płyty niemieckie:

bardzo twarde (szczególnie Hauffa) wymagają wywoływaczy miękkich.

Płyty belgijskie:

zbliżają się charakterem do angielskich, ale mniej miękkie.

Płyty francuskie:

prawie równie twarde jak niemieckie.

Zestawienie to dotyczy szczególnie płyt typu extra-rapid i ortochromatycznych, a nie portretowych. Poszczególne zaś kategorie tej samej fabryki dzielą się przeciętnie na następujące typy:

Ultra-rapid:

miękkie, bo do zdjęć altanowych. Ciało ludzkie wymaga bardzo długiej skali tonów.

Extra-rapid niebarwoczułe:

są bardzo twarde i dają cienie szkliste.

Extra-rapid barwoczułe:

są trochę miększe, nawet jeżeli została użyta ta sama emulsja.

Na drugim miejscu prezes Tow. Miłośników Fotografii w Poznaniu, Gardulski, daje wyraz swoim obawom o losy Salonu Międzynarodowego w Warszawie. Zrozumiała jest troska każdego fotografa artysty o świetność pierwszej tego ro-

daju imprezy, ale czy przez snucie na łamach poczytnego organu urojonych obaw i wątpliwości, nie wyrządza się czasem szkody dziecku, które się jeszcze nie urodziło? Czy nie wywołuje się a priori nieufności i uprzedzenia do dzieła, które ma być dopiero wykonane?

Przyznaję, że podobne wątpliwości zrodziły się także w umyśle prof. J. Bułhaka. Lecz on obrał inną drogę: w drodze listownej zwrócił się z życzliwymi uwagami do komitetu i prosił o wyjaśnienia, które jak sądzę, całkowicie go uspokoiły i zadowoliły. Natomiast autor artykułu w „P. P. Fot.” nie ujawnił wcale chęci bliższego wniknięcia w organizację wystawy, lecz na podstawie subiektywnych przypuszczeń, pozbawionych należytej podstawy, ogłasza drukiem pełne ironji „wątpliwości”, z których jedynym, a wątpliwym pożytkiem może być podrywanie zaufania czytelników do Salonu Międzynarodowego. Autor zupełnie się z tem nie liczy, że kult dla sztuki fotograficznej nie jest wyłącznym przywilejem Poznania; że komitet organizacyjny Salonu warszawskiego stanowi zarząd zrzeszenia, które już zgórą ćwierć wieku stoi na straży godności tej sztuki w Polsce, i nie pierwszą urządza wystawę. Ponieważ jednak artykuł ukazał się dopiero wtedy, gdy Salon był już w pełni powodzenia, więc odwracam tylko ostrzem do autora jego własne słowa: „Cel uświęca środki. Dobrze, ale pod tym warunkiem, że korzyść będzie zawsze większa dla owego celu, niż szkoda, jaką stosowany środek temu celowi wyrządza”.

Żywotną sprawę przenoszenia na odległość bez drutu obrazu fotograficznego, wyjaśnia spolszczony artykuł O. P. Herrkinda. Fr. Tyman opisuje wystawę fotograficzną niefortunnie urządzoną w Wilnie przez tamtejszą wojewódzką Komisję Turystyczną. Ponieważ została ona starannie zakonspirowana przed okiem i uchem polskich stowarzyszeń i prasy zawodowej, więc nie widzimy powodu, by się nią zajmować.

Resztę zeszytu wypełnia ocena ilustracji: T. Wańskiego przepiękny „Cichy wieczór”, P. Śledzińskiego z Wilna „Gałązka”, Zygmunta Garzyńskiego z Krakowa „Portret”, J. Misiewicza z Wilna „Krajobraz romantyczny”, Stefana Ja-

sieńskiego ze Szwajcarii „Water-Polo“ i „Nad wodą“, oraz plansza zbiorowa; a dalej kącik krytyczny, przegląd pism krajowych, prasy zagranicznej i komunikat Tow. Mił. Fot. w Poznaniu.

„Miesięcznik Fotograficzny“ (Lwów) za wrzesień. Złożone anastygmaty, aplanaty i inne obiektywy udoskonalone często ustępują teraz miejsca przy zdjęciach amatorskich artystycznych — optyce bardzo prymitywnej, pozbawionej korekcji. Słusznie więc inż. L. Brzozowski poświęca artykuł „Soczewka wypukła“ opisowi obiektywu najprostszego, który z jednego szkła płasko wypukłego może wykonać każdy amator.

Aktualne rady daje red. J. Świątkowski w artykule „Zdjęcia jesienne“. Ponieważ przepych barw stanowi jedną z podstawowych cech polskiej jesieni, więc do oddania choć częściowo wrażeń wzrokowych, trzeba używać płyt barwoczułych z fitrem należycie dobranym. Wskazane też jest wykonywanie pozytywów w barwie, jednej tylko wprowadzić, ale zbliżonej do tonu ogólnego, który przeważa w motywie zdjęcia. Po za barwą, wielką rolę gra w motywach jesiennych nastrój. Odczucie i wydobyć go wymaga dużej kultury artystycznej i opanowania techniki, umożliwiającej uwydatnienie i potęgowanie tych cech motywu, które dany nastrój wywołały.

Z interesującą nowością wystąpił Kazimierz Słonimski, opisując „Przetłok dwuwarstwowy“. Autor wprowadza nową metodę wykonywania przedruków, polegającą na tem, że „cienie“ przenosi na sztywny karton „na którym cienie siedzą dobrze i mają wielką siłę, ale światła są puste“. Natomiast „światła“ z tej samej matrycy, albo z innej, specjalnej, przenosi „na papier bardzo cienki i przejrzysty (bibułka japońska), nafarbiając matrycę bardzo cienko i farbą tak rzadką, aby w cieniach nie była za ciemna“. Po wyschnięciu obu przedruków, autor nakleja rzadkim krochmałem ryżowym cienki papier na karton tak, żeby kontury obrazów dokładnie trafiały. Metoda powyższa umożliwia osiąganie ciekawych efektów, zwłaszcza przy użyciu odrębnych barw dla każdego przedruku.

Redakcja dodaje w uwadze, że podobną metodę opisał Stefan Jasiński w zeszycie VII czasopisma „Das Atelier“.

Zeszyt zawiera ponadto artykuły: Płyty „Chromosa“, Nasze ryciny, Jak się probuje nowe płyty, Filmy kolorowe i Rozmaitości. Zdobią go dwie reprodukcje: J. Słoniewskiego „P. Biczówna w pozie tanecznej“ i St. Niedźwiedzkiego „Krajobraz z Tauris“.

STAN. SCHÖNFELD.

NOWE WYDAWNICTWA.

„CAMERAGRAPHS“ 1926. Wybór prac z II australijskiego Salonu fotograficznego.

Wytworne to wydawnictwo, nadesłane do redakcji „Fotografa Polskiego“, zawiera 63 reprodukcje prac, stanowiących wybór obrazów, przyjętych do II australijskiego Salonu fotograficznego. Z uznaniem należy podkreślić zastępstwo dwóch artystów, którzy reprezentują w tym zbiorze Polskę, a mianowicie prof. J. Bułhaka z Wilna i B. Gardulskiego z Poznania. Treściwa ocena prac we wstępie zwraca uwagę w obrazie Bułhaka na doskonałą równowagę całości, przedstawiającej interesujący widok dachów. W doskonałym „Poranku“ Gardulskiego krytyk (Harold Carneau) ocenia przychylnie umiejętnie rozłożenie światła i trafne umieszczenie stafażu.

W „Cameragraphs“ znajdują się reprodukcje mistrzów różnych części świata, więc jak wszystkie tego rodzaju wydawnictwa — zgromadziło ono obrazy różnego typu i różnego stopnia doskonałości. Są też reprezentowane różne kierunki

sztuki fotograficznej, od wzorowanych na malarzach szkoły włoskiej (Matka i dziecko Chas Borupa z Londynu), do nowoczesnych, traktowanych z miłą szarością.

Jeżeli jednak z doboru dzieł sędzić o upodobaniach australijczyków, to nasuwa się przypuszczenie, że są oni bardziej konserwatywni od nas, bo nie zamieścili ani jednego obrazu, napiętnowanego formizmem, za którym się uganiali niektórzy fotografowie starego świata. Niech to będzie wskazówką dla naszych artystów, którzy zechcą brać udział w następnych salonach australijskich. Znakomicie przeważają też obrazy wyraźne, w których nie potrzeba mozolnie doszukiwać się, poprzez mgłę szarzyzny, rozwianego tematu, stanowiącego istotną treść zdjęcia.

Szata zewnętrzna wydawnictwa jest bez zarzutu: reprodukcje odbite bardzo starannie na kremowym papierze kredowym, są ujęte w skromną, ale wytworną popielatą oprawę.

STAN. SCHÖNFELD.

Z PRASY ZAGRANICZNEJ.

Dopóki fotograf pracuje wyłącznie dla własnej przyjemności, nie potrzebuje on się troszczyć o koszt pojedynczej odbitki — powiada p. Bullard w piśmie „American Photography“. Ale jak tylko zacznie pobierać płacę, powstaje kwe-

stja kosztu i ceny. Dziwnem się niejednemu wydaje to, co jest jednak faktem, że niskie ceny nigdy nie zbudują interesu na taką skalę, jak to uczynią ceny odpowiednio wysokie. Ludzie ceną dany przedmiot w znacznej mierze stosow-

rzamy, nie zyskują mu przyjaciół wśród publiczności, a wyrządzą krzywdę zawodowcom,

A czy mnie aby zrobi ładną? takie pytanie stawia sobie albo przyjaciółce kobieta, wybierając się do fotografa, choćby była najzwyczajszą feministką — tak przynajmniej twierdzi F. Gaiffe w miesięczniku „Photo pour tous”. Niema prawie kobiety, któraby nie posiadała choć odrobiny powabu — w uśmiechu, spojrzeniu, zalotnej mince. Wyszukać i uwydatnić te zalety jest obowiązkiem fotografa. Ale kobietom nie o to chodzi: pragną one urody tej szablonowej, stereotypowej, seryjnej. Niech fotograf retuszuje, fałszuje, kłamie, byle zrobił ją podobną do setki innych lalek, w których pewien powab banalny zastępuje wszelką indywidualność. Pozwalają zrobić z siebie portret psychologiczny malarzowi, który może podkreślić cechy dominujące tak silnie, że twarz stanie się wprost brzydką. Nie sprzeciwiają się, gdy malarz pewnego kierunku, pod pretekstem osobistej interpretacji, zrobi z twarzy pełnej uroku maskę pełną ohydli. Portret malarzski wylizany uchodzi za tak przestarzały, że niektóre kobiety uważałyby sobie za wstyd, jeśliby malarz zrobił je ładnymi. Od sztuki zaś fotograficznej, tak prawdziwomównej w swej istocie, żądają banalnego upiększenia, zmieniającego twarz pełną swegoistego wdzięku na mdłą podobiznę kinematograficznej znakomitości. Są artyści fotografowie, borykający się z tym dziwnym uporem kobiet, niezadowolonych z portretu, jeśli nie mogą się na nim dopatrzeć podobieństwa do banalnych główek, uchodzących za piękne. Ale walka jest trudna.

E. OSTERLOFF.

dza o tem swych przyjaciół, ażeby mogli wcześniej zamówić to piękne wydawnictwo, które w zeszłym roku zostało wyczerpane w przeciągu 12 dni.

Rocznik bieżący, pięknie oprawny, będzie zawierał liczne artykuły wybitnych fachowców, jak: „Chemia stosowana w ciemni“ Maxa Schiel, — „Myśl i jej ukształtowanie w obrazie fotograficznym“ D-ra Warstata, — „Technika powiększeń artystycznych“ Stefana Jasieńskiego, — „Teoria i praktyka zdjęć migawkowych“ A. Niklitschka, i cały szereg innych z dziedziny fotografii i kinematografii amatorskiej. Dział ilustracyjny obejmie zgórą 200 obrazów mistrzów różnych krajów. Zamówienia wcześniejsze przyjmuje księgarnia nakładowa. T. A. Guido Hackebeil, po cenie RM. 6 za sztukę. Po wyjściu książki cena sprzedażna będzie podniesiona.

MYŚLIWSKI KONKURS FOTOGRAFICZNY. Redakcja „Łowca Polskiego“ w chwili przekształcenia go na tygodnik, dążąc do udoskonalenia strony ilustracyjnej pisma, ogłasza niniejszem myśliwski konkurs fotograficzny i wzywa ogół myśliwych do nadesłania ciekawych i pięknych zdjęć łowieckich, które nadawałyby się do reprodukcji w tem piśmie.

Nazwisko należy pomieścić w zamkniętej kopercie zaopatrzonej godłem tem samem, co i nadesłane fotografie.

Przedmiotem zdjęć mogą być sceny z polowań, zwierzyzna żywa i ubita, piękne psy myśliwskie oraz trofea łowieckie.

Jako nagrodę I Redakcja wyznacza zł. 75, drugą — 50, trzecią — 25 zł. czwartą — książkę treści łowieckiej lub prenumeratę bezpłatną przez pół roku.

Termin nadsyłania zdjęć upływa z dniem 1 grudnia. Nagrodzone fotografie zostaną zamieszczone w „Łowcu Polskim“.

„Jury“ stanowi Komitet Redakcyjny.



WYSTAWY I KONKURSY.

Konkurs bezimienny „Fotografa Polskiego“ na prace do reprodukcji w piśmie. Termin nadsyłania upływa 30 października. Adresować do P. T. M. F., z dopiskiem „Na konkurs Fotografa Polskiego“.

Myśliwski konkurs fotograficzny pisma „Łowiec Polski“. Termin nadsyłania prac upływa 1 grudnia r. b., pod adresem Redakcji, Nowy-Swiat 35 w Warszawie.

Międzynarodowy Salon Gwiazdkowy fotografii artystycznej 1927-1928 w Antwerpii, Pałac sztuk pięknych, od 25 grudnia 1927 do 8 stycznia 1928 r. Termin zgłoszeń do 15 listopada pod adresem: M. J. van Dyck, Antwerpen, Haanjeslei 129.

Konkursy pisma „Photofreund“ z nagrodami po 300 RM. Termin nadsyłania prac 3 grudnia 1927 i 3 marca 1928 r. pod adresem pisma „Photofreund“, Berlin S 14, Stallschreiber str. 34/35.

Doroczna ósma wystawa fotograficzna Towarzystwa Naukowego w Preston (Anglja), od 20 do 28 lutego 1928 r. Zgłoszenia do 30 stycznia, a prace do 6 lutego można nadsyłać pod adresem sekretarza: James Baxendale, Esq. 6, Kimberley Road, Ashton-on-Ribble, Preston, Lanes.

Wereldtentoonstelling van fotogr. Kunst, Industrie und Wetenschap — FOTA 1928 — w Amsterdamie. Informacji udziela sekretarz jeneralny „Fota 1928“ Singel 93. Amsterdam (Holland).

Wszelką pomocą w obsyłaniu powyższych wystaw i konkursów służy P. T. M. F.

NADEŚLANE Z PRZEMYSŁU.

Kamera „Duplex“.

Na sezon tegoroczny fabryka Ihagee Stenbergen & Co w Dreźnie, Striesen 142, przygotowała interesującą nowość, a mianowicie serję kamer „Duplex“ wymiaru $6\frac{1}{2} \times 9, 9 \times 12$ i 18×15 cm, uzupełniającą znany typ kamer z podwójną migawką „Duplex“. Są one wyposażone w migawkę centralną do małych szybkości (Ibsor albo Compur) i w migawkę roletową do największych szybkości. Pomysł sam przez się nie jest nowy. Już przed wojną istniały kamery tego typu, ale nie cieszyły się dużym popytem, gdyż światłosilne obiektywy były niedostępne dla większości amatorów, a do ciemnych obiektywów migawki centralne wystarczały zupełnie. Postęp w dziedzinie wyrobu obiektywów umożliwił wyposażenie wszystkich lepszych kamer w anastygmaty 1:4.5, dzięki czemu przeciętny amator mógłby dziś fotografować przy użyciu najszybszej migawki, gdyby jego migawka centralna była w stanie z taką szybkością pracować. Lecz tu istnieje luka. Wytwórnice migawek centralnych nie dotrzymują kroku zakładom optycznym. Paradoksalnie brzmi, że amator, nabywający aparat z obiektywem 1:4.5, zgóry musi być przygotowany na powolne działanie migawki centralnej, bo im większa jest średnica soczewki, tem więcej czasu zużywa migawka na otworzenie się i ponowne zamknięcie.

Ihagee buduje obecnie swe doskonałe migawki szczelinowe całemi serjami, dzięki czemu może dostarczać je po niskiej cenie, i czyni zadość potrzebom nowoczesnej optyki. Kamery „Duplex“ o dwóch migawkach są klejnotem w tej dziedzinie techniki. Do zdjęć portretowych i architektonicznych służą migawki Ibsor lub Compur, a do najszybszych — migawki szczelinowe, osiągające chyżość $\frac{1}{1000}$ sek. Mechanizm ukryty pracuje bez wstrząśnień. Do zdjęć sportowych kamera jest wyposażona w celownik ramkowy, dzięki czemu obiektyw znajduje się na wysokości oka. Przy tych wszystkich zaletach cena kamery jest niska, więc aparat ten napewno zjedna sobie u nanie poważnych amatorów i miłośników zdjęć sportowych.

Warunki przedpłaty. Kwartalnie: z odnośnieniem lub z przesyłką — 5 zł., zagranicą — 6 zł. Pojedynczy numer — 2 zł. Należność można wpłacać do P. K. O. na konto Nr. 48-32.

Wydawca: — Polskie Tow. Miłośników Fotografii.

Redaktor: — Stanisław Schönfeld.

Adres redakcji: St. Schönfeld, Warszawa, Marszałkowska 53, m. 6, tel. 136-66.

Adres Administracji: — Warszawa, Czackiego 5. Tel. 56-34.

Administrator: — Hanna Julska.

Okladkę komponował artysta-grafik Ludwik Gardowski.

Tłoczono w Drukarni M. S. Wojsk

BYK-PHOTO-PAPIERE

KOLOROWE POWIĘKSZENIA
(czarnoniebieski, platynowy, oliwkowy i sepią)

TYLKO ZA POMOCĄ
POJEDYŃCZEGO WYWOŁYWANIA
NA PAPIERZE
TELOS



BYK - GULDENWERKE Photo - Ab. ORANIENBURG

Reprezentacja na Polskę:

Dom Agenturowy **MAREK GARFINKIEL** Warszawa, Chmielna 47a.

B. ŻURKOWSKI
EGZYST. od 1899 r.

WARSZAWA
JERUZOLIMSKA 29 TEL. 31-27

**NAJSOLIDNIEJSZE
ŹRÓDŁO ZAKUPU**

P. Lebedziński

Sp. z Ogr. Odp.

Warszawa, Trębacka 4, tel. 15-17.

**FABRYKA PAPIERÓW
FOTOGRAFICZNYCH**

Poleca swe, znane powszechnie papiery:
**BROMOPASTEL, BROMOSATYN,
BROMOEMALJĘ i BROMOSEPJĘ.**

Ostatnie Nowości:

**PAPIER ARTYSTYCZNY
BROMOGRAWIURA
i PAPIER BROMOSEPJA
SPECJALNIE KONTRASTOWY,**

do bardzo słabych negatywów.

TUMA-GAS

TUMA-BROM



SEVELA

VIGURA

AMATOR I ZAWODOWIEC

nigdy nie będzie zadowolony, o ile nie będzie
pracował na papierach fabryki

TRAPP & MÜNCH

FRIEDBERG

HESSEN

JENERALNA REPREZENTACJA NA POLSKĘ
ROSENBLUM I SCHWARZ
WARSZAWA — MARSZAŁKOWSKA 129.

NAJNOWSZE



ARTYKUŁY

FOTOGRAFICZNE

CENTRALI BROMOLEJÓW

DREM

W WIEDNIU



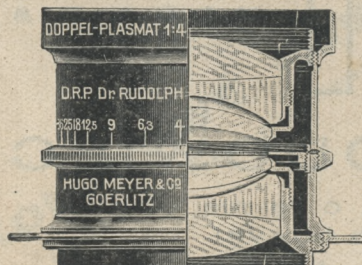
ŚWIATŁOMIERZE



JUSTOPHOT'Y

JENERALNA REPREZENTACJA NA POLSKĘ
ROSENBLUM I SCHWARZ, Warszawa, Marszałkowska 129.

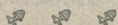
OBIEKTYWY FOTOGRAFICZNE MEYERA:



Plasmat F:2, F:4, F:5,5

Patent Dr. Rudolpha

Silny w świetle anastygmat zestawiany
o zwiększonej plastyce i głębokości.
5 ogniskowych w jednym obiektywie.



OBIEKTYWY KINEMATOGRAFICZNE MEYERA:

Kinoplast F:2, Trioplan F:3

Soczewki do kondensatorów

Katalog Nr 64 na żądanie bezpłatnie.

ZAKŁADY PRZEMYSŁOWE

Optyczno-Mechaniczne

HUGO MEYER & CO

Görlitz (Niemcy)

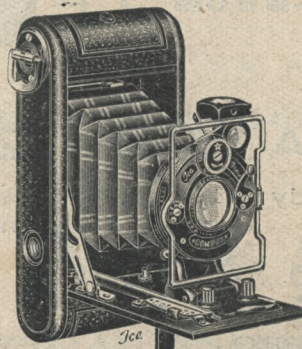
SKŁAD PRZYBORÓW FOTOGRAFICZNYCH

J. & W. Kasprzycki

Warszawa, Nowy-Świat 45, tel. 36-45.

POLECA:

APARATY FOTOGRAFICZNE



wszelkie

przybory,

klisze,

blony,

papiery,

chemikalja.

Pracownia przyjmuje wywoływanie,
kopjowanie, retusz i reparację.



PIERWSZE
KRAJOWE



LABORATORIUM FOTO-CHEMICZNE

Andrzeja Cejzika

w Warszawie, ul. Smocza 7, telefon 290-59.

Poleca

Chemikalja foto-chemiczne w patronach i płynach

Cennik i próby wysyła na żądanie firmom
handlującym artykułami fotograficznymi.

POLSKA SKŁADNICA FOTOGRAFICZNA

Zygmunt Kojer

Warszawa, Warecka 9. — Telefon 226-40.

Kupno, sprzedaż, zamiana, komis aparatów i przyborów foto-
graficznych. Przyjmuje wszelkie roboty, wchodzące w zakres
fotografji amatorskiej. Ceny najniższe.

RETUSZU negatywnego i pozytywnego udziela lek-
cyj. przyjmuje retusz klisz i portretów, Zofja Różycka.
ul. Wilcza 25, m. 10.



CELLOFIX samo- tonujący SIDI - Papier Gazowy

(twardy i normalny)

Najpewniejsze papiery do kopjowania
dla amatorów

AKRON - Papier Portretowy

do światła sztucznego

Papier wybrednych zawodowców

Akron: miękko pracujący papier gazowy, który już przy wywoływaniu daje
soczyste, ciepłe tony brązowe.

„ELEPHANT“ ZŁOTA KĄPIEL
dla papierów gazowych

Kraft & Steudel · Fabryka Papierów fotograficznych · Drezno

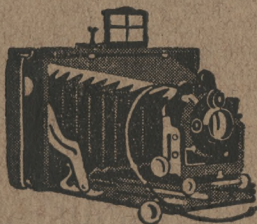
Do nabycia we wszystkich składach przyborów fotograficznych

Rosenblum i Schwarz

UNIWERSALNY SKŁAD PRZYPORÓW FOTOGRAFICZNYCH I CHEMIKALJI

Warszawa, Marszałkowska 129, tel. 409-13.

Adres telegr.: „FOTOROSS” — Warszawa. Rach. bieżący P. K. O. 2186.



KLISZE — BŁONY — PAPIERY — CHEMIKALJE

WSZYSTKICH ZNANYCH FABRYK

WCIAŻ ŚWIEŻE

ORAZ WSZELKIE NOWOCZESNE PRZYPORY FOTOGRAFICZNE W ZAKRES FOTOGRAFJI WCHODZĄCE.

JENERALNY REPREZENTANT FABRYK:

TRAPP & MÜNCH FRIEDBERG — HESSEN
DREM W WIEDNIU, HERLANGO W WIEDNIU

POZYTYW I NEGATYW FILMOWY

PATHÉ

BŁONY
RENTGENOWSKIE

PATHÉ

PATHE

BŁONY
DENTYSTYCZNE

BŁONY
FOTOGRAFICZNE
PŁASKIE

PATHÉ

PATHE

BŁONY
FOTOGRAFICZNE
ZWIJANE

KODAK - PATHÉ

Paryż



PATHÉ-BABY

Paryż

Jen. zastępca **ALEKSANDER KOCH**

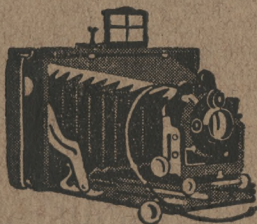
Warszawa, pl. Napoleona 5, tel. 201-60, 202-62

Rosenblum i Schwarz

UNIWERSALNY SKŁAD PRZYPORÓW FOTOGRAFICZNYCH I CHEMIKALJI

Warszawa, Marszałkowska 129, tel. 409-13.

Adres telegr.: „FOTOROSS” — Warszawa. Rach. bieżący P. K. O. 2186.



KLISZE — BŁONY — PAPIERY — CHEMIKALJE

WSZYSTKICH ZNANYCH FABRYK

WCIAŻ ŚWIEŻE

ORAZ WSZELKIE NOWOCZESNE PRZYPORY FOTOGRAFICZNE W ZAKRES FOTOGRAFJI WCHODZĄCE.

JENERALNY REPREZENTANT FABRYK:

TRAPP & MÜNCH FRIEDBERG — HESSEN
DREM W WIEDNIU, HERLANGO W WIEDNIU

POZYTYW I NEGATYW FILMOWY

PATHÉ

BŁONY
RENTGENOWSKIE

PATHÉ

PATHE

BŁONY
DENTYSTYCZNE

BŁONY
FOTOGRAFICZNE
PŁASKIE

PATHÉ

PATHE

BŁONY
FOTOGRAFICZNE
ZWIJANE

KODAK - PATHÉ

Paryż



PATHÉ-BABY

Paryż

Jen. zastępca **ALEKSANDER KOCH**

Warszawa, pl. Napoleona 5, tel. 201-60, 202-62