

PRZEGLĄD FOTOGRAFICZNY

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY

ORGAN FOTOKLUBU WILEŃSKIEGO I LWOWSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

WILNO

L W Ó W

POZNAŃ

Rok II

Styczeń 1936 r.

Nr. 1

JAN BUŁHAK – Wilno

»SLOVENSKA FOTOGRAFIJA«

Taki tytuł nosi pierwszy zachodnio-jugosłowiański almanach fotografiki, wydany w roku ubiegłym staraniem Fotoklubu w Lublanie. Z przychylnem zainteresowaniem bierzemy do ręki to duże album, oprawne skromnie a gustownie, domyślając się, ile poprzedzać go musi pragnień, trudów i przezwyciężeń, gdyż wiemy z własnego doświadczenia, że na taki wysiłek zdobywa się zwykle szczupła garstka ludzi dobrej woli i gorącego serca przy ogólnej obojętności. A przecież to jest pierwsze wystąpienie naszych południowych pobratymców, pierwsza księga fotograficzna narodu, tak nam bliskiego kulturą i tradycjami. Polak nie może przejść obojętnie mimo książki słoweńskiej lub chorwackiej.

Niebawem przekonywamy się z zadowoleniem, że tego rocznika fotograficznego nie potrzeba wychwalać litylko przez sympatię plemienną, gdyż przemawia on ważko zasługą i wartością własną. Nie jest „olbrzymi”, ani krzykliwie „nowoczesny” na wzór germano-amerykański. Nie zawiera snobistycznych ciekawostek i epatujących nadzwyczajności. Jest tylko szczery, miły, prosty, szlachetny.

Rocznik ma przedmowę w czterech językach, odbitą podobnie, jak całość z dobrym smakiem graficznym i na bardzo pięknym papierze. Przedmowa głosi, że rocznik jest wynikiem wspólnego wysiłku Fotoklubu Lublańskiego i grona fotografików słoweńskich. Podkreśla nawrót tych ostatnich do dawnych tradycji narodowych, do motywów, mających swą treść w „ziemi i człowieku”, do odtwarzania rodzimego krajobrazu i życia ludu wiejskiego, „który kocha głęboko swą ziemię i użyźnia ją swym potem od tylu stuleci”. Zresztą fotograficy słoweńscy nie są wstecznikami, zapatrzonymi jedynie w przeszłość. Biorą

z niej to, co jest żywe i wieczne, ale jednocześnie nie gardzą korektywą doświadczeń współczesnych. Szukają stylu narodowego w prostocie traktowania plam światłocieniowych, w odrzucaniu tematowości przeładowanej, w zamiłowaniu do linii czystych i wyrazistych, do pogodnego sielskiego nastroju, odpowiadającego psychice słowiańskiej.

Przedmowa kończy się prawdziwie piastowskim „czem chata bogata, tem rada”, wyrażonem w życzeniu, by książka przyniosła miłośnikom czarno-białej umiejętności pożytek i „pokrzepienie”.

Jakże odmienne jest to szczere zawołanie słowiańskie od suchego i mędrkowatego tonu obojętnie wspaniałych roczników fotografii europejskiej! Czujemy się tu w gronie rodzinnem, słuchając pokrewnego głosu, płynącego zdala jak jakieś bratnie, domowe echo. Polskę dzieli od Słowenji tysiące kilometrów, mnogie góry i łądy, odmienne prądy i zdarzenia dziejowe,—a jednak z kart książki przemawia ta sama słowiańskość, ta sama liryczna uczuciowość, ta sama polna, wiejska nuta, związana z ziemią i z jej miłowaniem.

Przewija się ona w całej zawartości obrazowej almanachu, złożonej z 60 dużych reprodukcji, odbitych starannie na pięknej matowej kredzie o tonie kości słoniowej (szczególnie miłej dla oka po naszych nieznośnych cytrynowo-kawowych kremach). Poziom kompozycyjny i tonalny obrazów jest dobry. Przeszło połowa plansz—to są pejzaże albo sceny rodzajowe wiejskie i małomiasteczkowe, prace odczute trafnie, pełne charakteru i wyrazu. Autorzy: Kornic, Peter Kocjančič, Pogačnik, Branc, Ravnik, Schleimer, Grom, Gliha, Hrazdira, Skerlep, Krašovec. W portrecie przeważnie plenerowym i folklorystycznym, odznaczają się Vidmajer, Gogalowa, Smolej, Pengal, Karlo Kocjančič, Gliha. Karel Pečenko daje prześliczną, mistrzowską gałązkę kwitnącej jabłoni z cieniem na murze, która stanowi pouczający przykład nowej rzeczowości, ale po słowiańsku szlachetnej, a nie ordynarnie mieszczańskiej. Postacie plenerowe Karela Bolaffio, Josipa Pogačnika, Petra Kocjančiča i Frana Skodlara są wzorami świetnie podanego folkloru, wznoszącego się ujęciem do stylu Ortiza Echagüe. Cały rocznik jest doskonale jednolitem zobrazowaniem „ziemi i ludu” słoweńskiego i może służyć za przykład, jak należy łączyć artyzm z tematowością narodową. Niepodobna przeglądać obojętnie tej pierwszej fotograficznej księgi słoweńskiej. Jest ona żywa, młoda, pogodnie radosna i budzi w polskim czytelniku równie serdeczne i radosne odruchy—budzi chęć wyciągnięcia ramion do bratniego narodu słoweńskiego i przesłania mu zdala słów gorącej sympatji i wspólnego, jednomyślnego odczuwania, chęć bliższego poznania jego pięknej ojczyzny i żżycia się z jej przeczuwaną krasą.

Z takiemiż uczuciami czyta polak słowa przedmowy, w której, nie

zdoła pochwycić. Prasłowiańskie źródłosłowy i formy, wyrażone łacińskimi czcionkami, wyrozumiewa się z zadowolonym poczuciem wspólności pnia językowego, a następnie czyta się z zajęciem historię Janeza Puhara, utalentowanego słoweńskiego wynalazcy, który w roku 1842 (to jest prawie *współcześnie* z odkryciem Daguerre'a, Niepce'a i Talbota) podał *własny sposób fotografowania na płycie szklanej*, przez tamtych wówczas jeszcze nieznaną. Zarys historyczny prac Puhara, który umarł w nędzy i zapomnieniu, jest próbą rehabilitacji i hołdem, oddanym mu przez rodaków i współczesność.

Z całego serca winszujemy Fotoklubowi w Lublanie tak ważkiego i udanego zadokumentowania nadobnej i zdrowej fotografiki słoweńskiej, życzymy mu najlepszego rozwoju i powodzenia i dziękujemy za miłe chwile, przeżyte z jego książką.

JAN BULHAK—Wilno

ZAGADNIENIE FORMATU

„...Obrazy,—wiszące w Salonie, muszą mieć coś z plakatu, aby zrobiły wrażenie...” „...Imponują wszystkim olbrzymich rozmiarów powiększenia... Salony muszą skończyć z małymi formatami... formaty poniżej 24×30 nie robią wrażenia i nawet piękne artystycznie i doskonałe technicznie *tracą na wartości*...”

Opinie te są wyjęte z recenzji warszawskich o IX Międzynarodowym Salonie Fotografiki i stanowią postulaty estetyczne tak nowe i tak trące amerykanizmem, że warto przypatrzyć się im bliżej i zastanowić się, czy i jakie mogą mieć uzasadnienie.

Najpierw nieco topografii orientacyjnej. Wystawa warszawska odbyła się pod znakiem „olbrzymiości”. Dominujący na niej dział fotografiki niemieckiej był złożony przeważnie z obrazów dużych, miał do powiedzenia artystycznie niewiele, ale zato—krzyczał bardzo głośno. Jeśli nie ogłuszył patrzących, to tylko dlatego, że wyręczyły go w tym jeszcze większe i krzykliwsze reklamowe „metrówki” z sąsiedniego przedśionka i prawie takież „deski” sali bocznej, które wzięły w kleszcze położoną między nimi salę fotografiki. Amerykanizujące sąsiadki zmusiły fotografikę wogóle do milczenia, a w tych warunkach musieli je zachowywać i Niemcy.

Tło zatem wystawy było, jak widzimy, mocno zaakcentowane w kierunku metrażowym i ta sugestia wyraziła się nietylko w nowych postulatach estetycznych, ale nawet w stylu jednej z recenzji warszawskich, gdzie na 30 wierszach tekstu słowa „olbrzymi”, „duży” i „wielki”

znajdujemy—*osiem razy*. Nic więc dziwnego, że potem wymaga się od obrazu fotograficznego, by miał w sobie „coś z plakatu“, że się chce ustalić dolną granicę wymiaru obrazów w drodze „przepisów obowiązujących“ i że nawet wartość obrazów uzależnia się od ich—formatu.

Gdybyśmy spróbowali skodyfikować te nowe wymagania estetyczne, to utworzyłyby one taki przepis:

„Obraz fotograficzny, dopuszczony na wystawę, powinien mierzyć najmniej tyle a tyle centymetrów w każdą stronę. Zaleca się plakatowy sposób traktowania motywu. Obrazy, nie odpowiadające tym warunkom, będą odrzucane, jako posiadające mniejszą wartość artystyczną“.

Podobna kodyfikacja nie mogłaby mieć miejsca bez efektu humorystycznego w żadnej ze sztuk plastycznych. Czy mógłby kto nakazać Skoczylasowi, by format swych „górali“ i „zbójników“ powiększył dwa razy z ułamkiem? Czy odważyłby się kto powiedzieć, że cały Stanisławski jest „bez wartości“ dlatego, że jego pejzaże są dziesięć razy mniejsze od Żmurkowej „golizny“, a sto razy mniejsze od wymęczonych kompozycji Męciny Krzesza? Czy ośmieliłby się kto przystępować do utworów malarskich i graficznych z centymetrem w rękę, jak policjanci Mussoliniego w stosunku do spódniczek i pończoszek podkaszanych piękności włoskich z przed kilku lat?

Zapytać trzeba, dlaczego to, co byłoby niedopuszczalne w „Zachęcie“ i w „Ipsie“, ma być słuszne na wystawie fotografii?

Małe obrazki fotograficzne mają rzekomo ginąć wśród „olbrzymich“ współczesnych metrówek i jedynie życzliwa troska o ich prezentację ma dyktować proponowane ograniczenia.

A jakże jest na wystawach malarskich? Wszak tam oglądamy w jednej sali wielkie historyczne płótna Matejki i całą mnogość obrazów, drobnych w porównaniu z tamtymi. I żadne z nich na tem jednak nie tracą. Byłoby zapewne niedobrze, gdyby wcisnięto parę pejzaży Stanisławskiego między „Hołd pruski“, a „Batorego pod Pskowem“, ale tego się nie czyni, ponieważ wystawy malarskie planuje się i uskutecznia z pewną rozwagą i poczuciem estetyczno-dekoracyjnem. Przy zachowaniu tych ostrożności wystawy plastyki obchodzą się bez rygorów wymiarowych i umieją pogodzić się ze sobą formaty duże i małe.

Warszawska tęsknota za dużymi formatami zdaje się przeto wynikać z przyczyn raczej lokalnych. Złożyło się na nie miazdzące sąsiedztwo półreklamowych i reklamowych „olbrzymów“, a może i niefortunne rozmieszczenie działu polskiego, gdzie ostatni ekran w sąsiedztwie z Austrią pozostawiał bardzo wiele do życzenia.

Więc jednak—nie tędy droga do artyzmu i do wrażeń artystycznych. Cyfry, wymiary i ograniczenia nie ulepszą salonów fotografii

i nie małe formaty, lecz mały krytycyzm jest winien temu, że się na salonach niedobrze dzieje. Kontrolować surowiej trzeba nie wymiary, lecz *treść artystyczną* obrazów. Wystawy w formie zgłoszeniowej, zachwaszczone wskutek wyboru pobłażliwego i przypadkowego, przeżyły się na całym świecie i dokuczyły wszystkim serdecznie. Robi się je byle jak, odczepnego, dla „honoru domu“, traktuje się, jak nudny obowiązek. Znamy przecież wszyscy ich zakulisową technikę, spóźniony pośpiech, brak należytego przygotowania, absenteizm zobowiązanych, spychanie w ostatniej chwili roboty na tych, co zawinili obecnością, wszystkie stąd wynikające mankamenty. Poważną imprezę artystyczną uważać należy za uroczyste święto, za rozkoszowanie się doбором i układem, ale na to potrzeba odpowiednio wysokich sprawdzianów, surowego wyboru, koncepcji czysto estetycznej, wolnej od kombinacji praktycznych. Są to zapewne ideały, ale na to jest sztuka, by chcieć zbliżenia, a nie oddalenia od ideału.

Zanim to nastąpi, lepiej jest nie poddawać się sugestji wielkich cyfr i reklamowych metraży. Przypomnijmy te malutkie przetłoki austriackie, oglądane i podziwiane kiedyś w tej samej Warszawie—wtedy przecież ich drobne wymiary nie były uważane za wadę i nie pomniejszały ich powodzenia. I dzisiaj niecała chyba Warszawa hołduje amerykańizmowi, skoro medale złote dano *niedużym* obrazkom Wańskiego i Schmidta. Czyżby Wańskiego ominęło odznaczenie, gdyby był swój format zredukował do połowy?

W tem wołaniu o wielkie formaty nie kryje się żadna zdrowa myśl estetyczna. Jest to raczej bezradny krzyk instynktu samozachowawczego, który usiłuje zatrzymać przy życiu formę zamierającą, cboćby kosztem dalszego obniżenia jej niedużej wartości. Tą formą są wystawy zgłoszeniowe, dostępne dla mniej więcej wszystkich posiadaczy jednego dolara. Skoro nie dopisuje jakość, probujemy ratować się ilością, wymiarami, metrażem ściennego plakatu. Ale napróżno—w metrażu artyści nie dorównają nigdy wielkiemu przemysłowi i ten—w ilości—zostanie zawsze „artystą“ większym, zwycięzcą bezkonkurencyjnym. Nie zazdrośmy mu tego zaszczytu.

Wołanie o obowiązujące duże formaty obrazów fotograficznych stwierdza dobitnie tylko jedno. To, że salony w dzisiejszej formie przeżyły się, utraciły dawną powagę i powinny się odrodzić w jakimś nowym, odmiennym kształcie.

CELOWNIK, MATÓWKA, DAŁOMIERZ

W swem nowem dziele „Estetyka światła” podkreśla prof. Jan Bułhak w kilku miejscach doniosłość matówki jako środka pomocniczego do komponowania obrazu. Ubolewa tam także autor słusznie, że kamery na błony zwijane, a zatem nie posiadające matówki, są złem narzędziem wychowawczem dla nowozacieżnych amatorów. Zamiast matówki bowiem mają tylko celownik, dający obraz znacznie zmniejszony, a nadmiar najczęściej co do wycinka niezgodny z wycinkiem obrazu na negatywie.

Wartość pedagogiczna matówki—i oczywiście trójnoga—nie ulega wątpliwości, gdyż obie te części pomocnicze kamery zmuszają poprostu amatora do namysłu, nim zdjęcia dokona; zmuszają do przyglądania się obrazowi z kilku różnych stanowisk, do wybierania najlepszego wycinka obrazu, jednym słowem do poświęcania przez czas pewien uwagi przedmiotowi fotografowanemu.

Nie ulega również wątpliwości, że kamery nowoczesne na malutkie rozmiary zdjęć wprowadzają do fotografowania zasadę: „ilość kosztem jakości”, że zatem wdrażają amatora do posługiwania się kamerą tak, jak karabinem maszynowym. Każdy „strzał” jest tak tani, że można sobie pozwolić na sto strzałów, z których jeden lub dwa mogą być przypadkowo celne.

Takie jednak strzelanie naoślep bawić może tylko w pierwszej chwili, a po dłuższym czasie musi znudzić swą monotonią i... bezmyślnością. Pojęły to dość szybko fabryki kamer i—bynajmniej nie z sentymentu dla zasad kompozycji, lecz dla utrzymania rynku zbytu swym wyrobom—zaczęły wprowadzać nieco większe formaty zdjęć, oraz urządzenia lustrzane, mające zastąpić matówkę. Aby zaś na tych—bądź co bądź małych—matówkach nad lustrem można było coś widzieć, umieszczono nad niemi soczewki powiększające, czyli... zrobiono z matówki napowrót celownik.

Istnieją bowiem, jak wiadomo, zasadniczo trzy rodzaje celowników. Jeden ich rodzaj składa się z pionowo umieszczonej soczewki pomniejszającej—lub poprostu z pustej ramki metalowej—i z umieszczonej poza nią igiełki, ku której należy zbliżyć oko, aby celować w środek obrazu, widzianego w soczewce czy w ramce. Drugi rodzaj, to malutka kamera z matówką i soczewką, powiększająca obraz matówkowy. Trzeci rodzaj, to mała lornetka teatralna, ale odwrócona soczewką pomniejszającą ku przedmiotowi, a powiększającą ku oku; w takim celowniku obraz jest wprawdzie bardzo wyraźny, ale bardzo daleki i zmniejszony.



ZAKOPANE W ZIMIE
brom

WŁ. ŻWIREK
Łódź



WIERZBY
brom

W. KRUKOWSKI
Wilno

Celowniki tego trzeciego typu stosowane są zazwyczaj do kamer na najmniejsze formaty; ponieważ zaś obraz w nich — jak w każdym zresztą celowniku — jest zawsze ostry bez względu na odległość przedmiotu, stosowane są do takich kamer jeszcze osobne przyrządy, t. zw. „dalomierze”. Nazwa ta nie jest ścisła, gdyż dalomierz nie „mierzy” odległości, tylko poprostu pozwala nastawić obiektyw ostro na przedmiot w takiej odległości, w jakiej dwa obrazy tego przedmiotu oglądane w dalomierzu, padną dokładnie na siebie i pokryją się zupełnie.

Taki dalomierz potrzebny jest nietylko do każdej kamery bez matówki, lecz także do kamery lustrzanej, u której obiektyw górny (do lustra i matówki) nie jest sprzężony z dolnym (do zdjęć); bez dalomierza bowiem nie możnaby nastawić obiektywu ostro na odległość przedmiotu. Stąd fotografujący musi obsługiwać dwa przyrządy naraz: dalomierz i celownik (lub matówkę na lustrze). Czy równocześnie potrafi jeszcze zwrócić uwagę na zadania kompozycyjne i na odpowiedni wycinek obrazu, można w to wątpić.

Istnieją jednak dwie konstrukcje kamer, usiłujące pogodzić te sprzeczności, i dziwić się można, że pomimo prawdziwej powodzi różnych nowych typów kamer z początkiem wiosny każdego roku dotychczas dopiero dwie takie konstrukcje powstały. Do jednej należy kamera „Clarowid“, do drugiej „Belra“, obie zresztą nie przemyślane w innych szczegółach budowy.

Pierwsza rozwiązała zadanie w ten sposób, że dalomierz umieściła wprost w celowniku, że zatem to samo oko fotografa, które kontroluje, kiedy oba obrazy w dalomierzu padną na siebie, widzi równocześnie obraz w celowniku. Druga rozwiązała zadanie na drodze o wiele prościej: odrzuciła całkiem dalomierz, a nastawia obiektyw na odległość przedmiotu zapomocą samego celownika.

W tym wypadku celownik nie jest ani małą kamerką matówkową, ani odwróconą lornetką, lecz lornetką normalną, taką samą, jaką ogląda się aktorów na scenie lub krajobraz daleki. Lornetka taka w formie najprostszej składa się z soczewki powiększającej, zwróconej ku przedmiotowi, i z soczewki pomniejszającej, zwróconej ku oku (lornetka Galileusza). Wiadomo każdemu, że soczewkę oczną w takiej lornetce należy odsuwać od powiększającej tem bardziej, im bliższy jest przedmiot, który mamy ujrzyć wyraźnie. (Pryzmaty wewnątrz lornetki nie są konieczne, służą tylko do skrócenia długości całej lornetki).

Ustawmy taką lornetkę na kamerze i połączmy jej soczewkę przednią z obiektywem kamery, a soczewkę oczną przytwierdźmy do kamery nieruchomo. Jeżeli ogniskowa obiektywu fotograficznego jest taka sama, jak ogniskowa soczewki przedniej (przedmiotowej) w lornetce, to okaże się, że obie wymagają jednakiego przesunięcia przy nastawianiu ostrości,

przedmiotu w różnych oddaleniach. Innymi słowy: gdy patrzymy przez lornetkę na przedmiot odległy i rozsuwamy ją, aby go ujrzeć wyraźnie, to tem samem nastawiamy obiektyw w kamerze ostro na tę odległość przedmiotu.

Niema tu zatem dwóch różnych czynności, ani zwracania uwagi na dwie różne rzeczy, nie możemy także „zapomnieć” nastawienia ostro obiektywu, bo bez tego nie widzieliśmy nic wyraźnie w lornetce. Nie patrzymy na żaden celownik, ani na dalomierz, lecz patrzymy na sam przedmiot w naturze i widzimy go dokładnie, a nawet powiększony *), gdyż patrzymy nań przez lornetkę.

Możemy podczas nastawiania lornetki na wyraźne widzenie komponować swobodnie i wybierać wycinek obrazu, mimo że niema żadnej matówki. Jeżeli rozmiar soczewki przedniej w lornetce jest odpowiednio dostosowany do jej ogniskowej, to wycinek obrazu, widziany w lornecie, może się zgodzić najdokładniej z wycinkiem, który będzie na zdjęciu; soczewce tej możemy nadać kształt prostokątny, odpowiadający formatowi zdjęcia, mamy zatem zupełnie równowartościowy z obrazem naturalnym sposób oglądania obrazu zdejmowanego.

Celownik lornetkowy ma ponadto dwie inne zalety: nie wymaga niskiego trzymania kamery, jak w aparatach lustrzanych. Zatem zdjęcie nie obejmuje zawiele przedpoła, a pozatem nadaje się do każdego oka, zarówno dla krótkowidzów, jak i dla dalekowidzów. Ma jednak także pewną wadę, która zresztą jest wadą tylko dla początkującego, ale wielką zaletą dla poważnego artysty: oto nie jest odpowiedni do krótkich ogniskowych obiektywów, gdyż kąt widzenia w lornetce jest mały. Jeżeli jednak obiektyw ma ogniskową długą w stosunku do formatu zdjęcia—jak n. p. teleobiektywy lub połówki anastygmatów symetrycznych—wtedy lornetka daje taki sam wycinek obrazu, jaki będzie na zdjęciu.

Jest to zatem rzeczywiście pełnowartościowy przyrząd, zastępujący równocześnie dalomierz, matówkę i celownik. Jeżeli tylko spotka się wśród fotografujących z taką oceną, na jaką zasługuje, spodziewać się można, że już w najbliższych latach wszystkie lepsze kamery będą weń zaopatrywane przez fabryki, a tem samem długie ogniskowe obiektywów wejdą wreszcie w swe prawo.

Wtedy także każdy początkujący będzie musiał—chcąc niechcąc—przyglądać się z uwagą obrazowi w celowniku, choćby tylko dlatego, aby go ostro nastawić; a przyglądając się, zwrócić uwagę na wycinek i na walory kompozycyjne. Obojętne będzie wówczas, czy płyta szklana,

* Powiększony będzie oczywiście wtedy, gdy ogniskowa ogólna całej lornetki wynosi więcej niż 25 cm. Ogniskowa jej soczewki przedniej może być znacznie krótsza.

czy też błona celuloidowa jest materiałem negatywowym; zniknie pstrykanie naosłep i strzelanie z karabinów maszynowych, a zacznie się „fotografowanie” w znaczeniu właściwym.

Te względy wydawały mi się dość poważnymi na to, aby zaznaczyć czytelników z celownikiem lornetkowym mimo tego, że konstrukcja ta stosowana jest dotychczas w nielicznych tylko modelach kamer. Jeżeli będziemy często zapytywali różne fabryki i składy fotograficzne o kamery z celownikami lornetkowymi, to wreszcie zaczną je wyrabiać wszystkie firmy poważniejsze, a fotografia amatorska wzniesie się od bezmyślnego pstrykactwa na poziom zajęcia rozumnego i miłego.

DR. P. ŚLEDZIEWSKI

KOMPOZYCJA GEOMETRYCZNA OBRAZU FOTOGRAFICZNEGO

W zeszytie 4 „Przeglądu Fotograficznego” zapowiedzieliśmy omówienie ilustracji naszych dla celów szkolenia kompozycyjnego. Zaczynamy od ilustracji broszury p. t. „Jan Bułhak. Trzydziestolecie pracy artystycznej”, która wychodzi jednocześnie z numerem styczniowym pisma.

„**Za szybą**” komponuje się niemal na obu osiach centralnych, złoty dział obrazu lewą stroną obrazu i przechodzi przez oczy dziewczęcia, przekątnie zaś wiąże i równoważy dotknięcia rąk o szyby.

„**Skrzydła**” układają się na trójkącie o podstawie z prawej strony obrazu, ponadto rytmika gałęzi gra poziomymi i ukośnymi warstwami.

„**Ściana płaczu**” mży pionowymi warstwami, rytmika kątów cieni urozmaica obraz.

„**Fragment kościoła Bernardynów**” komponuje się na przekątniach, obie osie centralne budują obraz statycznie, do tego celu dążą również przekątnie, linie złotego działu zprawa, zlewa, od góry i dołu organizują obraz, szachownica tych linii kompozycyjnych nadaje temu charakterystycznemu obrazowi mocny rytm architektoniczny.

„**Motyw z Wilna**” układa się na osi centralnej, pionowej, a ponadto kompozycja wachlarzowa, ukośna wiąże w lewym kącie obrazu linie chodnika i skośnego dachu kamienicy. Rytmika słonecznych filarków bramy, zawarta w trójkącie o podstawie na lewym boku obrazu, drga dalej w oknach sąsiednich kamienic.

„**Przyjaciele**” leżą na liniach warstwowych, ukośnych, linie złotego działu, przekątnie, osie centralne mocno ustalają zażyłość miłych przyjaciół — chłopca i psa.

„**Wnętrze**” komponuje się na liniach złotego działu od góry i od dołu oraz boku prawego, ponadto zaś rytmika kolumn w cieniu przeciwstawia się ciemnym stopniom i białej ścianie schodowej z balaskami, której zwrot ku górze trafia na linie złotego działu pionowego z lewej strony i na linie osi centralnych, krzyżujących się w sylwetce pary kolumn.

„**Memento**” — to typowa kompozycja portretowa en face, komponuje się na osiach centralnych, na przekątniach i na wszystkich liniach złotego działu.

„**Wiosna**” przeciwstawia świetliste walory pierwszego planu ciemnym tonom domów w tle, aby rozjaśnić się mgiełkowo w warstwie górnej. Przekątnie i linie złotego działu konstruują ten tak charakterystyczny motyw Bułhakowskiej wiosny.

„Krajobraz” komponuje horyzont na złotym dziale; ziemia ujęta w trójkąty, zbiegające się wachlarzowato w jasnych punktach domów w dali, a niebo przeciwstawia się ziemi górnym ciemnym segmentem chmur oraz unoszącymi się nad horyzontem kilku warstwami obłoków.

„Dachy” zwierają się dekoracyjnie na liniach złotego działu i na osi centralnej, pionowej, przeciwstawiając swoją ciemność jasności słonecznej ściany. Rytmika dachów, układających się po przekątniach, niezwykle silnie równoważy się w bryłach architektonicznych.

„Moja „biblioteka” (fotografje)” rytmizuje na warstwach poziomych i pionowych albumów Bułhakowskich zdjęć fotograficznych. To jego słoneczna, zawsze dla niego żywa „rzeczowość”, owoc pracy jego lat trzydziestu.

Wydawnictwa

Photofreund Jahrbuch 1936. Photofreund Jahrbuch 1936 jest 12-ym kolejnym rocznikiem, wydawanym przez Fr. Willy Frerka — redaktora znanego czasopisma fotograficznego Photofreund oraz wielu innych pokrewnych wydawnictw (Photokino-Verlag, Berlin S. W. 19).

Rocznik składa się z trzech części. Część pierwsza zawiera artykuły, dotyczące najbardziej aktualnych zagadnień fotograficznych. Część druga ilustracyjna, składa się z 88 całostronicowych reprodukcji obrazów fotograficznych, prawie wyłącznie autorów niemieckich. Wreszcie ostatnia część trzecia stanowi przegląd techniczny niemieckiego przemysłu fotograficznego za 1935 r.

Nie wdając się w wyliczanie i omawianie poszczególnych artykułów, zaznaczymy, że stosunkowo znaczne poświęcenie uwagi fotografii sportowej wiąże się niewątpliwie z przyszłą Olimpiadą, która — jak wiadomo — odbędzie się w roku bieżącym w Niemczech. Do aktualnych obecnie zagadnień należy zaliczyć barwoczułość (emulsja panchromatyczna) i właściwy dobór filtrów, którym zostały poświęcone dwa wartościowe artykuły. Wiadomości amatorów (zwłaszcza w Polsce) co do materiału panchromatycznego, który w niedalekiej przyszłości zastąpi zapewne emulsję ortochromatyczną, tak jak ta wyparła emulsję zwykłą, czyli ślepa, są bowiem naogół mniej, niż dyletanckie, zwłaszcza zaś co do doboru filtra, odpowiedniego dla danej emulsji, motywu i oświetlenia.

Przechodząc do ilustracji, reprodukowanych niezmiernie starannie na kredowym papierze, musimy stwierdzić wysoki ich poziom techniczny. Natomiast pod względem artystycznym ilustracje przedstawiają się znacznie gorzej. Zaledwie kilka prac może być wyróżnionych z pśród ogólnego szablonu doskonałej techniki, lecz artystycznej miernoty. Z tego braku reprodukcji zdawał sobie doskonale sprawę wydawca Willy Frerk, pisząc we wstępnym artykule, że jeszcze nigdy nie otrzymał takiej ilości malowartościowego materiału obrazkowego, jak ostatnio przy doborze ilustracji dla obecnego rocznika i czasopisma Photofreund.

Nie możemy z braku miejsca wdawać się w omówienia opinii W. Frerka co do powodów obecnego cofnięcia się poziomu artystycznego niemieckiej fotografii amatorskiej i widoków na jej przyszłą regenerację. Zaznaczymy jednak, że w fotografii polskiej jest wręcz przeciwnie: u nas, przy dość wysokim naogół poziomie artystycznym, technika przeważnie silnie szwankuje. Z tego powodu dokładne zaznajomienie się z rocznikiem będzie niewątpliwie korzystne dla każdego polskiego fotografa amatora, a nawet artysty.



CZŁOWIEK I LATARNIA

brom-z Lwowskiej wystawy akademickiej

L. WIELEŻYŃSKI

Lwów



OSIEDLE POD RACHOWCEM
brom

J. DAŃDA
Katowice



WODA
brom

J. URBAŃSKI
Poznań

Całość tego pożytecznego i pouczającego rocznika stoi na bardzo wysokim poziomie wydawniczym. To też cenę rocznika w sztywnej płóciennnej oprawie 6.80 R.M. należy uznać za stosunkowo bardzo przystępną. Photofreund Jahrbuch 1936 może być nabyty za pośrednictwem firmy Foto-Greger w Poznaniu ul. 27 Grudnia Nr. 18, przy czym cena dla prenumeratorów „Wiadomości Fotograficznych“, została skalkulowana na 10 zł.

D. L.

«Das Deutsche Lichtbild» (Nakładem Brunona Schultza, Berlin - Grunewald, Humboldtstrasse 49/51).

Czołowa publikacja niemiecka, 150 dużych plansz ilustracyjnych, 100 stron tekstu, format albumowy, wydanie luksusowe, graficznie najpiękniejsza książka fotograficzna świata. Takiej techniki ilustracyjnej (autotypja), takiego wytwornego papieru nie spotykamy w czołowych wydawnictwach angielskich ani francuskich,

A treść? Znacznie bardziej grawitująca w kierunku fotografii, niż wydania poprzednie, dające raczej „przekrój” przez całokształt fotografii niemieckiej, nie łącząc fotografię techniczną, naukową, sportową, prasową...

„Nowa rzeczowość” reprezentowana obecnie również bardzo skromnie (co z przyjemnością podkreślam). Dobór obrazów niezmiernie staranny. Mało aktualności politycznej (tylko jeden, i to dobry obraz z Hitlerem), bardzo dużo pięknych zdjęć przyrodniczych, uderzająco mało „softów”, widać wszędzie cześć i podziw dla techniki, dla maszyny, dla nowoczesnego życia miejskiego. Dobrze reprezentowany krajobraz - zwłaszcza morze, portret ciekawy, a zwłaszcza ta jego dziedzina, która łączy się z „Heimatkunde” (typy ludowe niemieckie). Wogóle całość poważna, nie goniąca za specjalnym efektem, może wskutek tego mniej błyskotliwa, może zbyt trzeźwa, mało subtelna, ale budząca uznanie nawet tam, gdzie nie budzi chęci naśladowania.

Dział tekstowy bogaty. Artykuł wstępny H. Kühna, demaskujący przerost reklam nowych aparatów, błon i papierów odważny i kapitalny. Miły i żywo napisany artykuł Niklitschka o obniżeniu ogólnego poziomu sztuki fotograficznej w jej starym, idealnym pojęciu, doskonały artykuł Zippermeyera o mierzeniu czułości emulsyj, rozważania Blocka na temat nowoczesnych formatów zdjęcia, dane techniczne, słowem, treść bogata i ciekawa jako objaw reakcji przeciw nowoczesnej modzie fotograficzno-technicznej.

Album to, kosztujące w Niemczech 15 marek, zasługuje na uważne przestudjowanie przez każdego poważnego fotografa.

«Deutscher Kamera-Almanach 1936». (Nakładem Union Deutsche Verlagsgesellschaft Berlin SW 19). Stare, mające za sobą sporo lat tradycji wydawnictwo niemieckie (wychodzi corocznie od 26 lat). 141 ilustracji, 217 stron tekstu na wspinałym kredowym papierze. Hołduje raczej nieco konserwatywnemu kierunkowi, dając obrazy poważne, nastrojowe, z unikaniem wszelkich zbyt świeżych „nowości”. Warto zaznaczyć, że są i trzy obrazy z Polski, a to dwa T. Cypriana i jeden T. Wańskiego.

Dział tekstowy bogaty. Motyw w krajobrazie, zwierzęta przed obiektywem, zdjęcia przy sztucznym świetle, fotografia w górach, materiał negatywowo, stereoskopja, fotografia kolorowa, kinematografja, obszerny przegląd techniki, oto treść najważniejszych artykułów.

Całość interesująca, starannie opracowana, ilustracje nie dorównujące obrazom „Das Deutsche Lichtbild”, ale wykonane wzorowo (kiedy my do takich dojdziemy?), słowem, książka godna przeczytania.

«Das goldene Buch der Rolleiflex». Imponujące album, wykonaniem nie ustępujące „Lichtbildowi”, obejmujące 128 całostronicowych plansz ilustracyjnych i 70 stron tekstu.

Tekst może mniej ciekawy, bo z konieczności półreklamowy, obraca się raczej w sferze ogólników, co prawda, bardzo lekko i pomysłowo podanych, ale zato ilustracje wspaniałe, niemal starannie zestawione, niż w „Das Deutsche Lichtbild“. Przy najmniej z naszego punktu widzenia, bo niema tu niemal fotografii dokumentarnonaukowej, mniej dla nas ciekawej, a zato każdy obraz tryska życiem, motywy podchwyczone wspaniale, gra światła i cieni mistrzowska, pomysły zdumiewające, choć odbywające się bez „noworzeczowych” guzików i kranów od wodociągu (z małymi wyjątkami).

Album to jest rezultatem światowego konkursu na najlepsze zdjęcia Rollei-flexem, który zgromadził wiele tysięcy obrazów i na liście nagród ma na dalekich nawet miejscach znane na całym świecie nazwiska.

Jak na plon pracy jednym jedynym aparatem, wynik wspaniały, ale też nie trzeba zapominać, że aparat ten jest kamerą lustrzaną (inna rzecz, że sławne album D-ra Paula Wolffa, „Meine Erfahrungen mit der Leica“, jest dziełem jednego człowieka, dokonaniem przy pomocy jednego aparatu, i to nie lustrzanego, z czego wniosek, że narzędzie pracy stoi na drugim planie, a o wszystkim decyduje talent twórczy).

Dr. Tadeusz Cyprian.

Photograms of the Year 1936. Rocznik Mortimera przynosi, jak zwykle, obfity dobór wybitnych prac fotografików całego świata, ale z wyraźnie zaznaczającą się predylekcją do neorealizmu, i do portretu plenerowego „na surowo”, z całkowitem zaś prawie pominięciem pejzażu, który przed kilku jeszcze laty korzystnie wyróżniał ten almanach. Nieliczne krajobrazy się wybrane tak niefortunnie (plansze 42, 43), że mogły być śmiało pominięte. Zwracają uwagę doskonałe studjum portretowe Ortiza Echagüe, akty kobiece Dorothy Wilding i rodzajowe wnętrza huty Harolda Cazneaux, natomiast inni koryfeusze światowi, corocznie tam reprezentowani, dali tym razem rzeczy słabsze. Rocznik angielski zdradza w dalszym ciągu pewne osłabienie tempa artystycznego, ujawniające się od kilku lat, co prawdopodobnie należy przypisać oscylowaniu pomiędzy kierunkowością dawną, a nową, bez należytego wyzyskania którejs z nich. Wahanie kompromisowe przynosi zawsze szkodę artystyczną. Reprodukcyjne z wyjątkiem wysokim poziomie, ale i tu zaznacza się pewien bezwład w uporczywym przeczernianiu kontrastów. W tekście dr. Cyprian zdaje sprawę z ruchu fotograficznego w Polsce.

Sveslavenska Izložba Umjetničke Fotografije w Zagrebu. Wszechsłowiańska wystawa w Zagrzebiu upamiętniona została pięknie wydany katalogiem, w którym znajdujemy wzorowo wykonane reprodukcje obrazów Wańskiego i Cierniaka. Na tę wystawę 37 polskich autorów posłało 178 prac, z czego przyjęto 58 prac 29 autorów. Po Jugosławii i Czechosłowacji Polska zajmuje tam pod względem ilości prac trzecie miejsce. Przedmowa katalogu w gorących słowach dziękuje bratnim narodom słowiańskim za liczny udział. Rosja jest na tej wystawie nieobecna.

J. B.

PRZEGLĄD PRASY

Fotograf Polski

W zeszycie 7-m z grudnia ub. r. mjr. T. Bobrowski w artykule „O czynnik społeczny w ruchu fotograficznym” omawia zagadnienie niedostatecznego wpływu organizacji fotograficznych na ruch ten, by nadać mu piętno właściwe i pełnić go na celową, zgóry wytkniętą drogę. Brak programu społecznego, kierującego działalnością organizacji, ma być przyczyną ich zamierania. W celu ożywienia ruchu fotograficznego w Polsce mjr. Bobrowski podaje następujący program.

„Trzeba więc dać każdej organizacji pełne ręce pracy, i to pracy, któraby członków tego t-wa zetknęła z zewnętrznym szerszym światem i zmusiła do wypłynięcia poza lokal towarzystwa”. Kierownictwem programowem całej rzeszy fotografów winien zająć się Polski Zw. Tow. Fotograficznych. A ponieważ, w/g autora, nie mamy wcale opracowanego krajobrazu Polski i nasz folklor jest w zupełnym zaniedbaniu, należy rozwinąć szeroki ruch krajoznawczy fotografii w porozumieniu z Tow. Krajoznawczem, Turystycznym, Narciarskim, Wioślarskim, Zw. Uzdrowisk. Naprz. któreś z tych towarzystw urządza jakąś wycieczkę do ciekawej miejscowości, lub wioślarze obchodzą wianki; trafiają się dożynki, wesela ludowe, stypy, — miejscowe zrzeszenia fotograficzne delegują swych członków na taką wspólnie zorganizowaną imprezę. Obrazy fotograficzne tych przejawów obyczajowości będą mogły stać się z czasem ogólną wystawą krajoznawczą Polski. „Rozwinięcie tą drogą zamiłowania do znajomości własnego kraju znalazłoby z pewnością poparcie w sferach oficjalnych, które są często bezradne spowodu braku aparatu, któryby im z pierwszej ręki dawał tak rady, jak i obrazy”. Planowość organizacji na papierze jest, jak widzimy, doskonała; czy jednak rezultaty tej planowej gospodarki fotograficznej będą równie dobre w życie — w to śmiemy więcej niż powątpiewać, gdyż życie nie znosi etatyzmu.

Revue Française de Photographie et Cinématographie.

R. F. P. C. publikuje dalszy ciąg „gramatyki sztuki fotograficznej” C. de Santeul’a. W zeszycie z 1 grudnia ub. r. znajdujemy analizę świadomego przyjęcia przez mózg ludzki widzianego obrazu, jako syntezy kolejno następujących po sobie spostrzeżeń wzrokowych. Następny zeszyt z 15 grudnia ub. r. zawiera rozważania o przedmiocie obrazu fotograficznego. „Każde dzieło sztuki zawiera pewien motyw, stanowiący jego treść myślową, prostą i jasną, wynikającą z zewnętrznej, podatnej zmysłom formy dzieła sztuki”. Motyw nadaje mu cel istnienia i charakter. Motyw winien zatem w obrazie fotograficznym wynikać bezpośrednio z przedmiotu lub zbioru przedmiotów, które zostały przez nas obrane dla danego zdjęcia. Motyw obrazu fotograficznego zawiera pewną część główną oraz części pomocnicze, które winny jednak z nim współdziałać dla wspólnego celu. Wreszcie, motyw jest wtedy jasny, gdy nie przesłaniają i nie rozpraszają go szczegóły uboczne. W ten sposób wyłaniają się trzy zasadnicze cechy, które winien posiadać motyw obrazu fotograficznego: jedność, przejrzystość, prostota.

Camera

W Nr. 6 z grudnia ub. r. znajdujemy pouczający artykuł F. Bruna, w którym autor omawia zdjęcia martwej natury, jako wstęp do fotografii pejzażowej. Pomimo, iż zdjęcia krajobrazów są, ogólnie biorąc, łatwiejsze od portretu, to jednak pozyskanie dobrego pejzażu nie jest bynajmniej łatwe. Z reguły szwankuje kompozycja. Kierunek głównych linii jest niewłaściwy, rozmieszczenie płaszczyzn jest nietrafne, silne

światła (czyli akcenty) są źle rozmieszczone. Oczywiście, że — prócz znajomości podstawowych zasad estetyki i kompozycji — niezbędna jest również pewna zdolność wrodzona, lecz zdolność ta potrzebuje wyrobienia. Dla wstępnego wyszkolenia niezmierznie są korzystne zadania konstrukcyjno-kompozycyjne, dokonywane z najprostszymi przedmiotami natury martwej, zwłaszcza, jeżeli rozporządzamy kamerą z matówką. Na gładko zasłanym stole, z jakimkolwiek tłem, rozmieszczamy dowolnie 3—4 przedmioty o najprostszymi płaszczyznach i kształtach, lecz o różnych wartościach tonalnych (jasnych i ciemnych). Nadadzą się naprz.: zwykła ciemna butelka od piwa, kawałek bochenka chleba, szklanka, popielniczka i t. p. Przedmioty ustawiamy i oświetlamy rozmaicie, — jedną lub dwiema zwykłymi żarówkami. Otrzymane wyniki różnego oświetlenia przedmiotów studjujemy za każdym razem na matówce. Gdy osiągnęliśmy, w naszym mniemaniu, szczególnie korzystny wynik kompozycyjny co do rozmieszczenia brył, kierunku linii oraz położenia silnych światła (akcentów), robimy zdjęcia. Będą one niezmiernie kształcącym sprawdzianem teoretycznych zasad kompozycji.

Nie należy lekceważyć takiego elementarnego wyszkolenia w kompozycji fotograficznej. Pamiętajmy, że sztuka rysunku i malarstwa rozpoczyna się również od ćwiczeń elementarnych; sztuka fotograficzna nie jest i nie może być pod tym względem wyjątkiem.

Photofreund Nr. 24

Fotografowie niemieccy występują z żądaniem, aby fabryki oznaczały na odwrotnej stronie papieru światłoczułego gradację i firmę. Miałoby to ułatwić pracę w ciemni, gdy się ma do czynienia z różnemi gatunkami papierów, oraz umożliwić rozpoznanie gradacji odbitek skopjowanych. Dołączamy i nasz głos do tego słusznego żądania amatorów niemieckich (Red.).

Fotografische Rundschau Nr. 24

Herb. Starke omawia nowości w dziedzinie fotografowania przy świetle magnetycznym. Dawniej do magnetyzacji dodawano, w celu jej szybszego spalania, chloranu lub azotanu potasowego. Nowsze doświadczenia wykazały, że nad temi solami mają przewagę związki toru, ceru, a zwłaszcza cyrkonu. W mieszkankach tych, nazywanych bezdymnemi, stałe produkty spaliwa szybko opadają w pobliżu.

Powietrze pozostaje przezroczyste, umożliwiając dokonywanie dalszych zdjęć. W celu wykorzystania właściwości mieszaniny, przy której spalaniu wytwarza się dużo promieni czerwonych, najlepiej stosować materiał panchromatyczny. Związki toru i ceru zwiększają intensywność światła, co pozwala stosować mniejsze ich ilości, albo też dokonywać spalania z większej odległości od przedmiotu zdjęcia. Ma to szczególne znaczenie przy zdjęciach „głębokich” grup dla równomiernego oświetlenia osób, znajdujących się w różnej odległości. Z gotowych preparatów poleca autor „Afumin-Blitzlicht” Hauffa.

Die Galerie Nr. 12

Zeszyt podaje wyjątki z ciekawego artykułu A.G.C. Martin’a o fotografii z r. 1846-go. Artykuł ten był zamieszczony w Austria-Kalender. „Fotografia-dagierotypja została wynaleziona w r. 1839 przez Daguerre’a i Niepce’a, Pierwotnie sądzono, że nadaje się tylko do zdjęć architektury i dzieł sztuki plastycznej. Zdjęcia krajobrazu były niemożliwe z powodu wielkiej wagi instrumentów i długiej ekspozycji. Po opanowaniu



«CZYTELNIK»
brom-z Lwowskiej wyst. akad.

G. RUDNICKI
Lwów



PORTRET PANI D. S.
brom

H. WĘGLIŃSKI
Wilno



TYPY ZE SŁAWSKA
brom-z Lwowskiej wystawy akademickiej

W. PUCHALSKI
Lwów



ZAŁĘK WILEŃSKI
brom-z Lwowskiej wystawy akademickiej

A. PROGULSKI
Lwów

tych trudności, powstały wątpliwości, co do jej zdatności do portretowania". Lecząc profesor Petzval i Voigtländer konstruuje widne obiektywy, wynalazki w dziedzinie chemii pozwalają skrócić czas naświetlania do kilku minut, a potem sekund.

„Die Galerie“ rozpoczęła z nowym rokiem wydawanie swego pisma w redakcji francuskiej i hiszpańskiej. Obecnie zatem „Die Galerie“ wychodzi w siedmiu językach: niemieckim, francuskim, angielskim, włoskim, hiszpańskim, holenderskim i duńskim, przytem tekst każdej redakcji ma treść odmienną, zastosowaną do wymagań kraju, dla którego wychodzi.

Pismo to wydało świeżo w języku niemieckim pouczającą broszurę ilustrowaną p. t. „Perspektive nach Wunsch“ (Zmienność perspektywy), którą omówimy później. Cena broszury w Polsce franco 3 złote.

»Foto Revija«

Jugosłowiański miesięcznik „Foto Revija“, wychodzący w Zagrzebiu, podaje w zeszycie grudniowym obszernie sprawozdanie o wszechsłowiańskiej wystawie fotograficznej, niedawno zamkniętej. Znajdujemy tam pochlebną opinię o artystach polskich, którzy „odznaczają się pierwszorzędną techniką i wytwornym gustem. Nie obawiają się dyskretnego retuszu i zapomocą przeróżnych jego środków uwydatniają nutę liryczną swych obrazów“. Uczuciowość polska jest podkreślona w przeciwieństwie do realizmu czeskiego. Pismo jugosłowiańskie czyni nader dodatnie wrażenie obfitością treści i dobrym wykonaniem ilustracji. Wychodzi już piąty rok, [kosztuje niedrogo (50 dinarów = 7 złotych) i pozwala nawet nieznającemu języka polakowi dość dobrze orjentować się w treści.

A. Z.

PORADNIA

Dwa obrazki p. W. Tokarskiego (Inowrocław) świadczą dobrze o kompozycyjnych zdolnościach autora, w wykonaniu są jednak braki techniczne. „Wieża Starostwa“ (1) ma nieostry pierwszy plan, oświetlenie czy to wskutek złej kopii, czy wskutek niedoświetlenia negatywu jest monotonne, a zarazem zbyt kontrastowe. Powtórzenie tego motywu z ostrym pierwszym planem i z ładnym niebem da miły obrazek. „Druty telefoniczne“ (2) wypadłyby także lepiej, gdyby oświetlenie i niebo było ciekawsze (niebo więcej zróżniczkowane, oświetlenie boczne).

„Figurka z porcelany“ (3) p. M. Milewskiego (Kołomyja) ma dobry cień, ale sama jest zbyt szara (wykonanie techniczne) i mało widać tu „porcelany“. Kompozycja i oświetlenie dobre, chociaż należałoby dodać tła u dołu. Zdjęcia p. J. Muszyńskiego (Radom) są dobrze skomponowane i ciekawe. „Gęś i wiatrak“ (4) ma ładną perspektywę, ale „gęś“ lepiej byłoby umieścić nieco dalej od brzegu dolnego obrazka i więcej przy prawym brzegu. „Noc“ (5) jest dobrze ujęta, techniczne wykonanie również dobre, obrazek wart powiększenia. Życzymy autorowi powodzenia i dalszych prób zdjęć nocnych.

Obrazki p. B. Jaciowa (Libusza) doskonale technicznie, są miłe i ładne w ujęciu. Nie im zarzucić nie możemy, oba ilustrują zimę w dwu postaciach: fragmentu i szerokiego pejzażu. Spodziewamy się od autora nadesłania nam zdjęć do reprodukcji.

Nie możemy zamieścić zdjęć innych autorów i prosimy o cierpliwość do następnego numeru, niektórym zaś odpiszemy listownie.

* * *



Zdjęcia do oceny krytycznej należy przysyłać w ilości trzech z dołączeniem znaczka poczt. 25 gr. Obrazki reprodukowane nie podlegają zwrotowi. Format najlepiej utrzymywać w rozmiarze 9×12 cm., papier gładki, błyszczący lub matowy.

S. T.

LWOWSKA AKADEMICKA WYSTAWA FOTOGRAFIKI.

Trzecia z rzędu urządzona przez techniczne Koło Fotografów amatorów, a pierwsza lwowska ogólnie akademicka wystawa zapełniła piękną salę auli Politechniki 146 obrazami, reprezentującymi 35 autorów. Ogólny poziom wystawy przedstawia się korzystnie, niewątpliwie lepiej od wystawy zeszłorocznej.

Strona techniczna w wielu wypadkach bez zarzutu, ujęcie obrazów odznacza się świeżością i bezpośredniością. Obrazy takie jak „Czytelnik“ lub „Zabawa“ Rudnickiego odbierają wystawie nastrój patosu, który czasem spotykamy w kołach hołdujących sztuce fotograficznej. Dodawszy do tego młodzieńczość zainteresowań, dużo sportu i morza, zrozumiemy dlaczego wystawa pozostawia wrażenie młodości. Na zupełny brak słodkiej sentymentalności niestety jednak nie można się uskarżać.

Przyjemną stroną wystawy jest również to, że Komitet, nie potrzebując się obawiać nadmiaru eksponatów, nie ograniczał wystawców w ilości nadsyłanych prac. Dzięki temu ilość obrazów poszczególnych wystawców dochodzi do 14 sztuk, co pozwala na dużo lepsze zorientowanie się w twórczości autorów, niż to jest zazwyczaj możliwe. Taki „Pak róży“ Puchalskiego bez towarzystwa innych obrazów tegoż autora, mógłby swą twardością robić wrażenie obrazu nieudanego. Dopiero przywykawszy nieco do śmiałości techniki tego autora (nawet o bromie można tak powiedzieć), zauważamy ciekawą płaszczyznowość, spowodowaną niezwykłym sposobem ujęcia obrazu. Pod względem jednakże technik odznacza się wystawa mniejszym bogactwem. Mianowicie na 146 wystawionych obrazów znajdujemy tylko jeden przetłok i jedną izohelję, reszta wszystko bromy. Ilości wtórników nie można obliczyć z katalogu gdyż ich nie wyróżniono, ale na wystawie ich nie widać. O ile jednak to zamiłowanie do techniki czysto fotograficznej jest objawem raczej zdrowym, a w każdym razie nawiąskroś nowoczesnym, to nie można tego samego powiedzieć o niechęci do obiektywu miękko rysującego, jaką również [zauważyć można na wystawie. Wprawdzie zastosowanie „rasowego“ obiektywu miękko rysującego, np. monokla jest często utrudnione, zwłaszcza przy użyciu kamer miniaturowych, jednakże nowoczesne nasadki zmiękczające mogą w tej dziedzinie oddać niezłe usługi.

Wreszcie sprawa doboru tematu. Jak na wszystkich wystawach fotograficznych, zwłaszcza krajowych, ogromną przewagę ma krajobraz albo rodzaj, znacznie już mniejsze zainteresowanie budzi portret, a na końcu idzie martwa natura. Tak już to jest, że amator uważa fotografię za rozrywkę niejako uboczną i fotografuje na wycieczce czy też na spacerze, interesując się więcej tematem, niż sposobem jego przedstawienia. Dowodzi to pewnej powierzchowności w traktowaniu fotografii jako sztuki, ale wreszcie fotografia amatorska jest zawsze zajęciem ubocznym. Natomiast niedość, mojem zdaniem, wyzyskane są możliwości, jakie daje studjum techniczne i zetknięcie z obiektami przemysłu, np. na praktykach wakacyjnych. Dobre obrazy tego typu dał Sawicki w fotogramach „Żelb bet“ oraz „Fantazja w kratki“, niezły „Fragment tartaku“ E. Kołodzieja, jednak „Wejście do kanału“ Giżyńskiego przedstawia już tylko wartość dokumentarną. Zupełny brak natomiast współczesnej architektury.

Przechodząc do poszczególnych autorów wyróżnić należy Wł. Puchalskiego, który dał szereg dobrze skomponowanych obrazów, odpowiadających wymaganiom „czystej fotografii“, jak „Ślady w piasku“ i „Czerwonaki w Zoo“, znakomite w swej prostocie ujęcia „Typy z Sławska“ niepozbawione sentymentu, lecz nieszablone, „Zachód nad morzem“, Słońce w porannych mgłach“, „Na zimowym trakcie“.

Podobnież wierny „czystej fotografii“ B. Kupiec dał szereg doskonałych i efektownych w ujęciu obrazów, jak np. „Woły“, „Arniki“. „Obóz“ doskonały w założeniu

kompozycyjnem, w ostatecznem wykonaniu niedociągnięty. Kolorowe kartony, na których naklejono obrazy, bardzo psują efekt. L. Wieleżyński czystą fotograficznością posunął do tego stopnia, że nie usunął nawet plamek i innych drobnych błędów technicznych. Pomimo tej niestaranności kilka jego prac jak np. „W służbie“, obraz pełen srebrzystych blasków, „Bezwietrze“ o dziwnej wyrazistości odbić w wodzie, „Uśmiech południa“ tryskający niefrasobliwym, marynarskim humorem i wreszcie „Człowiek i latarnia“, obraz ekstrawagancki, a jednak udany, zasługują na wyróżnienie.

Inne podejście do motywu, bardziej już obciążone uświęconymi formułami, charakteryzuje A. Progulskiego. Z pośród obrazów jego wyróżniłbym „Zaułek wileński“, dobrze skomponowany obraz „Pod prąd“ i bardziej już stereotypowy „Fragment karnawałowy“, Leon Lutyk dał kilka ciekawych obrazów, którym brak jednak soczystości i światła. Dobre studjum portretowe Z. Kołodzieja, i M. Kołodzieja, to ostatnie doskonale wykonane w technice izohelji. Znakomita „Kurniawa“ Śmiałowskiego, „Rybacy“ Sprusiaka, obraz bardzo dobry w kompozycji, bardzo jednak słaby technicznie. Wreszcie dobre portrety Zachorowskiego, którym zarzuciłbym światelka niezbyt zręcznie osłabiaczem wydobyte.

W. Romer.

Fotoklub Wileński

(Z powodu artykułu majora T. Bobrowskiego „O czynnik społeczny w ruchu fotograficznym“ w „Fotografie Polskiej“ z grudnia 1935).

Ruch fotograficzny może być rozpatrywany z rozmaitych punktów widzenia. Dla fabryki i sklepu będzie to przede wszystkim punkt widzenia ekonomiczny, dla władz skarbowych mało znacząca pozycja w dochodach podatkowych, a dla socjologa sposobność do narzekania na nieuspołecznienie pewnych kół. Dla fotografików i amatorów doświadczeńszych ruch fotograficzny jest środowiskiem, zaspokajającym potrzeby intelektualne. Stowarzyszenia fotograficzne skupiają niemal wyłącznie osoby pracujące dla własnego zadowolenia i pożytku, nazewnątrz zaś te organizacje ujawniają się „społecznie“ przez obsyłanie i urządzenie wystaw fotograficznych, przez wydawanie czasopism i roczników, wreszcie przez współpracę z temi lub innemi wydawnictwami. Przytem niema mowy o równym wkładzie pracy wszystkich członków organizacji: w każdej tylko jednostki wnoszą znaczniejszą sumę energii i dokonań pozytywnych i tylko współpraca kilku takich jednostek decyduje o społecznej ruchliwości danego towarzystwa. Ludzie ci stają się „duszą“ swego zrzeszenia, a w jego ramach i atmosferze znajdują tło i podniecie do wydajniejszej pracy. Wówczas też powagą tej pracy reprezentują towarzystwo nazewnątrz.

Tak mniej więcej wygląda każde towarzystwo fotograficzne i od tego rysopisu nie odbiega i Fotoklub Wileński, odsądzony wraz z innemi zrzeszeniami przez p. Bobrowskiego od użyteczności społecznej.

P. Bobrowski znajduje, że „ciasny“ program społeczny towarzystw fotograficznych powoduje ich wyjałowienie i upadek. Skutek ten uważa za zasłużony i powiada, że „nie warto ronić łzy po tym umierającym“, ponieważ polskie zrzeszenia „nie wyrobiły sobie autorytetu w społeczeństwie“ i „nie dały ogółowi nic widocznego“.

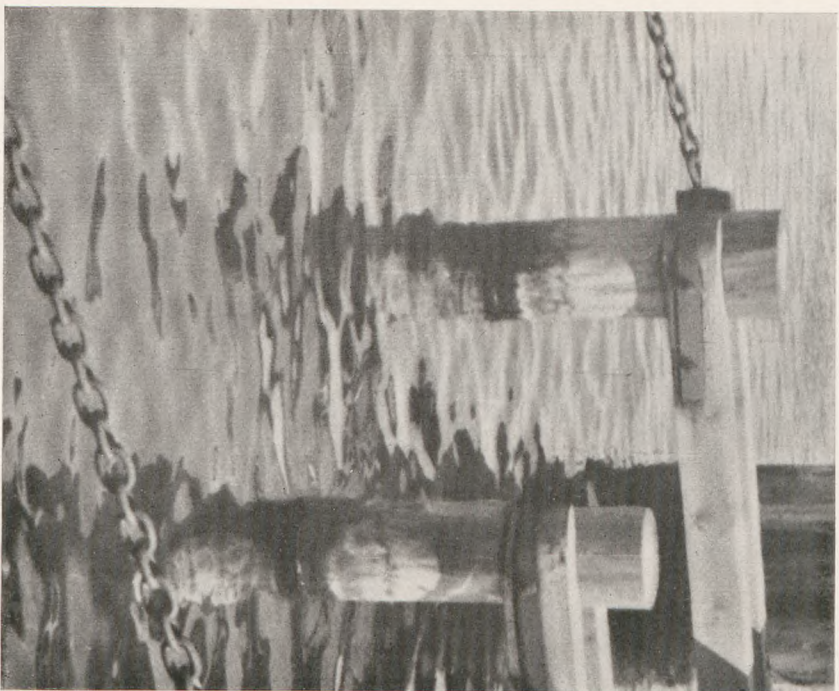
Twierdzenia te wydają się nam nieco ryzykowne. Dopóki p. Bobrowski ma na myśli ośrodek fotograficzny warszawski, to nie naszą jest rzeczą wtrącać się do tego, jak poczyną sobie ptak we własnem gnieździe. I tu jednakże zauważymy, że ostatni Międzynarodowy Salon Fotografiki w Warszawie musiał chyba dać stolicy „coś widocznego“, skoro p. M. Dederko nazwał go sensacją, przyciągającą niemińsze tłumy publiczności, niż wernisaż w Ipsie lub Zachęcie. Ale nas obchodzi przede wszystkim nasze wileńskie podwórko, tak nielitościwie skazane przez p. Bobrowskiego na zagładę pomimo, że Fotoklub Wileński czuje się dosyć krzepko, wcale się nie wybiera



Z I M A

brom-z Lwowskiej wystawy akademickiej

A. ŚMIAŁOWSKI
Lwów



P A L E
brom-z Lwowskiej wyst. akad.

T. MACIEJKO
Lwów



W ZIMOWY DZIEŃ
brom

F. KRAMER
Białka k/B.

na tamten świat i zamierza pożyc sobie jeszcze czas jakiś. Wyrok swój co do Fotoklubu Wileńskiego p. Bobrowski tak uzasadnia: „wiemy że p. Bułhak stworzył *swoją szkołę* (podkr. nasze). Historyk piszący o Wilnie.. nie może nie znać p. Bułhaka... Mistrz Bułhak miał swój cel i program pracy... Ale ta jego działalność *nie jest niczem związaną z Fotoklubem Wileńskim*. (podkr. nasze).

Jakże to? Bułhak stworzył rzekomo szkołę, ale tylko i wyłącznie poza obrębem Fotoklubu Wileńskiego? Zamiast współdziałać z Bułhakiem towarzysko, artyście znie i społecznie, uparty Fotoklub przez siedem lat niegrzecznie odwraca się od Bułhaka plecami? Coś w tem rozumowaniu nie jest w porządku. Trudne zadanie będzie miał przysły historyk fotografii polskiej któryby chciał pogodzić twierdzenia p. Bobrowskiego z innemi opinjami, a choćby z opinią p. M. Dederki w tymże „Fotografie Polskim“ o silnym wpływie indywidualności Bułhaka na szkołę fotografików wileńskich. A przecież mówi się niekiedy i o jego wpływie w promieniu szerszym?

Może więc p. Bobrowski w drodze ustępstwa przyzna, że działalność Bułhaka jest w pewnej mierze jednak związana z Fotoklubem Wileńskim? My sądzymy, że więź organiczna między Bułhakiem a Fotoklubem jest nawet znacznie silniejsza, niżby wynikało z „widocznego“ wpływu mistrza na szkołę wileńską. Wszak każde zgromadzenie miesięczne Fotoklubu odbywa się z udziałem Bułhaka, a dobitnem świadectwem ścisłości tej więzi był niedawny obchód trzydziestolecia jego pracy, urządzony przez Fotoklub w dniu 5-go stycznia r. b. Przecież członkowie Fotoklubu od wielu lat pracują razem z Bułhakiem organizacyjnie i artystycznie, w stałej styczności i żywym obcowaniu dzielą się z nim sporym szmatem swego życia i intelektu. Urządzają wystawy, kursy, wydają roczniki fotograficzne, *na jakie nie zdobyło się dotąd żadne miasto Polski*, tworzą zespół towarzyski i przyjacielski, któremu są obce tak częste gdzieindziej zawiści i intrygi, tworzą żywy organizm, którego nieraz zazdrośczoneo Wilnu i który uważano za wzór godny naśladowania. I to wszystko—podług p. Bobrowskiego—ma być dowodem braku związku między Fotoklubem i jego twórcą!

Na zakończenie—data—z „kalendarza humorystycznego“.

Piątego stycznia 1935 roku, w dniu obchodu jubileuszowego członkowie Fotoklubu Wileńskiego ofiarowali Bułhakowi tekę swych prac z dedykacją, wyrażającą, ich uczucia i myśli. Dedykacja ta została powtórzona w broszurze o „Trzydziestolecu Bułhaka“, która idzie w świat wraz z niniejszym zeszytem Przeglądu Fotograficznego.

Zabawnym [zbiegiem okoliczności—w tym samym dniu—nadszedł z Warszawy, niby negatyw tego wileńskiego pozytywu, numer „Fotografa Polskiego“ z rewelacją p. majora Tadeusza Bobrowskiego o braku łączności między działalnością Bułhaka i Fotoklubem Wileńskim.

W tym samym dniu. Kalendarz bywa czasem jeszcze dowcipniejszy, niż ludzie.

Jeżeli ktoś z czytelników „Przeglądu Fotograficznego“ choruje na hipochondrję i chciałby się z niej wyleczyć zdrowym śmiechem, to mu zalecamy środek niezawodny: niech przeczyta najpierw dedykację w broszurze o Bułhaku, a bezpośrednio potem—artykuł p. T. Bobrowskiego.

D. L.

K O M U N I K A T Y

Z życia Fotoklubu Wileńskiego

Jubileusz Jana Bułhaka w Fotoklubie Wileńskim. 5 stycznia 1936 r. Fotoklub obchodził na miesięcznym zebraniu nietyle uroczystości, co gorąco i serdecznie trzydziestolecie pracy artystycznej swego Mistrza, któremu wręczono tękę prac wszystkich członków i broszurę wydaną na tę chwilę. Kilka przemówień i nastrój zebrania mocno świadczyły o bliskich węzłach jakie łączą zebranych i Jubilata. Zebranie połączone ze skromną herbatką odbyło się w mieszkaniu prywatnym i trwało do późnej nocy. Wszyscy dnia tego wyraźniej jeszcze niż zawsze zdali sobie sprawę z tego, że Jan Bułhak i Fotoklub Wileński, to ścisły związek wzajemnego oddziaływania i atmosfera głębokiej serdeczności i przywiązania.

Tekst dedykacji wykonany artystycznie przez dr. J. Kruszyńskiego podajemy w broszurze, którą zapowiedzieliśmy już w n-rze grudniowym.

Fotoklub w Cieszynie

Na walnem zebraniu, jakie odbyło się dnia 12 listopada b. r. wybrany został nowy zarząd Amatorskiego Fotoklubu w Cieszynie, mianowicie

Prezes: p. A. Serog (przewodniczy już szósty rok).

Wiceprezes: p. Zientek.

Sekretarz: p. L. Molin.

Skarbnik: p. W. Kossak.

Kalendarz wystaw

XV Międzynarodowa Wystawa Fotografiki **w Brukseli** z terminem nadsyłania prac 15.III.36. p. adr. E. Hofmann, Bruxelles, rue Brogniez, 154. Wpisowe 6 belgów.
„The Pittsburg Salon of Photographic Art“ **w Pittsburgu** (U. S. A.) z terminem 15.II.36 p. adr. Secretary Pittsburg Salon, Box 146. Pittsburg Pa. U. S. A. Wpisowe 1 dolar.

XVI Doroczna Wystawa Fotografiki Polskiej **we Lwowie** z terminem 10.II.36. Wpisowe 3 zł. dla niezrzeszonych lub 2 zł. dla zrzeszonych p. adr. M. Hoszowskiego, Lwów ul. Reymonta 6.

II Międzynarodowy Salon Fotografiki **w Lublanie** odbędzie się w maju r. b. Termin nadsyłania prac do 20 kwietnia p. adr. Fotoklub Ljubljana. Poštni predal 278. Ljubljana. Jugosławja. Wpisowe 5 franków szwajcarskich, liczba obrazów 4.

Staraniem Amatorskiego Fotoklubu **w Cieszynie** odbyła się w tem miesiącu w drugiej połowie października b. r. doroczna Wystawa Fotograficzna.

Działalność fotograficzna w szkołach

Handlowa Szkoła Koedukacyjna w Warszawie nadesłała nam obszerną broszurę, zawierającą sprawozdanie z działalności szkoły za rok 1934—1935. Znajdujemy w niej wiadomość o założeniu koła fotograficznego i własnej szkolnej pracowni fotograficznej oraz o urządzeniu w szkole pokazu materiałów firm „Alfa” i „Kodak” pod kierunkiem p. prof. A. Romskiego.

Ze skrzynki listowej

20 H. J. Summons, jeden z najwybitniejszych pejzażystów angielskich, pracujący prawie wyłącznie we wtórniku bromowym, wyraża w liście do redaktora „Przeglądu

Fotograficznego" bardzo pochlebnią opinię o fotografikach polskich na zasadzie otrzymanych zeszytów naszego pisma. Zwraca szczególną uwagę na polskie portrety i powiada, że „Portret ojca” Janusza Bułhaka jest dobrze podpatrzonym momentem życia, pozbawionym sztuczności pozy, a plenerowy portret dziewczęcy Władysława Markockiego odznacza się tą samą bezpośredniością i naturalnością, zaletami, rzadko według Summons'a spotykanymi w pozowanych portretach angielskich.

Przedłużenie przedpłaty na »Wędrowki Fotografów«

Zwracam uwagę czytelników na przedłużenie terminu nadsyłania prenumeraty na trzecią serję „Wędrowek Fotografów” do 6 marca. Zamówienia kierować należy do autora J. Bułhaka, Wilno, Orzeszkowej 3.

Nasz konkurs na okładkę

W nr. 4 P. F. ogłosiliśmy konkurs na wykonanie okładki dla naszego pisma sposobem fotograficznym. Brak jednak większego doświadczenia w dziedzinie fotomontażu spowodował niewielką ilość nadesłanych projektów. Z nadesłanych jeden tylko odpowiadał warunkom, wobec tego po porozumieniu się z autorem zreprodujemy go w jednym z nr-ów P. F. jako udatną próbę tego rodzaju, chociaż nie nagrodzoną.

Od wydawnictwa

Powiększamy na stałe objętość P. F. zamiast dawniej zapowiedzianych (nr. 1 P. F.) 16—20 str. na 20—24 str. tekstu, oprócz tego zwiększamy ilość reprodukcji. W związku z tem przedpłata roczna dla nowych abonentów zostaje nieznacznie podwyższona do zł. 6.— (patrz „Przedpłata”).

W n-rze styczniowym rozpoczynamy druk kalendarza fotograficznego, który według zapowiedzi w ostatnich zeszytach miał się ukazywać jako dodatek na końcu każdego numeru. Ze względów jednak technicznych (późniejsze broszurowanie) będziemy drukowali kalendarz co drugi zeszyt w podwójnej objętości (po 4 str.).

Nadsyłanie zdjęć do reprodukcji

Osoby, nadsyłające fotografie do oceny lub do ewentualnego zreprodukowania w Przegl. Fot. są proszone o adresowanie swych listów i przesyłek nie do członków komitetu redakcyjnego, lecz do redaktora-wydawcy Stanisława Turskiego, Wilno, Bonifraterska 2 m. 4.

Sprostowanie

W zeszycie 4 „Przeglądu Fotogr.” pod ilustracją „Arniki” podano mylnie na zwisko autora „Kupiel”. Powinno być „Kupiec”.

NOTATKI TECHNICZNE

Twarde i gruboziarniste negatywy. Negatywy takie mogą być poprawione w tym celu należy wybielić negatyw w kąpieli: siarczanu miedzi 100 gr., soli kuchennej 100 gr., kwasu siarczanego stężonego 25 gr., wody 1000 cm³. Po starannem wypłukaniu należy negatyw ponownie wywołać w następującej kąpieli wywołującej: parafenilendiaminy 3 gr., siarczyny sodu bezwodnego 20 gr., wody 1000 cm³. Negatyw opłukać, ponownie utrwalić i bardzo starannie wypłukać. W razie niedostatecznego złagodzenia kontrastów i pomniejszenia ziarna można cały proces ponowić; warunkiem niezbędnym udania jest dokładne wypłukanie negatywu z utrwalcza przed kąpielą wybielającą. (Camera).

D. L.

UKAZAŁA SIĘ BROSZURA

„Jan Bułhak, trzydziestolecie pracy artystycznej”

z portretem i 12 obrazami J. Bułhaka oraz tekstem d-ra P. Śledziewskiego i St. Turskiego.

Cena zł. 2.50

Dla **abonentów** „Przeglądu Fotograficznego” zł. 1.50 z przesyłką.

Zaproszenie do przedpłaty na trzecią serję (zeszyty VI – IX)

WYDAWNICTWA ILUSTROWANEGO

JANA BUŁHAKA

pod tytułem

WĘDRÓWKI FOTOGRAFA

W SŁOWIE I W OBRAZIE

Nowa, trzecia serja Wędrówek Fotografą, na którą ogłasza się obecnie przedpłatę, składa się z następujących zeszytów:

Zeszyt VI. Człowiek twórcą krajobrazu.

Zeszyt VII. Ruszczyrowskie dożynki. (Bohdanów w Oszmiańszczyźnie).

Zeszyt VIII – IX. (podwójny). Pejzaż Wilna. (Miasto stworzone przez wieś).

Zeszyt pojedynczy zawiera około 30 stron tekstu i ilustracyj.

Cena trzeciej serji **Wędrówek Fotografą** wynosi w przedpłacie wraz z przesyłką pocztową **osiem złotych**. Nadsyłający tę kwotę pod adresem autora w terminie do 6 marca otrzymają wszystkie cztery zeszyty trzeciej serji w kwietniu 1936 roku, poczem przedpłata będzie zamknięta, a cena księgarska podwyższona. Przedpłatę należy kierować do autora J. Bułhaka, Wilno, ul. Orzeszkowej 3.

Przedpłata Przeglądu Fotograficznego: roczna zł. 6.00, półroczna 3.50, kwartalnie zł. 2.00. Pojedynczy zeszyt 70 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, Alojzy Oblas, delegat L. T. F.** Wszystkie prawa przedruku zastrzeżone. Redakcja zastrzega sobie prawo robienia skrótów i poprawek w rękopisach. Adresy Redakcji: **Wilno**, Orzeszkowej 3--2. **Jan Bułhak; Lwów**, Długosza 25, inż. W. Romer; **Poznań**, Puszczykówko, Willa Luba, dr. T. Cyprian.

Kliske wykonano w Zakładzie Cynkograficznym F. Zaniewskiego w Wilnie

Polska Drukarnia Artystyczna „Grafika”, Wilno, Tatarska 22