

PRZEGLĄD FOTOGRAFICZNY

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY

WILNO

LWÓW

POZNAŃ

Rok I

Listopad 1935 r.

Nr. 3

JAN BULHAK

IX MIĘDZYNARODOWY SALON FOTOGRAFIKI W POLSCE

Tegoroczny Salon jesienny można śmiało nazwać *pierwszym* ze względu na okazałość ram i szaty zewnętrznej, a także ze względu na czynne ustosunkowanie się do niego fotografików zagranicznych. Nie było jeszcze w Polsce salonu, urządzonego tak starannie, wystawnie i z prawdziwie stołecznym rozmachem. Z przyjemnością należy stwierdzić poważny i uwieńczony całkowitem powodzeniem wysiłek Polskiego Towarzystwa Fotograficznego wraz z jego ofiarnym, niestrudzonym prezesem, majorem Tadeuszem Bobrowskim na czele. Wielce szczęśliwą była myśl urządzenia wystawy w Kasynie Oficerskim przy ulicy Szucha, w pięknym lokalu ze wspaniałym westybuliem, z amfiladą przestronnych sal, z dobrem światłem i wygodnym rozmieszczeniem eksponatów. A eksponatów było kilka kategorii, a więc: właściwa wystawa fotografii w sali centralnej, dwie specjalne wystawy techniczne firm Kodak i Leitz, stoiska przemysłowe, hall górny, poświęcony olbrzymim fotomontażom reklamowym. Każdy z tych działów znalazł sobie odpowiednie miejsce, nie zakłócające estetycznego spokoju wystawy centralnej, a wszystko złożyło się na całość urozmaiconą, interesującą, urządzoną i pokazaną dobrze.

Trzeba także podkreślić z najwyższem uznaniem, że Polskie Towarzystwo Fotograficzne pierwsze znalazło skuteczną drogę do pozyskania poważniejszej frekwencji prac fotografików obcych przez Ministerstwo Spraw Zagranicznych i przez placówki dyplomatyczne. Zawdzięczając ich poparcie i propagandzie niektóre kraje, jak np. Anglja, Węgry, Niemcy wystąpiły po raz pierwszy na polskim terenie *serjo* i przysłały większy dobór eksponatów o charakterze poważnym i jednolitym, zamiast rzadkiej i bezplanowej partyzantki, jaka cechowała udział zagranicy w naszych poprzednich salonach.

Publiczność oceniła należycie te dwa nowe walory Salonu Międzynarodowego i odwiedzała go naprawdę *tłumnie*, dając ogólną frekwencję w wysokości kilkunastu tysięcy osób, liczbę niebywałą i rekordową dla tego rodzaju imprez w Polsce, świadczącą chlubnie o zainteresowaniu stolicy i o pracy organizacyjnej i wykonawczej Polskiego Towarzystwa Fotograficznego. Fotografika nasza może być dumna z prezencji tego salonu.

Idąc szlakiem, utartym w ostatnim dziesięcioleciu, możnaby po tem stwierdzeniu ograniczyć się do omówienia kilkunastu najwybitniejszych prac i autorów IX Salonu i postawić nad wystawą kropkę, nie wnosząc nic nowego do jego oceny merytorycznej, to jest do jego charakterystyki artystycznej i społecznej. Spróbujmy jednak tym razem odstąpić od zwykłego szablonu, mówiąc mniej o obrazach i technikach, a więcej o ich obliczu zbiorowym.

Laicy szczerze podziwiali te obrazy i prasa wyraziła się o nich zapewne mniej więcej pochlebnie i kompetentnie. Fotografika przypomniła się szerszym kołom publiczności i zamanifestowała się, jako objaw twórczości plastycznej, godny uwagi i poznania. To jest niewątpliwie saldo dodatnie salonu i ma swoją wagę pedagogiczną i propagandową.

Ale to nie wyczerpuje sprawy. Salony sztuki mają przecież cele szersze i głębsze: są egzaminem sprawozdawczym z postępu kultury artystycznej narodów i powinny zawierać pozycje nowe i wartościowe, dostrzegalne przynajmniej dla tych, którzy się interesują kulturą. Takich pozycji próżnobyśmy szukali w Salonie Warszawskim tak samo, jak nie dały się one zauważyć w salonach poprzednich. Objaw ten należy tłumaczyć przede wszystkim brakami ustrojowymi polskich salonów międzynarodowych. Przymiotnik „międzynarodowy” brzmi szumnie dla laików, ale wtajemniczeni wiedzą, iż kryje w sobie treść raczej ubogą i okolicznościową. Składa się na nią lekceważący absenteizm wybitnych fotografików obcych, parafjalna pobłażliwość względem domowych miernot, zapychanie luk byle czem, żeby tylko zdobyć „komplet” i popisać się ilością autorów, krajów i obrazów. Przy takiej „selekcji” dzieła najlepsze świecą nieobecnością lub giną w zalewie przyzwoitych wypocin. Trzeba raz powiedzieć sobie otwarcie, że salony w formie zgłoszeniowej przeżyły się i straciły siłę atrakcyjną, poprostu spospolitowały się i stały się obojętne. Wymagają niewspółmiernie więcej zachodu i kosztu, niż dają wzajemian przyjemności, nauki lub innego pożytku. Z salonami jest jak z orderami. Gdy idą w tuziny i półkopki—ucieka z nich zaszczyt, pozostaje śmieszny szych. A przecież salonów międzynarodowych odbywa się rocznie chyba ze sto! Są one niewątpliwie bardzo ważnym terenem popisowym—*ale dla tych tylko*,

którzy nie powinni by tam być przyjmowani z powodu zbyt małej wartości swych prac. Autorów pozostałych salony obchodzą dzisiaj chyba tylko negatywnie, jako wykonanie uciążliwego obowiązku. Areną poważnych turniejów artystycznych już być nie mogą, ponieważ tworzą nietyłe zespoły organiczne, co zbieranie przypadkową i niezestrojoną. Gdyby z 500 obrazów salonu warszawskiego usunąć poważną większość i porzucić na reszcie (a można powiedzieć to samo o każdym innym salonie), dopiero wówczas wystawa nabrałaby należytego poziomu, stanowiłaby odznaczenie, a nie nudny obowiązek dla wystawców i zachęcałaby jakością, a nie ilością.

Salony zaproszeniowe, dokąd wybrani posyłają obrazy bez oceny komisji kwalifikacyjnej, mają niezaprzeczoną wyższość nad zgłoszeniowymi i są praktykowane przez towarzystwa o starych i wielkich tradycjach, przez towarzystwa zasobne, które mogą pozwolić sobie na ten zbytek, nierentujący materialnie, ale artystycznie wydajny. Jednakże taki salon zaproszeniowy ma te ujemne właściwości, że zamyka drogę siłom młodym i stanowi poważne ryzyko materialne i moralne, więc w naszych warunkach nie można go zalecać. Nasuwa on zato koncepcję salonu *mieszanego*, którego dotąd nikt zdaje się nie próbował wprowadzić w życie, to znaczy: zgłoszenia zwykłe dla pospolitego ruszenia fotograficznego, ale przesiewanego przez bardzo gęste sito krytyczne, a obok — zaproszenia *do bezpłatnego i niecenzurowanego udziału, wystosowane do jakichś 50 światowych asów*, powszechnie znanych i uznanych. Zagraniczni koryfeusze, którzy dotąd przeważnie ignorowali salony polskie, znaleźliby w tej nowej formie zachętę do ruszenia z miejsca, a kontyngens sił pospolitszych zostałby uszlachetniony przez surową ocenę i napewno więcejby szanował salony polskie, gdyby się przekonał, że dolary nie dają karty wolnego wstępu. Ten sposób wydaje się jedynym dla ożywienia martwiejącego zainteresowania wystawami i dla polepszenia ich treści.

* * *

Zobaczmy, jak wywiązały się z obesłania Salonu Warszawskiego poszczególne kraje. Prym trzyma niezaprzeczenie Anglja z 66 obrazami 29 autorów. Są to rzeczy wysokiej klasy i zaszczytnej jednolitości pomimo, że z nazwisk pierwszorzędnych i bardziej znanych są do zanotowania tylko Keighley, Erith i Blair. Anglja nie przysłała rzeczy miernych i, co ciekawe, nie dała żadnych nowinek, poprzestając na klasycznym portrecie, pejzażu i architekturze. Przewaga bromów jest w tej kolekcji przytłaczająca, barwa jedna i wyłącznie czarna, a jednak to wszystko nie przeszkadza, że dział angielski *jest najlepszy i najciekawszy* z całej wystawy, znamionuje dobrą starą kulturę plastyczną i stanowi pouczający przykład dla działów innych nie wy-

łączając polskiego. Anglja po raz pierwszy raczyła zstąpić do niskich polskich progów, ale uczyniła to z godnością.

Jednolitość ujawniają również niemcy, ale w przeciętności. Kolekcja niemiecka stoi na miernym poziomie inwencji i oryginalności twórczej przy dobrym wykonaniu technicznym (także przeważnie w bromie). Prace niemieckie są suche, pozbawione polotu i wyobraźni, analizujące najbliższe otoczenie. Gdy się w tem otoczeniu trafi autorowi motyw stężony i wymowniejszy, to pociąga za sobą automatycznie lepszy wynik plastyczny i emocjonalny. Neorealizm, reprezentowany dość licznie, rzadko dochodzi do ekspresji przekonywającej. Jakby dla ironji najlepsza praca niemiecka Hacklera p. t. „Harburg” przedstawia romantyczny pejzaż architektoniczny w stylu Keighley’a, a piękny, nastrojowy listopad jesienny Schmidt’a przypomina do złudzenia epokę Roberta Demachy i dobrą szkołę francuską z początku stulecia. Nie spodziankę czyni głośna obecnie w Niemczech Hitlerowska „Heimatkunde”, prawie nieobecna w dużej kolekcji 100 obrazów niemieckich.

Pod względem odbicia narodowego, objawiającego się w folklorystycznym ujęciu człowieka i jego ziemi, wysuwa się na pierwszy plan Jugosławja. Nie posiada wprawdzie walorów artystycznych oryginalniejszych i ciekawszych, ale zawstydza przykładem trafnie skierowanego doboru tematowego, wartym naśladowania. Wślad za Jugosławją idą tematowo Węgry ze swoją zabawnie młodocianą ambicją błyszczenia powierzchnią obrazów, wyłącznie bromowych. Króluje oczywiście Vadás ze znanymi przepięknymi „Gęśmi” i oryginalną kompozycją architektoniczną i realistyczną p. t. „Trudne zadanie”. Inni węgry rzadko wykraczają poza poprawność niemieckich wzorów i dziwnie mało obcuja z krajobrazem pomimo, że kinematografia węgierska umiała go wyzyskać bardzo przekonywająco.

Stany Zjednoczone A. P. nie wytrzymują porównania z Anglią, choć są dość licznie reprezentowane (40 obrazów) i tworzą raczej zbiór przypadkowy [bez wyraźnego oblicza. Obrazy Thorka, zawsze wybitnego, tym razem nieco zawiodły.

Austria pociąga dyskretną kolorowością i wytwornością formalną (przewaga przetłoków). Przewyższa wielu sąsiadów, a zwłaszcza niemców, dobrym tradycjonalizmem, pełnym smaku i umiaru. Wystąpiła jednak nielicznie i w siłach drugorzędnych. Austria nie ujawnia większego zainteresowania „nową rzeczowością”, ale — rzecz charakterystyczna dla narodu o starszej kulturze i wykwiniejszym smaku — daje przykład świetnego zespolenia tych pierwiastków z realistyczną kompozycją w obrazie Bramnera p. t. „W pracowni ceramicznej”. Lotny tłum zgromadzonych posągów przypomina w schemacie i nastroju „Gęsi” Vadás’a i poucza, jak się uprawia nową rzeczowość z talentem i kulturą. Po



W GÓRACH
brom

EDWARD OLSZANIECKI
Lwów



ATAK CHMUR NA «MŁYNARZA»
brom

IAN SUNDERLAND
Warszawa

takich wzorach neorealizmu nie chce się mówić o przechwalonych niemieckich „srebrnych pantofelkach” i „szarańczach”. Kraje łacińskie i pokrewne z niemi mówią niewiele. Belgja przysłała jednego tylko, ale Misonne’a, doskonałego, jak zawsze, w swej wytwornej staroświeckiej malarskości. Włochy przedstawiają się tak skąpo, że aż zupełnie niewyraźnie. Francję wreszcie uosabia — jeden autor z dwoma obrazami! Przy stu obrazach niemieckich dwa francuskie stanowią raczej dokument polityczny chwili, niż objaw o znaczeniu artystycznym. Wyglądają, jak rebus, lub szarada, zupełnie zagadkowo. Ale rozwiązanie zagadki, kto ma się wstydzić tego stanu rzeczy, a kto z niego cieszyć — nie mieści się w ramach rozważań estetycznych.

Polska ugania się za barwą wytrwale i gremjalnie, ale z bardzo różnem powodzeniem i ta gonitwa budzi czasem tęsknotę za wytworną monochromją angielską. Różnorodność polskich technik jest duża, ale stosowanie ich niezawsze uzasadnione. Nierówność poziomu ogólnego — większa, niż gdzieindziej. Bardzo tu było potrzebne sito krytyczne o znacznie drobniejszych oczkach, niż to, którem się posługiwano. Ilość bromów mniejsza, niż zagranicą, ale gęściej występują bromywtórniki. Tematowość jest raczej zachowawcza, wolna od zgrzytów niezręcznego neorealizmu, ale zato pozbawiona jego młodej i silnej prężności. Nie czuje się poszukiwania własnego, odrębnego oblicza. Kolekcję polską cechuje brak ambicji folklorystycznych, które tak dodatnio charakteryzują fotografię jugosłowiańską i poniekąd węgierską. Artystyczne przetwarzanie motywów regionalnych, związanych z ziemią i człowiekiem, stanowi wdzięczne zadanie *fotografiki narodowej*, i szkoda, że polacy są dotąd głusi na jej hasła, rozbrzmiewające w Europie coraz głośniej.

Z nowszych autorów polskich są do zauważenia Szulc, Dudziak, Dederko Witold, Czerny, Borowiec, Markocki, Bednarczuk. Szulc dał trzy dobre wtórniki bromowe, dwa o mocnych, dobrze postawionych bryłach, jeden wytwornie dekoracyjny. Ze starszych lepiej się prezentują Cierniak, Gardulski, Stalony Dobrzański, Schabenbeck, mniej natomiast wyraźnie zarysowują się Cyprian, Plater, Kuczyński, Sunderland i Wieczorek. Romera „Korzenie” są bardzo sugestywne i dają warty naśladowania przykład „starej” rzeczowości. Kompozycje spekulatywne Neumana utrzymują zawsze prymat wysokiej techniki gumowej, ale dobozem barw mogą budzić zastrzeżenia i z powodu pewnej oschłości zachwycają „na zimno”. To też oczy widza z radosną ulgą spoczywają na trzech bromach Wańskiego, „Ciche miasteczko”, „Przy kościele Dominikańskim” i „Stroma ulica”, które należy uznać za *najlepsze obrazy* działu polskiego. Monochromowe bromy Wańskiego wydają się w swej szczytnej prostocie kolorowe prawdziwiej i wytworniej, niż nie-

jedna serja barwna, zimna, krzykliwa lub brudna. Wański jest cichy i skoncentrowany, przemawia niejako półgłosem, ale z niechybną wymową poety i plastyka. Jemu zawdzięcza w dużej mierze dział polski wrażenie harmonijnego ukojenia, z jakim odejdzie z wystawy ten, kto na nim zatrzyma wzrok pożegnalny. Wański przebył pewną ewolucję: wyszedł z technik barwnych i swobodnych, uprawianych przez kilka lat z zamiłowaną wyłączością, by się zatrzymać dłużej na zwyczajnym jednotonowym bromie, w którym dzisiaj wypowiada się z maestrią kolorystyczną. Przełom to pouczający i wiele mówiący o prostocie środków technicznych w ręku prawdziwego mistrza i szczerego artysty.

Osobny dział prac uczniów Państwowej Szkoły Koedukacyjnej w Warszawie, w której nauczają między innymi Dederko (starszy) i Neuman, jest zajmujący, czyni wrażenie dodatnie i zostanie omówiony na innym miejscu.

Dr. A. M. WIECZOREK, Zakopane.

FOTOGRAFJA A KRAJOZNAWSTWO

Od szeregu lat odbywa się w Polsce raz do roku Międzynarodowy Salon Fotografii Artystycznej, będący pokazem najcelniejszych prac i osiągnięć fotograficznych całego świata. Wystawa taka ma dla ogólnego stanu polskiej fotografii wielkie znaczenie, jako czynnik, stwarzający możność porównań i jako jeden ze sposobów światowej wymiany kulturalnej.

Na widok polskiej sztuki fotograficznej, rzuconej na tło dorobku światowego, — dojść można do ciekawych i może nieoczekiwanych wniosków. Oto wśród licznej rodziny państw europejskich niebrak takich, które, jak Węgry, jak Hiszpanja, jak Sowiety, jak nawet konserwatywna i spętana tradycjonalizmem Anglja, starają się usilnie o podkreślenie w fotografii najbardziej charakterystycznych cech regionalnych własnego kraju i narodu, słusznie wnioskując, że oryginalność oblicza narodowego bierze się nie z powietrza i naśladowania obcych wzorów, lecz z właściwości ziemi i ludu. Podziwiać więc możemy pyszne, stare i zanikające już typy hiszpańskie na obrazach słynnego artysty Ortiza Echagüe, w obrazach węgierskich jarzące słońce tego kraju oświetla doskonale ujęte sceny z życia wsi i ludu, fotografia sowiecka obrazuje i podkreśla świat pracy i nie cofa się przed artystycznym ujęciem ciężkiego trudu tamtejszego robotnika, zaś Anglja posiada

w osobach Whitehead'a i Keighley'a subtelnych piewców rozlicznych nastrojów angielskiego krajobrazu.

Inaczej jest w polskiej fotografii. Polska posiada wprawdzie swego Bułhaka, który, jak nikt przed nim, potrafił oddać w fotografii urok północno-wschodnich ziem Rzeczypospolitej, ale on i paru innych, to są owe przysłowiowe wyjątki, potwierdzające regułę, która w polskim świecie fotograficznym zdaje się mówić o wszystkim, z wyjątkiem tego, co w Polsce jest naprawdę odrębne. To, co wśród innych narodów zdaje się być nietylko regułą, ale koniecznością i nakazem, wynikającym z poczucia dumy i odrębności narodowej, w Polsce fotograficznej bywa raczej symptomem. Tam formalne i metodyczne polowanie na wszystko, co pokazane światu, może wzbudzić zainteresowanie odrębnością formy i treści,—u nas dziwna jakaś ślepotą, boć przecie od tematów regionalnych, od oryginalności stroju i obyczaju wśród ludu, od różnaitości krajobrazu aż się przelewa. Zestawmy tylko obok siebie Poleszuka, Łowiczanina, Kaszuba, Hucuła, Krakowiaka i Górala podhalańskiego, zestawmy ich tak różne krajobrazy, a zobaczymy, co to za bogactwo i jaka różnorodność tworzywa artystycznego!

A tymczasem napróżnobyśmy szukali godnego odbicia tych bogactw w polskiej fotografii artystycznej. Owszem—znajdujemy tam prace o wysokim poziomie techniczno-artystycznym, zobaczymy opamięnowanie formy, świadczące o rozwiniętym poczuciu smaku, wykwintu i kultury, ujrzymy nawet szlachetne wysiłki w kierunku pogłębienia istniejących procesów fotograficznych. Ale gdyby ktoś zupełnie obcy chciał sobie wyrobić obraz Polski na podstawie choćby największej liczby prac artystyczno-fotograficznych, musiałyby dojść do wniosku, że Polska pozbawiona jest ludu, choć posiada wsie, że pozbawiona jest robotników, choć posiada fabryki i dymiące kominy, że posiada morze bez marynarzy i okrętów, że jest to kraj północny, w którym zima należy do rzadkości.

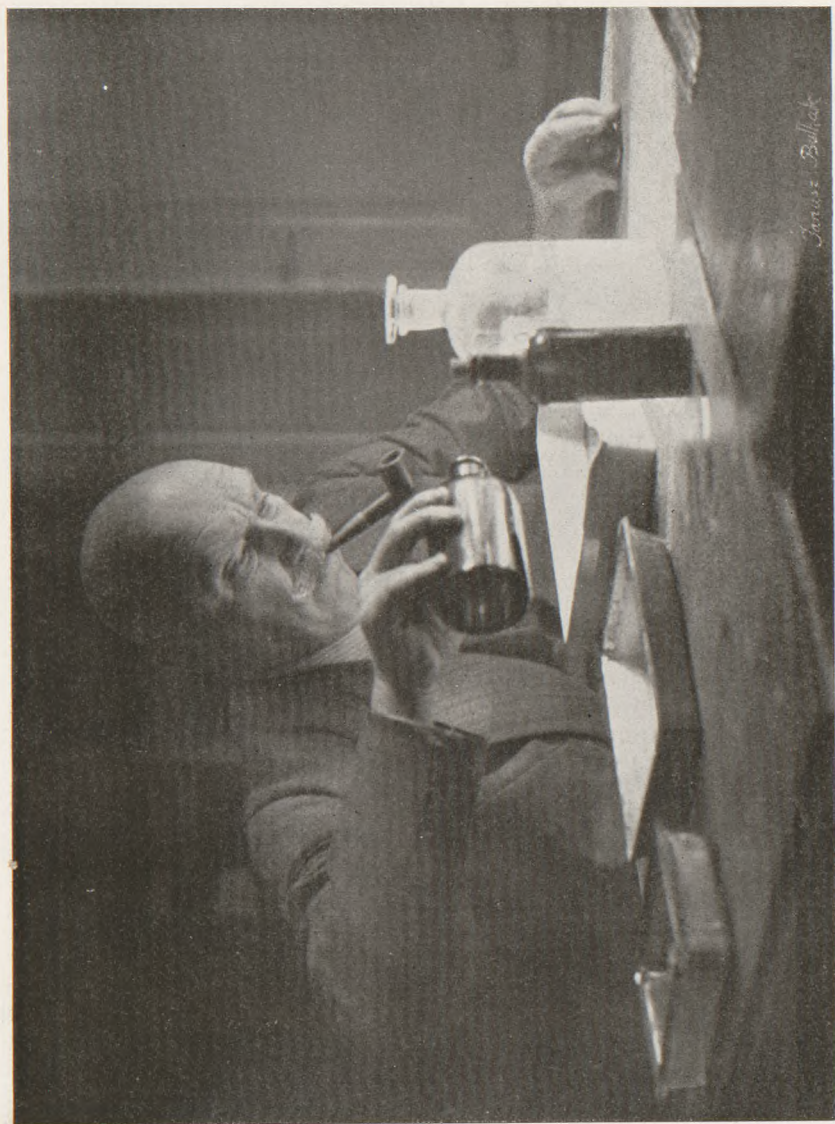
I tu właśnie dochodzimy do punktu zasadniczego tego oddawna u nas już trwającego nieporozumienia fotograficzno-krajoznawczego, wynikiem którego jest brak zorganizowanego wysiłku dla stworzenia pięknej, estetycznie wyposażonej fotografii krajoznawczej. U nas fotografia albo jest piękna i wtedy nie jest krajoznawcza, albo jest krajoznawcza i wtedy nie ma nic wspólnego z estetyką. Krajoznawcy albo przykładają małą wagę do walorów estetycznych fotografii, albo rezygnują z nich z łatwością na rzecz obiektywnego, a więc suchego i martwego zobrazowania wchodzących w grę tematów. Natomiast wielu artystów-fotografów tkwi w pętach fałszywie pojmowanej godności artystycznej, pławiającej się w kompozycjach tematowo-symbolicznych, wskutek czego brak im zupełnie poczucia aktualności chwili

i potrzeb, jak również zrozumienia dla regionalizmu, tak ważną odgrywającego rolę w krajoznawstwie.

Na tym punkcie trzeba przyznać krajoznawcom rację. Słuszną jest rzeczą, że domagają się oni od fotografów stale podkreślania odrębności regionalnych naszego krajobrazu, naszego ludu, naszej wsi, naszego stroju i obyczaju. Aby jednak odpowiedzieć takiemu zadaniu, trzeba mieć wyczucie najbardziej charakterystycznych cech środowiska. Trzeba umieć patrzeć inteligentnie i skoro się z miasta ruszyło na wieś, lub w góry w poszukiwaniu motywów, nie trzeba tam szukać chłopów, ubranych z miejska, albo górali, noszących się nawpół po europejsku. Trzeba ujmować człowieka na tle jego pracy i środowiska, na tle obyczaju i życia takiego, jakim ono jest w wyniku odwiecznej tradycji, trzeba brać jego krajobraz takim, jakim on jest od wieków i jakim w dzisiejszych czasach postępu technicznego przestaje być. Tak pojęta fotografia krajoznawcza, zorganizowana, jako ruch przemysłany i metodyczny, jest nieodpartą koniecznością bieżącej chwili, jej bowiem wypada ratować dla przyszłych generacji wszelkie, znikające dziś piękno regionalne i zabytkowe. Wiadomą jest rzeczą, że w kręgu wpływu wielkich miast i ośrodków przemysłowych strój i obyczaj ludowy zanika powoli, ale bezpowrotnie, że wraz z narastaniem nowoczesnej sieci komunikacyjnej ulega zmianie krajobraz. Otóż ten odmienny i unowocześniony polski lud i polski krajobraz nie zadziwi Europy, gdyż koleje żelazne, drogi asfaltowe i strój miejski jest na całym świecie mniejwięcej jednakowy, czyli bez określonego wyrazu w sensie regionalnym. Ale póki Polesie jest nieosuszone, zadziwi każdego Europejczyka koszenie trawy pod wodą, póki Łowiczanie nie wyrzekną się pasiaków, będą się radować oczy polskie i obce grą barw i linii, póki wszyscy Górale nie zdegenerują się w zawodzie zakopiańskich dorożkarzy, będzie można podziwiać ich pradawny strój i obyczaj.

Pierwotne, a tak oryginalne piękno ginie jednak coraz bardziej. Coraz więcej ruin zamkowych rozpada się w pył, mnóstwo starych, pięknych dworów zniszczyła wojna, wiele ciekawych zabytków starego budownictwa, rozsianych po całej Rzeczypospolitej, znajduje się w stanie upadku i niszczeje. Są to procesy życiowe, których nikt nie powstrzyma, ale piękna, artystycznie pojęta fotografia krajoznawcza może im się przeciwstawić o tyle, że w zbiorach negatywów zachowa dla przyszłych pokoleń obraz dawnego piękna.

Równie wielkie znaczenie ma fotografia krajoznawcza dla teraźniejszości, jako sztuka, służąca propagandzie piękna rodzimego wśród swoich i obcych. Fotografia jest sztuką nawskroś ilustracyjną. Ponieważ brzydka fotografia jest propagandą brzydoty, choćby ilustrowała naj-



PORTRET OJCA
brom

JANUSZ BUŁHAK
Wilno



WRÓBLE
brom

L. SZYPER
Poznań

piękniejsze zabytki i okolice, więc stąd wniosek, że fotografia krajoznawcza, jeśli ma spełnić zadanie, musi być pięknym wytworem ludzi odczuwających świat na sposób artystyczny. *Fotograf-krajoznawca, który tego nie docenia, lub nie rozumie, nie może wypełnić całkowicie swej misji społecznej.* Fotograf-artysta, jeśli jest naprawdę zdolny, to z dobrego negatywu potrafi z łatwością uzyskać zarówno piękną odbitkę do celów ilustracyjno-krajoznawczych, jak i eksponat do celów wystawowych. Musimy zawsze pamiętać o tem, że w negatywie tkwią różne możliwości, których wyzyskanie zależy tylko od człowieka, że więc nieporozumienie fotograficzno-krajoznawcze sprowadzić można do braku dobrej woli i paru przesądów.

Przesady są obustronne. Przesądem jest stanowisko oficjalnego krajoznawstwa, które zadowala się jedynie rzeczowemi walorami fotografii tak, jak przesądem jest wynoszenie się artysty ponad aktualne i rozumne postulaty bieżącego życia. Takim postulatem jest artystycznie pojmowana fotografia krajoznawcza i to trzeba wbić w głowę wszystkim polskim fotografom, a zwłaszcza tym, którzy masowo produkują nikomu niepotrzebne „martwe natury“, zaś w zimie nie fotografują, ponieważ czekają, aż nadejdzie lato. To ignorowanie pięknej polskiej zimy jest zadziwiające, tembardziej, że sport narciarski rozwija się u nas wspaniale. Tymczasem na większych i mniejszych wystawach nie dostrzegamy ani śladu tego rozwoju, choć co drugi narciarz ma w plecaku aparat. Wystawy fotograficzne cierpią chronicznie na brak obrazów zimowych, a to samo powiedzieć można o wydawnictwach propagandowo-turystycznych i innych, które pragną dać wyraz życiu i krajobrazowi polskiemu w różnych warunkach i o różnych porach roku.

Krajobrazowe zainteresowanie tematem powinno uwzględniać w równej mierze porę roku, jak i osobliwości etnograficzne kraju. Folklor, strój, obyczaj, budownictwo, narzędzia pracy, to wytwory człowieka—wytwory, dyktowane położeniem geograficznym i klimatem, wśród którego toczy się walka o byt. Zaniedbywanie w polskiej fotografii krajoznawczej zimy jest rażącą jednostronnością, idącą wbrew rzeczywistości polskiego życia. Kto fotografuje tylko w lecie, nie rozumie, jak dalece krajobraz nasz związany jest z zimą, zwłaszcza na Kresach wschodnich, na całym Podkarpaciu, jak również w centrum Państwa. Nie każda wprawdzie zima bywa jednakowo śnieżna, ale zazwyczaj bywa ona tęga i nie jest rzadkością, jakby to się mogło здаwać na podstawie obecnego stanu naszej fotografii.

Fotografia zimowa jest dziś wysoce ułatwiona dzięki istnieniu tak obecnie popularnej kamery minjaturowej na film kinematograficzny. Wogóle kamera minjaturowa jest narzędziem, jakby stworzonym dla

celów krajoznawstwa, gdyż pozwala na cykliczne opracowanie tematów. Jeżeli na jednej taśmie można wykonać pokolei kilkadziesiąt zdjęć, to nie stoi na przeszkodzie, aby temat zilustrować wyczerpująco, aż do najdrobniejszych szczegółów. Każda taśma może stanowić zwarty cykl ilustracji, w którym będzie miejsce zarówno na rozległy krajobraz, na typy ludzi, jak i na szczegóły ich życia, ich stroju, ich budownictwa. Budynek zdjęty z większej odległości da pojęcie o całości, zaś sfotografowany zbliska da doskonałe wyobrażenie o szczegółach konstrukcji i zdobnictwa. Podobnie jest ze śniegiem w krajobrazie zimowym i od fotografa jedynie zależy, czy w przyszłym obrazie ma przeważać śnieg, jako element rzeczowy, uwydatniony w strukturze powierzchni śnieżnej, czy też śnieg ma spełnić rolę formotwórczą w uszeregowaniu poszczególnych planów krajobrazu. Wszystko zależy od odległości między fotografem, a tematem.

I znów stajemy wpośrodku zagadnienia fotograficzno-krajoznawczego: ponieważ śnieg tatrzański i alpejski nie różni się niczem między sobą, więc dla celów krajoznawstwa mniej jest pożądane rzeczowe przedstawienie śniegu, jako czynnika krajoznawczo obojętnego, natomiast konieczne jest podkreślenie cech charakterystycznych polskiego krajobrazu zimowego. Krajoznawstwo i propaganda piękna polskiej zimy musi z tego odnieść „korzyść”, zaś tak pojęta fotografia nie może w żadnym wypadku przeszkodzić człowiekowi talentu w komponowaniu ze śniegu abstrakcyjnych poematów zimowych.

Śnieg, lód i słońce stawiają fotografa wobec nieograniczonych możliwości, wobec których malarze bywają często bezsilni. Pragnę więc zwrócić szczególną uwagę polskiego świata fotograficznego na polską zimę i na wielką przydatność współczesnej kamery miniaturowej do pokonania specyficznych trudności fotografii zimowej. Pragnę, aby głos mój był usłyszany zwłaszcza na Wileńszczyźnie, na Polesiu, na całych Kresach Wschodnich, na Podkarpaciu, w Tatrach i w tych wszystkich uroczych zakątkach naszego kraju, gdzie zima bywa piękna, choć mniej znana. Fotografujcie więc zimę tam, gdzie wilki chadzą jeszcze stadami, pokażcie, że Polska jest w zimie krainą polowań na grubego zwierza, że mamy wspaniałe puszcze, uginające się pod ciężarem okiści śnieżnej, że góry nasze są szczupłe obszarem, ale olbrzymie pięknem zimy, pokażcie nam ludzi, okutanych w ciężkie kozuchy, buchające z ust kłęby pary, chałupy, kryte słomą i tonące w zaspach śniegu wsie,—fotografujcie narciarzy w ruchu, w śniegu, w pełnym słońcu! Fotografujcie nie bylejak, nie na chybił-trafił, lecz z myślą o pożytku tej pracy dla krajoznawstwa, a zwrócić się społeczeństwu grube miliony, wydawane corocznie na zabawę fotograficzną i społeczna powinność polskiej fotografii artystycznej i amatorskiej będzie dopełniona.

BULHAKOWSKA «ESTETYKA ŚWIATŁA»

Rok 1931 będzie kiedyś stanowił w historii fotografii polskiej datę bardzo ważną, jeżeli nie przełomową. W tym bowiem roku ukazała się pierwsza książka Bułhaka—*„Fotografika”*—dzieło, będące w naszym piśmiennictwie fotograficznym bez precedensu, wybiegające zarówno treścią, jak formą i szatą zewnętrzną daleko poza całą dotychczasową literaturę fachową. *„Fotografika”* stanowi taki odskok od przyziemnego pełzania fotografii amatorskiej, że tego dziś nikt prawie nie widzi i nie docenia, nie mając Bułhakowskiej dalekosiężności spojrzenia w przyszłość. Przyszłość napewno odda sprawiedliwość temu dziełu, które nasza współczesność potraktowała, jako lepszy podręcznik, a które w istocie jest czemś znacznie więcej, bo objawieniem stylu literackiego, jakiego dotychczas w podawaniu podobnej treści nie mieliśmy.

To, co mieliśmy i co się ukazywało w formie podręczników, było z reguły niesłychanie nudne i suche, było podawane bez cienia entuzjazmu dla sprawy i bez wnikania w tajemne związki człowieka z naturą, bez wskazywania źródła wszechrzeczy w radosnem obcowaniu z przyrodą. Była to literatura, zbliżona formalnie do czarnej magii, znachorstwa, lub egipskich senników, a jej pseudonaukowość była równie irytująca, jak działająca na humor. Bułhak jest pierwszy u nas, który z tem zdecydowanie i świadomie zerwał, który do rzeczy podszedł od najgłębszej strony, stawiając jednocześnie na pierwszym planie szczerość: nie wstydzi się przyznać, gdzie się kończą jego kompetencje, a zaczynają kompetencje ludzi nauki czystej, a więc tych, których dodatnie rezultaty, jako stwierdzone bezapelacyjnie, on spożytkowuje praktycznie, jako artysta, nie wnikając już w wewnętrzną zawartość osiągnięć naukowych. Te osiągnięcia umie Bułhak cenić, więc je traktuje, jako gotowe cenne formuły, do których przystępuje, aby je dalej w praktyce realizować. To tak proste i szczere stanowisko jest nieledwie nowością w polskiej literaturze fachowo—fotograficznej. Po Bułhaku nie będzie już można wypisywać tylu bzdur, natomiast trzeba się będzie wzorować na jego formie podawania tej treści, która do wczoraj była pastwą mniej lub więcej przypadkowego grafomaństwa.

Bułhak jest rzadkim człowiekiem, łączącym zdolność oka ze zdolnościami pióra, które u niego przemawia bogactwem wysłowienia w doskonałej polszczyźnie. Pióro ma czasem cięte i złośliwe, ale nigdy nie jest to celem dla siebie, cechuje go natomiast galijska jasność myślenia i wysłowienia, bez cienia starczej zgryzliwości. Można się z nim

zgadzać, lub nie, ale musi się go szanować. Nie waham się twierdzić, że, jeżeli po Bułhaku rychło się znajdzie równie utalentowany i oryginalny fotograf, to na jego następcę po piórze fotograficznym trzeba będzie czekać znacznie dłużej, a może nawet nadejdzie czas, że jego książki staną się w Polsce ewangelją kunsztu fotograficznego.

Bułhak, uczeń Puyo, idzie w Polsce w ślady swego francuskiego mistrza, który tak, jak on, budził entuzjazm słowem i obrazem; ale Bułhak w Polsce ma zadanie o wiele cięższe, streszczające się w przewycięzaniu ogólnej niskiej kultury plastycznej. Mimo to jest nieugięty i niezmordowany na swej drodze. W dwa lata po „Fotografice” wydaje „Technikę bromową”, a w rok później ukazuje się „Bromografika” (1934). Obie te książki są już bardziej podręcznikami w ścisłym znaczeniu tego słowa, lecz zachowują mimoto wszystkie wymienione zalety Bułhakowskiego pióra. Ostatnią wreszcie i najobszerniejszą pracą, jakby syntetyzująca dotychczasową działalność publicystyczną, jest „Estetyka Światła”.

Mogliśmy jej dotychczas nie wymieniać gdyż to, co powiedzieliśmy, nie odbiega w niczem od stylu tej najnowszej pracy. Bułhaka cechuje w jego działalności pewna stylowa konsekwencja, po której można go zawsze rozpoznać. A konsekwencja ta odnosi się również do zewnętrznej szaty książek, która graficznie jest wytworna, przyczem w ostatnim wypadku ta dbałość doszła szczególnie silnie do głosu w pięknej okładce i ozdobach G. A. Achremowicza.

„Estetyka Światła” różni się formalnie tem od swoich poprzedniczek, że jest to zbiór najcelniejszych artykułów z ostatnich kilkunastu lat, poczynając od wykładu inauguracyjnego na Uniwersytecie Stefana Batorego w r. 1919. Artykuły te są przeważnie znane z prasy fachowej, jednak tutaj, widząc je zestawione obok siebie i odpowiednio przystosowane do wydania książkowego, ocenić można dopiero styl całości, której dopełniają piękne ilustracje.

Gdyby chodziło o uchwycenie jakiejś zasadniczej cechy rozumowania Bułhaka, to byłoby chyba nią wieczne nawracanie do najściślejszego współżycia z przyrodą, do czytania w niej, jak w otwartej księdze nieodmiennych przeznaczeń artystycznych, do spontanicznej radości ze słońca, które jest pierwszym nauczycielem artysty,

„Najniebezpieczniejszą moją dystrakcją jest słońce”—pisze Bułhak w rozdziale „Moja Technika”. Hymnem na cześć słońca kończy się książka: „...wielbiąc to swoje bóstwo, trzeba żyć ustawicznie, jak kwiat słonecznika, twarzą do słońca i w tem upatrywać wartość i powab istnienia. Trzeba stać się... tworem osobliwym, mającym w słońcu źródło trwania, dolę i niedolę, początek i koniec. Miłując Boga w niebiosach, trzeba kochać słońce na ziemi...” —I niema takiego rozdziału,



CHMIEL
brom

LEON LUTYK
Lwów



MOTYW Z WILNA (brom)
(z IX Salonu Międzyn. w Warszawie)

ZBIGNIEW WISZNIEWSKI
Poznań

takiego tematu, takiego początku rozumowania, od którego idąc konsekwentnie, nie doszedłby Bułhak wreszcie—do słońca. I to słońce nie jest nigdy przysłowiomem przebywaniem na księżycu—ono jest silnie związane z ziemią, z człowiekiem, z techniką wszystkich sztuk pięknych.

Bułhakowskie słońce jest największą radością życia, ale jest również najgłębszą koniecznością wszelkiej twórczości, która przez miłość i cierpienie dąży do formy artystycznej. Nie więc dziwnego, że ciemnię i pracownię uznaje Bułhak tylko w granicach konieczności, zakreślonych przez technikę, zaś najwznioślejsze przeżycie artystyczne widzi w obliczu motywu w przyrodzie.—„Najważniejszym i jedynym prawdziwie twórczym momentem w fotografice jest chwila komponowania obrazu, od kontemplacji w przyrodzie, do ujęcia na szkłe matowym”—pisze mistrz wileński i sądzę, że to zdanie powinno się znaleźć na ścianach każdej pracowni, każdej ciemni... Staje mi w tej chwili w myślach tyle dobrych obrazów, na których wymyślną techniką zabito w pracowni słońce, zyskując wzamian patent na „szlachetność”—tyle wystaw, na których człowiek czuł się, jak w więzieniu tylko dlatego, że autorom brakło w duszy Bułhakowskiego słońca.

Gdzie jest słońce tam muszą być i cienie. Więc ujemną stroną książki jest to, że niektóre ilustracje powtarzają się, będąc już znane z poprzednich książek autora lub z prasy fachowej. Tembardziej należy tego żałować, że wiemy, jak wiele zdjęć posiada autor w swych zbiorach. Domyślamy się, że brak ten usprawiedliwia niska cena „Estetyki”, a tłumaczy go jej charakter retrospektywny.

Wśród ilustracji „Estetyki Światła” zwraca szczególną uwagę doskonałe „Okno”, będące typowym przykładem nowej rzeczowości, tak przez Bułhaka zwalczanej. To samo powiedzieć można o „Ośmiornicy”, która jest prosto bogato rozczłonkowanym szczytem drzewa, sfotografowanym z dołu do góry. Świetne, prawdziwie Bułhakowskie jest studjum lasu, p. t. „Upiory”, choć osobiście wolałbym, aby tytuł był mniej literacki. „Wodopój” byłby świetnym zdjęciem rodzajowym na tle krajobrazu, gdyby nie to, że punkt ciężkości kompozycji—koń, jest dosłownie bez głowy. Odwrócił ją na czas zdjęcia tak fatalnie, że głowa zniknęła bez śladu! Tu zawiniła niechybnie stara metoda fotografowania. Gdyby autor pracował kamerą miniaturową na filmie kinowym, wykonałby kilka zdjęć tego tematu z ręki, a wtedy koń byłby napewno z głową, zaś krajobraz nicby nie ucierpiał.

Tak „Wodopój” jest dowodem, że nawet najdalej posunięta samokrytyka może autorowi płać figle, zaś ujemną stroną autory-

tetu jest to, że inni nie ośmielą się zwrócić uwagi na błąd, nawet, gdyby go dostrzegli. Rzucając ten cień na świetlistą całość, oddaje przyjacielską przysługę.

PRZEGLĄD PRASY

Fotograf Polski

Zeszyt 5 F. P. został specjalnie poświęcony przez Redakcję Międzynarodowemu Salonowi Fotografiki, który się odbył w Warszawie w okresie 28. IX—3. XI. r. b. Czołowy artykuł inż. H. Szylita nosi tytuł „IX Międzynarodowy Salon Fotografiki w Polsce”. Nie jest jednak recenzją; autor zwraca uwagę na znaczenie Salonu, jako święta fotografii artystycznej oraz na coraz większą rolę fotografii w rozwoju współczesnej kultury. Dalej przychodzą artykuły T. Bobrowskiego „Fotografia jako czynnik kultury”, M. Dederki „Czy fotografia jest sztuką?”, A. Wieczorka „O różnych gatunkach fotografii”, J. Neumana „Pochwała technik swobodnych”, wreszcie J. Bułhaka „Płyta, filtr i niebo”, który został zaczerpnięty z świeżo wydanej jego książki „Estetyka Światła”. Zeszyt zawiera 4 reprodukcje wystawionych prac: J. Neumana—„Łowcy mikrobów”, T. Wańskiego—„Przy kościele Dominikańskim”, M. Thorek’a (Chicago)—„Helena trojańska”, Wł. Bogackiego—„Siostry”—Zastanawia brak recenzji z Salonu w zeszycie specjalnie temu Salonowi poświęconym;—rekompensatę natomiast stanowi niezmiernie obfity dział ogłoszeń, związany z wystawą przemysłowo-techniczną.

Foto

Zeszyt 4-y czasopisma „Foto” podaje ciekawy artykuł inż. K. Groniowskiego „Jedyna droga”. Autor przeprowadza w nim porównanie fotografiki z malarstwem i grafiką. W malarstwie artysta rozporządza trzema środkami wypowiedzenia się: barwą, tematem i kompozycją, przyczem działanie barwy na widza jest najsilniejsze. W grafice jednobarwnej artysta rozporządza już tylko dwoma środkami — tematem i kompozycją. Jednak tu tak samo, jak w malarstwie, artysta dowolnie rozporządza tematem, może kopjować naturę, może ją zmieniać, może odtwarzać to, co widzi jedynie oczyma swojej duszy. W fotografice artysta ma tylko jedną drogę wypowiedzenia się: nieskazitelną kompozycję; temat bowiem jest przeważnie tylko mechanicznem odtworzeniem rzeczywistości. Tak więc jedyną drogą artyzmu w fotografice jest komponować przy zdjęciu: komponować, znaczy widzieć obraz oczami duszy — takim, jakim być powinien. Wtedy jeszcze mamy czas zmienić w układzie to, co jest w naszej mocy, a więc położenie aparatu, rozmieszczenie przedmiotów, światło (gdy jest ono nieodpowiednie, przyjdziemy o innej porze). Wszystko, co można zrobić po zdjęciu, będzie tylko naprawą błędów, popełnionych w czasie kompozycji.

Dr. A. Wieczorek kończy artykuł „O nowoczesności w fotografice”, wskazując jak obfite, a niezbanalizowane tematy fotograficzne daje obecny rozwój techniki; świat maszyny posiada odrębną poezję—pary, stali, elektryczności, które—skrzepnięte w kamerze w kształt trwały i piękny—dadzą przyszłym pokoleniom świadectwo, jak czuli ludzie naszych czasów.

Wiadomości Fotograficzne

Październikowy Nr. 10 W. F. podaje między innemi artykuł K. Hoffmanna (z teki pośmiertnej)—„Tematy jesienne w fotografii”. W artykule tym znajdujemy wskazówki, dotyczące zdjęć w czasie jesiennej szarugi i niepogody. Szczególnie zyskuje miasto:

„zwykle ulica wielkowiejska, czy uliczka w małym miasteczku, przedstawia długi korytarz, plastycznie prawie że niemożliwy do oddania, korytarz o mało atrakcyjnych urozmaicheniach. Aby taką ulicę zdjąć w jakiś ciekawszy sposób, trzeba koniecznie pierwszego planu, sztafażu. Jesienią mgła skraca nam bardzo wybitnie niepotrzebną dal ulicy, ułatwia oddanie na fotografii lepszej perspektywy. Domy rysują się wyraźniej na zamglonym tle, pierwszy plan występuje mocniej, a refleksy wilgoci na chodnikach i jezdni służą jako doskonały plan pierwszy zdjęcia. I tak konstruuje się jesienny widok nieciekawej o innej porze roku ulicy. Architektura miasta jesienią wydaje się ogólnie znacznie ciekawszą niż w lecie, w pełnym słońcu, oświetlającym zbyt realistycznie. Podobnie rzecz się ma w krajobrazie: znane są wspaniałe oleje (technika bromolejowa—przyp. red.) fotografika belgijskiego Misonne'a, obrazujące wichry, szare bezsłoneczne dni jesienne, drogi zalane deszczem, miasta, nad którymi zawisły olbrzymie zwały chmur, naładowane deszczem”. Po tych wskazówkach dotyczących poszukiwania tematu, autor omawia estetyczne i techniczne opracowanie zdjęć jesiennych.

Revue Française de Photographie et Cinématographie.

Zeszyty z 1 i 15 października r. b. zawierają obszernie sprawozdanie M. C. de Santeul'a z XXX Salonu fotografiki w Paryżu (4—20 paźdź. r. b.). O znaczeniu Salonu świadczyć może wystawienie około 700 obrazów. Autor omawia kolejno grupę angielską, niemiecką, rosyjską, czeską, węgierską, austriacką, rumuńską i włoską (Grupy polskiej—niestety—tam niema). Zasluguje na podkreślenie, że Rosja sowiecka po raz pierwszy od 1927 r. wystąpiła na paryskiej wystawie. Po fotografice zagranicznej autor omawia rodzimą francuską, zaznaczając jej znaczne ożywienie i podniesienie poziomu w ciągu ostatnich paru lat. Fotografika francuska rozwija się obecnie w dwóch zupełnie oddzielnych kierunkach: jeden kierunek o charakterze ogromnie subiektywnym o podłożu uczuciowym, oraz drugi kierunek zajmujący się jedynie formą i tworzywem przedmiotu. (Nowa rzeczowość czyli neorealizm). Co jest charakterystyczne, to zupełny rozdział między obu temi kierunkami, bez jakiegokolwiek ogniw przejściowych. Sądząc jednak z przykładów obrazów neorealistycznych, jakie dość licznie znajdujemy w piśmie Photo-Illustration, nie uważamy, by rozwój tego kierunku w ujęciu francuskim był estetycznie szczęśliwy.—Pozatem znajdujemy dalszy ciąg „Gramatyki sztuki fotograficznej” tegoż autora, mianowicie rozdział „o roli podmiotu i przedmiotu w sztukach graficznych, a w szczególności w fotografice”.

Camera

Numer 4 z października r. b. zawiera treściwe sprawozdanie z dwóch wielkich wystaw w Londynie. Wystawa Królewskiego Towarzystwa Fotograficznego (Royal Photographic Society) stała na bardzo wysokim poziomie, co jest zrozumiałe, gdy się zważy, że na zgłoszonych 2600 obrazów zostało przyjęte zaledwie 226. — W Londyńskim 26-ym Salonie (London Salon of Photography) klubu „Linked Ring” było wystawionych 411 obrazów w przeszło 4000 zgłoszonych. Salon ten cechowała stosunkowo dość znaczna ilość wystawionych aktów, mianowicie 34. Nie wszystkie z nich miały wartość artystyczną; niektóre oddawały raczej nagość, niż piękno ludzkiego ciała: rozebrane „ladies” (damy) nie są jeszcze aktami.

J. D. L.

Filtry polaryzacyjne.

Zjawisko polaryzacji polega na tem, że promienie światła po przejściu przez pewne ciała lub po odbiciu zmieniają swe fizyczne własności. Niektóre ruchy falistego drgania światła pozostają, inne zostają wyłączone.

W optyce polaryzator znany był od dość dawna. Składa się on z dwóch pryzmatów ze szpatu wapiennego inaczej zwanego islandzkim. Pryzmaty te noszą nazwę pryzmatów Nicola. Do celów fotografii polaryzator taki nie nadawał się, gdyż otwór, przez który przechodziło światło do tego przyrządu, był zbyt mały. Ostatnio amerykański fizyk E. H. Land wynalazł polaryzator nadający się do celów fotografii. Składa się on z dwóch szklanych płytek, między którymi znajdują się kryształki szpatu islandzkiego. Polaryzator taki tworzy rodzaj filtru.

W praktyce światło spolaryzowane różni się od niespolaryzowanego tem, że jest mniej jaskrawe.

Polaryzator ułatwia fotografowanie przedmiotów znajdujących się w wodzie, silnie błyszczących; w fotografii barwnej osiągamy zapomocą polaryzatora większą soczystość barw, znajduje on również zastosowanie w mikrofotografii i innych dziedzinach. Filtry takie wyrabia firma Kodak.

* * *

Odciski palców na negatywach dają się usunąć zapomocą moczenia negatywu około 3 godzin w nasyconym roztworze ałunu. Podczas tego należy kilka razy uszkodzone miejsce nacierać delikatnie palcem. Po kąpieli ałunowej następuje jak zwykle płukanie i suszenie.

Fotografische Rundschau Nr. 19, 20 i 21

Wywoływanie filmów panchromatycznych może odbywać się w tankach bez kontrolowania przebiegu wywoływania, ale ta metoda jest niezawsze zadawalająca.

Film panchromatyczny można wywoływać przy zielonem świetle np. zielonej osramówki. Jednak i ten sposób nie jest dogodny ze względu na odległość, jaką musi być zachowana w czasie wywoływania między lampą, a filmem wywoływanym. Kontrola przy tych warunkach jest niemożliwa, gdyż przy większem oddaleniu od lampy niewidoczne są szczegóły obrazka, zaś zbliżenie się do światła grozi zaszarzeniem negatywu.

Pozostaje jedyny sposób—stosowanie odczulacza, jako dodatek do wywoływacza albo jako kąpiel poprzedzająca wywoływanie. Należy tu stosować Pinakryptol—Grün albo Pinakryptol—Gelb. Konsystencja roztworu zapasowego jest 1:500.

Dodany do wywoływacza powinien stanowić stosunek 1:50000. Stosowany jako kąpiel oddzielna "powinien być w rozcieńczeniu 1:5000, kąpiel trwa 2—3 minuty. Przy tem postępowaniu można kontrolować postęp wywoływania przy czerwonym świetle.

* * *

Zdjęcia ludzi podczas pracy, pomimo pewnej trudności, mogą dostarczyć dużo wdzięcznych motywów na ulicy, w polu, w fabryce, w warsztacie, przy wielkich piecach lub w laboratorjach.

Zdjęć należy dokonywać obiektywem o większej sile światła, jednak wystarczy 1:3,5—1:4,5.



BABUSIA
brom

E. STEWNER
Poznań



TRUJĄCYCH GRZYBKÓW DWA
brom

P. ŚLEDZIEWSKI
Wilno

Największą trudność sprawia uchwycenie najciekawszego momentu pracy, szybkie skomponowanie obrazka, określenie czasu naświetlenia i nastawienie na ostrość. Przy zdjęciach wewnątrz mieszkalnych ze względu na dłuższy czas naświetlania należy stosować statyw. Wysokoczuły, panchromatyczny materiał odda tu nieocenione usługi.

* * *

Na panchromatycznych filmach znajduje się podkład o zielonem zabarwieniu, który rozpuszczając się w wywoływaczu, uniemożliwia wywoływanie w nim po raz drugi. Celem uniknięcia tego należy film przed wywoływaniem wypłukać przez kilka minut w wodzie.

* * *

Dr. Inż. G. Traub rozważa, jakie powinna posiadać cechy idealna kamera. Oto najważniejsze z nich:

1. Celownik powinien być połączony z odległościomierzem, sprzężonym z ruchem obiektywu, lub też aparat winien mieć konstrukcję lustrzanki, jak to jest np. w Exakcie.
2. Aparat musi mieć wskaźnik głębi ostrości lub tabelkę (Leica, Exakta).
3. Celownik dostatecznie wielki (Rolleiflex, Superb).
4. Celownik wolny od paralaksy lub odpowiednio skorygowany, np. jak w Leica—Universalsucher.
5. Wymienna optyka.
6. Nastawienie na ostrość przy bliskich odległościach, jak to ma np. Eder—Patent 4,5. 6 cm. przy najmniejszej odległości 0,4 m.
7. Filtr stałe w aparacie.
8. Osłona obiektywu od światła bocznego.
9. Urządzenie do przewijania filmu, sprzężone z migawką (Leica).
10. Wyraźny wskaźnik stanu migawki (zamknięta czy otwarta).
11. Dwa formaty zdjęć na jednym filmie np. 4,5×6 i 6×6 cm., oraz możliwość stosowania obok filmu płyt.
12. Możliwość przewijania filmu w obu kierunkach przy świetle dziennym (z kasety na szpulkę i z powrotem po zużyciu ładunku) (Leica, Contax).
13. Możliwość stosowania szpułek drewnianych i metalowych.
14. Przyrząd do odcinania filmu—(wbudowany w aparat).
15. Optyczny lub elektryczny światłomierz—wbudowany w aparat, jak to jest np. w Contaflex'ie.
16. Celowy kształt aparatu i wygoda w noszeniu (Patent—Etui).
17. Najmniejszy wymiar.
18. Migawka szczytnowa z długimi i krótkimi czasami naświetlań.
19. Licznik rejestrujący ilość dokonanych zdjęć.

* * *

W części ilustracyjnej pouczającym jest obrazek p. t. Kwitnący kaktus. Już ze względu na tytuł możemy się domysleć, że autorowi chodziło o sfotografowanie kwiatu kaktusa. Fotografia barwy nie oddała, pozostawiając tylko odpowiednie wartości tonów w skali czarno-szaro-białej. Kwiat kaktusa—piękna, barwna gwiazda pięciopłatkowa, zszedł do wyglądu etykiety, psującej całość, w której skromna doniczka i mięsiste liście kaktusowe skomponowały się bardzo dobrze. Stąd wniosek: przy fotografowaniu zwracajmy uwagę nie tylko na barwę, lecz na kształt i sposób oświetlenia fotografowanego przedmiotu.

A. Z.

Pierwsza Państwowa Szkoła Fotograficzna w Polsce

Przed kilku laty w jednym z moich artykułów musiałem napisać z przykrością że „... krzewić uczciwie rzemiosło fotograficzne powinna w pierwszym rzędzie państwowa szkoła fotograficzna, której w Polsce dotąd niema”.

Dziś mogę spokojnie przekreślić te słowa. Dziś już taką szkołę mamy! W Warszawie przy ulicy Konwiktorskiej 2, w gmachu szkoły przemysłu Graficznego im. Marszałka Piłsudskiego mieści się „Państwowa Koedukacyjna Szkoła Fotograficzna“, w której obok innych sił fachowych wykładają i uczą nasi znakomici fotograficy Marjan Dederko i Jan Neuman. Szkoła przysposabia specjalistów do zawodu fotograficznego, przyjmuje kandydatów tylko z ukończonymi sześciu klasami gimnazjalnymi lub z wykształceniem równorzędnem i po odbyciu dwuletniego kursu teoretycznego i praktycznego wydaje świadectwa ukończenia i dyplomy.

Szkoła posiada kilka dużych i jasnych sal, pracowni i pomieszczeń wykładowych, liczne ciemnie i obfite wyposażenie techniczne, a jednocześnie stanowi część składową dużej i zasobnej uczelni—Szkoły Przemysłu Graficznego, która zajmuje całą resztę gmachu przy ulicy Konwiktorskiej i już wydała kilka przepięknych roczników graficznych, zawierających prace swych uczniów. Roczniki te są całkowicie dziełem szkoły w pomysłach i w wykonaniu drukarskim i stoją na poziomie wręcz europejskim: świadczą one z całą elokwencją o poważnych dokonaniach pedagogiczno - artystycznych i fachowych. Dyrektorem obydwu szkół, graficznej i fotograficznej, jest p. S. Dąbrowski.

Istnienie szkoły fotograficznej odczuto w bardzo miły sposób na tegorocznym Salonie Fotografiki w Warszawie, który wystawił po raz pierwszy sporą kolekcję prac uczniów tej szkoły. Szesnaście osób pokazało 22 prace, znamionujące porządne opanowanie technik bromu, gumy i przetłoku i dobrą orientację kompozycyjną. Na czoło wybijają się Kopaniakówna, Luerówna, Janczykówna, Ziółkowska i Wiśniewska. Przewaga sił kobiecych tłumaczy się tem, że szkoła istniała uprzednio jako wyłącznie żeńska i stała się dostępną dla mężczyzn stosunkowo niedawno. Ci ostatni wskutek tego stanowią raczej narybek początkujących.

Życzymy nowej szkole koedukacyjnej pomyślnego rozwoju dla dobra zawodu i sztuki fotograficznej, a ścisły, materialny związek jej z grafiką w tym samym gmachu i pod tem samem kierownictwem uważamy za szczęśliwy symbol braterstwa wszech nauk graficznych.

J. B.

Wystawa w Łodzi

Klub Miłośników Fotografii w Łodzi w okresie od 1 do 17 b. m. urządził wystawę „Łódź i województwo Łódzkie w świetle fotografii”. Przeszło 400 obrazów rozmieszczono w czterech salach Miejskiego Muzeum Historji i Sztuki. Trzeba przyznać organizatorom, że dużo włożyli pracy dla estetycznego wyglądu wystawy, a także reklamy, która jednak nie odniosła wielkiego skutku, gdyż frekwencja zwiedzających nie była zbyt wielka. Obrazy, rozmieszczone p/g miejscowości, (wystawcy tylko z woj. łódzkiego) nie pozwalają ocenić twórczości danego autora. Jeżeli chodzi o technikę to wszystkie wystawione obrazy są bromami, z wyjątkiem jednego przetłoku.

B. dużą ilość obrazów wystawili p.p. Kozłowski Brunon, Pfeiffer Włodzimierz, Rode Waldemar, Dr. Dylh Jan z Łodzi. Z niewielkiej ilości obrazów p. Bischoffa Ottona z Łodzi. o nadzwyczaj starannej kompozycji wyróżnia się „Fragment podwórza w Piotrkowie”, p. Bogdanow Jerzy z Rudy Pabj. obok b. dobrych obrazów pokazał obraz „Chata—Skotniki”, którego kompozycja pozostawia wiele do życzenia, natomiast „Fara”, „Brzeziny” świadczą o dużej swobodzie i opanowaniu kompozycji. P. Ehrentraut

Baldwin z Rudy Pabj. dał szereg rzeczy rodzajowych, najlepszy jest obrazek „W modlitwie” i p. Kozłowskiego b. dobre „Krużganki klasztoru”, w obrazach p. Rode Walde-mara widać wiele dobrego smaku i ujęcia tematu. Jedynie „Sąd Okręgowy” ma za ciemne niebo. „Dzwonnica Sulejów” p. Bertholda Fryderyka, nie odpowiada tematowi, pień drzewa zupełnie zasłonił tu motyw główny, również plan pierwszy za duży, p. Krogulski Zygmunt z Piotrkowa dał b. dobre: kościół w Witowie i klasztor o. o. Cystersów, p. Stolarski Mieczysław b. dobrze ujął trudny w wykonaniu portal kościoła o.o. Pijarów w Piotrkowie.

Poza obrazami o walorach artystycznych na wystawie został zamieszczony szereg fotografii rozmiarów małych (6×9 i 9×12), stykowych, mających charakter tylko zdjęć dokumentarych.

„Wako”.

Udział Polaków w wystawach zagranicznych

Towarzystwa i kluby fotograficzne, skuteczniające zbiorowe obsy-tanie wystaw oraz osoby, czyniące to samodzielnie są proszone o komu-nikowanie Redakcji danych o przyjętych pracach i uzyskanych odzna-czeniach.

Na IV Międzynarodowej Wystawie Fotografiki w **Lucernie** (1935) zostali od-naczeni za nadesłane obrazy medalami srebrnymi Tadeusz Wański i Stanisław Cierniak.

W Paryżu, na XXX Salonie Międz. Fotografiki (jesiennym) zostały przyjęte cztery obrazy Wańskiego, to znaczy — *wszystkie przez niego przysłane*. Przy dużem współzawodnictwie i surowej selekcji obrazów fakt ten jest nielada triumfem naszego poety krajobrazu.

Zagrzeb — Jugosławja. W katalogu Pierwszej Wszechsłowiańskiej Wystawy Fotografiki w Zagrzebiu znajdujemy między innemi nazwiskami polskimi nazwiska: Bułhaków, (ojca i syna), Cierniaka, Dudziaka, Marcinkowskiego Władysława, Paschal-skiego, Wańskiego i małżeństwa Zdanowskich. Statystyka w tekście katalogu podaje z Polski 58 obrazów 29-ciu autorów, gdy Czesi mają 117 obrazów i 54 autorów. Wań-ski i tutaj przoduje z przyjętymi *czterema* obrazami. Wytworny katalog mieści obok innych reprodukcji obrazy Wańskiego i Cierniaka. (Brawo Poznań!) Przedmowa kata-logu stwierdza liczny udział Słowian w wystawie i zawiera bardzo serdeczne wyrazy pod adresem bratnich narodów słowiańskich — z pewnością odwzajemnione.

Odznaczeni na IX Salonie Międzynarodowym Fotografiki w Polsce

Medale złote: Weir W. W. Glasgow za obraz p. t. Camillo Riter, Wański Ta-deusz, Poznań — za wszystkie cztery wystawione obrazy.

Medale srebrne: Anglja — Alex. Keighley; Belgja — Leonard Misonne; Niemcy — M. C. Schmidt; Polska — St. Cierniak, B. Gardulski, J. Kuczyński, J. Stalony-Dobrzański; Stany Zjedn. A. P. M. Thorek; Węgry — E. Vadas.

Po za tem liczne medale brązowe i dyplomy uznania. Dyplom uznania otrzy-mała także Państwowa Koedukacyjna Szkoła Fotograficzna za całość prac wystawionych.

PORADNIA

Zdjęcia p. L. Białego sprawiają wrażenie niedoświetlonych i wskutek tego w cie-niach mają zamało rysunku. Wadę tę posiada zwłaszcza obrazek p. t. „Zachodzące słońce”, gdzie rysunek trzein jest zupełnie zatracony, co ujemnie wpływa na



1



2



3



4

całość kompozycji rysunkowej i tonalnej. Wartość tego zdjęcia właśnie polegałaby na dobrych walorach, których autor nie uzyskał mimo użycia jasnego obiektywu (Sonnar) i materiału panchromatycznego. „Papieros” (1) również trochę niedoświetlony (!) jest zdjęciem o ciekawszej kompozycji, chociaż należałoby umieścić ten papieros bliżej ku środkowi, bez obcinania go. Radzimy powtórzyć ten motyw w lepszym opracowaniu i nie pożałować naświetlenia.

Najlepiej naświetlone, choć zamocno skopjowanym zdjęciem jest „Słonecznik” (2), który przezto jest za mało „słoneczny”. Kompozycja jest także nieco wadliwa, ale można ją poprawić przez dodanie tła u góry, lub, co byłoby gorsze, obcięcie u dołu. Oba zdjęcia ostatnie są znacznie lepsze od pierwszego i sądząc z nich, możemy się spodziewać od ich autora ciekawych i dobrych prac w przyszłości.

P. J. S. (Śląsk) używa również materiału panchromatycznego (Panatomic) i naświetla dostatecznie. Tematy p. J. S. — to architektura. Zdjęcie „Krużganek pałacu” (3) jest b. poprawne i ma ładne walory, chociaż brakuje tu efektownej gry światła (np. cienie kolumn) i oryginalnego ujęcia, „Fragment Perystylu” (4) jest ciekawszy od poprzedniego obrazka, trochę jednak niedoświetlony. O wadzie tej jednak każe zapominać ładna kompozycja. Trzecie zdjęcie (architektura) nie ma zwar tej kompozycji (dwa tematy), walory tonalne zbyt monotonne, co razem nie stworzyło zamierzonego efektu.

Prosimy autora o dalsze nadsyłanie zdjęć.

S. T.

WYSTAWY

Jesienią odbyła się III Wystawa Sztuki Fotograficznej w Stanisławowie, sprawozdanie z której zamieścimy w następnym numerze P. F.

1 grudnia otwiera się **Lwowska** Akademicka Wystawa Fotografiki. Urządza wystawę Techniczne Koło Fotografów Amatorów przy Bratniej Pomocy Stud. Politechniki Lwowskiej.

KOMUNIKATY

Autor „Estetyki Światła” zawiadamia, że w pierwszej połowie listopada książka ta została wysłana wszystkim prenumeratorom. Reklamacje z powodu niedoręczenia należy niezwłocznie kierować pod adresem J. Bułhaka, Wilno, ul. Orzeszkowej 3, gdyż będą one uwzględnione tylko do 20 grudnia r. b.

Z PRZEMYSŁU

Rozwój polskiego przemysłu fotograficznego

Alfa, fabryka płyt, błon i pap. fot., Bydgoszcz

Dzięki uprzejmości p. M. Działkiewicza, właśc. fabryki i p. dyr. dr. T. Orłowskiego mogliśmy zwiedzić szczegółowo całą fabrykę i stwierdzić z przyjemnością znakomity rozwój polskiej placówki. Największa nasza fabryka materiałów światłoczułych rozrasta się w szalonym tempie i ulepsza produkcję. Posłuchajmy tylko jak wygląda „kryzys” w Alfie.

Fabryka ma 3 działy produkcji: płyty, papiery i błony, które mają wspólne laboratorium badawcze (recepty, surowce) pod kierunkiem dypl. chemika. Ponadto istnieje laboratorium do kontroli fabrykacji oraz dwóch fotografów. Ogółem pracuje 3 chemików dyplomowanych, a niedługo będzie zaangażowany jeszcze jeden, stale zaś

fabryka kształci personel chemiczny. Praca w sezonie odbywa się na dwie zmiany i fabryka zatrudnia ok. 300 robotników. Dawne tereny w śródmieściu były za szczupłe, więc zakupiono nowe, postawiono nowy b. duży budynek, gdzie powstał dział błon i nowy oddział płyt z maszyną ostatniej konstrukcji. Sala do podlewania błon ma 75 m. długości, a wkrótce gotowa będzie druga, co jednocześnie zwiększy produkcję błon o 100%. W dziale tym powiększa się w szczególności wytwarzanie filmu do Lejki, a w opracowaniu są filmy kinowe (do kinotechniki) negatywowe i pozytywowe (także do duplikatów negatywu i pozyt.).

Produkcja papieru również wzrasta i ustawianie trzeciej maszyny najnowszego systemu jest na ukończeniu, co w r. 1936 umożliwi wypuszczanie 8 tys. m. bież. papieru (szer. 60 m.) dziennie.

„Alfa“ oczywiście posiada własną drukarnię, gdzie oprócz pisma, drukują się wszelkie etykiety. Cieszymy się, że polska placówka tak się rozwija, a jednocześnie ulepsza wyroby, co dla nas jest jeszcze ważniejsze. Do urządzeń technicznych fabryka nabywa wszystkie możliwe części w Polsce, popierając ten przemysł krajowy. Od wielu lat „Alfa“ co pół roku wydaje „Nowości Fotograficzne“, które są wszystkim dobrze znane, a w których piszą wybitne siły literackie.

Ero, wytwórnia foto-chemiczna, Poznań.

I druga nasza, młodsza i mniejsza wytwórnia założona w 1931 r., rozbudowuje się świetnie. Nowe budynki, centralne ogrzewania całego gmachu, nowe działy produkcji. Tereny zapasowe na rozbudowę ok. 10 tys. m. na przedmieściu.

Zaczynamy zwiedzanie od drukarni i przechodzimy do fabryki, gdzie oglądamy chłodnię (sztuczny lód) i urządzenia cyrkulacyjne do osuszania powietrza przez oziębianie. Następnie w zupełnym mroku ze słabym oświetleniem czerwonym p. Wł. Kaiser, właśc. i p. dyr. K. Igler pokazują uprzejmie i niestrudzenie całą fabrykację płyt i błon. Niespodziewanie dowiadujemy się, że już wkrótce ma być otworzony oddział papierów i oglądamy nową maszynę w montowaniu. Próby na tych papierach dają ładne rezultaty, co stwierdzamy, oglądając zdjęcia p. Dzierżykraj-Morawskiego. Niedługo więc będziemy mogli używać jeszcze jednego polskiego papieru bromowego, chlorosrebrowego o różnych powierzchniach i gradacjach. Produkcja dzienna ma osiągnąć 3600 m. bież. W dziale błon w opracowaniu są już i panchromatyczne do Lejki. Płyty wyrabiane są w b. wielu gatunkach.

Fabryka wydaje własne pismo reklamowe bezpłatne p. n. Ero-Foto, redagowane przez p. Z. Maksymowicza. Nr. 2 tego kwartalnika sprawia dodatnie wrażenie i zawiera liczne i dobre ilustracje. Nakład olbrzymi, wynosi 25 tys.

T.

Przedpłata roczna zł. 4.80, półroczna 2.80. Pojedynczy zeszyt 50 gr. Wpłaty należy uskuteczniać na konto P. K. O. nr. 141.401 Stanisława Turskiego (zaznaczyć na odwrocie cel wpłaty).

Adres Administracji: Wilno, Bonifratska 2—4.

Redaktor i wydawca **Stanisław Turski.**

Komitet Redakcyjny: **Jan Bułhak, Tadeusz Cyprian, Witold Romer.** Wszystkie prawa przedruku zastrzeżone. Redakcja zastrzega sobie prawo robienia skrótów i poprawek w rękopisach. Adresy Redakcji: **Wilno**, Orzeszkowej 3--2. Jan Bułhak; **Lwów**, J. Strzemię 3, inż. W. Romer; **Poznań**, Puszczykówo, Willa Luba, dr. T. Cyprian.

Kliske wykonano w Zakładzie Cynkograficznym F. Zaniewskiego w Wilnie
Polska Drukarnia Artystyczna „Grafika”, Wilno, Tatarska 22