PRZEGLĄD FOTOGRAFICZNY

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY

ORGAN FOTOKLUBU WILEŃSKIEGO I LWOWSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

WILNO LWÓW POZNAŃ

Rok II Luty 1936 r. Nr. 2

Ś. P. Tadeusz Jastrzębiec-Bobrowski

Dnia 31-go stycznia b. r. zmarł w Warszawie Prezes Związku Polskich Towarzystw Fotograficznych, Prezes Polskiego T-wa Fotograficznego, zasłużony członek Fotoklubu Polskiego—Mjr. w s. s.

TADEUSZ JASTRZĘBIEC-BOBROWSKI.

Pogrzeb odbył się dnia 5-go lutego b. r.

Ś. p. Mjr. T. Bobrowski ze wszystkich swych prac społecznych najbardziej umiłował pracę na polu propagandy i organizacji Fotografiki Polskiej.

Sam fotografując mało, wszystkie swe wysiłki skierował na zorganizowanie ruchu fotograficznego w Polsce. Z całą energją dążył do budzenia wśród szerokich rzesz umiłowania fotografji, pragnął rozproszonym zrzeszeniom i jednostkom nadać wspólny kierunek dążeń i zjednoczyć je w organizacji mocnej i wielkiej.

Zdając sobie sprawę, że sztuka fotograficzna musi być ugruntowana na podłożu pogłębionej i całkowicie opanowanej wiedzy, wiele czynił, aby zdobycie tej wiedzy udostępnić i upowszechnić.

Jego kilkunastoletnia działalność w Polskiem T-wie Fotograficznem w charakterze Członka Zarządu i Prezesa, pozostawiła w pamięci członków i współpracowników niczem niezatarte wspomnienie. W najcięższych chwilach T-wa, w chwilach, kiedy zdawało się, że niema już wyjścia, że nieuchronnie grozi T-wu zagłada, ON jeden nie upadł na duchu, ale swem gorącem umiłowaniem, swym entuzjazmem, potrafił wykrzesać nową iskrę zapału, potrafił zjednać nowych ludzi, pociągnąć za sobą wszystkich do mozolnej walki o byt Towarzystwa i o dobre imię Fotografiki Polskiej.

Odszedł od nas Człowiek wielkiej zasługi dla Fotografiki Polskiej. Człowiek o nieskazitelnej prawości charakteru, o sercu niespotykanej dobroci. Nikt nie zaznał od Niego krzywdy. Nigdy nie zawahał się podać pomocnej dłoni tym, którzy jej potrzebowali.

Ci, którzy zbliska patrzyli na Jego poświęcenie, na Jego zapał i pracę, — łatwo ocenią, jaką olbrzymią stratę poniósł świat Fotografiki Polskiej.

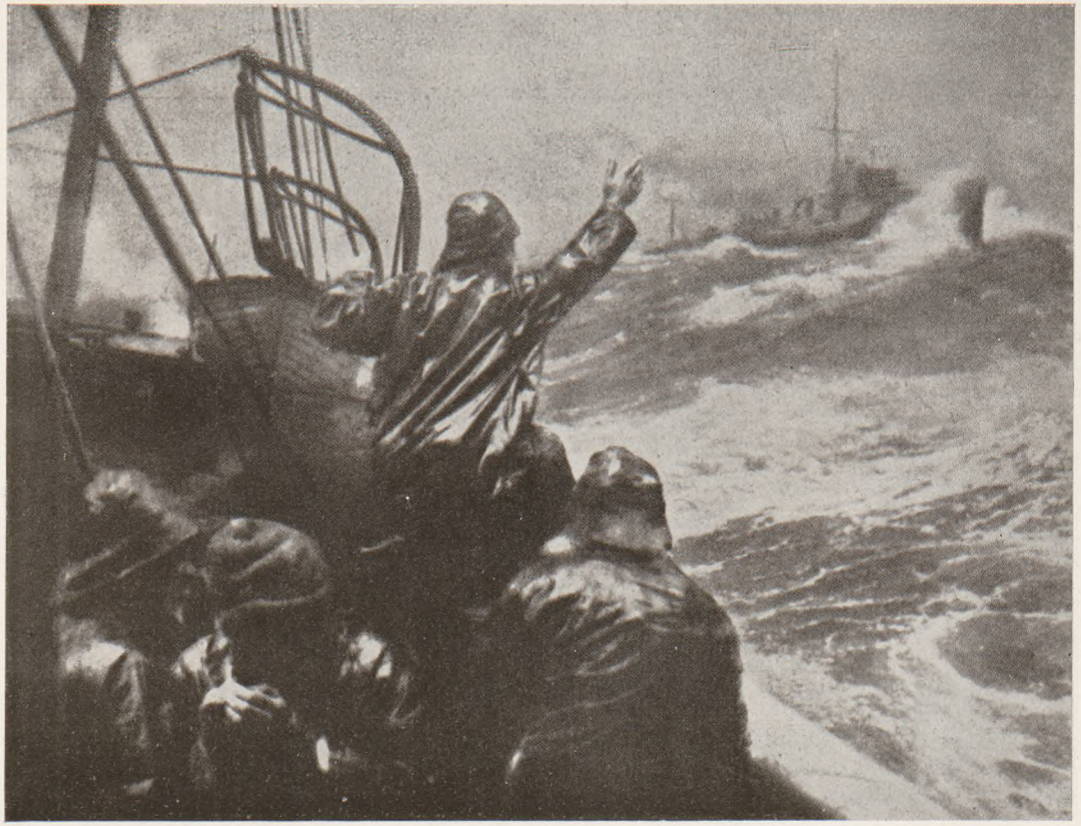
CZEŚĆ JEGO PAMIĘCI!

JAN BUŁHAK

MORZE W FOTOGRAFICE

Morze jest dziedziną, o której można powiedzieć słowami Pisma Świętego, że ma w fotografice „wielu powołanych, ale mało wybranych". Potęga rozszalałego żywiołu, bezkres dali i głębi, zdane na ich łaskę żywoty człowiecze i wątłe łupiny żeglarskie—wszystko to pociąga nieprzeparcie każdego, kto się zetknie z morzem. Jednak niebawem pokazuje się, że walczyć z falami kamerą fotograficzną jest jeszcze trudniej, niż żaglem i sterem. Wśród zatrzęsienia „prześlicznych" morskich lanszaftów i widokówek jakże rzadko napotyka się porządny obraz—marynę—plastyczną syntezę morza. Nie dziw, że Polska nie ma jeszcze w fotografice swego marynisty—zbyt świeżo debiutuje na wodzie i zbyt małym rozporządza skrawkiem ubogiego wybrzeża Bałtyckiego. Ale i zagranicą nie przelewa się od marynistów i jeśli poszukać artystów o zdeklarowanym stylu, to przychodzą na myśl tylko nazwiska G. L. A. Blair'a, F. Schensky'ego i F. Mortimera. Pierwszy jest zresztą raczej utalentowanym wyobrazicielem żeglugi i najtęższe jego obrazy przedstawiają przedewszystkiem żagle jakgdyby żywe istoty, wydymające się na wietrze w plastyczne kształty i zmieniające swoje oblicze wraz z jego porywami. Na ostatnim Salonie Warszawskim widzieliśmy wspaniały okaz tej personifikacji żaglowego jestestwa o wytwornie stonowanych walorach w obrazie Blair'a Nr. katalogu 11. Schensky'ego z Helgolandu znamy dobrze i oddawna i podziwiamy w jego obrazach odtworzenie życia morskiego ptactwa, pochwycone „in flagranti". Jego mewy i inne skrzydlaki nie stanowią tylko sztafażowych plam na tle wody i nieba: ich zindywidualizowany wyraz czyni z nich integralne elementy wiecznego ruchu i zmienności morza.

Jednakże są to tylko drobne ułamki eposu morskiego, pojedyńcze zwrotki jego niemilknącego hymnu. Cały hymn wyśpiewać potrafił jeden F. J. Mortimer i słusznem jest zapewne, że przypadło to w udziale angielskiemu wyspiarzowi. Mortimer jest słynnym marynistą, nie mającym nigdzie równego sobie w tym zakresie i w jego dziełach objawia się dobitnie charakter narodowy, co wogóle odróżnia korzystnie fotografikę angielską od europejskiej kontynentalnej. Obfity i niepospolicie wartościowy dorobek artystyczny Mortimera, znany i omawiany wszędzie od lat wielu, pragniemy przypomnieć dzisiaj także fotografikom polskim w myśl wytycznych naszego pisma. Jeśli bowiem „Przegląd Fotograficzny" służy przedewszystkiem propagandzie rzetelnej fotografiki polskiej, to niemniej przeto pragnie on utrzymywać swoich czytelników w stałej styczności z ważniejszemi przejawami sztuki foto-



NA POMOC
(Z «Photo-Illustration» Nr. 4. 1934)

F. J. MORTIMER, F. R. P. S.
Londyn

MEWY
(Z «Photo-Illustration» Nr. 4. 1934)

F. J. MORTIMER, F. R. P. S.
Londyn

graficznej cudzoziemskiej, wychodząc z zasady, że tylko szersze sprawdziany porównawcze i rozleglejsze widnokręgi myślowe prowadzą do dojrzałej oceny zjawisk artystycznych własnych.

Przychodzi nam z pomocą francuska „Photo-Illustration", która poświęciła jeden ze swych zeszytów w całości Mortimerowi, dając 24 reprodukcje jego obrazów i doskonały szkic krytyczny pióra wicehrabiego C. de Santeul'a, zatytułowany „Hymn na cześć morza". Przykład to chwalebny i warty częstszego naśladowania: każde pismo fotograficzne powinnoby od czasu do czasu dać odpocząć sobie i czytelnikom od przeżuwania parafjalnego bigosu i pełną piersią odetchnąć czyjąś twórczością w wielkim stylu.

Santeul tak charakteryzuje tego artystę: „Mortimer jest wielkim poetą angielskim i dzieło jego śpiewa wspaniały hymn na cześć morza, tego żywiołu, który decyduje o osobowości i potędze Anglji. Temperament artysty poznaje się z jego upodobań, a te zaznaczają się u Mortimera w sposób wyłączny i mocny. Posiadając rzadką zaletę *własnego stylu*, Mortimer z niebywałą rozrzutnością wzbogaca repertuar patetyczny ruchomych kształtów morza. Jego osiągnięcia w tej dziedzinie są nowe, niespodziewane, nie zdradzające ani pokrewieństw ani wpływów. Mortimer jest odrębny, wielki i ludzki zarazem... Sprawy „Człowieka i Morza"—oto treść symfonji, która w jego obrazach rozwija się od jasnego allegro do ważkiego andante i przybiera wszelkie tempa i formy aż do tragicznego finału".

Ale popatrzmy lepiej na same obrazy, o których niepodobna pisać inaczej, jak podług wrażeń własnych, tak są sugestywne i pełne wymowy. Oprócz dwudziestu czterech, umieszczonych w Photo-Illustration, znajdujemy ich wiele w rocznikach fotograficznych, zwłaszcza w angielskich „Photograms of the Year". Nie będziemy się zatrzymywali nad kompozycją i harmonją tonalną maryn Mortimera—są doskonałe i na tem koniec. Tylko o technice wirtuoza początkującego mówi się z uznaniem, ale kiedy gra Paderewski, to woli się myśleć o duszy, niż o technice, która na pewnym poziomie przestaje być wyczuwalną, jak świeże, czyste powietrze. I w plastyce szkolarskie przymiarki estetyczne są na miejscu tylko do pewnych granic talentu; gdy ta jest przekroczona przez twórcę, wówczas istotną pozostaje tylko jego osobowość, wymowa psychiczna jego formalnego tworzywa—reszta nie istnieje. Więc i w dorobku Mortimera nietyle nas będzie obchodzić wartość powierzchni graficznej każdego obrazu, chociaż stoi ona powyżej wszelkich pochwał, ile dusza człowieka i morza, oddane w artystycznej syntezie, walka drobiny ludzkiej, zbrojnej w intelekt i charakter, z groźną mocą olbrzyma—oceanu, przedstawionego w nadludzko potężnej charakteryzacji.

Oto jej kolejne etapy. W „Windless“ bezwietrzna pogoda rozluźnia i opuszcza bezsilnie żagle, a fale przeświecają naoliwioną gładzizną wielkiej morskiej ciszy. Scena się zmienia. Wielki żaglowiec („Free of the land“) wzdyma się i pruje spokojne jeszcze fale daleko od brzegów ojczystych. Dalej rząd statków, do połowy zakrytych sfalowanym widnokręgiem, rozpoczyna zmaganie z prądem i ciężko toruje sobie drogę wśród bałwaniejących grzbietów. Morze jeszcze milczy, ale „Prelude“ zwiastuje rychłą odmianę: wicher zaczyna zwełniać białe „baranki“, a jasność nieba zawłóczą chmury, mroczące srebrzystość wody. „A wind sea“ dmie coraz potężniej i toczy grzebieniaste wały jedne za drugiemi, by w pewnej chwili buchnąć w niebo wyzywającym wytryskiem wodnej masy („Bravura“). Przewalają się niskie i ciężkie chmury. Srebrzy się stado mew nad wirującym lejem oceanicznych odmętów.

Przychodzi—człowiek morza. Ten czujny, wierny, niezawodny i mądry w swej surowej prostocie i wielkości. Strażnicy Imperjum angielskiego („The Empire Watchdogs“) śledzą z nad burty mglejący w dali zarys statku. Majtkowie w barce zbliżają się do tonącego w chmurności wraku. („The Wreck“). Kanonjerka, świecąca w czarnem piekle pod ołowianemi zwałami patroluje niezmordowanie („The Vigil“). Strażnicza łódź—(„The Relief Boat“) podąża na ratunek, unoszona na pełnych wiosłach przez trzech wilków morskich. Ręka, wyciągnięta ku niknącemu okrętowi, wskazuje kierunek akcji ratunkowej, może już beznadziejnej, ale uporczywie prowadzonej do ostatka. Posępna czerń wód i niebios spływa się w otchłań zgubnego mroku („On the rocks“), trzeszczą, chylą się maszty, plączą olinowania, kadłub statku zalewają fale, przychodzi koniec... Ale „The Lifeboat Man“ jest zawsze na stanowisku: ciemną, mocną sylwetą pręży się, zbiera się cały w sobie i potężnym rozmachem miota zbawczą linę tonącym...

Tak przesuwają się kolejno poszczególne stadja dramatu człowieka i morza w interpretacji Mortimera. Tchną wszystkie niepospolitą ekspresją, subtelnie a władczo cieniowanym nastrojem, głęboką znajomością i umiłowaniem żywiołu morskiego. Świadczą o ostrej spostrzegawczości realistycznej, spotęgowanej mistrzowskiem wyrażaniem przeżyć osobistych. Takiego morza nie można tylko *widzieć*—trzeba je *przeżyć*. Oto jest *styl staro-realistyczny*, od którego moglibyby się wiele nauczyć neorealiści fotografiki współczesnej, zatychający się w swojem mieszczańskiem podwórku. Migawki—studja—dostrzeżenia—doznania—ujęcie syntetyczne, wreszcie obraz doskonale harmonijny o oszołomiającej wymowie treści—oto droga, którą tryumfalnie kroczy stylowy piewca zmagania człowieka z morzem.

A po tej opowieści już poprostu nie chciałoby się rozwodzić nad kilku motywami analitycznemi Mortimera, w których jego patos słab-

nie i załamuje się w wykonaniu, zawsze nienagannem, ale już raczej sprawozdawczem, ochłodłem z poprzedniego napięcia. Objaw to znowu znamienny, nie przemawiający na korzyść prądów współczesnych, „rejestrujących“ na zimno „konkrety“ życia. Objektywizacja, rozważna analiza—owszem, ale—*po wzruszeniu*, *po przeżyciu*. Bez wzruszenia niema odzewu duszy, a bez duszy—niema sztuki. Trudno tu o jakiś nowy wynalazek. Ale Mortimer potrafi przemawiać trafnie nawet w chwilach podniet mniej głębokich artystycznie. Iście brytańska duma wyspiarska, spokojne poczucie potęgi i bezpieczeństwa ojczystego przemawia z takich jego obrazów, jak „Strażnicy wybrzeża“, lub „Fajki pokoju“ („The pipes of peace“).

Na zakończenie należy powiedzieć, że ten stylowy artysta wykonuje swoje obrazy w bromie, pomimo, że jest autorem poważnej książki o sposobie olejowym i bromolejowym. Po za tem Mortimer jest wydawcą świetnych roczników „Photograms of the Year“ i pierwszorzędnego tygodnika „The Amateur Photographer“, centralną osobistością w życiu organizacyjnem i artystycznem Londynu, a w sumie ogólnej—jedną z najważniejszych postaci całego świata fotograficznego.

DR. PIOTR ŚLEDZIEWSKI

KOMPOZYCYJNE CHWYTY [1])

W swym artykule o kompozycji w fotografice (P. F. Nr. 4 r. 35) zrobiłem próbę teoretyczno-praktycznego podejścia do jednej z najważniejszych spraw sztuki fotograficznej. Zagadnienie kompozycji zdawna mnie interesowało, a zwłaszcza g i e o m e t r y z a c j a form kompozycyjnych w układzie elementów motywu artystycznego. W miarę zastanawiania się nad formami kompozycyjnemi, których naliczyłem narazie 22, wyłoniła się potrzeba odróżnienia *form* kompozycji od jej *charakteru*. Formy wiążą się ściślej z *płaszczyzną* graficzną, charakter ściślej z *motywem*, tworząc dopiero razem kompozycyjną wartość dzieła. Forma—to myśl konstrukcyjna dzieła, charakter—to emocjonalna podstawa kompozycji. Charakterów kompozycji narazie naliczyłem 15.

Dociekania kompozycyjne w fotografice, jak dotychczas, były zbyt ogólne, omawiały najczęściej *jedną* z zasad estetyki, wyrażającą się w znanem łacińskiem powiedzeniu — unitas in varietate — jedność w wielości. Lecz obok niej istnieje również estetyczna zasada „rozma-

[1]) Zwracamy uwagę czytelników na powyższy artykuł, ujęty przez autora w sposób nowy i oryginalny i zachęcamy do wymiany myśli na ten temat. (*Red*).

itości: — varietas delectat — w wielości smak. Równolegle zaś do tendencji harmonizacyjnych, malarskich, łączących się z wyrazem spokoju i klasycznej sytości, istnieją w sztuce — zwłaszcza nowożytnej — kierunki rytmiczne, dynamiczne, wnoszące niepokój i drażniący niedosyt gotycki. Dociekania kompozycyjne przy tak rozszerzonych zasadach estetycznych w zastosowaniu do fotografiki nie były jeszcze szczegółowo przymierzane.

W sprawie mego artykułu otrzymałem list z bardzo ciekawemi uwagami od p. J. Sunderlanda z Warszawy, za który serdecznie dziękuję, a z uwag korzystam. Dowiedziałem się przy tej okazji że p. Sunderland już dawniej rozważał zagadnienie gieometryzacji form kompozycyjnych. Cieszę się, że ta zasadnicza idea znajduje potwierdzenie i u p. J. Sunderlanda, który jest wykształconym estetą i wrażliwym artystą-fotografem.

Gieometryzacja form kompozycyjnych wypływa z potraktowania motywu przez artystę na płaszczyźnie graficznej, a zjawiła się już dawno w monumentalnem malarstwie dekoracyjnem, gdzie gieometryczne formy płaszczyzn arcbitektonicznych narzucały dekoratorom problem ich rozwiązania konstrukcyjnego.

W swoim liście p. J. Sunderland zwrócił uwagę na pewien osobliwy charakter zjawisk oświetleniowych, które są pozbawione ograniczenia konturowego, a zatem przez formy „rysunkowe“, kompozycyjne nie mogą być charakteryzowane. „Są przejścia—pisze p. Sunderland—od tonu jasnego do ciemnego tak ciągłe, że niema granicy wyraźnej między jednym i drugim; granicę można sobie upatrzeć wszędzie dowolnie. Te przejścia nie są bynajmniej obce fotografice; może nawet w niej znajdują najstosowniejszy wyraz, najbardziej odpowiadający czynnikowi działającemu—promieniowi światła i materjałowi oddającemu—emulsji negatwu i pozytywu“. Te wszystkie uwagi są zupełnie słuszne. Kompozycyjnie da się to wyłumaczyć w ten sposób: zjawiska tego rodzaju posiadają tylko jeden element kompozycyjny, który układa się z malarska, harmonijnie na całej płaszczyźnie graficznej. Do takich kompozycji zaliczam np. doskonałą „Zimę“ p. A. Wieczorka z Nr 1-ym P. F.

Szablony form kompozycyjnych, które przedstawiłem, nie są wyłącznie charakteru rysunkowego, jak sądzi p. Sunderland, lecz i malarskiego. Grafika (rysunek), malarstwo (plama) oraz fotografika (rysunek i plama) operują zasadniczo linją i płaszczyzną, stąd ich rozwiązania kompozycyjne linjowo-płaszczyznowe będą jednakie. Malarstwo operuje swoją linją malarską, jako rozgraniczeniem płaszczyzn oraz swemi barwnemi płaszczyznami, które układają się bądź iluzjonistycznie—(perspektywicznie, bryłowato i architektonicznie), bądź pła-

sko, dekoracyjnie. Grafika zaś operuje właściwą sobie linją i płaszczyzną, skłaniając się raczej do efektów dekoracyjno - ornamentacyjnych. Fotografika, oparłszy się z jednej strony na malarskości a z drugiej na graficzności, może wygrywać swe właściwości na klawjaturze malarstwa i grafiki; czerpiąc i z jednej i z drugiej strony swe rozwiązania kompozycyjne. A zatem rysunkowe szablony form, które podałem w ilustracji do mego artykułu, porządkują bądź płaszczyzny bądź linje malarsko-graficzne. Formy więc kompozycyjne w wyniku ostatecznym muszą być zawsze poczęte z form *gieometrycznych* bez względu na jakość doznań artystycznych.

W związku z listem p. J. Sunderlanda czuję też potrzebę szerzej omówić sprawę kompozycji mieszanej, a zwłaszcza zagadnienie, czy charakter układu elementów kompozycyjnych może być wieloraki.

Dlaczego ideałem układu obrazowego jest kompozycja mieszana? Dlatego, że gra na bogatej skali kultury artystycznej z przeszłości. Kompozycja mieszana posługuje się nietylko wielorakiemi *formami*, lecz może mieć i wielorakie *charaktery*, oczywiście z wyjątkiem wręcz wykluczających się, nie godzących się z sobą wewnętrznie (np. asymetrja i symetrja). Wielorakość form kompozycyjnych potwierdzają na każdym kroku wybitne dzieła plastyki płaszczyznowej. To samo tyczy się i charakterów. Może więc kompozycja mieć charakter symetryczny, harmonijny, malarski i iluzjonistyczny lub odwrotnie asymetryczny, rytmiczny, graficzny, dekoracyjny.

Chciałbym zwrócić tutaj uwagę na ten niewątpliwy fakt, że kompozycja odźwierciedla właściwie tendencje *konstrukcyjno - ustrojowe artysty i społeczeństwa* (style epoki), do którego ten artysta duszą należy. A zatem z punktu widzenia form i charakterów kompozycyjnych fotografiki jest sztuką wybitnie społeczną.

Oczywiście „ustrój społeczny" wybijać się będzie w typowej formie i w typowym charakterze dla danej historycznej epoki. Historja kultury artystycznej tego nas uczy wyraźnie. Kompozycja np. na trójkącie o charakterze rytmicznym, architektonicznym, dekoracyjnym — to kompozycja gotycka (XIII—XIV w.), kompozycja na osi centralnej, graficzna, statyczna i zamknięta—to renesansowa (XV—XVI), kompozycja ma przekątni i złotym dziale, malarska, dynamiczna i otwarta—to barokowa (XVI — XVII), kompozycja warstwowa, rzeźbiarska, rytmiczna, sylwetkowa i asymetryczna — to kompozycja rokokowa! Wymienione typy kompozycji istotnie odpowiadają każdoczesnemu ustrojowi społecznemu. Określenie kompozycji, jako czynnika ustrojowego, zawdzięczamy niewydanej dotąd, b. ciekawej, magisterskiej pracy p. Zofji Westwalewicz p. t. „Styl epoki w zastosowaniu do literatury. Zagadnienie metodologiczne" (1932 r.).

Artysta fotograf owe formy kompozycyjne winien mieć w duszy, a w oku powinien mieć chwyt organizacyjny, odpowiadający jego serdecznym przeżyciom („fotografujcie sercem!"), przeżyciom emocjonalnym. Stąd p. Bułhak radzi formy kompozycyjne traktować nie rygorystycznie, nie przypadkowo—lecz swobodnie, dynamicznie, celowo: dla wydobycia artystycznego efektu. Słońce, objektyw, pozytyw — negatyw, to są „podchwyty" dla chwytów kompozycyjnych prawego artysty. P. Bułhak mocno podkreśla, że dzieło sztuki winno być tworzone nie dla miłości kompozycji, lecz dla miłości wyrazu przeżycia artystycznego, a *wyrazistości artystycznej ma nabierać dopiero dzięki odpowiedniej kompozycji.* Nie będzie bowiem „wyrazu", jeśli w punktach, linjach i płaszczyznach czarno - szaro - białych panować będzie chaos a nie *organizacja* artystyczna, ład kompozycyjny.

Oczywiście—gdy chodzi o chwyty kompozycyjne artysty wytrawnego — budowanie obrazu może być intuicyjne — układ elementów samorzutnie bierze, ciągnie, zachwyca, jest wyrazisty, jasny, nie zagmatwany, wiąże się, trzyma się kupy, równoważy się, nie rozlatuje się, gra. Natomiast, gdy chodzi o chwyty kompozycyjne *uczniów* i *praktykantów* sztuki, konstruowanie dzieła musi być świadome i winno podlegać kontroli kompozycyjnej rozwagi.

Ostrzega wreszcie p. Bułhak, zeby kompozycji na osi centralnej (typowo architektonicznej) używać bardzo ostrożnie, ponieważ zbyt niespokojnie łamie płaszczyznę graficzną przez pół. Dodam jednak od siebie, że kompozycja na osi centralnej, zastosowana z towarzyszeniem innych form kompozycyjnych, daje dziełu wielką statyczność spokój i dostojność, a portret en face (maska twarzy) komponuje się po linji centralnej. (Porównaj „Memento" Bułhaka).

J. DRUCKI-LUBECKI, Wilno

GEORGE EASTMAN

twórca fotografji amatorskiej

Ludzie, poświęcający całe swoje życie urzeczywistnieniu i rozpowszechnieniu jakiejś jednej idei przewodniej, zasługują na uwagę i szacunek nawet wtedy, gdy ta idea obraca się w kręgu osiągnięć materjalnych, przynoszących im doraźne i znaczne korzyści. Takim człowiekiem niepospolitym i zasłużonym był Jerzy Eastman, fundator i popularyzator małej ręcznej kamery fotograficznej, wynalazca błony zwojowej, która rozwiązała zagadnienie szerokiej demokratyzacji fotografowania amatorskiego. W epoce dzisiejszej sprawności minjaturowego mechanizmu Lejki należy pamiętać, że jej prababką i prarodzicielką

MŁODOŚĆ
brom

ALOJZY OBLAS
Lwów

ZA SZYBĄ
brom–z brosz. «J. Bułhak, 30-lecie pracy art.»

JAN BUŁHAK
Wilno

była kamera „kodakowska“, wynaleziona przez Eastmana a udoskonalona i rozpowszechniona w jego koncernie. Wiadomości te, nieobojętne dla dzisiejszego fotoamatora, czerpiemy z dużego dzieła C. W. Ackermana p. t. „Georges Eastman“, które poważnym poziomem wyróżnia się dodatnio wśród innych wydawnictw o charakterze reklamowym i stanowi przyczynek do historji fotografji i kultury technicznej świata.

G. Eastman urodził się w 1854 r. w Waterwille w stanie New-York. Położenie materjalne rodziców jego było dość skromne. Ze śmiercią ojca w 1862 r. warunki uległy pogorszeniu, wskutek czego musiał Eastman przerwać naukę szkolną w wieku 14 lat. Za czasów szkolnych zajmował się wieczorami w domu stolarką, zarówno dla zabawy jak i dla zarobku.

W tym czasie Eastman otrzymał pierwsze płatne zajęcie, jako akwizytor ubezpieczeniowy z wynagrodzeniem 3 dol. tygodniowo, które ulegało stopniowemu zwiększeniu. Z zarobionych pieniędzy płacił matce za utrzymanie, kupował książki i obrazki fotograficzne, w lecie wyjeżdżał na wycieczki o charakterze sportowym, a przytem corocznie odkładał do banku drobne oszczędności. Po za tem w dalszym ciągu zajmował się rzemiosłem. Sytuacja materjalna Eastmana uległa znacznej poprawie, gdy w 1874 r. to jest w wieku 20 lat, otrzymał posadę młodszego buchaltera w pewnym banku w rodzinnym mieście Rochester, dzięki czemu w ciągu trzech lat potrafił podnieść swe oszczędności do 3600 dolarów.

Pozasłużbowe zamiłowania i zajęcia Eastmana nie uległy zmianie, przybyła do nich jedynie fotografja, gdy w r. 1877 nabył aparat fotograficzny wraz z przyborami kosztem 100 dolarów.

Fotografowanie w owym czasie nie należało do rzeczy zbyt przyjemnych, odbywało się bowiem na mokrych płytach kolodjonowych, które trzeba było przyrządzać w ciemnicy. Zdjęcie i wywołanie negatywu musiało nastąpić niezwłocznie, nim płyta nie wyschła. Fotograf musiał być niezgorszym chemikiem, a wyruszając w teren dźwigał ze sobą nietylko ciężki aparat fotograficzny ze statywem, lecz i całe laboratorjum chemiczne wraz z namiotem-ciemnicą. O fotografowaniu w tych czasach Eastman wspomina: „Nabyłem aparat i przekonałem się, że trzeba było być nietylko silnym, lecz i uporczywym człowiekiem, by zostać fotografem, zdejmującym poza domem“. Pierwszy raz, gdy wybrał się z całym tym garniturem fotograficznym na wycieczkę, otworzyło się naczynie z azotanem srebra, który wyciekając zniszczył mu plecak i całe ubranie.

Eastman nie zniechęcał się jednak do fotografji, wyczuwając jej wielką przyszłość. Czytał wszystko, co było pisane o fotografji, intui-

cyjnie zdając sobie sprawę, że technika jej musi pójść niebawem naprzód. W niedługim czasie wyczytał w pewnem angielskiem czasopiśmie fotograficznem artykuł, podający wzór na przyrządzenie suchej emulsji żelatynowej. Dla ówczesnego fotografa, sporządzającego własne mokre płyty, spreparowanie suchej emulsji żelatynowej nie było zbyt trudne, pomimo iż trwało około tygodnia. Przeczytaną instrukcję Eastman kilkakrotnie zmieniał, ulepszając uzyskane wyniki. Powziął wówczas (1878 r.) zamiar porzucenia pracy w banku i *rozpoczęcia produkcji płyt suchych*, wyrabianych już przez trzy fabryki w Anglji.

Produkcję płyt rozpoczął Eastman narazie sam jeden, rozszerzając tylko swe laboratorjum. W połowie 1879 r. był już na tyle zaawansowany, że zbudował własny aparat do mechanicznego, zamiast ręcznego, powlekanie płyt emulsją. Ze swych oszczędności bankowych przedsięwziął podróż do Anglji—ówczesnego światowego centrum fotografji—by opatentować swój pierwszy wynalazek, następnie uczynił to samo w Ameryce, we Francji, Niemczech i Belgji.

Mechaniczne pokrywanie emulsji dało doskonałe wyniki nietylko ilościowe, przez znaczne przyśpieszenie produkcji, lecz i jakościowe, dzięki równomiernej grubości warstwy, nieosiągalnej przy produkcji ręcznej. Licencja na Anglję została wkrótce sprzedana, zaś Eastman poczuł się dostatecznie przygotowanym do założenia wytwórni płyt. W następnym 1880 r. nawiązał ściślejsze stosunki handlowe z E. Anthony, największym składem fotograficznym w Nowym Jorku. Ta niestrudzona praca nad udoskonalaniem emulsji dała pomyślne wyniki—płyty Eastmana odrazu zyskały w Ameryce opinję najlepszych na rynku. W celu pozyskania niezbędnego kapitału dla rozbudowy przedsiębiorstwa Eastman przyjął jako wspólnika N. A. Stronga, który stał się jego wiernym współpracownikiem i towarzyszem. Obroty wytwórni osiągnęły w następnym 1881 r.—4.000 $ miesięcznie.

Pierwsze kroki młodej wytwórni nie obeszły się jednak bez przykrych niespodzianek i niepowodzeń. Nie wiedziano wtedy jeszcze, że płyty suche ówczesnej produkcji posiadały dość ograniczoną trwałość. Sklepy fotograficzne zaopatrzyły się w ciągu zimy w zapas rozchwytywanych płyt Eastmana. I tu okazało się nagle, że starsze płyty są „martwe", to jest straciły czułość. Naraziło to spółkę na stratę zaufania i postawiło ją na skraju bankructwa. Ale Eastman był niezmordowany w swoich coraz nowych próbach badawczych. Po kilku miesiącach, po wielu bezowocnych próbach, udało mu się wreszcie wyjaśnić, że niepowodzenie było spowodowane nie brakiem emulsji lub urządzeń technicznych, lecz zależało od gatunku żelatyny.

To długie błądzenie przyniosło ciężkie skutki finansowe—po raz pierwszy Eastman popadł w długi. Lecz zato nabył niezmiernie cen-

nych w nowym przemyśle wiadomości: konieczności badania próbek każdego nowego surowca i to badania kilkakrotnego różnemi metodami. Wydobycie się z finansowych trudności poszło teraz gładko. Rok 1882 został zamknięty zyskiem prawie 15.000 dolarów.

Dalsze prace Eastmana w kierunku ułatwienia i udogodnienia fotografji, a w szczególności zamiany płyt szklanych elastycznym lekkim podkładem, doprowadziły w 1884 r. do pomyślnego wynalezienia błony celuloidowej na podtrzymującym ją papierowym podkładzie. Błona była nawinięta na szpulkę i użytkowana w drewnianym adapterze, zakładanym w kamerze na miejsce kasety. Wynalazek błony zwojowej został natychmiast opatentowany przez Eastmana, który zdawał sobie sprawę z wielkiej przyszłości tej błony. Dla rozszerzenia możliwości jej produkcji i szybszego rozwoju fabryki postanowił przekształcić dotychczasową swą spółkę ze Strongiem w spółkę akcyjną. Kapitał zakładowy spółki, która otrzymała nazwę Eastman Dry Plate & Film Company of Rochester, został podniesiony do 200.000 dolarów.

Początkowo błona i adapter miały dość znaczne trudności ze zdobyciem rynku. Jednak wielka reklama w amerykańskiej i angielskiej prasie fotograficznej szybko utorowała jej drogę.

Dalszy rozwój fabryki wymagał podziału czynności. Eastman nie mógł jak dotąd wszystkiem kierować, szczególnie wobec wzrastających aspiracyj na przyszłość. Przy fabryce zostało uruchomione laboratorjum doświadczalne, w którem pracował inżynjer-chemik H. Reichenbach—głównie w kierunku udoskonalenia błony celuloidowej. Wreszcie w 1889 r. udało się Reichenbachowi wytworzyć dostatecznie mocną błonę celuloidową, której *nie trzeba było łączyć z papierowym podkładem.* Dzięki temu filmowi mógł Edison skonstruować w tym samym 1889 r. pierwszy swój kinematograf, nazwany przez niego kinoteskopem. Jeszcze jedna trudność, którą należało opanować w błonie kinematograficznej, mianowicie jej naelektryzowywanie się—została przezwyciężona w 1892 r. przez Eastmana.

Cofnijmy się jednak nieco wtył. W 1886 r. zakres produkcji został rozszerzony na papier pozytywowy. Jednocześnie Eastman pracował nad skonstruowaniem *kamery, specjalnie przeznaczonej dla jego błony zwojowej.* W 1888 r. został wypuszczony na rynek *pierwszy aparat fotograficzny pod nazwą „Kodak".* Był to nieduży aparat skrzynkowy (10×10×17 cm.), dostatecznie lekki do robienia zdjęć z ręki, *co było dotąd niemożliwe z innemi zbyt ciężkiemi aparatami.* Format zdjęcia był okrągły o średnicy ok. 6 cm., przyczem błona zawierała 100 zdjęć. Cena załadowanej kamery wraz ze skórzanym futerałem wynosiła 25 dolarów. Po dokonaniu zdjęć należało odesłać kamerę do fabryki, gdzie za wywołanie i załadowania nowej błony pobierana była

opłata 10 $. Aparat ten, który można uznać za pierwowzór wielu obecnych kamer małoobrazkowych, stanowił na owe czasy prawdziwą rewelację. Pamiętajmy, że zaledwie około 10 lat minęło od porzucenia mokrej płyty kolodjonowej, którą fotograf amator musiał sam sporządzać w dźwiganej ze sobą ciemnicy-namiocie.

Tej pierwszej ręcznej kamerze Eastman nadał nazwę Kodak Nr. 1, przyczem nazwa ta została wymyślona przez niego z uwzględnieniem warunków fonetyczno-reklamowych: wpadała dobrze w ucho. W parę miesięcy później został zbudowany nieco większy aparat o średnicy zdjęcia ok. 9 cm. pod nazwą Kodak Nr. 2. Wypuszczenie na rynek tych kamer zostało uzupełnione olbrzymią reklamą prasową. We wszystkich poczytniejszych tygodnikach i miesięcznikach (niefotograficznych) zostały zamieszczone ogłoszenia. Hasłem ich było: „Kamery Kodak. Wy naciskacie guzik—my robimy resztę".

Powodzenie kamer i napływ błon do wywołania było tak znaczne, że fabryka nie była wprost w stanie nadążyć z obsługą klijenteli. W 1891 zostały wypuszczone nowe modele Kodaków, ładowanych przy dziennem świetle, przez swych posiadaczy. Było to znaczne udogodnienie, a jednocześnie odciążenie fabryki.

Powodzenie Kodaków jeszcze bardziej się wzmogło. Jednocześnie postępowało coraz bardziej przenikanie i ugruntowanie się koncernu na rynkach zagranicznych, w krajach europejskich, na dalekim wschodzie, w kolonjach. Wreszcie w 1892 r. kapitał akcyjny został podniesiony do 5.000.000 dolarów, koncern zaś przyjął nową nazwę Eastman Kodak Co.

Uważamy za zbędny opis dalszego rozwoju koncernu, znanego nam obecnie pod nazwą Kodaka. Szedł on w dalszym ciągu w kierunku stałego udoskonalenia i rozrostu produkcji, pod zdumiewającem kierownictwem jego założyciela G. Eastmana, aż do jego śmierci w roku 1932. Dzieło swe ugruntował Eastman tak mocno, iż nawet jego odejście nie mogło zaszkodzić dalszemu rozwojowi koncernu Kodaka.

W historji fotografji Eastman posiada zasłużone miejsce, jako wynalazca fotografowania ręcznego, migowego i jako rozkrzewiciel fotografji amatorskiej, którą uczynił dostępną dla wszystkich. Ciężką kamerę z płytami w kasetach zastąpił małym aparatem, załadowanym błoną zwojową i pracą wynalazczą całego życia stworzył, ufundował i rozpowszechnił po całym świecie amatorstwo fotograficzne, z którego narodziła się nowa sztuka—fotografika. Zaraz po imionach Daguerre'a, Niepce'a i Talbot'a należy zapisać imię Eastman'a, warte wdzięcznego wspomnienia.

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

O CZASOPISMACH I KRYZYSIE TREŚCI.

Zdarzył się niedawno niezwykły wypadek. Po długiem oczekiwaniu na świeże numery czasopism fachowych przyniosła mi poczta pewnego jesiennego tygodnia aż sześć różnych zeszytów różnej objętości i różnych wymiarów. Nadeszły po dłuższem milczeniu, jakby się umówiły, a wszystkie polskie. Było wśród nich trzy wydawnictwa t. zw. niezależne i dalsze trzy mniej lub więcej związane z przemysłem i handlem. W ogólnej liczbie sześciu—cztery miesięczniki, jeden kwartalnik i jeden półrocznik. Rachując zaś wedle miast,—dwa z Warszawy, jedno z Wilna, dwa z Poznania i jedno z Bydgoszczy.

Jak na kryzys, to wcale bogato, tembardziej, że wszystkie mają mocne postanowienie ukazywania się nadal. Co daj Boże, amen! Chodzi tylko o treść. Bo każde z czasopism pragnie coś dać czytelnikowi i ująć go sobie pewną oryginalnością podejścia, a Polska nie grzeszy nadmiarem dobrych piór w tych sprawach. Jest tych piór obecnie mniej, niż czasopism, jest to zatem problem godny zastanowienia zarówno dla tychże piór nielicznych, jak i dla wydawców.

Problem zresztą nienowy, aktualny nietylko na terenie Polski i różnie dający znać o sobie. Ot, naprzykład, czyby kto mógł przypuszczać, że w całej Warszawie niema fachowca od spraw fotograficznych, któryby chciał i mógł napisać przyzwoitą i stojącą na poziomie recenzję z wystawy? A jednak to jest faktem. Ten, ktoby mógł, to nie chce i przyciśnięty do muru wykręca się, albo daje rzecz najzupełniej słabą, która z braku lepszego materjału musi iść do druku. Ten ktoby chciał—nie może, bo nie umie, albo nie posiada koniecznych zdolności pisarskich. Niema u nas tego, co jest w Niemczech, we Francji, w Anglji—niema sztabu fachowców piszących, którzyby się znali na piórze i na kamerze i których honorarja byłyby bliższe ziemi, niż księżyca. Nie chcę przez to nic nikomu wymawiać, ale każdy piszący wie, że natchnienie, poparte—zaliczką, dzieła o wiele sprawniej i szybciej. Stąd wniosek, że póki jakieś wydawnictwo fachowe nie stanie wreszcie na mocnych podstawach finansowych, póty nie będzie mowy o wytworzeniu fachowych kadr piszących i publicystyka fotograficzna będzie chromać. Dlatego sądziłbym, że nowopowstające wartościowe wydawnictwo zawsze godne jest bezinteresowej pomocy, bo jeżeli chcemy mieć się na czem oprzeć, to w naszych polskich warunkach sami musimy wytworzyć potemu podstawy.

Tu sprawa już dotyka zasadniczej kwestji popierania pracy fachowej przez najszersze koła fotoamatorów przy cenie czasopism, do-

stosowanej do przeciętnego poziomu zamożności, czyli *kryzysowego wegetowania*, bo to jest bardziej stosowne określenie dla obecnej chwili. Nie o tem jednak pragnę dalej pisać. Poruszane sprawy, jakkolwiek ważne, nie są najważniejsze *w kryzysie treści* czasopism. Kryzys treści tkwi bowiem *w niej samej*, w wiecznem mieleniu sieczki technicznej— jak to trafnie określa Bułhak—i to na sposób suchy, mdły, rejestrujący nudnie to, co ma być niby podstawą powodzenia fotograficznego. I znów nie chciałbym, aby jakiekolwiek polskie czasopismo brało te słowa do siebie, bo niema takiego, na którem nie ciążyłby ten grzech, powodowany zresztą koniecznością pozyskania czytelników. Chodzi raczej o to, że to jest robione ciężko, bez polotu i lekkości pióra i bez uwzględnienia odłogiem leżących spraw estetycznych i tematów, sięgających w historję fotografji. Piękny przykład dał niedawno prof. Bułhak, pisząc obszerniej o Dawidzie Hillu[1]). Ale też jest to na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat wypadek tak rzadki, że może być uważany za białego kruka fachowego polskiego piśmiennictwa.

Z tej racji pragnę przypomnieć zdania, które pisałem przed trzema laty w „Kamerze Polskiej", gdy istniały ogółem tylko trzy czasopisma, a kryzys treści tak samo dotkliwie dawał się odczuwać, jak dziś przy sześciu[2]).

„W fotograficznem piśmiennictwie perjodycznem u nas brak szerokiego traktowania zagadnień fotograficznych, wszystko się natomiast kręci w najciaśniejszem kółku fotograficznego podwórka. Czytelnik pisma fotograficznego nie dowie się nic o ogóle zjawisk, rozgrywających się współcześnie w sztuce europejskiej, a w szczególności w malarstwie, nie znajdzie w piśmie ideowego kontaktu ze światem artystycznym niefotograficznym, nie doszuka się problemów fotograficznych inaczej, jak tylko tak, jakby one, bez związku z całokształtem zdobyczy kulturalnych, stanowiły alfę i omegę wszelkich dążeń. Jednem słowem na treść pisma fotograficznego składa się tylko to, co ma najbardziej bezpośredni związek z codzienną praktyką fotograficzną, wszystko zaś inne bywa odrzucane, tak jakby przeciętnego amatora—fotografa nie mogły zainteresować wrażenia fotograficzne z podróży, albo ciekawa recenzja z wystawy, pozbawiona oklepanych formuł chwalenia, lub nagany.

Ale nietylko to jest przyczyną kryzysu treści. Jest cały dział, związany najściślej ze sztuką fotograficzną, a systematycznie w prasie fotograficznej pomijany milczeniem. Jest to historja rozwoju sztuki fotograficznej, historją narodzin fotografiki, historja rozwoju fotografji

[1]) „Dawid Oktawjusz Hill—pierwszy artysta fotograf świata"—„Nowości Fotograficzne" (Alfa) Nr. 14.

[2]) „Kryzys treści"—Kamera Polska Nr. 9/1932.

w Polsce. Czy słyszy kto u nas, czy się czyta, co się działo w Polsce fotograficznej przed Bułhakiem? Były to czasy ucisku i niewoli, nie było zapewne czynów fotograficznych na miarę największą, ale jakże przyjemnie byłoby przeczytać coś źródłowo opracowanego na temat fotografji polskiej w. XIX. Gdyby komuś, mającemu źródła pod bokiem, zachciało się przejrzeć roczniki polskich czasopism z lat 1840—60, ileżbyśmy się mogli dowiedzieć ciekawych rzeczy o oddźwięku i wrażeniu, jakie w ówczesnej Polsce wywołał wiekopomny wynalazek Daguerre'a!"

Kryzys treści czasopism nie zmniejszył się bynajmniej. Te same wałkują się tematy, taksamo się je rozwadnia. Gdzie sięgnąć, próżnobyśmy szukali czegoś nowego. Większość artykułów jest taka, że przeczytawszy początek, możemy nie znać końca, bo bez czytania wiemy, co tam będzie. Całe szczęście, że nieoczytany fotoamator może tam jeszcze znaleść coś dobrego dla siebie. Dlatego, że nieoczytany. Ale co dalej z nim będzie? Nie daj Boże, aby kiedy przeczytał równocześnie wszystkie te czasopisma, bo się połapie na treści i dowie się, że dziesięć różnych rzeczy jest najlepszych. Ale którą wybrać? Obawiam się, że w rozterce pójdzie do składnika i ten już napewno „wybierze" wedle swojej kieszeni.

W każdym bądź razie jesteśmy dziś bogatsi o to doświadczenie, że fotoamatora nie można zdobyć schlebianiem jego niewiedzy przez podawanie sieczki technicznej. Fotoamator jest bierny i wciąż biernie czeka na *swoje pismo*. Fotoamator jest do zdobycia, a kto pierwszy rozwiąże tajemnicę, jak go pozyskać, ten zwycięży. Tajemnica tkwi niewątpliwie nietyle w treści, co w wynalezieniu najwłaściwszej formy.

STATYSTYKA POLSKIEJ PRASY FOTOGRAFICZNEJ W R. 1935

(Na marginesie artykułu d-ra Wieczorka „O czasopismach i kryzysie treści").

Zestawienie liczby aż *sześciu* pism polskich fotograficznych z oceną ich treści przez d-ra A. Wieczorka nasuwa konieczność dokonania przeglądu naszej prasy pod względem statystycznym. Przytem należy wyjaśnić, że pod nazwą „Polska prasa fotograficzna" rozumiemy nietylko dwa pisma warszawskie, które używają tego syntetycznego tytułu, ale, owszem, wszystkie wychodzące w Polsce perjodyki fotograficzne, a więc także poznańskie „Wiadomości Fotograficzne", wileński „Przegląd Fotograficzny", który powstał we wrześniu 1935 roku, bydgoskie „Nowości Fotograficzne" i poznańskie „Ero-Foto". Jednakże statystycznemu badaniu poddamy tylko pierwsze cztery miesięczniki, po-

nieważ ostatnie dwa perjodyki, jako wychodzące rzadko, bezpośrednio związane z przemysłem fotograficzym i mające specjalne podstawy finansowe, stanowią dział osobny.

Cztery miesięczniki, chociażby wychodzące niewszystkie regularnie co miesiąc, to liczba pokaźna. To—pozornie—stan kwitnący, świadectwo bujnego rozwoju prasy fotograficznej. Mogłoby go pozazdrościć Polsce niejedno z wielkich państw zachodnich, gdyby tam nie umiano rachować rzeczowo i ściśle. Rzetelność nakazuje nam uprzedzić taką alternatywę i dokonać rachunku sumienia samym. Bierzemy roczniki wszystkich czterech pism i obliczamy ilość stron ich tekstu i liczbę ilustracyj. Otrzymujemy takie cyfry:

1) Miesięcznik „Fotograf Polski“ (3 rok wyd.). W ciągu roku 1935 stron tekstu 122, ilustracyj (wkładek całostronicowych) 28.

2) Miesięcznik „Foto“ (3 rok wyd.). W ciągu roku 1935 stron tekstu 70,5, ilustracyj poza tekstem (po 2 na stronicę)—21.

3) Miesięcznik „Przegląd Fotograficzny“ (4 miesiące istnienia). Stron tekstu 83, ilustracyj (wkładek całostronicowych) 36.

4) Miesięcznik „Wiadomości Fotograficzne“ (3 rok wyd.). W ciągu roku 1935 stron tekstu 190, ilustracyj w tekście 77 i wkładek „kącika krytycznego“ 12.

Ponieważ wszystkie powyższe pisma nazywają siebie miesięcznikami, a nie każde ma za sobą cały rok istnienia, więc przeprowadzamy zestawienie porównawcze ich wydajności w przeciętnej miesięcznej, co daje następującą tablicę:

N A Z W A	Liczba stron tekstu	Liczba ilustracyj (poza tekstem)
Fotograf Polski	10,2	2,5
F o t o	5,88	1,75
Wiadomości Fotograficzne . . .	15,83	1,0
Przegląd Fotograficzny	20,75	9,0

Zestawienie to zmusza, niestety, do znacznej powściągliwości w optymizmie, jaki mogłaby budzić tak znaczna liczba pism fotograficznych w Polsce. Wszystkie cztery miesięczniki, wzięte razem, dają ilustracyj *mniej niż jedna wiedeńska „Die Galerie“ lub paryskie „Photo-Illustrations“*. Tylko pisma poznańskie i wileńskie dorównują zagranicznym ilością stron tekstu i to abstrahując od formatu stronicy. Pod względem oszczędności tekstu i ilustracyj palma pierwszeństwa przynależy Warszawie.

Rok 1936 przynosi niejaką poprawę tego stanu rzeczy. „Wiado-

MOTYW Z CIESZYNA
brom

ADOLF SEROG
Cieszyn

NARCIARZ
brom

ZENON MAKSYMOWICZ
Poznań

ODPOCZYNEK
brom

EDWARD OLSZANIECKI
Lwów

mości Fotograficzne" i „Przegląd Fotograficzny" zapowiadają powiększenie ilości stron tekstu i ilustracyj a „Foto" swoją zapowiedź uważa już za fakt dokonany, gdyż w zeszycie 6 r. 1936 ogłasza uroczyście: „Piąty rok istnienia Fota" kończymy—*zwycięstwem! Zwyciężyliśmy kryzys*!

Rewelacyjna ta wiadomość jest wysoce pocieszająca. W chwili gdy cała Polska tkwi wciąż w kryzysowem wegetowaniu i wszelkie próby jego przełamania zawodzą, jedno jedyne pismo polskie uważa wbrew opinji d-ra Wieczorka, że kryzys już przezwyciężyło. Nie mogąc doszukać się potwierdzenia tego w załączonej statystyce, musimy uważać oświadczenie „Fota" za zwrot retoryczny, świadczący o jego dobrych chęciach, ale nie wątpimy, że wślad za słowami przyjdą czyny. Życzymy, by w przyszłej statystyce dorocznej pism fotograficznych czyny te wyprowadziły „Foto" na miejsce naczelne z szarego końca, gdzie się ono obecnie znajduje wśród innych pism, znoszących kryzys w milczeniu.

D. L.

Wydawnictwa

„Ceskoslovenska Fotografie 1936". Czeski rocznik fotografiki zawiera 64 duże plansze, wykonane w soczystym, dobrze stonowanym i pięknym wklęsłodruku i zaleca się wytworną i pociągający szatą graficzną. Poziom artystyczny ilustracyj naogół dosyć wysoki, a tematowość całkowicie narodowa może właśnie dlatego, że powstała samorzutnie, bez szablonowości i automatyzmu niemieckiej „Heimatkunde". Treść rocznika jest jasna, wesoła, pełna życia. Sceny rodzajowe aż się śmieją od słoneczności i zadzierzystej młodości, mniej liczne krajobrazy mają polot i sentyment, a tematy realistyczne są naprawdę przekonywujące trafną obserwacją i związaniem z żywą przyrodą. Załączony spis towarzystw fotograficznych czeskosłowackich obejmuje aż 111 miast, należących do Związku Krajowego, czego Polska może pozazdrościć swym południowym sąsiadom. Rocznik czeski jest wart poznania i pozostawia bardzo miłe wrażenie.

J. B.

The British Journal Photographic Almanac 1936. (Nakładem Henry Greenwood & Co Ltd. 24 Wellington Str. London). Jest to jeden z najstarszych roczników fotograficznych, wychodzi bowiem bez przerwy od 1866 r. Almanach jest raczej podręcznym kalendarzem-informatorem, niż rocznikiem sztuki fotograficznej, co znajduje swój wyraz już nawet w małym formacie przy 695 stronach objętości. Poza tekstem dochodzi nadto 63 ilustracyj wkładkowych, prawie wyłącznie autorów angielskich.

W obfitym tekście znajdujemy artykuły treści przeważnie technicznej, przegląd bieżącego postępu w technice fotograficznej oraz wyczerpujący przegląd nowości przemysłu fotograficznego za 1935 r. Zwraca uwagę dominujące stanowisko przemysłu niemieckiego, które w dziale nowych konstrukcyj aparatów fotograficznych — zwłaszcza małoobrazkowych — przechodzi niemal w zupełną wyłączność.

Nader obfite są również dalsze działy, zawierające formuły i tablice, oraz różne informacje. Lecz rekordowym wprost jest dział ogłoszeń (przeszło 350 str.), który możnaby uznać niemal za ogólny katalog całego angielskiego i niemieckiego przemysłu fotograficznego.

Cena almanachu, będącego wydawnictwem użytkowem, jest wyjątkowo przystępna, wynosi bowiem zaledwie 2 szylingi (bez porta), co odpowiada w przybliżeniu 2,50 zł.

D. L.

PRZEGLĄD PRASY

Fotograf Polski Nr. 1 r. 1936

P. Jan Sunderland w art. „O Jury słów kilkoro" projektuje bardzo słuszne rozszerzenie kompetencyj poszczególnych członków komisyj kwalifikacyjnych salonów w ten sposób, by po dokonaniu kolektywnego wyboru obrazów, każdy z członków komisji miał prawo dodania do nich pewnej ilości, wybranej osobiście i na własną odpowiedzialność. Np. gremjum 5 członków wybiera razem 325 obrazów, a każdy z nich prócz tego dobiera po 15 sam. Taki system chroniłby od dyskwalifikacji rzeczy oryginalne, wybijające się ponad poziom przeciętnie poprawny i zapewniałby orzeczeniom komisji większą sprawiedliwość i różnostronność.

Wiadomości Fotograficzne Nr. 1 r. 1936

Pismo to nie przechwala się wzorem niektórych innych **zamierzeniami**, ale objektywnie stwierdza **dokonania.** Mianowicie, po rozszerzeniu i ulepszeniu pisma przed rokiem, „Wiadomości Fotograficzne" idą dalej w obranym kierunku i obecnie dają już 20 stron druku i 11 ilustracyj. Na wstępie numeru styczniowego Redakcja słusznie stwierdza: „...wydaliśmy 12 zeszytów z pełną punktualnością... byliśmy właściwie jedynem w Polsce pismem, które w roku ubiegłym dało swym czytelnikom cały rocznik i to w należytym czasie". Numer noworoczny przedstawia się bardzo korzystnie, jest odbity na dobrym papierze ilustracyjnym, zawiera liczne reprodukcje i zajmujące artykuły sezonowe dra Wieczorka, dra Cypriana, prof. Świtkowskiego i innych. Za zasługę „W. F." należy poczytywać przyciąganie młodych sił już nietylko w dziale ilustracyjnym ale i w tekście, o czem świadczy artykuł p. Henryka Nowaka o „niepogodzie, jako skarbnicy motywów". Jak na debiut literacki bardzo młodego amatora temat jest nieszablonowy, a ujęcie mówi o samodzielności p. Nowaka.

Gratulujemy pomyślnego rozwoju pisma jego redaktorowi p. Kazimierzowi Gregerowi, zasłużonemu przemysłowcowi branży fotograficznej, który niedawno obchodził 25 letni jubileusz swej powszechnie znanej firmy.

Photo Illustrations Nr. 17 ze stycznia 1936 roku

Numer ten jest poświęcony w całości paryskiej wystawie prac członków niemieckiej „Gesellschaft Deutscher Lichtbildner", których podaje aż 24 reprodukcje. Stowarzyszenie to jednoczy dobór fotografików całych Niemiec. O surowej selekcji tego towarzystwa świadczy przepis statutowy, wyłączający po dwuch latach członków nietylko za nieczynność, ale nawet za obniżenie poziomu artystycznego.

Obszerna przedmowa p. C. Santeul'a kwalifikuje wystawę niemiecką bardzo pochlebnie, chociaż stwierdza pewną chaotyczność jej kierunku, związaną ze wstrząsami współczesnego życia niemieckiego. Podkreśla silnie zaznaczony kierunek narodowy (Heimatphotographie), dający pierwszeństwo interpretacji osobistej tematyki rodzinnej, t. j. człowieka, obyczaju i ziemi. W przeciwstawieniu do brutalnego zalewu fotografiki francuskiej przez obrazy, wykonane twardo i błyszcząco, wychwala krytyk **francuski dystynkcję i elegancję** zewnętrznego wyglądu **niemieckich** obrazów. Dla nas polaków, przyzwyczajonych do szukania wytworności formy raczej w Paryżu, niż w Berlinie, to wyznanie francuza posiada posmak tragicznej ironji, a przegląd załączonych 24 plansz niemieckich nie wzbudza, przy całej ich niewątpliwie starannej i wartościowej selekcji, szczególnego zachwytu. Obok bardzo dobrych portretów

znajdujemy w tym zbiorze krajobrazy słabe i naiwne, które świadczą, że „Heimatphotographie" jest raczej chwalebnym państwowym nakazem, niż ruchem samorzutnym. Jedyny dobry krajobraz (F. Fiedlera) pochodzi z „ojczyzny" arabskiej, a nie niemieckiej. *J. B.*

Revue Française de Photographie et Cinématographie

Zeszyt z 1 stycznia r. b. zawiera artykuł M. G. Collin'a „o konieczności nauczenia się widzieć". Autor nawiązuje na wstępie do przypadku pokazania mu przez pewnego amatora kilkunastu odbitek do krytycznej oceny. Ujęcie tematów było dobre, cechowała je przytem oryginalność potraktowania, a co najważniejsze, we wszystkich obrazkach wyraźnie się przejawiała indywidualność autora, pomimo iż ograniczał się on do samego dokonania zdjęcia. Cała dalsza robota — wywołanie, wykonanie powiększonych odbitek — były dokonane w sklepie. Zasługa stworzenia tych wartościowych obrazków przypadała ich autorowi, gdyż dalsza obróbka ograniczała się litylko do technicznie wiernego oddania wszystkiego, co zostało ujęte przez autora. A więc wybór tematu, właściwe jego ujęcie, kompozycja obrazu — to wszystko winno być dokonane przy samem zdjęciu. Lecz dlatego należy „nauczyć się widzieć". Jeżeli zatem większość albumów amatorskich cechuje opłakana wprost banalność, to wina leży w głównej mierze w niezdarności danego amatora przy wyborze i ujęciu tematu. Przytem mianem „niezdarność" nazywa M. G. Collin **brak kultury estetycznej**, zdolności widzenia oraz odczuwania piękna i bogactwa przyrody, brak umiejętności analizowania swych wrażeń. Wymieniony na wstępie amator posiadał te wszystkie cechy, gdyż był człowiekiem wysokiej kultury.

Ten sam zeszyt z 1-go oraz następny z 15 stycznia r. b. zawierają dalszy ciąg „gramatyki sztuki fotograficznej" C. de Santeul'a, przyczem autor omawia podstawy i rozmaite metody kompozycji. Pozatem w 1-ym zeszycie znajdujemy w „kronice małych formatów" pożyteczne informacje o osłabianiu negatywów zapomocą wirażu na niebiesko (metoda Agfa) i wzmacnianiu za pomocą osadu srebra; zaletą obu metod jest niezwiększanie ziarna negatywów drobnoobrazkowych. *D. L.*

Die Galerie 1–1936

Dr. Wieczorek, nawiązując do artykułu dyskusyjnego w Nr. 11 „die Galerie", porusza zagadnienie fantazji i przypadkowości w fotografji. Działanie przypadku daje się zauważyć we wszystkich rodzajach sztuk plastycznych, w fotografji przypadek występuje ze szczególną wyrazistością. Dla początkującego jego działanie jest nieraz szkodliwe i niweczy zamiary fotografującego, artyście zaś przynosi czasem niespodziewaną pomoc. Przypadek nie ma jednak tak decydującego znaczenia, jak się wydaje na pierwszy rzut oka. Droga prawdziwego artysty, nie jest przypadkowa—przeciwnie odznacza się celowością. Cel — to koncepcja, powstała w wyobraźni.

Perspektive nach Wunsch

Nakładem pisma „Die Galerie" ukazała się wartościowa broszura, będąca poprostu podręcznikiem kompozycji. Książeczkę tę można uważać poniekąd za dalszy ciąg wskazówek dr. P. Śledziewskiego zawartych w 4 numerze Przeglądu Fotograficznego p. t. „Zagadnienie kompozycji w fotografice". Książeczka nosi tytuł: „Perspektive nach Wunsch", autorem jej jest dr. A. Grabner. Oto kilka wskazówek w niej zawartych.

Jeżeli ogólne ujęcie motywu głównego jest dobre, ale skala jego zbyt mała, weź objektyw o dłuższej ogniskowej, a, **nie zmieniając stanowiska aparatu**, otrzymasz motyw większy.

Jeżeli przedni plan jest dobrze ujęty, tylko przedmioty stanowiące śródpole lub tło są zbyt małe — weź objektyw o dłuższej ogniskowej i cofaj się z aparatem tak długo, aż przedni plan dojdzie do wymiarów, jak uprzednio, wówczas przedmioty ze śródpola i tła staną się większe.

Jeżeli przy fotografowaniu czegoś zdołu lub zgóry (np. wieży) powstaje niemiłe dla oka zjawiska przerysowania perspektywicznego (np. walące się linje wieży), weź objektyw o dłuższej ogniskowej, a oddalając się od przedmiotu zdjęcia, zmniejszysz tę wadę.

Wartość tej książki jest tem większa, że wszystkie uwagi w niej zawarte są objaśnione doskonałemi fotografjami i rysunkami. Cena jej 3 złp. — adres: Die Galerie. Wien V. Hamburgerstrasse 4.

A. Z.

Fotografische Rundschau 1–1936

Receptę osłabiacza łagodzącego kontrasty silniej niż nadsiarczan amonu podaje W. H.

Negatyw o nadmiernych kontrastach po należytem opłukaniu odbiela się w roztworze: wody 1000 cm^3, siarczanu miedzi 100 gr, soli kuchennej 100 gr, kwasu siarkowego 25 cm^3. Następnie po 10 min. płukaniu zanurza się w wolno i miękko działającym wywoływaczu. Wywoływanie odbywa się przy pełnem świetle dziennem. Po wywołaniu do odpowiedniej gęstości następuje utrwalenie w kwaśnym utrwalaczu i płukanie.

PORADNIA

Z trzech nadesłanych obrazów p. Jaciowa (Libusza) „Zima“ i „Puch Śnieżny„ zalecają się dobrą kompozycją i harmonijnem stonowaniem. Gdyby obrazki były większe, zostałyby zakwalifikowane do reprodukcji. Obraz „pod lasem“ jest słabszy, gdyż za mało stężony w zobrazowaniu lasu. P. Taipale „Portret” w bromie wtórniku (Nr. 1) jest niezły w oświetleniu i wyrazie, ale ma nadmiernie wygładzone rysy, pozbawione wyrazu. Opracowanie tła jest dobre. Wtórnik powinien akcentować a nie zacierać rysy charakterystyczne. Drugi portret ma światła słabsze (wypłukane) i wskutek tego nie zaznacza się w sylwecie. Motyw ze „Starego Miasta“ jest zbyt brudno-kontrastowy. P. Smakulskiego (Kowalewo) „Orka“ (Nr. 2) jest skomponowana poprawnie i nawet ujawnia ruch postaci. Złagodzenie kontrastów przez użycie miększego papieru da lepszy efekt ogólny, a nieba z ciemnemi chmurami nie trzeba się bać. „Dziadek” ma tą samą cechę nadmiernej kontrastowości. Byłby lepszy gdyby wycinek obejmował część sciany z cieniem człowieka, a unikał brzydkich prętów. P. Romana (Krosno) trzy obrazki świadczą o umiejętności widzenia malowniczego; dajemy jego „Wierzby“ (Nr. 3) ze względu na większą łatwość zreprodukowania, ale najlepsze są jego „Mgły nad wodą”, bardzo trafnie i wytwornie podane. „Brzozy“ zyskałyby na ucięciu lewego brzegu. Prace p. Romana są warte uwagi. P. Muszyńskiego (Radom) „Pachciarz“ (Nr. 4) jest stonowany wzorowo i miałby układ dobry, gdyby postać nie była zbyt mała w skali *i nie pozowała tak widocznie*. „Zima“ dobra, syntetyczna ale za twarda, zbyt czarno-biała (miękki papier!). Krzyż podobnież zbyt kontrastowy i zeszpecony przez pierwszy plan (ławki). P. Brycha (Trzebinia) motyw Nr. 5 (w kuźni) jest dobrze przemyślany i niezgorzej wykończony. Jednakże postać frontowa źle się odcina od tła, a postać druga pozuje niedopuszczalnie. Inne obrazki przy pewnych zaletach poszukiwania motywu są jednak wadliwie przekontrastowane i przeczernione.

P. Tokarskiego (Inowrocław) „Sosny“ (Nr. 6) mają dobre ujęcie pierwszo-planowe i związanie z resztą drzew (rytm dalekich rzędów). Psuje ogólny wygląd zbyt białe niebo, niedostatecznie zestrojone z masą sosnową. „Kwiaty“ wymagają również lepszego sharmonizowania swiatłocienia, ale zalecają sią dobrym rozkładem planu. „Dalja“ wymagała dłuższej ogniskowej. J. B.

Nr. 1. 1935 Przeglądu Fot. jest wyczerpany i zostanie życzącym wysłany w II wydaniu, co nastąpi w kwietniu r. b.

KOMUNIKATY

Z życia Fotoklubu Wileńskiego

Walne Zgromadzenie członków Fotoklubu Wileńskiego dokonało na posiedzeniu w dniu 3 lutego wyboru nowego Zarządu. Ze stanowiska sekretarza zrezygnował p. Stanisław Turski, przeciążony pracą wydawniczą, a na jego miejsce został obrany p. Marjan Krysztofik. Prezesem został po dawnemu p. Jan Bułhak, a skarbnikiem p. Józef Farbotko.

Zgromadzenie przyjęło z zadowoleniem do wiadomości sprawozdanie p. S. Turskiego o pomyślnym rozwoju „Przeglądu Fotograficznego". Wszyscy członkowie okazują temu pismu, jako organowi Fotoklubu Wileńskiego, życzliwe i aktywne poparcie.

Zostało ustalonem, że zebranie Fotoklubu Wileńskiego w grudniu roku ubiegłego, było s e t n e m od początku założenia Klubu w roku 1927-mym i zakończyło dziewięć lat jego istnienia. Obecnie Fotoklub Wileński rozpoczął dziesiąty rok działalności, pełny wiary w przyszłość i mocny zjednoczeniem swych członków we wspólnej pracy.

Zgon konstruktora Lejki

W styczniu r. b. umarł **Oskar Barnack**, wynalazca aparatu „Leica", który umożliwił i rozpowszechnił fotografję małoobrazkową. Zgon utalentowanego konstruktora nastąpił wkrótce po obchodzie jego 25-letniej pracy w firmie Ernst Leitz i wzbudził poruszenie w niemieckim świecie fotograficznym. Redakcja „Przeglądu Fot." wyraża firmie Ernst Leitz ubolewanie z powodu straty tak wybitnego współpracownika.

Wystawa Związku Pracowników Fotograf. we Lwowie

Koło miłośników fotografji przy Związku Prac. Fotogr. we Lwowie przygotowuje na czerwiec r. b. z okazji 30-lecia istnienia związku p i e r w s z ą o g ó l n o k r a j o w ą w y s t a w ę f o t o g r a f i c z n ą, w której udział mogą brać wyłącznie pracownicy fotograficzni. Działy artystyczny i reportażowy. Informacyj i deklaracyj udziela Z. Bednarczuk Lwów, ul. Grochowska 51.

Odznaczenia polskich fotografików

P. A. Borowiec (Końskie) otrzymał za obraz „Ślepiec" m e d a l s r e b r n y na Międzynarodowym Salonie Fotografiki w Lucernie.

Kalendarz wystaw

XV Międzynarodowa Wystawa Fotografiki **w Brukseli** z terminem nadsyłania prac do 15.III.26 p. adr. E. Hofmann, Bruxelles, rue Broquin 154. Wpisowe 6 belgów.

American Annual of Photography 1937; termin nadsyłania prac 15.III.36 p. adr. American Photographic Publishing Co., 428 Newbury Str., **Boston**, Mass., U. S. A.

IV Międzynarodowy Salon Fotografiki **w Barcelonie** z terminem nadsyłania prac do 1.IV. 36 p. adr. Secretario del Salon de Arte fotografico — Agrupacion Fotografica de Cataluna — Duque de la Victoria 14, Barcelona, Espana. Wpisowe 10 peset ów hiszpańskich.

IV Międzynarodowa Wystawa **w Wiedniu** z terminem nadsyłania prac do 1.V.36

JESIEŃ W MIEŚCIE
brom

OSKAR AUERBACH
Lwów

CHŁOPIEC
brom

F. KRASNY
Wilno

p. adr. IV. Internationale Photo-Austellung, Wien I, Karlsplatz 5, Austrja. Wpisowe 7 szylingów austr. należy przesłać na imię Dr. Wilhelm Fürer, Wien VIII, Alserstrasse 49.

I Międzynarodowa Wystawa **w Karlsbadzie** z terminem nadsyłania prac do 18.VI.36 p. adr. Rudolf Zbitek, Karlsbad—Kerag Palace, Czechosłowacja.

Podziękowanie

Nie będąc w stanie wyrazić z osobna mojej wdzięczności wszystkim tym, którzy zechcieli pamiętać o trzydziestoleciu mojej pracy fotograficznej i uświetnili tę rocznicę słowami przyjaznego uznania i miłemi życzeniami,—przesyłam im tą drogą serdeczne „Bóg zapłać" i zapewniam, że cenne dowody ich pamięci i sympatji zachowam wzruszonem i wdzięcznem sercem. *Jan Bułhak.*

Obchód Jubileuszu J. Bułhaka w Kole Miłośników Wilna przy wil. oddz. Pol. T-wa Krajoznawczego

Dnia 23 lutego przy zapełnionej sali Bazyljanów odbyła się nadzwyczaj miła uroczystość uczczenia 30-lecia pracy artystycznej Jubilata. Na całość wieczoru złożyły się, świetnie odczytany przez prof. Wierzyńskiego, piękny poemat prozą J. Bułhaka p. t. „Pejzaż Wilna", ilustrowany 80 Jego przeźroczami, oraz liczne przemówienia osób reprezentujących Wilno, z pośród których wymienimy tylko P. Wojewodę Bociańskiego, J. M. Rektora Staniewicza, P. Dziekana Wydz. Sztuk P. prof. Slendzińskiego, P. prof. Morelowskiego (Sekcja Hist. Sztuki), P. Łopalewskiego (Zw. Literatów), P. dyr. Studnickiego i P. dyr. Zapaśnika (T-wo Krajoznawcze). Odczytano także liczne depesze.

NOTATKI TECHNICZNE

Drobnoziarniste wywoływacze. Prócz gotowych wywoływaczy drobnoziarnistych istnieje cały szereg formuł dla osobistego sporządzania wywoływacza. Następujące trzy formuły, zaczerpnięte z Brit. Journ. Photogr. Almanac 1936, nie zawierają zjadliwej parafenilendiaminy.

	Nr. 1.	Nr. 2.	Nr. 3.
Metolu	2,5 gr.	2 gr.	2 gr.
Hydrochinonu	5 „	2,5 „	5 „
Siarczynu sodu (bezwodnego)	100 „	100 „	100 „
Boraksu	2 „	2 „	2 „
Kwasu borowego	—	—	14 „
Wody	1000 cm^3	1000 cm^3	1000 cm^3

Formuła Nr. 2 jest warjantem Nr. 1 (Kodak D 76), dającym miększe negatywy; czas wywoływania wynosi w obu wypadkach 9—12 minut. Formuła Nr. 3 zasługuje na polecenie ze względu na trwałość roztworu i dawanie nadzwyczaj drobnoziarnistych negatywów; czas wywoływania wynosi 18—25 minut.

Przyrządzanie wywoływacza: w ok. 400 cm^3 wody o temperaturze ok. 50° C rozpuścić niewielką część siarczynu sodu, następnie metol, wreszcie (przy ciągłem mieszaniu) hydrochinon. W drugiem naczyniu również w ok. 400 cm^3 wody o temp. ok. 70° C rozpuścić resztę siarczynu, następnie boraks i kwas borny. Oba roztwory zlać razem i dopełnić do 1000 cm^3. (Wskazówki ogólne o sporządzaniu płynów fotograficznych znajdzie czytelnik w artykule dr. T. Cypriana w Nr. 4 P. F. z ub. r.).

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

WYDAWNICTWA ILUSTROWANEGO

JANA BUŁHAKA

pod tytułem

WĘDRÓWKI FOTOGRAFA

W SŁOWIE I W OBRAZIE

Wędrówki Fotografa wychodzą perjodycznie zeszytami objętości około dwuch arkuszy tekstu i ilustracyj i tworzą album opisowe i obrazowe Ziemi Wileńskiej. Dotychczas wyszły z druku:

A. Serja pierwsza, zawierająca: zeszyt I — Krajobraz Wileński, zeszyt II—Przez Ponary do Trok, zeszyt III—Krajobraz widziany przez soczewkę.

B. Serja druga: zeszyt IV i iV Jezioro Narocz.

Nowa, trzecia serja Wędrówek Fotografa, na którą ogłasza się obecnie przedpłatę, składa się z następujących zeszytów: zeszyt VI. Człowiek twórcą krajobrazu. Zeszyt VII. Ruszczycowskie dożynki. (Bohdanów w Oszmiańszczyźnie). Zeszyt VIII — IX. (podwójny). Pejzaż Wilna. (Miasto stworzone przez wieś).

Cena trzeciej serji **Wędrówek Fotografa** wynosi w przedpłacie wraz z przesyłką pocztową **osiem złotych.** Nadsyłający tę kwotę pod adresem autora 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**. Pojedyńczy zeszyt **70** gr. Wpłaty należy uskuteczniać na konto P. K. O. nr. **141.401** Stanisława Turskiego (zaznaczyć na odwrocie cel wpłaty).

Adres Administracji: Wilno, Bonifraterska 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 poprawek w rękopisach. Adresy Redakcji: **Wilno,** Orzeszkowej 3--2. Jan Bułhak; **Lwów,** Długosza 25, inż. W. Romer; **Poznań,** Puszczykówko, Willa Luba, dr. T. Cyprian.

Klisze wykonano w Zakładzie Cynkograficznym F. Zaniewskiego w Wilnie

Polska Drukarnia Artystyczna „Grafika", Wilno, Tatarska 22

KOLEINY
olej

LÉONARD MISONNE
Gilly (Belgja)

JESIEŃ
olej

LÉONARD MISONNE
Gilly (Belgja)