

PRZEGLĄD FOTOGRAFICZNY

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY

ORGAN FOTOKLUBU WILEŃSKIEGO I LWOWSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

WILNO

L W Ó W

POZNAŃ

Rok II

Kwiecień 1936 r.

Nr. 4

LEON LUTYK — Lwów

O WŁAŚCIWE POJMOWANIE SZTUKI

II.

Fotografika — jedyny środek do przejawienia przeżyć artystycznych, jaki posiadam, bo inne z tych czy innych względów są mi niedostępne — nie jest środkiem wybitnie bogatym — muszę to przyznać. Są środki przedstawiające więcej możliwości swobodnego wypowiedzania się. Ale napewno niema takiego środka, któryby pozwolił artyście wypowiedzieć się zupełnie. Każdy ma swoje niedoskonałości, ma zakątki ciasne i zaułki ślepe, w których grzęzną wysiłki wyzwolenie. Fotografika ma takich ślepych zaułków dużo. Stwarza je przede wszystkim konieczność precedzenia swoich wrażeń przez sito obiektywu. Wprawdzie ma swoje trudności malarstwo i rzeźba — ale zawsze tam jest więcej swobody. Zato może w dziedzinie chwytania życia na gorącym uczynku, w dziedzinie rejestracji dostrzeżeń, fotografika jest niekiedy bogatszą od innych środków twórczości artystycznej. Może też jest środkiem łatwiejszym, wymagającym mniejszej pracy artysty nad swoją techniką. Ale to są rzeczy względne i bardzo zależne od uzdolnień osobistych człowieka. Czasem artysta o niesłychanym talencie musi dziesiątki lat żmudnych pracować nad swoją ręką nim nauczy ją wypowiadać jego uczucia — a czasem znowu człowiek niezbyt bogato przeżywający sztukę ma nieprawdopodobną łatwość opanowania techniki. W fotografice te rzeczy mniejszą odgrywają rolę. Tu technika jest mniej więcej jednako trudna dla wszystkich. W każdej dziedzinie środków, jakimi wypowiada się sztuka — technika odciska swoje piętno nie tylko na formie, ale i na treści utworu. Wiemy na przykład, że nonsensem są portrety tkane w materji, chociaż i tego ludzie próbowali. Każda technika ma właściwy sobie zakres tematów. I chociaż często widzimy próby

naginania techniki do niewłaściwego jej tematu, to jednak uznajemy to za dziwactwa lub wynaturzenia. W fotografice również widzimy takie wynaturzenia, polegające na ślepem naśladownictwie malarstwa. Cały szereg fotografików za swoją największą ambicję uważa takie nagięcie techniki fotograficznej, aby dzieła w tej technice wytworzone nie dały się odróżnić od obrazów malowanych, lub żeby conajmniej mogły uchodzić za reprodukcje. Są to dziwactwa dobre jedynie może jako ćwiczenie we władaniu techniką fotograficzną. Fotografika jest samodzielnym środkiem wypowiedzania się artystycznego i należy uszanować jej wymagania logiczne — tak jak to ma miejsce przy innych środkach: malarstwie czy rzeźbie.

Zdaje mi się, że najwłaściwszym zastosowaniem fotografiki jest szybkie tłumaczenie na język graficzny doraźnych doznań i przeżyć, wywołanych patrzeniem na życie i naturę. Mają do nas pretensje fanatyczni malarze, że nie możemy posługiwać się wizją artystyczną i nie możemy tworzyć rzeczy wyobrażeniowych. Niewątpliwie — gdybyśmy próbowali tworzyć takie rzeczy w fotografice — to miałyby charakter sztuczny zwłaszcza w porównaniu z twórczością malarską w tej dziedzinie. Ale trzeba być bardzo ciasnym, żeby sądzić, że cała sztuka zamyka się w malarstwie wyobrażeniowym.

Powiadają o nas malarze, iż środki nasze nie pozwalają nam wyjść poza naturalizm, a obecnie naturalizm niema debitu na parnase. Zarzucają nam też, że zakres naszej pracy indywidualnej poza użyciem maszyny (objektywu) jest bardzo szczupły i to pozwala nawet wielu adeptom „czystej” sztuki odsądzać fotografię od miana arcyzmu.

A już najczęściej słyszany zarzut jest to sprawa przypadkowości w kompozycji fotograficznej. Może w tych wszystkich zarzutach jest dużo prawdy — chcę być skromny w imieniu fotografiki. Ale niech mi pokażą taką dziedzinę środków sztuki, gdzieby forma i technika nie stwarzały granic, poza które wychodzić nie można — niech mi pokażą taki dział sztuki, gdzieby artysta w żadnym stopniu nie był zależny od narzędzi, któremi pracuje i niech mi wreszcie udowodnią, że kompozycja malarska, zwłaszcza w grafice, niema nic wspólnego z przypadkiem. Wszak artysta, który komponuje rozkład plam i linii w określonej przestrzeni, co jest zawsze zadaniem grafika, nieraz rozmieści je kilkakrotnie w różny dość przypadkowo pochwycony sposób, zanim wybierze ten, który mu się wyda najtrafniejszy. Przytem wcale nie jest pewny, czy gdyby przypadkiem narysował te plamy i linie jeszcze inaczej — nie byłoby jeszcze lepiej. To samo literalnie jest w kompozycji fotograficznej, gdzie człowiek podchodzi wielokrotnie do motywu z różnych stron, rozkładając sobie linie i plamy coraz inaczej, zupełnie jak malarz, który układa przedmioty, mające mu służyć za motyw obrazu.

A w portrecie ile jest przypadku w takim a nie innym ustawieniu modelu, ile jest ślepej zdolności doskonale wyćwiczonej ręki, która potrafi równie wiernie jak obiektyw przetłumaczyć na język malarski widziany przedmiot, a ile jest w tem własnych indywidualnych osiągnięć artysty — tego się nigdy nie da zmierzyć i tu różnice pomiędzy fotografiką a malarstwem są nieuchwytne. Może najwyżej pole do partactwa jest większe w fotografice, bo fotograf, kiedy zupełnie niema talentu—może się zdać na aparat i zawsze coś mu wyjdzie—a malarz nie może samopas puścić swego pendzla. Chociaż nikt nie zaprzeczy, że zdarzają się i malarzom portrety niezwykle „podobne”, a pozbawione wszelkich cech smaku estetycznego i artyzmu. Świadczy to, że malarz, uposażony w zdolność ręki, a nie posiadający w duszy nic artystycznego, jest całkiem podobny w pracy do dobrego obiektywu w rękach człowieka bez poczucia sztuki.

Fotografika jak i wszystkie inne gałęzie twórczości artystycznej daje nam pole do rozwiązania pewnych artystycznych zadań. Ulega ona, jako sztuka mało jeszcze rozwinięta i w porównaniu do innych—młoda, chorobie ślepego naśladownictwa malarstwa. Jeszcze zaś groźniejszą chorobą jest dla niej jałowy podział na artystyczną i nieartystyczną. Ten podział nie miałby w sobie nic groźnego gdyby dotyczył tylko zagadnienia dzieł, które mają ambicję do piękna, lub jej nie przejawiają. Ale ten podział idzie dalej i stwarza wiele snobistycznych kryterjów i kagańców. Mianowicie obawa posądzenia o losach artystyczności odbiera fotografikom odwagę sięgania do właściwych tematów, każąc im gonić wyłącznie za tematami, nadającymi się dla malarza.

Stąd szczupły zakres zainteresowań fotografiki, stąd wydziedziczenie z prawa do światła dziennego całego szeregu motywów. Ulegają tej chorobie znani i uznani fotograficy, którzy mają wpływ szeroki przez kwalifikowanie obrazów przy okazji jury wystaw. Nie są wolni od tej choroby i młodzi fotograficy. Sposób walki z nią jest jeden: należy zawsze fotografować to, co się nam podoba, choćby na to krzywił się ktoś bardzo uznawany—choćby tem interesował się i fotograf zawodowy, chociażbyśmy nie mieli nadziei ujrzeć swego obrazu na żadnej wystawie.

A społeczne środki walki z ubóstwem tematów, wynikiem z braku odwagi wychodzenia poza szablon, powinny polegać przede wszystkim na zreformowaniu metod oceniania obrazów na wystawach. Mianowicie powinniśmy przejść wyłącznie na wystawy zaproszeniowe, gdzie autor daje zdjęcia, jakie chce, a jury ocenia je wyłącznie z punktu widzenia technicznej umiejętności wykonania.

A teraz na zakończenie: czy fotografika będzie mogła kiedy stwarzać arcydzieła „na miarę Fidjasza”? To pytanie, pozornie dziecinne,

jest troską wielu artystów, którzy chcieliby wyprowadzić swą sztukę z roli kopciuszka—a nie są pewni czy to jest możliwe. Zdaje mi się, że wielkość dzieła nie zależy od formy, w której zostało stworzone — tylko od miary artysty, który je płodzi. Nie zjawił się dotychczas między nami żaden genjusz—to prawda. Ale czy w malarstwie, rzeźbie i innych gałęziach sztuki genjusze zjawiają się tak często? Odstęp czasu, który upływa od narodzenia jednego genjusza do drugiego jest zazwyczaj większy niż wiek całej naszej fotografii. Więc wierźmy w arcydzieła fotografii, choć nie wiemy czy one powstaną w zwykłej fotografii ściennej, czy w filmie. A niech nie boli nas głowa, gdy nam się przyśni, że wogóle żaden genjusz w tej gałęzi sztuki się nie narodzi. Chcielibyśmy tylko, aby w budowaniu kultury mas dziedzina piękna zorganizowanego, która jest tej kultury okrasą i osłoda, znajdowała zawsze w fotografice narzędzie mocne i skuteczne—i w tym kierunku musimy ile sił starczy pracować.

J. ŚWITKOWSKI. C. F. K. P. — Lwów

ŚWIATŁOMIERZE ELEKTRYCZNE

Gdy pierwsi fotografowie zaczęli sporządzać obrazy za pomocą światła, pracować musieli niemal całkiem na oślep, bo nie tylko nie mieli żadnych przyrządów do oznaczania długości naświetlenia, lecz także czułość własnoręcznie przyrządzanych emulsyj była za każdym razem inna; zatem przyrządy takie na nic by się im nie przydały. Wywoływaniem poprawiać musieli błędy naświetlania i z tych to czasów pochodzą owe do dziś jeszcze pokutujące przekonania o wartości wywoływania indywidualnego.

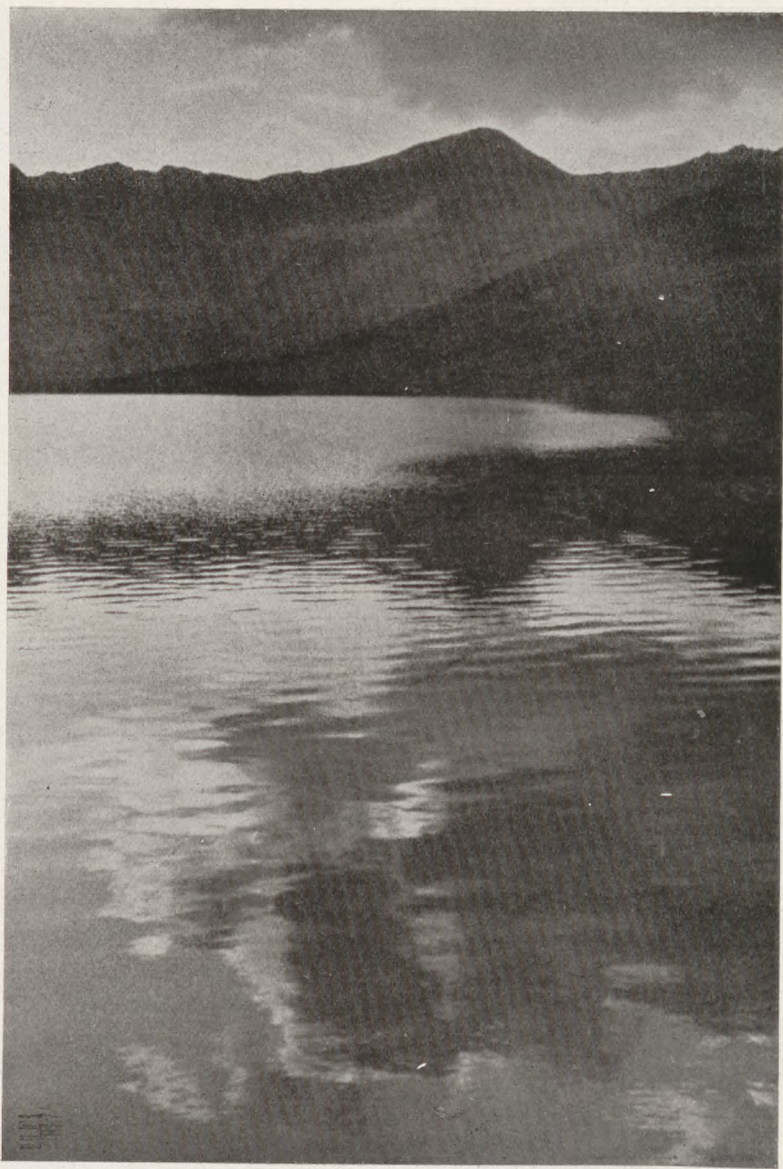
Później, niemal równocześnie z wynalezieniem emulsyj suchych, pojawiły się różne tabelki naświetleń, ułożone na podstawie zebranych do tego czasu doświadczeń. Zrazu proste i mało szczegółowe (tabele Burton'a) zostały z biegiem czasu rozszerzone na wszystkie wchodzące w grę czynniki (tabele Rheden'a), a nawet ułożone w formę dowiecipnych przyrządów podających bez żadnego obliczenia czas naświetlenia („Suwak“ Świtkowskiego, naśladowany później przez fabryki niemieckie).

Przyrządy te, jakkolwiek bardzo dokładne i pewne w użyciu, miały przecież tę złą stronę, że posługujący się nimi musiał jednak trochę myśleć. Gdy zatem cały wysiłek fabryk poszedł w kierunku jaknajwiększego zmechanizowania fotografii, całości dopełnić musiał przyrząd, któryby bez żadnego wysiłku myślowego podawał „sam“ potrzebną długość czasu naświetlenia.



PORANEK
brom

TADEUSZ WAŃSKI
Poznań



REFLEKSY
brom

ANTONI WIECZOREK
Zakopane

Temu żądaniu odpowiadały światłomierze chemiczne (Watkins, Infallible), a gdy nawet czynność zakładania od czasu do czasu świeżych papierków światłoczułych okazała się jeszcze zbyt „nużąca“ dla wygodnych fotografów, przyszła kolej na światłomierze optyczne. Tu już fotograf nie musiał wogóle nic myśleć: wystarczyło popatrzeć w rurkę, okręcić pierścień i odczytać gotowy czas naświetlenia.

Zrazu były to przyrządy dość prymitywne w budowie (Actinometer Heyde'go i „Ica“), później coraz wszechstronniejsze i droższe (Lios, Bewi), aż wreszcie okazało się, że i one jeszcze nie są dość „pewne“, dość zautomatyzowane. Wszak wymagały, żeby fotograf patrzył na jakieś cyfry lub litery w rurce; aby uważał w przeciągu 15 sekund, czy one przy okręcaniu pierścienia znikają mu z pola widzenia. To już była czynność zanadto kłopotliwa dla fotografa nowoczesnego.

Pojawił się zatem „ostatni tryumf techniki i geniusza niemieckiego“: światłomierze elektryczne. Nie potrzeba już nawet patrzeć przez kilka sekund w rurkę, ani okręcać pierścienia, tylko raz spojrzeć na wskazówkę. Ponieważ zaś po takim spojrzeniu trzeba przecież czasem zmienić przysłonę lub szybkość migawki, a ideałem przemysłu jest „Kamera, welche für Sie denke“ (kamera, która myśli za ciebie), wyprodukowano już nawet kamery (nawet kinowe), w których światłomierz elektryczny za pomocą wbudowanej baterji sam przesuwając przesłonę obiektywu, lub zmienia szybkość migawki.

Niedaleki zapewne już jest czas, w którym każda kamera „do pracy poważnej“ będzie mieściła w sobie taki światłomierz i taką baterję; a że będzie przeszło o kilka kilogramów cięższa i o kilka setek złotych droższa, nie to nie szkodzi, skoro wzamian odejmuje fotografowi wszelki trud myślenia.

Zachwyt nad tym tryumfem techniki odsunął narazie na plan dalszy kwestję, czy te światłomierze są rzeczywiście tak niezawodne, żeby warte były wbudowywania w kamery. Kwestja ta jednak jest do pewnego stopnia podobna u światłomierzy wszystkich systemów: pomiary ich nie idą równolegle z faktycznem działaniem światła na emulsję. Światłomierze chemiczne zaczęły pokazywać fałszywie z chwilą, gdy obok ślepych pojawiły się emulsje barwoczułe, a elektryczne pokazują wogóle fałszywie, gdyż wrażliwość komórki fotoelektrycznej na światło przebiega po krzywej całkiem innej, niż wrażliwość emulsji.

Aby zilustrować, jak dalece wyniki, podawane przez te światłomierze, są mało zgodne z rzeczywistością, przedstawię wyniki pomiarów dziewięciu różnych światłomierzy elektrycznych, dokonane przez samych Niemców, mimo że są to wyroby niemieckie. Rozpiętość światła wynosiła dla wszystkich światłomierzy 1:40, to znaczy, że najmoc-

niejsze światło, jakie niemi mierzono, było 40 razy silniejsze od najslabszego mierzonego.

Otóż, zamiast 1:40, światłomierz Picoscop i metraphot podawały rozpiętość na 1:100, Amato 1:400, a innych 6 przyrządów Tempophot-Leica, Picoscop II, Elektro-Bewi, Photoskop, Ombrux i Helios mniej więcej na 1:200. Oznacza to, że jeżeli nawet w średnich jasnościach przyrząd podawał trafne naświetlenia, to już w świetle jaśniejszym podawał czasy naświetlenia za krótkie, a w słabym za długie (np. Amato podawał dziesięć razy za długie lub za krótkie).

Jednakże nawet w średnich jasnościach światłomierze te nie podają trafnie czasów naświetleń. Tak np. Tempophot, Amato i Elektro-Bewi podają dla tych samych jasności dwa razy dłuższe czasy naświetlenia, niż inne przyrządy, a tem gorzej jest przy jasnościach bardzo dużych lub bardzo małych. Wynika z tego, że światłomierze elektryczne *tylko przy średnich jasnościach przedmiotu fotografowanego podają jako tako przybliżone—ale bynajmniej nie absolutnie dokładne—czasy naświetleń*; przy bardzo wielkich zaś jasnościach (morze, krajobraz daleki), lub małych jasnościach (wnętrze, las) podają już naświetlenia dość dalekie od prawdziwie trafnych.

Jeżeli mimo to fotografowie przy pomocy tych przyrządów otrzymują negatywy niezbyt błędnie naświetlone, to dzieje się tak dlatego, że przedewszystkiem ogromną większość zdjęć robią w oświetleniu średnio jasnym (w którym przyrządy te podają dane najmniej fałszywe), a powtórę rozpiętość nowoczesnych emulsyj na różne czasy naświetlenia jest bardzo wielka. Gdy jeden światłomierz elektryczny podaje dla przedmiotu średnio jasnego czas naświetlenia o połowę krótszy, drugi zaś dwa razy dłuższy od trafnego, to te niedokładności wyrówna sama emulsja swą rozpiętością i skutek będzie tylko taki, że pierwszy negatyw będzie nieco przejrzystszy od drugiego; gdy jednak przedmiot jest niesłychanie jasny, lub znów wyjątkowo ciemny, wtedy niedoświetlenia lub prześwietlenia negatywów skutkiem fałszywych wskazań światłomierza mogą być tak znaczne, że rozpiętość emulsji już ich w sobie pomieścić nie zdoła.

Nie ulega wątpliwości, że światłomierze elektryczne, jako konstrukcja stosunkowo nowa (istniejąca od kilku lat zaledwie) ulegną w przyszłości wielu jeszcze ulepszeniom i udoskonaleniom; że fabryki będą podawały na nich podziałki mniej rozległe, mające teraz sugerować kupującemu niesłychaną czułość przyrządu, choć daleką od rzeczywistości. Czy jednak wogóle konstrukcje, oparte na fotokomórcach, mogą być swą wrażliwością na światło uzgodnione z wrażliwością emulsyj fotograficznych, wydaje mi się wątpliwem.

ządów: światłomierze chemiczne i tabele. Pierwsze trudno byłoby dostosować do emulsyj barwoczułych, nowoczesnych, a ponadto dzisiejsze tempo życia nie pozwoliłoby może fotografowi czekać ze zdjęciem tak długo, aż mu papierek bromosrebrowy w przyrządzie pociemnieje, te zatem przyrządy nie dadzą się zapewne wskrzesić do nowego stosowania.

Pozostają więc tylko „tabele naświetleń”, niegdyś jedyne przyrządy pomocnicze, a dziś niesłusznie zarzucone, jako „niemodne”. *Są to jednak przyrządy najpewniejsze w użyciu*, gdyż uwzględniają wszystkie, bez wyjątku wszystkie, czynniki, od których zależy długość czasu naświetlenia. Ponadto nie są zależne od adaptacji oka ludzkiego na światło (jak przyrządy optyczne), ani od różnic między działaniem światła na emulsję, a działaniem jego na komórkę fotoelektryczną.

Wracamy zatem do tabel naświetleń. Wracamy może nie wszyscy, bo nie wszyscy lubimy myśleć, i nie wszyscy traktujemy krytycznie „najnowsze tryumfy techniki”. Tym wygodnym zostawmy noszenie kamery o kilka kilogramów cięższej dzięki wbudowanym w nią światłomierzom i baterjom, a sami zadowalajmy się lekką kamerką w ręce i lekkimi tabelkami w kieszeni.

A. NOSALEWSKI – Pilczyce

DLACZEGO KRYZYS TREŚCI?

Siedząc na wsi i ćwicząc się w rozwiązywaniu rebusów kryzysowych, pozwalam sobie rozszerzyć zakres tych ćwiczeń także i na zagadnienia fotograficzne, które zdają się być również dojrzałe do reformy.

Jest rzeczą nie podlegającą dyskusji, że ogólnopolska działalność fotograficzna, jak to zresztą bywa zazwyczaj i w każdej innej dziedzinie, może rozwijać się skutecznie, jeżeli stowarzyszeniom, prasie i stowarzyszonym przyświecać będą wszystkim cele wspólne i wyraźne, i jeżeli zastępy zainteresowanych będą dostatecznie liczne.

Cel „sztuka dla sztuki” dla szerszych rzesz nie stanowi dostatecznej atrakcji i wydaje mi się, że tu w naszej gromadce leży istota zagadnienia. Z kogo się rekrutują nasze stowarzyszenia? Kto prenumeruje i czyta prasę fotograficzną? Kto obsyła salony? Trzeba się z tem pogodzić, że życie dyktuje swoje prawa, a w dobie dzisiejszej najbardziej rozwielenionym prawem jest celowość. Z drugiej strony poziom estetyczny tak zwanej inteligencji niewątpliwie się obniża, skutkiem czego inteligencja zgoła nie interesuje się tem, co nie daje do-
rażnych korzyści materialnych, ani nie posługuje się krzywą reklamą.

Przyznać trzeba, że reklamować się w fotografii nie umiemy. Porównajmy się z takim sportem, tam przecież byle impreza sportowa przez wrzaskliwą reklamę ściąga setki publiczności, buduje gigantyczne stadiony, i uzyskuje od władz niesłychane prerogatywy, dla innych niedostępne.

Oczywiście, że samo reklamowanie się nie rozwiąże zagadnienia, bo wypada jednakże w tej reklamie coś publiczności obiecać i obietnicy dotrzymać. A czyż my istotnie mniej od boksera możemy dać publiczności? Mam przed sobą Antoniego Urbańskiego „Podzwonne na zgłiszczach Litwy i Rusi”. Jest to tom poświęcony zrujnowanym przez rewolucję dworom, a tomów podobnych Urbański, o ile wiem opracował pięć. Zaopatrzone one są w ilustracje oparte w znakomitej większości na zdobytych wielkim wysiłkiem fotografiach amatorskich. Ponieważ Urbański wyboru nie miał i ponieważ fotografie te były robione oczywiście przed wojną, łatwo sobie wystawić, jaki ich jest poziom. Z drugiej zaś strony wiem, jak starannie i wytwornie wydawane są perjodyki zagraniczne.

Czyż nie byłoby zatem możliwe, aby stowarzyszenia i prasa fotograficzna we wzajemnem porozumieniu, poza oficjalnemi salonami o wysokim poziomie, przeznaczonymi dla elity artystycznej urządzała wystawy mniej wyrafinowane ekskluzywne, a zato bardziej dostępne dla szerszych rzesz fotografujących. Oczywiście tematem tych wystaw musiałyby być ściśle oznaczone koncepcje, któreby stanowiły pewną wartość dokumentarną i mogłyby być wydane jako zbiory interesujące przeciętnego inteligenta. Tematem takim mogłyby być na przykład nasze świątynie, nasze budownictwo drewniane, stroje ludowe, i t. p.

Gdyby imprezę taką reklamować w pismach codziennych i sklepach fotograficznych, możnaby z pewnością zgromadzić poważną liczbę wcale nie najgorszych eksponatów z całej Polski, a potem wydać numer poświęcony specjalnie jakiemuś tematowi i opracowany literacko przez odpowiednich specjalistów. Jeżeli taka L'Illustration mogła wydać numer prawie wyłącznie poświęcony ornamentyce kościoła Marjackiego w Krakowie, jeżeli jak wspominałem, Urbański mógł wydać kilka tomów poświęconych dworom na kresach, to sądzę, że finansowo takie imprezy są możliwe do przeprowadzenia. Chcąc wypłynąć na szersze wody, musimy iść z życiem, któremu, nie gwałcąc kanonów sztuki, możemy dać dokumenty dużej wartości muzealnej, wykorzystując umiejętność plastycznego wypowiedzania się dla praktycznych celów ilustracyjnych.

Przypuszczam, że wtedy szeregi stowarzyszonych fotografów wzrosną automatycznie, choćby dlatego, żeby się pochwalić sukcesem „umieszczenia”, a wydawnictwa będą miały zbyt nietylko wśród specjalistów fotografii, ale i wśród ogółu szerszego.



FALE BAŁTYKU
brom

JÓZEF FARBOTKO
Wilno



ZIMA
brom

BOHDAN JACIOW
Libusza



NAD DNIESTREM
brom

WŁODZIMIERZ PUCHALSKI
Lwów



WIOSNA
brom

ZYGMUNT WRZEŚNIEWSKI
Wilno

Dotychczasowe kierunki w naszej prasie ograniczały się do tematów technicznych, które, z natury rzeczy, nikogo poza nami nie interesowały, a nawet zagadnienia estetyki są zbyt wąską specjalnością, żeby jakiegokolwiek pismo z tego się mogło utrzymać. Atoli poparcie dobrej plastycznie ilustracji tekstem historycznym czy jakimkolwiek innym, związanym tematowo z ilustracją, a napisanym chociażby szkicowo, w niczem, zdaniem mojem nie koliduje z założeniem literatury fachowej.

Poruszę jeszcze inną sprawę również z praktycznego punktu widzenia, mianowicie brak kontaktu z resztą świata artystycznego, a w szczególności z plastykami. Zdarzyło mi się reprodukować prywatnie obraz jednego z wybitniejszych malarzy. Malarz ten zobaczywszy reprodukcję, oświadczył, że jest to najlepsza reprodukcja, jaką kiedykolwiek miał. Nie trudno domyśleć się, że cała różnica polegała na doborze odpowiedniej płyty i filtra. Ale zdarzenie to nasunęło mi myśl, że nasze stowarzyszenia mogłyby się łatwo z plastykami porozumieć i członkom swoim powierzać podobne prace. Dla wielu z nich byłoby to pożądanym zarobkiem, a prasa fotograficzna mogłaby stworzyć dział reprodukcji z wystaw malarskich i dając malarzom gwarancję dobrego wykonania, zdobyć niemal monopol na takie wydawnictwa.

Trzecim wreszcie etapem reorganizacyjnym byłaby sprawa skomunikowania się z właściwymi katedrami uniwersyteckimi, w przedmiocie dostarczania artystycznych ilustracji nie tylko do dzieł dotyczących historii rodzimej architektury, ale wogóle we wszystkich wypadkach w których ilustracje byłyby potrzebne, co poza architekturą mogłoby obejmować krajoznawstwo, przyrodoznawstwo, i t. p. Wiem na przykład, że elementarz dla dzieci miejskich z zamówienia ministerjum oświaty przed dwoma laty był ilustrowany przez art. mal. tej miary jakim jest Wacław Borowski. Dalej idąc, mniemam, że nawet ilustracje reklamowe nie byłyby sprawą do pogardzenia. Jeżeli Kossak dał tytułową planszę do katalogu maszyn rolniczych firmy Bronikowski, Grodzki i Wasilewski w Warszawie, to fotograficy, zwłaszcza młodszy, zrzuciwszy pychę z serca, mogliby znakomicie udowodnić, że sztuka na tem nie straci, a fotografik w najgorszym wypadku będzie miał sposobność do ćwiczeń kompozycyjnych.

Organizacyjnie wyobrażam sobie, że nasze stowarzyszenia, porozumiawszy się z odpowiednimi czynnikami, zajęłyby się urządzeniem właściwego konkursu na zamówiony temat i przy współudziale zamawiających rozstrzygałyby o przyjęciu lub odrzuceniu prac, a prasa nasza podjęłaby się właściwej agitacji.

Takiego rodzaju działalność zarówno stowarzyszeń, jak prasy, dając pewne prerogatywy stowarzyszonemu, tem samem zachęcałaby sze-

rokie warstwy fotoamatorów do organizowania się w pracy realnej i mogłaby się przyczynić do podniesienia poziomu ilustracji książkowej.

Na to wszakże, aby uznano wyższość fotografii w porównaniu z fotografią zawodową, nie mówiąc już o amatorskiej, zdaniem mojem rzadkie salony nie wystarczą. Podziwu godny jest fakt, jak nas ludzie nie znają, a ci nawet, co przypadkiem słyszeli o istnieniu fotografii artystycznej, zapewne nie potrafią jej odróżnić od zawodowej, czego mamy najlepsze dowody w recenzjach z ostatniego salonu międzynarodowego w Warszawie. I tu właśnie jest wdzięczne pole dla stowarzyszeń i prasy, żeby przeprowadzić odpowiednią agitację, reklamę, wywołać dyskusję, jednym słowem zrobić nieco hałasu i wbić publiczności w uszy i oczy, że fotografika żyje i jest warta uwagi.

PRZEGLĄD PRASY

«Wiadomości Fotograficzne» Nr. 3. 1936

Pismo to umiejętnie łączy przystępność formy z powagą treści i w ten sposób staje się nieocenioną pomocą dla praktykujących. Prof. J. Świtkowski zamieszcza w Nr. 3 obszerną pracę o technice powiększania, w której wykreśla drogę powiększania od elementarnych początków aż do finezji osłabiania lokalnego. Dr. T. Cyprian wypisuje pożyteczny paternoster partaczom, wyliczając aż 30 „przyczyn niepowodzeń w fotografii“ i karcąc każdą z nich dobitnie a jędrnie.—Coś z tego napewno zostanie w głowie każdego czytelnika „Wiadomości Fotograficznych“.

„Gazeta Polska”

W numerze z 29 marca r.b. przynosi recenzję J. Sunderlanda o wystawie znakomitego pejzażysty belgijskiego, Leonarda Misonne'a w Sali Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Warszawie. Recenzent słusznie charakteryzuje Misonne'a, jako jednego z twórców *sztuki* fotograficznej i jednocześnie jako jednego z najbardziej *narodowych* pejzażystów, mocno związanego ze swym krajem i wyrażającego z doskonałością jego oblicze fizyczne i charakter psychiczny. Oddając hołd twórczości Misonne'a polski krytyk podkreśla ogromną wartość pedagogiczną wystawy belgijskiego mistrza.

W Nr. 2 d. 17 marca „Gazety Polskiej” krytyk recenzuje wystawę indywidualną Witolda Dederki (młodszego) w P. T. F. w bardzo pochlebnych wyrazach. Przedstawia go jako „fotografika statecznego, dążącego w portrecie do fotograficznego klasycyzmu“ i nawracającego do stylu Hilla przez skoncentrowanie wyrazu i prostotę oświetlenia.

Należy podkreślić wyjątkowo życzliwe stanowisko, jakie zajmuje Gazeta Polska względem fotografii, umieszczając stale dłuższe wzmianki o wystawach i pracach naszych fotografików. A recenzje pióra Jana Sunderlanda, stanowią *wzory prawdziwej krytyki artystycznej i estetyczno-historycznej* i są prawdziwą oazą w pustyni naszego bezkrytycyzmu i nieuctwa. Chwalebna inicjatywa i rola p. Sunderlanda zasługuje na tem większe podkreślenie, że jest bez precedensu: jest to pierwszy w Polsce

krytyk artystyczny, nawiązujący i utrzymujący stałą łączność między fotografią, a prasą codzienną. Dzięki niemu wydarzenia świata fotograficznego trafiają do świadomości szerokiego ogółu czytelników.

«Światło i Tiń», Lwów. Nr. 1, 2 i 3. 1936

Ilustracje miesięcznika ukraińskiego dużo zyskały wskutek porzucenia źle kryjących farb kolorowych i wykonania w soczystym tonie czarnym. Zwraca uwagę dobre zdjęcie zimowe katedry Św. Jura Aleksandra Mocha. A. Kraśniwskij w artykule „Jak zdejmować portrety” wylicza szereg użytecznych wskazań kompozycyjnych, dotyczących „patrzenia fotograficznego”, które zresztą mają zastosowanie nie tylko w portrecie, ale i we wszystkich dziedzinach fotografii. Przytem autor oczywiście nie może się powstrzymać, by nie opłacić haraczu modnej współczesności i potępia malarstwo, zaleca wyzwolenie się od wszelkich „przesądów malarskich” i za ideał obrazu uważa „wierne i szczegółowe oddanie ostro rysującym anastygmatem, błyskawiczny strzał na $\frac{1}{100}$ sekundy i soczystą czern i biel”. Chciałoby się zapytać żarliwego prozelitę fotografii czystej, czy i kompozycję płaszczyznowo-tonalną zalicza do „przesądów” malarskich i czy wśród zalecanej czerni i bieli nie znalazłaby się chociaż nieco miejsca dla—półtonów szarych? Bo jeśli nie—to szkoda.

Foto-Revija Nr. 2-3. Zagreb 1936.

Ten słoweński miesięcznik stanowi organ towarzystw fotograficznych w Lublanie, Zagrzebiu, Belgradzie i w kilku innych miastach obejmujących swą siecią całą Jugosławię. Zeszyty lutowy i marcowy przynoszą wartościowe i dobrze wykonane ilustracje, oraz między innymi pożyteczny artykuł o oświetleniu portretowym, gdzie dziewięciu głównym pozycjom światła w stosunku do modelu odpowiada dziewięć reprodukcji portretowych, wyjaśniających sposób oświetlenia doraźnie. — W nowych wydawnictwach Foto Revija obwieszcza ukazanie się książki „Słoweńska Zemlja w podobach” zawierającej 150 obrazów fotograficznych znanego artysty słoweńskiego Froma Krašovec. Nowy dowód zwrócenia się słowian południowych do studjowania krajobrazu i folkloru rodzimego.

Fotografický Obzor. (Praga).

W numerze styczniowym podaje obszerne sprawozdanie, bardzo pochlebne z wystawy wszechsłowiańskiej w Zagrzebiu. Z autorów polskich tam reprezentowanych wymienia Wańskiego i Pawłowskiego z Poznania, Zdanowską z Wilna.

Revue Française de Photographie et Cinématographie

Zeszyt z 15 marca r. b. jest poświęcony głównie niedawno zamkniętej XIII Wystawie przemysłowej Foto i Kinomatografii w Paryżu. Wystawa ta była uzupełniona salonem fotograficznym, zorganizowanym przez Unję Narodową Towarzystw Fotograficznych we Francji, która zgrupowała blisko 600 obrazów amatorów zrzeszonych. Wystawę kompletowały odczyty i popularne wykłady oraz pokazowe prace laboratoryjne. — W tym samym zeszycie znajdujemy dalszy ciąg niezmiernie pouczającej „gramatyki sztuki fotograficznej” C. de Santenl'a, przychem autor omawia błędy, których należy wystrzegać się w kompozycji.

„Camera“ Nr. 9 z marca 1936.

Podaje wyniki międzynarodowego konkursu „Kamery“ z marca r. b. Dyplomy otrzymali między innymi dwaj polacy — obaj z Krakowa — Wł. Bogacki za „Siostry“ i L. Bornstein za „Letni spacer“. W stałej rubryce pisma „jak wykonuję swe prace wystawowe“ znajdujemy artykuł księżny Eberhard von Arezberg, która na konkursie Camery otrzymała piątą nagrodę. Laureatka podaje, że większość zdjęć dokonuje Rolleiflexem; przy powiększeniach zaś posługuje się zmięczającą płytą celuloidową „flou-net“ Misonne'a, która jest wyjątkowo dogodna i prosta w użyciu. Camera przynosi wreszcie żalobną dla Szwajcarii wiadomość o śmierci E. Sutura, którego znakomite obiektywy cieszyły się szeroką sławą.

„Die Galerie“. Nr. 3 marzec 1936.

Autor pod inicjałami K. C. bierze w obronę fotografię „nową“ w artykule, zatytułowanym „Contra Misonne“. Usprawiedliwia rewolucyjność i niezdamny prymitywizm jej poczyniń tem, że były protestem przeciwko wyłączności, z jaką fotografia przedwojenna naśladowała malarstwo. Powiada, że dla zbudowania gmachu nowej fotografii należało wprzód zburzyć stare budowle romantyczne (zupełnie tak samo twierdzi komunizm), należało postępować tak jakgdyby wynalazek Dayneke'a, Niepce'a miał miejsce w roku 1918-tym a nie 1839-tym. Niedołężne próby „nowej rzeczowości“, pomimo swojej małej wartości artystycznej, mają tę zasługę, że wzięły na siebie odważnie całe odium nowatorstwa i utorowały fotografii „nowe drogi“. Autor mówi wprawdzie znacznie więcej złego o starym kierunku, niż wyraźnego o nowym, ale okupuje to bardzo rozsądnym zakończeniem, które tu przytaczamy:

„Sprawiedliwy i nieuprzedzony osąd „starego stylu“ i „nowej fotografii“ jest tylko wtedy możliwy, jeśli uwzględni wymagania współczesności w fotografii, nie odśadzając od zasług kierunku dawnego. Ostatecznie — przecież ci dwaj przeciwnicy obydwa tak samo dbają o fotografię i — różnymi drogami — dążą do rozwoju i postępu tej sztuki“.

W tymże zeszycie dr. A. Grabner precyzuje pojęcia „starej“ i „nowej“ fotografii, często rozumiane mętnie i określane podług cech drugorzędnych — jak strona zewnętrzno-techniczna. Istotną różnicą między temiż dwoma kierunkami stanowi *wyбір motywu i sposób jego przedstawienia* i tylko te znamiona można uważać za sprawdziany odrębności stylu. Grabner rozpatruje kolejno tematowości, i tak charakteryzuje jej ujmowanie dawne i dzisiejsze. Fotografia malownicza buduje się w ruinach i zabytkach dawnej architektury, w portrecie statycznym i upiękuszonym w pejzażu o nienaturalnie dramatycznych obłokach, w ocenie rodzajowej, gdzie ludzie są raczej sztafażem niż czynnikami akcji pierwszoplanowej, wreszcie w akcie uosabiającym rzeźbiarskie piękno, w „martwych naturach“ złożonych z przedmiotów wytwórczych i ozdobnych. Tymczasem fotografia nowoczesna przedstawia tę tematykę zupełnie inaczej. W architekturze — woli codzienność, a nawet brzydotę wielkomiejskiego podwórka, lub „tylnej ściany“ (Hinterhaus), w portrecie — podchwycenie ruchu i życia w jego powszednich formach, w pejzażu — niebo jasne i lekkoobłoczne, lub szaro zachmurzone, o cechach „codziennej autentyczności“, w rodzaju — postaci, wypełniające całą ramę obrazu swoją kinetycznością, w akcie — raczej taniec niż rzeźbę, czyli momenty żywego ruchu. *Chociażby jego elementy były perspektywicznie przerysowane lub zatarte w szczegółach*, w martwej naturze wreszcie — powszedność wszelkich rzeczy taką jak one wyglądają na codzień.

Charakterystyka obydwu wiadomości fotografii usiłuje być dosłowna, ale popada w jednostronność. Ani fotografia romantyczna z przed wojny nie była tak



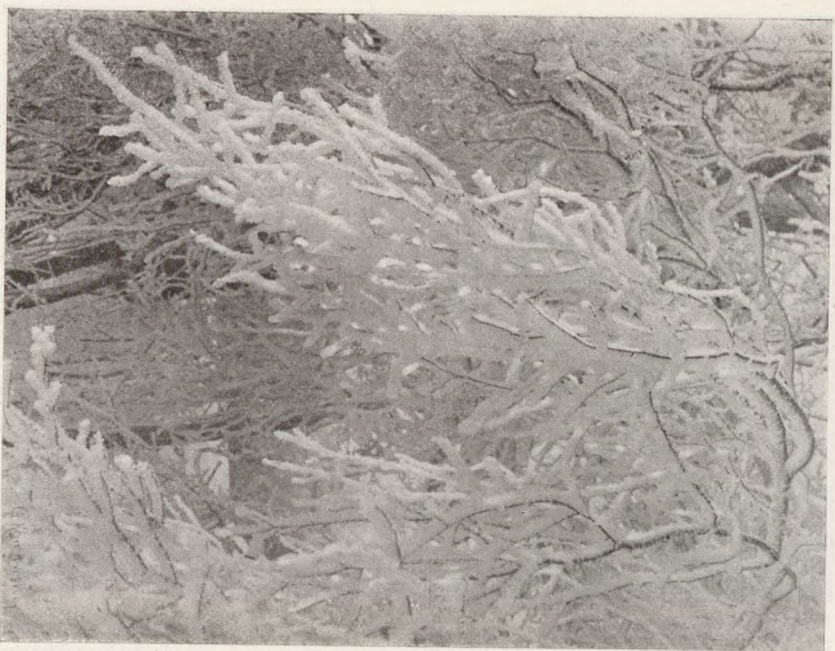
KURZ ŚNIEŻNY
brom

ST. PAŁUSZKO
Dzisna



Z WAWELU
brom

SZCZĘSNY WACHHOLZ
Kraków



SZRON
brom

CZESŁAW KARCZEWSKI
Nowogródek



GAŁĄŻ LESZCZYNY
brom

B. WALISZEWSKI

zdawkowo i pretensjonalnie przepełniona banałem „życia upiękzonego“, ani dzisiejsza, nie trzyma się tak wyłącznie drugiego bieguna—banału brzydkiej i pospolitej codzienności. Fotografję dawną ratowała „prawda“, światła słonecznego i w niej też — ufamy — znajdzie wybawienie nowe od desperackiego pogrążenia się w drugim biegunie—w wielkomięskiej bezstylowości i brzydocie.

La Galerie Nr. 3. Marzec 1936.

Znajdujemy tu interesujący artykuł A. Fuchsa o „Sposobach tonorozdzielczych“. Powszechnie jest znana właściwość płyty i papieru bromosrebrowego powiększenia obszaru pośrednich tonów szarych kosztem szczegółów w światłach i odcieniach. Jest ona przyrodzoną ułomnością fotografii i uniemożliwia mechaniczne osiągnięcie pięknej i harmonijnej gamy tonów. Niema innego wyjścia jak *rozdzielenie* tonacji na dwa negatywy i zasada ta została poraz pierwszy zastosowana w sposobie gumowym i olejowym z modyfikacjami właściwymi charakterowi każdego. Ale techniki te są zbyt trudne i żmudne dla współczesnych, którzy woleliby jakąś metodę, łączącą prostotę powiększenia bromowego z harmonią tonów, osiągniętą przez ich rozdzielenie. Henryk Kühn pracuje nad „Syngrafją“, ale jej jeszcze nie ogłosił, natomiast Alfred Person wydał książkę p. t. „Bildmässige Leica — Photos durch Tontrennung“ (Fotografika Lejką tonorozdzielczą), a w Salonie Międzynarodowym zeszłej jesieni w Warszawie widzieliśmy większą ilość jego pięknych powiększeń, wykonanych sposobem tonorozdzielczym. Zasada jest następująca: z negatywu pierwotnego przez diapozytyw wykonuje się nowy negatyw, posiadający tylko światła doskonale wypracowane. Rzutowanie kolejne obu negatywów, bardzo ściśle dopasowanych na ten sam papier bromowy, z odpowiednią repartycją czasu naświetlenia, do powiększenia o walorach lepiej zharmonizowanych, niż powiększenie z negatywu pojedynczego. —

Przy tej sposobności przypominamy, że sposób Persona posiada w Polsce odpowiednik znacznie skuteczniejszy i graficznie wartościowszy w metodzie Izohelji, Witolda Romera, która została w ostatnich latach opisana przez autora w prasie polskiej i zagranicznej. Izohelja opiera się na tej dawnej zasadzie, tylko rozszerzonej do kilku negatywów—błon, sklepanych następnie w jedną całość, co upraszcza znacznie czynność powiększania.

Photofreund Nr. 6—1936.

Inż. A. Niklitschek w artykule „Raz, dwa, trzy“ omawia zasady kompozycji obrazu. Przedmiot pojedynczy łatwiej skomponować niż dwa, zaś przy trzech przedmiotach najlepszym rozwiązaniem jest, gdy jeden z nich będzie silniej zaznaczony czy to wymiarem, czy wartością tonów—natomiast cztery przedmioty pojedyncze znów źle się łączą w całość kompozycyjną. Omawiając te zasady i ilustrując je przykładami, dochodzi autor do wniosku: przy jednym głównym motywie skomponować jest obraz najłatwiej; dwa jednakowo zaznaczone motywy komponować jest niemożliwie, powinno się zaznaczyć przewagę jednego z nich na niekorzyść drugiego. Trzy motywy znów łączą się w całość. Szczególnie ma to zastosowanie przy zdjęciach osób. W krajobrazie, jedno drzewo należy umieszczać bliżej środka obrazu, jednak tak, aby nie dzieliło ono obrazu na dwie części symetryczne. Przy zdjęciach dwóch drzew albo krzaków należy rozmieszczać je po obu stronach obrazka, dając w środku wolną przestrzeń nieba. W ten sposób unikniemy rozdwojenia motywu.

The Reflex.

Pismo fotograficzne, wychodzące w Johannesburgu (Afryka Południowa) zamieszcza w numerze marcowym przekład angielski pracy J. Bułhaka „Wybór sprzętu fotograficznego”, zaczerpniętej z jego „Estetyki światła”. Pismo wyraża się z uznaniem o działalności pisarskiej autora.

PORADNIA

Zdjęcia (1, 2, 3) *Brata Januarego Wilka z Dukli* wykazują poczucie artystyczne i umiejętność wynajdywania motywów. Kompozycja jest poprawna, ale nie pozbawiona pewnych wad. Defektem obrazku Nr. 1 jest drzewo z lewej strony, które nie wiąże się kompozycyjnie z pozostałymi i jako pierwszoplanowe jest zbyt banalnie proste i równe; na temże drzewie znajduje się jednolita plama śnieżna, która swą pierwszoplanowością (łącznie z wyżej wskazanem drzewem) dekoncentruje motyw. Należy odrzucić drzewo i za pomocą retuszu usunąć cienie od niego pochodzące, jako nie mające racji bytu.

Obrazek Nr. 2 jest wdzięczny i skomponowany dobrze. Subtelne modulacje światłocieni stwarzają całokształt zadawalniający. Należy usunąć zaczerwienienie u brzegu górnego.

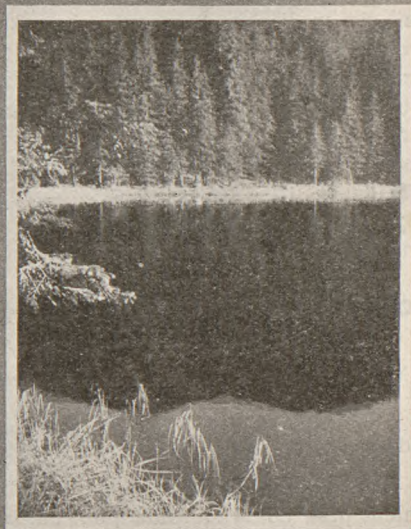
Obrazek Nr. 3. Zdjęcie niedoświetlone, wskutek czego drzewa są zbyt przyciemnione. Drzewo pierwszoplanowe jest za blisko brzegu. Należy usunąć część płotu łączącego drzewo z brzegiem. Ogólna kompozycja obrazka poprawna.

Zdjęcia *pani Marji Strasburger* Nr. 4. Głównym defektem obr. są ogromnie nogi na pierwszym planie, które swą papierową białością stwarzają pstrokaczną tła łącznie z białymi głazami planów drugorzędnych. Należało ująć kobietę więcej z boku, na czem zyskałaby plastyka obrazka, który w tonie jest zbyt kontrastowy i wymaga złagodzenia przez dłuższe naświetlenie. Niewypracowane białe niebo jest zasadniczym błędem fotografów, którzy nie używają filtra żółtego.

Nr. 5. Obrazek ładnie ujęty, ściana lasu odbijająca się w wodzie harmonizuje z otoczeniem. Wskutek zbytniego przekontrastowania brzeg nad wodą przed lasem robi wrażenie śniegu. Gałęzie nad wodą po lewej stronie należało więcej pokazać lub też wcale nie pokazywać. Trzeba złagodzić kontrast przez dłuższe naświetlenie.

Pozostałe zdjęcia p. t.: „Kumoszki”, „Stary handlarz”, „Nad potokiem” i „w Nowym Targu” — są zdjęciami słabszemi z powodu pstrokaczny tła, wypłukanego białego nieba oraz z powodu rozrzuconych elementów motywu i zbytniego przekontrastowania; natomiast obrazek p. t. „Na Hali Miętusiej” zasługuje na uwagę i po odrzuceniu pstrokaczny kamieni, (a zwłaszcza tego na pierwszym planie, który na pierwszy rzut oka prawie nie różni się od owiec), po złagodzeniu kontrastów (dzięki czemu papierowo-białe owce otrzymają wypracowane kontury) zdjęcie zyska na wartości. Obrazek p. t. „W powrotnej drodze” jest dobrze ujęty; naturalny, bez pozy, tylko, jak zwykle przekontrastowany. Pstrokaczną tła należy usunąć za pomocą retuszu.

Zdjęcia p. *Józefa Dańdy* z Katowic. Obrazek p. t. „Wilczur” jest dobrze skomponowany. Światłocienie tła śniegowego harmonizują z ciemną plamą psa. Szkoda, że głowa za mało się odróżnia od tła z prawej strony. Należy usunąć za pomocą retuszu pnie krzaków u góry.



Pamiętajcie o Almanachu Fotografiki Polskiej
1936!

Nadsyłajcie zdjęcia — jednajcie abonentów.

Zdjęcia p. t. „Kościelec” w Tatrach jest dualizmem tematycznym. Należy wziąć pod uwagę motyw górny, który ma pewną wartość, a dolny jako słabszy odrzucić.

Zdjęcie p. t. „Wodotrysk w zimie”. Bryły lodowe dość ciekawie wyglądają na tle czerni drzew, ale rura wprowadza dysonans i psuje poprawną całość.

Zdjęcia p. *Jurkowskiego*. Obrazek p. t. „Opary” należy do rzędu „widokówek” poprawnie skomponowanych, ale niebo ma zamało wypracowane i cienie zbyt mocne.

Obrazek p. t. „Szata śnieżna” ma ładne stonowanie śniegu, ale układ drzew przypadkowy i mało mówiący.

Janusz B.

K O M U N I K A T Y

Znakomity artysta-fotograf *Henryk Kühn* zaczyna 70 rok życia w niesłabnąco czynnej pracy na umiłowanym polu. Przypominamy, że przed czterdziestu laty był on jednym z pierwszych twórców odrodzenia fotografii i wespół z Hennebergiem i Watzkiem ogniskował ruch artystyczny w Austrii.

Z życia stowarzyszeń

Udział Fotoklubu Wileńskiego w XVI Wystawie Fotografiki we Lwowie wyraził się w liczbie dwunastu członków, mianowicie: Bułhak Jan i Janusz, Buyko, Drucki-Lubecki, Farbotko, Krukowski, Krysztofik, Śledziwski, Wrześniowski, Zakrzewski, Zdanowscy Bolesława i Edmund. Z poza Fotoklubu wileńskiego wystawę obeśłali następujący wilnianie: Dobrski, Drzewicki, Hermanowicz, Soroczyński, Węgliński, Zdanowski Albin.—Lwowski „Wiek Nowy”, z d. 20 marca przynosi obszerną recenzję XVI wystawy pióra M. K. M., przeszło trzecia część której jest poświęcona Wilnianom. Omawia ona szczegółowiej prace Zakrzewskiego, Krysztofika, Bułhaka, Byki i Wrześniowskiego, podkreślając w ostatnim „subtelne studjowanie założeń świetlnych i trafne rozwiązywanie kompozycyjne”.

Kalendarz wystaw

I Międzynarodowa Wystawa w **Karlsbadzie** z terminem nadsyłania prac do 18.VI. 1936 p. adr. Rudolf Zbitek, Karlsbad—Kerag Palace, Czechosłowacja.

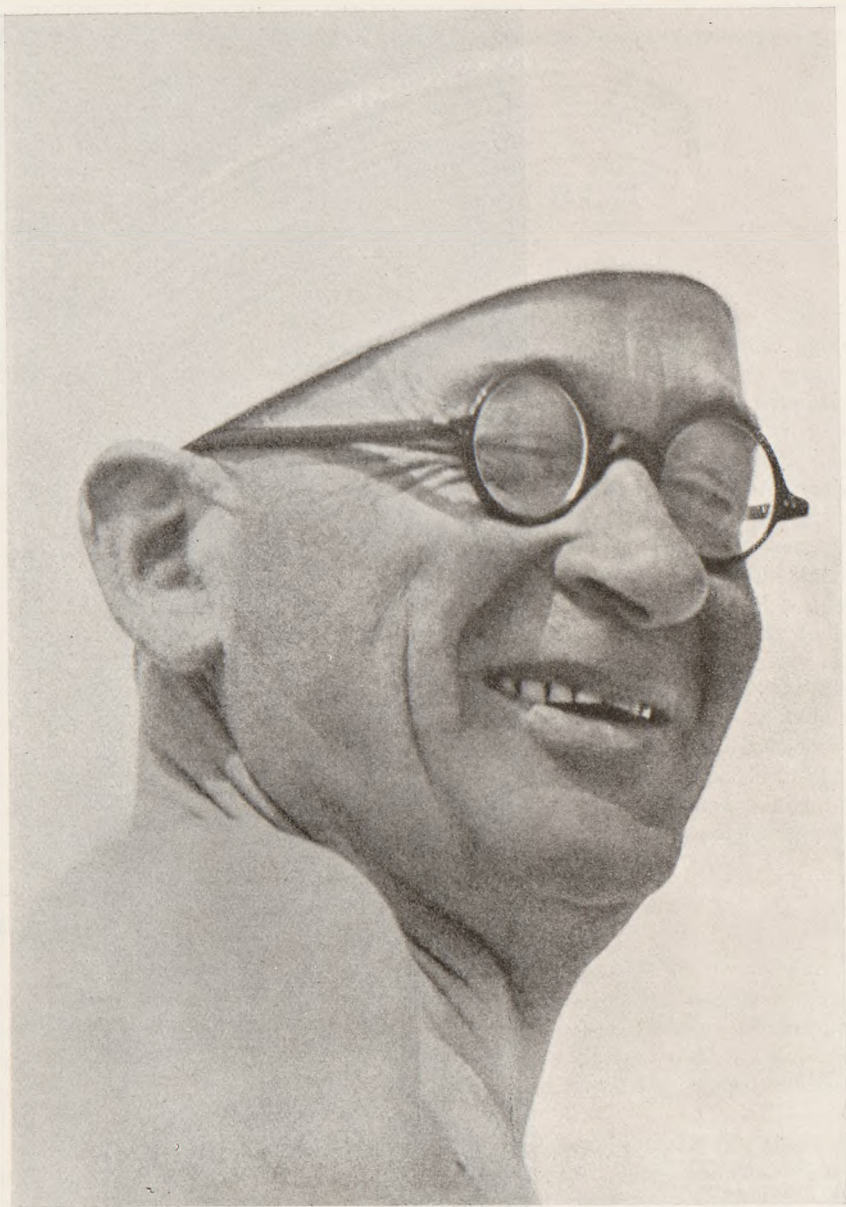
IV Międzynarodowy Salon w **Wiedniu** z terminem nadsyłania prac do 1 maja pod adr. dr. Wilhelm Fürer Wien VIII Alserstr. 49. Wpisowe 7 szylingów, austr.

V Salon Międzynarodowy Południowo-Afrykański w **Johannesburgu** z nadsyłaniem prac do 14 sierpnia pod adresem „The Hon. Secretary Johannesburg Photographie Society P. O. Box. 7024. Johannesburg, South Africa”. Wpisowe 5 szylingów angielskich.

Międzynarodowy Salon w **Madrycie** z terminem nadsyłania prac 15 kwietnia pod adr.—Secretario de la Sociedad Fotografica de Madrid, Calle del Principe 16. Madrid.

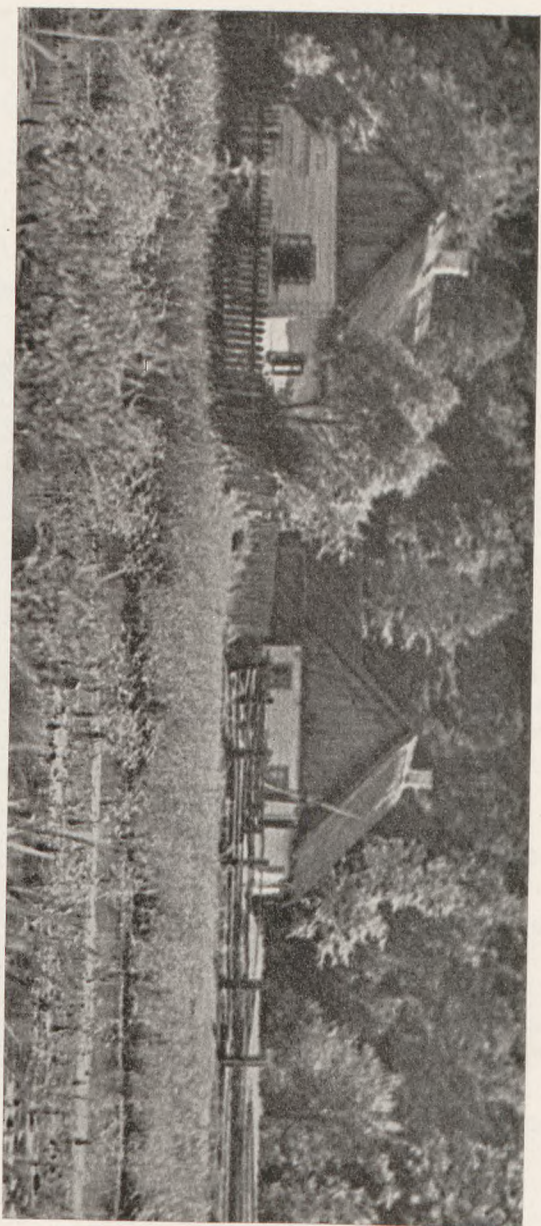
Międzynarodowy Salon w **Chicago** z terminem 15 czerwca pod adr. Alex. J. Krupy, Chicago C. C. 137 North Wabash avenue. Chicago III.

II Międzynarodowy Salon we **Frankfurcie** n/M. z terminem do 15 sierpnia pod adr. „Rhenus” Transportgesellschaft. Frankfurt n/M. Ausstellungsleitung der Deutschen Fotografischen Ausstellung. Wpisowe 1 dolar.



W SŁOŃCU
brom

MARJAN KRYSZTOFIK
Wilno



NAD CZARNĄ HAŃCZĄ
brom

PIOTR BAHAN
Sopoćkinie

Odpowiedzi Redakcji

Pani Marja Strasburger, Warszawa. Nadesłane obrazki jeszcze nie radają się do reprodukcji, aczkolwiek mają pewne zalety. Omówimy je szczegółowo w „Poradni” i zachęcamy do dalszej pracy, która z czasem może przeistoczyć się we współpracę z naszym pismem.

Z PRZEMYSŁU

Nowości fotograficzne na Targach Lipskich.

Firma Astro wystawiła Identoskop, przyrząd pomocniczy przy zdjęciach Leiką lub innemi podobnemi kamerami. Zapomocą tego instrumentu można oglądać fotografowany przedmiot na matówce, wolny od paralaksy, w formacie negatywowym. Teżę firmy jest Fokuskop, przyrząd do nastawiania na ostrość z najwyższą dokładnością. W. Beier zaopatruje swoją małoobrazkową kamerę Beirę w Elmar f: 3,5 i Xenar Schneidera. Otto Berning pokazuje udoskonaloną automatyczną kamerę Robot—24×24 mm. Ponadto firma wystawia wyzwalacz automatyczny, zapomocą którego można wprowadzić w ruch nietylko migawkę i przesuw filmowy Robota, lecz także zapalić lampę, co umożliwia dokonywanie zdjęć pewnych zjawisk w określonych odstępach czasu. Certo-Kamerawerk wyprodukowała Dollinę II (24×36 mm, 36 zdjęć,) ze sprzężeniem działaniem optyki z dalomierzem. Cena tej kamery jest b. niska. Firma Franke & Heidecke zwiększyła siłę światła w Rolleicordzie: w wizjerze f: 3,2, w aparacie właściwym f: 3,5. Konstrukcja kamery umożliwia nastawianie na ostrość nietylko przy oglądaniu obrazu z góry, lecz również i z wysokości oczu. Kamerabau-Gesellschaft-Rudolph wystawia znakomicie wydoskonaloną kamerę Roland 4,5×6 cm. z Plasmatem f: 2,7,7 cm. ze sprzężonym odległościomierzem i wizjerem. Goltz & Breutmann wystawiają dwuobiektywową lustrankę Mentorette 6×6 cm. (Mentor—Spezialobjektiv f: 3,5/7,5 cm.) Podobno kamerą tą można dokonać w ciągu 29 sek. 12 zdjęć, a to dzięki sprzężonemu działaniu naciągu migawki, przesuwania filmu i zaraz bezpośrednio potem następującego działania wyzwalacza. A. Z.

Nadesłane.

Hauff—Pancola—Film, 17/10⁰ DIN jest to panchromatyczna drobnoziarnista błona dla dziennego i sztucznego światła, przytem wysoka czułość na światło sztuczne nie jest osiągnięta przez specjalne uczulenie na barwę czerwoną. Dlatego też nie potrzeba tu stosować zielonego filtra, gdyż uczulenia na barwy zieloną, żółtą i czerwoną wzajemnie są wyrównane. Jedynie wtedy, kiedy przeważa błękit (np. niebo), stosujemy jasny filtr żółty, jak przy błonie barwoczułej.

Błona **Hauff—Pancola** jest więc uniwersalną panchromatyczną błoną drobnoziarnistą, przystosowaną zarówno do dziennego, jak i sztucznego światła. Ziarno tej błony jest nadzwyczaj drobne, co interesuje nietylko posiadaczy Leiki lub Contaxa.

Błona **Hauff—Pancola** jest wyrabiana jako błona zwojowa dla formatów 4x6¹/₂, 6x9, 6¹/₂x11, również na ładunkiienne do kamer Leica, Contax, Peggy, Retina i t.p.

Przeciwodblaskowość błony jest zupełna, a podwójna emulsja pozwala na znaczne różnice naświetleń. Do opakowań dołączona jest dokładna tabela naświetlań przy sztucznem świetle.

Przyjemności fotograficzne w raju Sowieckim.

Nr. 9 „Camery“ podaje zastręgującą na powtórzenie notatkę:--Moskiewska „Prawda“ z 27 stycznia r. b. wywnętrza się w następujący sposób, o jakości wyrobów sowieckiego przemysłu fotograficznego: „Śmiałka, który nabędzie taki aparat, oczekuje gorzkie rozczarowanie. Kamera okazuje się przeważnie wybiórkiem. Gdy się otworzyło kamerę, to niełatwo ją spowrotem zamknąć. Można założyć kasetkę, jednak wydostanie jej jest wielce utrudnione. „Prawda“ stwierdza dalej, że otrzymanie przyborów fotograficznych w Związku Sowieckim jest prawie niemożliwe. Można wprawdzie coś niecoś wyszukać, lecz przeważnie nie do użycia. Statywy chwieją się, czerwone lampy do ciemni i proszki błyskawiczne są tak marne, że nie nadają się do użytku. Klisz i papierów nie można nigdzie nabyć“.

Tak się przedstawiają w praktyce, wg. własnego wyznania „Prawdy“ wyniki osiągnięte w przemyśle fotograficznym w ciągu dwóch „piatiletok“, oraz udostępnienie dla wszystkich—a nie tylko dla kliki kapitalistów—zdobyczy współczesnej kultury w zrównanym ustroju społeczno-ekonomicznym Rosji Sowieckiej.

Prawo autorskie do obrazu fotograficznego.

Mała polemika o prawie autorskim do obrazu fotograficznego, rozpoczęta „Na marginesie“ w Nr. 1 i 2 Przeglądu Fotograficznego, poruszyła sprawę o zasadniczym znaczeniu i dlatego też tezy postawione przez obu autorów nie powinny przebrzmieć bez echa. Tembardziej, że sprawa prawa autorskiego jest nie tylko czysto teoretycznym zagadnieniem.

Nie ulega żadnej wątpliwości, przynajmniej wobec uświęconych tradycją zwyczajów w dziedzinie sztuk plastycznych, że prawo autorskie do dzieła sztuki, wyrażone formalnie w podpisie autora, ma tylko rzeczywisty jego twórcę. Może to być jedna osoba, może być również w niektórych wypadkach spółka autorska, dwu—lub wielu-osobowa. Niewątpliwie też jest, że artystę, podpisującego swoim nazwiskiem dzieło cudzego ducha i cudzych rąk, wyświęconoby z każdej wystawy. Nie wyklucza to oczywiście możliwości nadużyć, ale oficjalne prawo i praktyka są niedwuznaczne.

Nieinaczej było też dotychczas w fotografice i regulaminy wystaw jasno i wyraźnie stawiały tę sprawę. Z odmiennym postępowaniem sprawy można się było spotkać na ostatniej wystawie łódzkiej. Regulamin wystawy nie tylko dopuszczał do działu ogólnego wystawy zdjęcia „nadesłane przez kogokolwiek, nie tylko przez autora“, ale co do działu artystycznego nie zawierał zwykłego zastrzeżenia, że obrazy nadesłane do tego działu powinny być w całości dziełem autora. Umieszczenie tego warunku w regulaminie wystawy mogłoby poprostu uniemożliwić urządzenie wystawy, bo nie było tajemnicą, że nie wszyscy „artyści“ biorący udział w wystawie mogliby szczerze podpisać odpowiednią deklarację.

Sądzę, że w tej praktyce, mającej zresztą pewne tradycje w środowisku łódzkim, jest jednak małe niedociągnięcie. Jeśli są fotografowie, którzy nie mogą—przynajmniej są obojętne—opracowywać osobiście swoich zdjęć fotograficznych, a zlecają to komu innemu, to powinni szczerze umieszczać obok swego nazwiska również nazwę firmy czy osoby, opracowującej ich zdjęcie. Nie powinni chować tego w tajemnicy, bo jeśli zdjęcia są dobrze opracowane, to solidnej firmie należy się to minimum niewinnej reklamy, jakim jest ujawnienie nazwy firmowej na jej produkcie. Fotografowie ci będą wówczas w porządku nie tylko wobec siebie, ale również wobec współautorów, bo opracowanie cudzego zdjęcia (w postaci naświetlonej tylko czy już wy-

wołanej płyty lub błony) to znaczy wykonanie obrazu fotograficznego daje niewątpliwie prawo do współautorstwa. Oczywiście w pojęciu praktycznym.

Konsekwentnie powinno się tego rodzaju produkty artystyczne wyodrębniać na wystawach w osobną grupę „spółek autorskich”, zwłaszcza, że efektowniejsze wykończenie i montaż obrazów znacznie zyska w oczach publiczności wobec skromniejszych prac autorów indywidualnych, trudzących się osobiście opracowywaniem swych zdjęć.

Kto wie zresztą, jakieby to otwarło możliwości przed fotografią! Ożywienie pracowni fotograficznych, ich szlachetna konkurencja w wyszukiwaniu talentów amatorów, znoszących zdjęcia do opracowywania, wreszcie może organizacja wystaw przez firmy i ich zrzeszenia nie byłyby trudne do urzeczywistnienia.

Należy tylko postawić sprawę zupełnie szczerze i otwarcie. Przeciętnemu amatorowi nie przyniesie ujemy, jeśli, chcąc pokazać najlepsze swoje zdjęcia fotograficzne, ujawni również swego współpracownika.

Stanisław Burnagel.

Średniowiecze, fotografia i państwo.

Żyjemy w czasach, kiedy państwo opiekuje się wszystkim. Mamy paszporty dla ludzi i dla koni, dla ludzi—nawet z fotografią. Ale paszport fotograficzny, czyli patent daje nie państwo, ale cech średniowieczny! Nie można, znając *doskonale* technikę fotograficzną, mając podstawy naukowe (uniwersyteckie wykształcenie chemiko-fizyczne), na których opiera się fotografia, fotografować zarobkowo bez terminu u nieuka—fotografa cechowego. W XX wieku!

Przecież jest chyba postęp w zakresie fotografii, która zresztą niema nawet tradycji średniowiecznej, licząc sobie ok. 100 lat życia, a jak ten postęp umiejętności tak naukowej, jak fotografia (mamy instytuty fotograficzne na uniwersytetach), mogą śledzić cechy? Pytamy kiedy to się skończy. Czy to nie jest poprostu skandaliczny nonsens?

Czy więc nie czas, aby państwo, utrzymując fotograficzne instytuty naukowe na wyższych uczelniach, przyznało prawo uprawiania fotografii tym, którzy lepiej ją znają, a jednocześnie coś prostszego jak egzaminować ich przez komisję złożoną z ludzi naprawdę kompetentnych.

Są wyjątki wśród fotografów zawodowych, którzy mogliby z pożytkiem zasiadać w takiej komisji, złożonej jednak ze świata wykształconego.

Niedawno naszą redakcję odwiedzał młody człowiek, utrzymujący rodzinę z zarobków fotograficznych, ale którego prześladowały władze, zakazując mu fotografować bez świadectwa rzemieślniczego. Jednocześnie nie chcą wydać mu patentu, bo nie ma terminu cechowego. Jest wielce rozgoryczony, bo jest bezrobotny, nie może zrozumieć tego, że nie pozwalają mu pracować i robić tego, co dobrze umie!

Status.

PRENUMERATORZY PRZEGLĄDU FOTOGRAFICZNEGO korzystają ze **znaczących zniżek** następujących wydawnictw fotograficznych:

- | | | |
|--|----------|------------------|
| 1. Almanach Fotografiki Polskiej 1934 r. | zł. 6.— | zamiast zł. 10.— |
| 2. Estetyka Światła J. Bułhaka . . . | zł. 10.— | „ zł. 15.— |
| 3. Technika bromowa „ . . . | zł. 6.30 | „ zł. 9.50 |

4. Bromografia	„ . . .	zł. 5.70	„	zł. 8.50
5. Jan Bułhak, trzydziestolecie pracy.				
P. Śledziowski i S. Turski		zł. 1.50	„	zł. 2.50
6. Wędrówki Fotografą Jana Bułhaka:				
Zeszyt I. Krajobraz Wileński . .		zł. 2.—	„	zł. 2.50
II. Przez Ponary do Trok .		zł. 2.—	„	zł. 2.50
III. Krajobraz widziany przez				
soczewkę		zł. 2.—	„	zł. 2.50
IV—V. Jezioro Narocz (38 ilustr.)		zł. 2.—	„	zł. 2.80
VI. Człowiek twórcą krajobrazu		2.—	„	zł. 2.50
VII. Ruszczyckowskie dożynki . .		2.—	„	zł. 2.50
VIII—IX. Pejzaż Wilna (39 ilustr.) . .		4.—	„	zł. 5.—

za przesyłkę dolicza się **zł. 1.—** z wyjątkiem pozycji **nr. 5.**

APARATY DO POWIĘKSZEŃ fotograficznych E P I D I A S K O P Y KONDENSATORY

optyczne od najmniejszych do 250 mm. średnicy
z jasnego optycznego szkła

L U S T R A S F E R Y C Z N E

do reflektorów w oprawach i bez

W Y R A B I A I D O S T A R C Z A

JAN BUJAK, Fabryka przyrządów mierniczych
Lwów, ul. Zadwórzeńska 31.

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 poprawek w rękopisach. Adresy Członków 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
Drukarnia Artystyczna „Grafika”, Wilno, Tatarska 22