

PRZEGLĄD FOTOGRAFICZNY

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY

ORGAN FOTOKLUBU WILEŃSKIEGO I LWOWSKIEGO
TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

WILNO

L W Ó W

POZNAŃ

Rok II

Maj 1936 r.

Nr. 5

JAN BULHAK – Wilno

JAK DALEKO MOŻE FOTOGRAFIA ODEJŚĆ OD MALARSTWA?

Rewizjonizm fotograficzny, spłodzony przez współczesną supremację miast, rzucił hasło uniezależnienia się od malarstwa aż do zupełnego wyrzeczenia się pokrewieństwa, jakie dotychczas łączyło fotografię z plastyką płaszczyznową. Przypomina to aż do złudzenia sprawę różnych mniejszości narodowych w Polsce, głoszących takie same hasło oderwania się od Rzeczypospolitej. W obydwóch wypadkach zwolennicy całkowitej samodzielności zdają się zapominać, że „odejście od czegoś” jest czynem litylko negatywnym. Żeby żyć i trwać, na to trzeba jeszcze pozytywnie dokąds „dojść”, i tam się zatrzymać, a na to mieć trzeba odpowiednie siły i zasoby. Inaczej grozi rozproszenie w chaosie i utrata warunków bytu.

Nowe prądy w fotografice zaznaczają się ignorowaniem pejzażu i przyrody w szerokich, przestrzennych układach, traktowanych syntetycznie. Wolą analizować przyrodę we fragmentach i wycinkach, a jeszcze chętniej obcuja ze światem przedmiotów wytworzonych, ze strukturą materji. Portretowi, skomponowanemu statycznie, przeciwstawiają kinetyczne momenty i skośne rzuty postaci ludzkiej, pojedynczej lub zbiorowej, rzuty nierzadko perspektywicznie zniekształcone, a kompozycyjnie zdeorganizowane. Łapią na gorącym uczynku życie wielkomiejskie, gloryfikują tempo, ruch, szybkość, zmienność—zjawiska niewątpliwie zajmujące—ale wszystko to przedstawiają *w surowych wycinkach* chaotycznego stawania się i przekształcania, jak to widzimy w kinematografie. Najznakomitsze roczniki i miesięczniki ilustrowane Europy nie wstydzą się pokazywać pejzaży na poziomie „poradni dla początkujących”, a zato roi się w nich od przerysowanych wybrzuszeń

istot żywych i od kawałków tępej rzeczywistości, zarejestrowanych z cyniczną nonszalancją.

Nie należy jednak potępiać wszystkich wyskoków rewizjonizmu pamiętając, że każdy ruch protestacyjny musi ujawniać się odchyleniem wahadłowo przeciwnym, które z czasem normuje się na jakieś rozsądniejszej linii pośredniej. Otrzeźwione szukanie takiej stabilizacji daje się już dzisiaj zauważyć nawet w Niemczech. Polska natomiast przeżywa wszelkie mody z opóźnieniem ćwierćwiekowem i skłonna jest uważać za modernizm sprawy gdzieindziej napół przebrzmiałe. Dlatego zastanowimy się tu pokrótce, *jak daleko* może fotografia odejść od malarstwa?

Najpierw, co znaczy taka separacja i jak ją można urzeczywistnić? Jeśliby chodziło o odejście tematowe, byłoby ono tylko kwestią gustu. Można—owszem—porzucić w fotografii portret i pejzaż impresjonistyczny, jeśli kto tego chce, i przyswoić sobie tematowość wielkomieszczańską, industrialną albo kolektywistyczną. Będzie to może nowem zacieśnieniem, nową jednostronnością i w wyniku da nie wzbogacenie, tylko *zmianę inwentarza, co nie jest jednoznaczne z zamożnością*. Ale i taka tematowość kolektywistyczna, będąc poddana rygorowi układowemu i ożywiona przez trafne oświecenie i podchwyconą ekspresję, dostarczać może obrazów o wartości artystycznej. Można tego rodzaju nie lubić osobiście i prywatnie, ale niepodobna mieć go za złe innym. Wahadło życia musi mieć swoją amplitudę.

Następnie fotografia może odejść od malarstwa w technice stylu, przeciwstawiając syntetyzowaniu treści formalnej obrazu jej analizę. Oczywiście analizę, zorganizowaną kompozycyjnie. Nie odbiegnie to zresztą zbyt daleko od malarstwa, przypomni tylko raczej niektóre jego dawniejsze okresy. Bo nie należy się łudzić, by analizowanie było wynalazkiem współczesnym. Jest nim chyba tylko w odniesieniu do pewnych nowych tematów, dawniej nieznanymi, jak maszyny, lokomocja i urządzenia nowoczesne, których nie było przed paru wiekami. Ale sam sposób ujęcia *był zawsze* i realistyczny odruch dzisiejszy nie jest żadną rewelacją. Wystarczy przejść się przez galerie w Dreźnie, Monachjum, Kassel, Haarlemie, Amsterdamie i przypatrzeć się analitycznej pasji, z jaką studjowali przejawy pospolitego życia codziennego i powierzchnię materji flamandzcy malarze z XVI i XVII wieku. Przewiną się przed naszymi oczami wnętrza, grupy i sceny rodzajowe Teniersa, Gerarda Dou, Ter Borch, Pietera de Hooch, Metsu, Hals, martwe natury de Heema i Mignona, pejzaże i sceny zwierzęce d'Hondecoetera, van der Velde, Pottera, Wouwermana, Cuypa, Ruisdaela. Dadzą nam doskonałe wzory „starej rzeczowości“ i pouczą, że „nowa rzeczowość fotograficzna jest stara jak świat i próbuje udawać nową

chyba w samochodach i samolotach. A nasz Matejko? Czyż jego płótna historyczne, przepełnione zachwyconym odtwarzaniem formy i barwy stroju, zbroi i oręża w ich najdrobniejszych szczegółach, nie starczą za domowy przykład starego rodowodu „nowej rzeczowości”? Możemy na koniec cofnąć się o parę tysięcy lat wstecz do Hellady. I tam znajdziemy legendę o Apellesie, który miał tak realistycznie namalować owoce, że ptaki zlatywały się i dziobały obraz. Nic zatem nowego pod słońcem.

Na marginesie tego wypadu historycznego można dopisać, że realistyczne odtwarzanie materji i rzeczy, wytworzonych przez człowieka, interesowało prawdopodobnie artystów każdej epoki, tylko bez zacieklego pryncypjalizmu, z jakim się objawiło po wojnie. Piszący zadał sobie trud przeszukanie swego zbioru negatywów i obrazów z całego trzydziestolecia pracy fotograficznej i znalazł w nim *kilkadziesiąt* motywów rzeczowo—analitycznych, które mogłyby figurować w jakimś dzisiejszym „modnym” almanachu. Cała różnica, polega na tem, że te motywy były zaczerpnięte nie z tematuowości miejsko-fabrycznej, lecz z zakresu architektury, z terenu życia wsi i miasteczka, że miały słońce i powietrze, że wreszcie były uprawiane *obok wielu innych tematów*, bez zasadniczej jednostronności. Były nie snobizmem, lecz wynikiem szczerego przejęcia się danym momentem czy ułamkiem życia, *bez zobowiązania do wierności dozgonnej temu nastawieniu*, były spontaniczne, a nie wymęczone, były wolne, nie podlegające przymusowi mody. A nie od rzeczy będzie dodać, że reprodukowany tutaj obrazek „Agawa” powstał w roku 1915-tym, a więc dobrze przed narodzeniem neo-realizmu. Jest to jeszcze jeden dowód, że nowa rzeczowość *bez fanatyzmu* jest dosyć stara.

Dotychczas mieliśmy na względzie tematuowość o układzie dyscyplinowanym, czyli inaczej obrazy, skomponowane podług teorii sztuki. Widzieliśmy w nich, że wszelkie zakusy „odejścia od malarstwa” w fotografii są próżne, jeśli mamy na celu „obraz”, a nie rejestrację. Obraz musi być skomponowany podług zasad estetyki rysunkowo-malarskiej.

Ale nowatorzy dzisiejsi chcą iść dalej. W pogoni za znalezieniem własnego wyrazu i ujęcia fotograficznego, porzucają nietylko dawną tematuowość, co im wolno, lecz lekceważą i odwieczne reguły kompozycyjne, czego czynić nie wolno. Zamiast przetwarzać i wzruszać—meldują i ogłuszają. Mniemają, że wystarczy podpatrzyć i utrwalić fotograficznie coś nowocześnie ciekawego, coś zadziwiającego niezwykłością treści lub jej strony formalnej, a gdy to się udało, czują się rozgrzeszeni ze wszelkich błędów kompozycyjnych. W pogoni za jakimś oryginalnym kątem widzenia lub ciekawem uszeregowaniem plam i linii, ztracają *poczucie krytyczne całości obrazu*, albo wmawiają so-

bie i innym, że ważnem jest tylko to, co znaleźli nowego, a to, co przytem popsuli lub zniekształcili, jest błahe i niewidoczne. Nie chcąc zadać sobie więcej trudu, by uniknąć usterek kompozycyjnych, odrzucają samą zasadę komponowania, jako niewygodną i krępującą i ogłaszają, że fotografia *stoi powyżej sztuki, ma własną mowę, nie potrzebującą epitetu artystycznej i jest w niej sama dla siebie prawodawcą*" Kalman Szöllösy—*La Galerie. Février 1936*). Sprawiedliwość nakazuje przyznać, że wysiłki nowatorów bywają niekiedy uwieńczone niejakim powodzeniem: *zamykając oczy na wady konstrukcyjne obrazu*, można przyklasnąć poniektórym osiągnięciom, wyglądającym odważnie i oryginalnie. Cóż jednak na to poradzić, że człowiek o jakiej takiej kulturze estetycznej *nie jest w stanie przymykać oczu* w takim wypadku i patrzy ze zdziwieniem szeroko otwartych źrenic na jawne barbarzyństwo, wyzierające z wielu okazów fotografii „czystej”. I dopiero wtedy przestaje się zdumiewać, gdy zrozumie, że ten objaw w dobie dzisiejszej nie jest odosobniony. Wszak to jest tem samem, co faktomontaż i reportaż w literaturze, co deptanie wszelkich reguł w poezji, co produkowanie stuku i wrzasku w muzyce, co bolszewickie pisanie Boga przez małe „b”, co ściąganie do poziomu ulicznego rynsztoka wszelkich wielkości i szczytów ludzkiego ducha. Wszędzie ten sam „styl” i ten sam cel.

Zrywanie z kompozycją plastyczną w fotografii jest poprostu rosyjskim okrzykiem „dołoj gramotnyje”, („precz z kulturą!”) Wywołuje w człowieku, myślącym kategorjami cywilizowanemi, bezwzględny protest i opór. Prowokuje do rzucenia twardej zapowiedzi walki. Nie wolno burzyć i zresztą nie da się w fotografii zburzyć hierarchicznej organizacji elementów obrazowych, która stanowi istotę kompozycji. Inaczej fotografia przestanie być sztuką i wróci do rangi *procederu*.

Zastanówmy się nad genezą kompozycji. Nie jest ona właściwością ani samego tylko malarstwa, ani samej plastyki, ani samej tylko sztuki wogóle. Jest warunkiem ludzkiego postrzegania. Kompozycja—to dążenie do jedności w wielości świata. To stwierdzenie jednostkowości jaźni ludzkiej i środków jej odczuwania. To czynność intelektu i zmysłów, polegająca na wyosobnieniu, organiczeniu, podporządkowaniu i uwydatnieniu. Czynność ta istniała zarodkowo w psychice człowieka pierwotnego jeszcze wtedy, gdy nie było sztuki. Istniała jako dążenie do uzmysłowienia jakiejś rzeczywistości. A taka afirmacja wyraźna i pełna mogła iść w danym ułamku czasu tylko w jednym kierunku, dotyczyć tylko jednego zjawiska, nigdy wielu, bo zmysły ludzkie są na to zbyt ubogie.

Sztuka, jako uzewnętrznienie twórczości człowieka, musiała rządzić się możliwościami, właściwemi temu człowiekowi i tak powstały



STARE DACHY
brom

BOLESŁAW GARDULSKI
Kraków



STUDIUM PORTRETOWE
brom

JÓZEF RUPENTHAL
Lwów

prawa, rządzące kunsztem słowa, barwy, kształtu, dźwięku. Staje się przeto jasnem, że kompozycja w plastyce, w obrazie nie jest czemś przemijającym, warunkowem i zmiennem, lecz *integralnym warunkiem bytu samego obrazu*, gdyż istnieje poto, żeby obraz stał się zrozumiałym, by jaknajprościej wypowiedział myśl lub uczucie autora w stanie dojrzałym. Kompozycja zatem—to jedność, zbudowana na hierarchicznym łańdźwie wielości. Opiera się ona w swych schematach na pospolitych formach geometrycznych, na linii prostej lub łukowej, na trójkącie, prostokącie i kole. Budowanie obrazu na zasadzie tych form chroni go od chaotycznej i pstrej wielorakości, zapewnia najwyższe oddziaływanie na wrażliwość ludzką—i to w każdej sztuce graficzno-plaszczyznowej, a więc i fotografii. Bez tej konstrukcji niema obrazu fotograficznego, tylko rejestracja, inwentarz, sprawozdanie, wreszcie anarchiczny chaos rzeczy.

Zwolennicy reportażu fotograficznego, lekceważący kompozycję plastyczną, chcą się rządzić *własnymi prawami*, zaczerpniętymi nie z duszy ludzkiej, lecz z wynalazków techniki. Gdzież jednak są te nowe prawa poza negowaniem dawnych? Jak je osiągnąć bez uwzględnienia natury człowieka? Jak obalić niewzruszone podstawy „jednostkowości” człowieka? By rządzić się zasadami własnymi, fotografia czysta musiałaby je wprzód mieć, znajdując je w jakimś nowym łańdźwie, a nie w bezładzie. Nie można budować bez pionu i węgielnicy. Nie można obrazować materji i formy, nie porządkując tej materji w układy zorganizowane. Inaczej spycha się wszystko w kosmiczny chaos, któremu na imię—barbarzyństwo.

Złą przysługę oddają zatem fotografii ci, co chcą ją „oderwać” nawet od zasad konstrukcyjnych malarskich i plastycznych. Malarstwu nie zaszkodzą, a fotografię i siebie zubożą, obniżając swoje możliwości. Dopóki chcą tylko, byśmy byli detektywami struktury materji, sprawozdawcami szczegółów jej powierzchni, zwolennikami niecodziennych lub opacznych punktów widzenia, chwalcami krzywych rzutów optycznych na zbieranie przedmiotów i wielkowiejskie kotłownisko, dopóty możemy dyskutować lojalnie. Wtedy odpowiadamy: „owszem, możemy czasem robić to jak wy, ale bez waszego dyktanda i bez waszej cenzury, nie jako specjaliści detektywi i rejestratorzy, lecz z własnej ochoty. A przede wszystkim chcemy to czynić *obok innych rodzajów tematu i ujęcia*, a nie wyłącznie po waszemu, i przytem nie lekceważąc żywej przestrzennej przyrody, bo ona—przyroda—jest całym światem, a wy—mieszczuchy—jej drobną cząstką jedynie i wcale nie najlepszą”.

Możemy się w tem wszystkim różnić i spierać, jak spierają się narody chrześcijańskie, które to dzieli wojna, to znów jednocy poko-

jowe współżycie, ale które mają zawsze jakąś wspólną platformę porozumienia—wspólną mowę sumienia. W sztuce jest nią pogląd konstrukcyjny i organizujący, a nie destrukcyjny i anarchiczny, jest poszanowanie zasad sztuki, odwiecznych i niezmiennych, jak powietrze, słońce, ziemia i oczy człowiecze, które na nie patrzą.

A bez tego wspólnej platformy—niema zgody między nami, jak nie może jej być między światem chrześcijańskim, a bolszewizmem. Może być tylko walka do upadłego. Walka o hierarchję wartości plastycznych, o scalenie syntetyczne wycinków życia i ich artystyczne przetworzenie. Walka o artyzm, czyli o osobowość własną i ludzką, przeciw bezosobowości światopoglądu mechanicznego i tyrańskiego.

Rzecz jest stara jak świat. Już Lafontaine ją opisał w bajce o lisie bez ogona, który radził wszystkim innym lisom, by sobie dały uciąć swoje puszyste kity. Łatwo namawiać temu, kto już jest pozbawiony ogona albo urodził się bez niego.

My wolimy pozostać—z ogonem. A jego długość—czyli wieki kultury i tradycji—to jest właśnie dystans, poza który fotografika nie może odejść od malarstwa. Ani na krok dalej.

JÓZEF DRUCKI-LUBECKI — Wilno

W OBRONIE ŚWIATŁOMIERZY ELEKTRYCZNYCH

Prof. J. Świtkowski poddał w N-rze 4 Przeglądu Fotograficznego surowej krytyce światłomierze elektryczne. Zarzuty główne dadzą się sprowadzić do następujących wad tych światłomierzy: 1) tylko przy średnich jasnościach przedmiotu fotografowanego podają jako tako przybliżone — ale bynajmniej nie absolutnie dokładne — czasy naświetleń, 2) przy bardzo wielkich zaś lub bardzo małych jasnościach podają naświetlenia dość dalekie od prawdziwie trafnych, 3) pokazują wogóle fałszywie, gdyż wrażliwość komórki fotoelektrycznej na barwę światła przebiega po krzywej całkiem innej, niż wrażliwość emulsji.

Jeżeli — zdaniem prof. J. Świtkowskiego — mimo to fotografowie otrzymują przy pomocy tych przyrządów negatywy niezbyt błędnie naświetlone, to głównie dzięki znacznej tolerancji naświetlenia nowoczesnych emulsyj. Wobec szeregu wad światłomierzy chemicznych i optycznych—„pozostają więc tylko tabele naświetleń, dziś niesłusznie zarzucone, jako niemodne. Są to jednak przyrządy najpewniejsze w użyciu, gdyż uwzględniają wszystkie bez wyjątku czynniki, od których zależy długość czasu naświetlenia”. „Wracamy zatem do tabelk

naświetleń. Wracamy może nie wszyscy, bo nie wszyscy lubimy myśleć i nie wszyscy traktujemy krytycznie najnowsze tryumfy techniki", — które, jak światłomierze elektryczne, mogą rzekomo całkowicie zautomatyzować określanie czasu naświetlenia i zwolnić od trudu myślenia.

Zamierzając wziąć w obronę przed powyższymi zarzutami światłomierze elektryczne, musimy zbadać czy: 1^o wskazania ich są aż tak bardzo wątpliwej wartości, 2^o czy stoją one niżej od danych, uzyskiwanych przy pomocy tablic.

Laboratorium czasopisma Photofreund przeprowadziło przed kilku miesiącami ciekawe badania porównawcze nad 9 światłomierzami, wymienionymi przez prof. Świtkowskiego; wyniki zostały opublikowane w dwu styczniowych zeszytach tegoż pisma. Wypadły one wyjątkowo niepomyślnie dla jednego przyrządu (Amato). Dla lepszej orientacji podajemy poniżej dane dla 4 bardziej u nas znanych i bodaj najpewniejszych światłomierzy.

Czas naświetlenia przy 1:9 i 16/10⁰ Din w sekundach.

Przyrząd	Oświetlenie w Luksach							Rozpiętość
	20	30	60	100	200	500	1000	1 : 40
Tempophot T 8 . .	4	4	1	1/2	1/5	1/10	1/25	1 : 100
Elektro-Bewi . . .	4	3	1/2	1/5	1/10	1/25	1/50	1 : 200
Ombrux	5	2	1	1/2	1/10	1/25	1/50	1 : 250
Helios	4	2	1	1/2	1/10	1/25	1/50	1 : 200
Czas właściwy ¹⁾ . .	3	2	1	1/2	1/5	1/10	1/20	1 : 60

Dane powyższej tabelki potwierdzają, jak widać, w pewnym stopniu pierwsze dwa zarzuty prof. Świtkowskiego. Tabelka wymaga jednak pewnych wyjaśnień. Przedewszystkiem rozpiętość właściwego czasu naświetlenia wynosi 1 : 60, a nie 1 : 40 jak to wynikałoby z intensywności oświetlenia. Dzieje się to z tego powodu, że prawo Schwarzschilda co do proporcjonalności działania światła nie ma ścisłego zastosowania przy znacznych odchyleniach w intensywności. Odchylenia wskazań światłomierzy od tego, co podaliśmy jako właściwy czas naświetlenia ¹⁾, nie są bynajmniej zbyt znaczne, leżą bowiem naogół

¹⁾ Liczby podane w rubryce „czas właściwy” mają znaczenie względne. Wskazują one w jakim stosunku winien ulec zmianie czas naświetlenia przy podanych różnicach w intensywności oświetlenia. Światłomierze elektryczne podają zasadniczo

w granicach 100% różnicy. Takie wyniki mogą być uznane za zupełnie wystarczająco dokładne w praktyce. Należy bowiem zdać sobie sprawę, że i inne czynniki, którymi operujemy, nie są bardziej dokładne; oznaczenie czułości w stopniach Din, a tembardziej Scheinera, jest znacznie mniej dokładne. Działanie migawki nie jest również w 100% zgodne ze skalą.

Trudno zgodzić się z opinią prof. Świtkowskiego, by tabele naświetlenia mogły być w danym wypadku dokładniejsze. W tabelach tych musimy szacować orientacyjnie—na oko—sporo czynników. Tak na przykład ocena zachmurzenia nieba na „lekkie” lub „silne” powoduje 3—6-krotne przedłużenie czasu naświetlenia, a przy niepogodzie nawet 10-krotne. W wypadkach jeszcze trudniejszych, np. przy zdjęciu wnętrza lub portrecie w domu, gdzie właśnie fotograf najbardziej potrzebuje porady,—tabele naświetlenia całkowicie zawodzą.

Dotychczasowe rozważania nasze dotyczyły intensywności oświetlenia. Wiadomo jednak, że czas naświetlenia zależy nie tylko od intensywności, lecz również i od barwy światła, na którą poszczególne emulsje są rozmaicie wrażliwe. Mamy obecnie emulsje zwykłe barwoczułe, czyli ortochromatyczne, oraz emulsje wszechbarwoczułe — panchromatyczne; te ostatnie bywają bądź bardzo znacznie uczulone na barwę czerwoną ze specjalnem przeznaczeniem dla zdjęć przy sztucznem świetle, bądź w bardziej równomiernym stopniu—są to tak zwane ortopanchromatyczne emulsje. Wrażliwość na barwę światła tych emulsyj przebiega po całkiem odmiennych krzywych, a użycie filtrów wprowadza jeszcze szereg dalszych warjantów. Niema oczywiście komórki fotoelektrycznej, której wrażliwość na barwę światła mogła dowolnie odpowiadać każdej emulsji z rozmaitemi filtrami. Krzywa barwoczułości komórki selenowej wykazuje największą wrażliwość na barwę żółto-pomarańczową (ok. 590 m. mikr.) z niezbyt jednak znacznym spadkiem jeszcze w obrębie barwy zielonej (Th. Mendelsohn — szwajcarska Camera Nr. 3 z września 1935 r.), gdy wrażliwość oka ludzkiego jest największa na barwę żółto-zieloną. Barwoczułość elektrycznych światłomierzy zbliża się zatem w praktyce wystarczająco do wrażliwości oka ludzkiego lub emulsji panchromatycznej z odpowiednim filtrem.

Teoretycznie możnaby uzyskać zupełną bodaj zgodność barwoczułości elektrycznych światłomierzy, posługując się odpowiednio dobranym dla danej emulsji filtrem. Zasługuje również na lepsze zbadanie

najkrótszy czas naświetlenia dla wystarczającego wypracowania cieni. Przy zmianie wymagań co do wypracowania cieni ulegnie odpowiedniej zmianie czas dostatecznego naświetlenia. (Pozatem p. następny odnośnik).



«CZARNA KORONKA»
brom

WITOLD ROMER
Lwów



AGAWA
brom (do art. «Jak daleko fotogr. może odejść od malarstwa»)

IAN BULHAK
Włno

zagadnienie przysłaniania fotokomórki filtrem, który zamierzamy użyć w czasie zdjęcia.

Porównanie z tabelami naświetlenia w zakresie barwczułości wypadnie również na korzyść elektrycznych światłomierzy. Wszak mechaniczne zwiększenie w pewnym stosunku czasu naświetlenia, jak to ma miejsce w tabelach, ze względu na porę roku, godzinę i warunki atmosferyczne, a nawet jeszcze szerokość geograficzną i t. p.—nie będzie nigdy w stanie istotnie uwzględnić barwy światła i t. zw. jego aktywności. Pozatem zarzut niezgodności elektrycznych światłomierzy z emulsją w zakresie barwczułości stosuje się tak samo do tabel naświetlenia, chyba że dla każdej emulsji i filtru będzie stosowana odrębna tabela lub poprawka.

Musimy jednak stwierdzić istotną pod pewnemi względami wadę wszystkich światłomierzy elektrycznych niemieckiego wyrobu, o której nie wspomina prof. Świtkowski. Czas naświetlenia, wskazany przez światłomierz, wynosi pewną średnią dla całego objętego przezeń pola widzenia. Ten kąt widzenia, odpowiadający takiemuż kątowi normalnego obiektywu (ok. 54°), jest zbyt szeroki, co musi nieuchronnie prowadzić do znacznego braku precyzji we wskazanych wartościach czasu naświetlenia, a nieraz nawet do znacznych błędów.

Parę przykładów przyczyni się do lepszego wyjaśnienia. Wyobraźmy sobie, że w obrębie pola widzenia część światła skutkiem zmiany oświetlenia stała się znacznie jaśniejsza, lecz równocześnie cienie odpowiednio—naprz. 3-krotnie-pociemniały. Ogólna ilość energii świetlnej, otrzymanej przez fotokomórkę, nie uległa w tych warunkach zmianie, a więc i wskazania światłomierza pozostały bez zmiany. Tymczasem, jak dobrze wiadomo, minimalny czas naświetlenia podany przez światłomierz musiałby ulec 3-krotnemu przedłużeniu. — Rozpatrzmy inny przykład: intensywność światła i cieni w dwóch widokach nie ulega zmianie, lecz w pierwszym światła zajmują $\frac{2}{3}$ a cienie $\frac{1}{3}$ pola widzenia; w drugim natomiast widoku stosunek jest odwrotny. Czas naświetlenia podług światłomierza będzie w pierwszym wypadku znacznie krótszy niż w drugim,—aczkolwiek musiałby on pozostać bez zmiany.

Gdyby kąt widzenia światłomierza był dostatecznie mały, wówczas pomiar czasu naświetlenia mógłby być dokonywany na poszczególne części widoku. Określenie właściwego czasu naświetlenia, z należytem uwzględnieniem kontrastów, byłoby dzięki temu znacznie bardziej dokładne. Niektóre światłomierze amerykańskie (naprz. firmy Watson) posiadają zmniejszony kąt widzenia, przez co unikają wady niedostatecznego uwzględniania kontrastów widoku. Lecz zwiększona

precyzja tych przyrządów wiąże się z o wiele wyższą ceną i większymi rozmiarami, czyli z utratą niezbędnej portatywności.

Częściowem wyjściem z tej trudnej sytuacji byłoby wprowadzenie pewnej poprawki na kontrast przedmiotu ¹⁾. Uzupełnienie światłomierzy elektrycznych tabliczką czy skalą poprawek czasu naświetlenia upodobiłoby je w pewnym stopniu do światłomierzy chemicznych i tablic naświetlenia, gdzie jednak uwzględnia się nie kontrast, a rodzaj, czyli zdolność odbijania światła różnych przedmiotów.—Niezależnie od tych ewentualnych poprawek należy w każdym razie tak skierowywać światłomierz, by eliminować z jego pola widzenia nadmiernie jasne części widoku, jak naprz. jaskrawe niebo i obłoki, których zbyt obfity zasięg i wpływ mogłby zniekształcić właściwy czas naświetlenia dla głębszych cieni.

Jak widzimy racjonalne posługiwanie się światłomierzami elektrycznymi w celu uzyskania dostatecznie dokładnych wyników bynajmniej nie zwalnia od potrzeby myślenia, a bodaj nawet nie zmniejsza jej w porównaniu do innych światłomierzy lub tablic naświetlenia. Co innego, że przy umiejętnym posługiwaniu się dobrze poznanym światłomierzem elektrycznym będziemy mogli uznać go za najpewniejszy i najdogodniejszy przyrząd w użyciu.

Na zakończenie chcielibyśmy dorzucić jeszcze jedną praktyczną uwagę, a to konieczność dokładnej znajomości użytkowanego materiału negatywowego pod względem czułości ogólnej, barwoczułości i oddziaływania nań posiadanych filtrów. Stopnie Din czy Scheinera to tylko ogólna, dość problematyczna wskazówka co do czułości emulsji, na której nie można zbyt po polegać. Niezależnie od tego jakim światłomierzem, czy tablicą mielibyśmy się posługiwać, czy nawet obchodzić się bez nich,—należy w pierwszym rzędzie używać stale jednego lub paru wypróbowanych i dobrze poznanych materiałów negatywowych, zamiast wyszukiwać wciąż nowych i lepszych, licząc że niepowodzenia dadzą się uniknąć przez samą zmianę emulsji.

¹⁾ Przedmioty najbardziej jasne, jak widoki morskie, dalekie krajobrazy i t. p., posiadają w większości słabe kontrasty. Najsilniejsze kontrasty idą natomiast zwykle w parze ze słabym oświetleniem (zdjęcia w lesie, wnętrza i t. p.). Uwidocznione na wstępie w tabelce odchylenia wskazań światłomierzy elektrycznych — skrócone przy silnym świetle, a nieco przydługie przy słabym — znajdują teraz wytłumaczenie. Jest to uzasadniona, aczkolwiek nazbyt uproszczona, poprawka czasu wyświetlenia na kontrast przedmiotu.

PODZIĘKOWANIE

Składamy p. inż. E. Czernemu z Bitkowa serdeczne podziękowanie za zorganizowanie zbiorowej przedpłaty na II tom Almanachu Fotografiki Polskiej. Zebranie 40 (czterdziestu) prenumeratorów w Bitkowie jest poprostu jaskrawym przykładem, co może uczynić zapal jednostki, a jednocześnie jest dowodem, jakie wydawnictwa w Polsce można byłoby wydawać, gdyby Bitków chciały naśladować inne „trochę” większe miasta.

JÓZEF RUPENTHAL — Lwów

JAK WYKORZYSTAĆ WYSTAWY?

Wystawy — Salony doroczne i międzynarodowe.

Regulaminy, zaproszenia i katalogi, a potem recenzje.

Taki jest zwykły porządek rzeczy — powtarza się to wciąż po kilkakroć w roku, nikt się tym nie przejmuje i uważa za rzecz zwyczajną, mimo której przechodzi obojętnie.

Po zamknięciu wystawy ukaże się kilka o niej wzmianek i zapewnień, że przyniosła ona olbrzymią korzyść tym, którzy ją zwiedzali jakoteż i samym wystawcom. Ale co się dzieje z tymi, którzy w dziedzinie fotografiki stawiają pierwsze kroki, nad którymi winna być roztoczona pieczołowita opieka, by z drogi nakreślonej przez sztukę nie zboczyli?

O szerszym ogóle fotografujących nie może być nawet mowy, wystarczy się im przypatrzeć, jak wystawę zwiedzają, z jakim pośpiechem z niej wychodzą — niewątpliwie postanowili wystaw już więcej nie zwiedzać. Zobaczyli kilkadziesiąt lub kilkaset fotogramów, które im nic nie powiedziały — wyszli, ale z przekonaniem, że tak jak oni robią, to jednak jest najlepiej, bo niema żadnych cieni ani półtonów, a wszystko jest twarde i wyraźne! Brną dalej w ciemnościach i innych ciągną za sobą. Tym wszystkim wystawa nic nie daje... Założeniem wystaw było nie tylko kształcić i rozwijać smak estetyczny, ale nawrócić właśnie tych błądzących na drogę prawą — oświecić ich i już więcej nie pozwolić im błądzić.

Skoro tego salony nie spełniają, słusznie można postawić pytanie, co nam dają salony? Dlaczego nie wywiązują się całkowicie ze swego zadania?

Bo stwierdzenie faktu, że salony przynoszą niewątpliwie korzyść tym, którzy zdołali stanąć choćby na jakimś szczeblu sztuki fotograficznego, nie tłumaczy jeszcze celu urządzania wystaw. Wystawy są reklamą dla nas zagranicą... To prawda — ale tylko międzynarodowe i tylko te mogą rozsławiać imię Polski z pożytkiem dla wszyst-

kich fotografujących. Ale wystawy krajowe nie mają dla nich żadnego znaczenia.

Pozostaje zatem wniosek: wystawy, łącząc elitę fotografików, są przeznaczone tylko dla tych niewielu, którzy je obsyłają — czytają recenzje i zwiedzają. Oni przechowują katalogi i zabierają głos na łamach prasy. Inni milczą—albo bezmyślnie powtarzają to, co o wystawie napisał recenzent. Po wystawie głucho już zupełnie — dziw do prawdy, że tak przeszła bez echa. Jeśli poziom prac okazał się dostateczny, to jeszcze pół biedy—przynajmniej w gazetach piszą przychylnie i dają moralną satysfakcję wystawcom.

Gdy jednak krytyka zgani tych najbardziej potrzebujących opieki i rady—to musimy przyznać, że wystawa nie tylko nie spełniła swego celu, ale w obrany cel sama ugodziła! Niewątpliwie jury sprawiło im krzywdę, przyjmując ich prace — więc po surowej publicznej ocenie, zniechęca się i wystawami wogóle przestaną się zajmować.

Wyjaśnień nikt im nie udziela — a uczynić to winny w pierwszym rzędzie salony! Jak zatem sprawę rozwiązać ażeby salony dały maximum zadowolenia i korzyści urządzającym tego rodzaju imprezy i biorącym w nich udział?

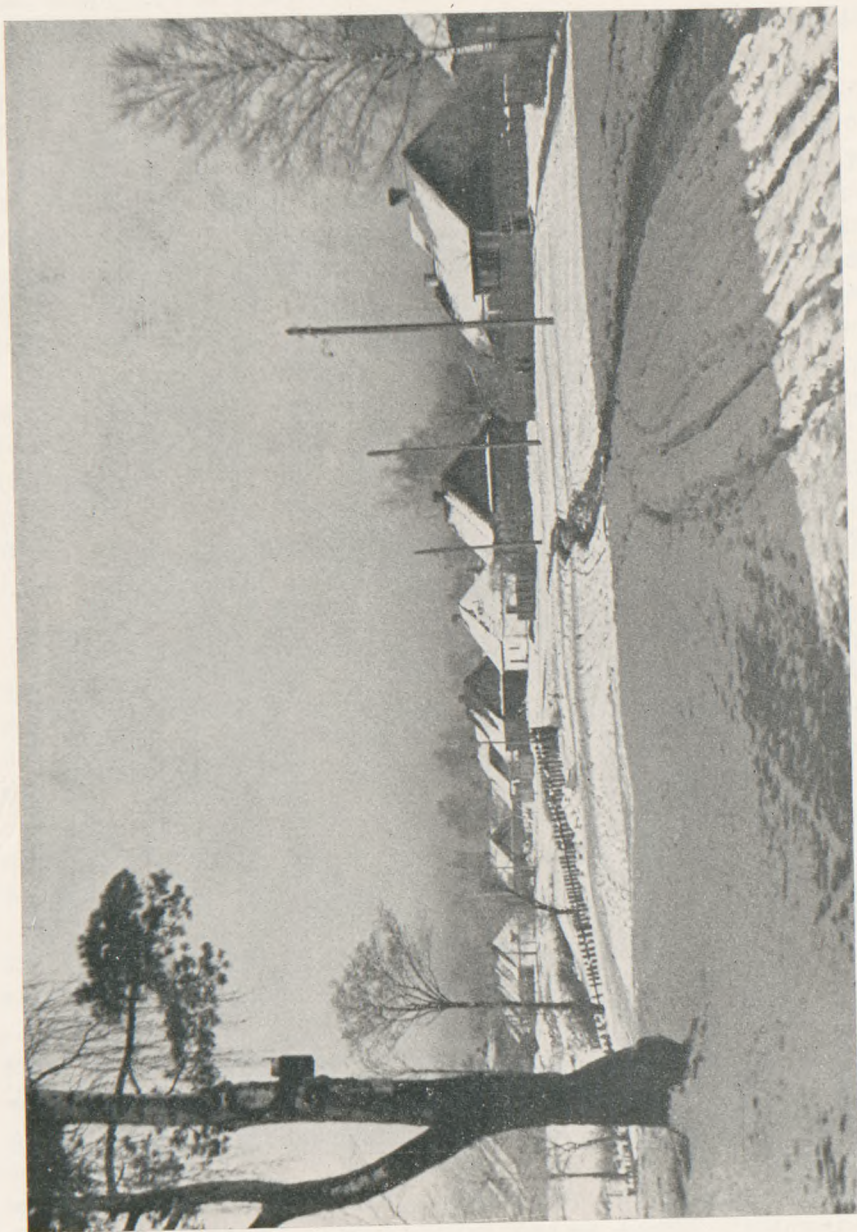
Jest wyjście—nawet bardzo proste, które z chwilą wejścia w życie może spełnić następujące postulaty:

1. Zwróci na się uwagę ogółu fotografujących błędzących i nie-uświadomionych.
2. Udzieli porad i wskazań już zaawansowanym, udostępni im drogę do przybytku sztuki.
3. Wykształci smak estetyczny.
4. Zmusi znanych fotografików do obsyłania wystaw pracami stojącymi na poziomie, stosownym do ich zdolności.

Wszystkie te postulaty podejmuje się spełnić zwyczajna pocztówka! Pocztówka? Zakrawa to na paradoks, a jednak postaram się udowodnić, że pocztówka tę sprawę potrafi załatwić, należy jej tylko przeznaczyć odpowiednią rolę. *Pocztówki winny wędrować wraz z fotogramami obsyłających wystawy.* Trzeba tylko w regulaminach wystaw poczynić pewne nieznaczące zmiany—a mianowicie dodać jeszcze 3 punkty.

1. Do prac nadsyłanych należy dołączyć pocztówkę wyobrażającą obraz w takim ujęciu, jak fotogram.
2. Pocztówki, po zamknięciu wystawy, zostaną zwrócone wraz z fotogramami.
3. Pocztówka jest użyta do celów projekcyjnych.

Właściwie w kilku tych punktach streszcza się wszystko co



A. BOROWIEC
Końskie

ZIMA
brom



PORTRET p. W. P.
brom

JAN JURKOWLANIEC
Wilno

chciałem powiedzieć. Teraz należy tylko sprawę rozwinąć i przekonać sceptyków o słuszności mej tezy.

Przypuśćmy, że do miasta N. urządzającego wystawę doroczną nadesłano X prac z dołączeniem X pocztówek. Po przyjęciu Y fotografów, Y pocztówek nadawałoby się do rzutów projekcyjnych. W mieście N. istnieje towarzystwo, które wystawę urządziło i posiada aparat projekcyjny — popularny epidjaskop. Dzięki otrzymanym pocztówkom istnieje możliwość rzucenia ich na ekran i omówienia szczegółowego poziomu danych prac. Dyskusje wraz z rzutowaniem odbywać się powinny w dużej sali, w której mogłaby się zmieścić jaknajwiększa ilość ludzi. Wieczory projekcyjne przeznaczoneby były dla jaknajszerszego ogółu fotografujących i interesujących się fotografią.

Biorąc te wszystkie względy pod uwagę, Towarzystwo przeprowadza dyskusję, oznajmiając o tem w dziennikach: „W niedzielę (data—godzina), odbędzie się uroczyste otwarcie fotografii polskiej (międzynarodowej). W celu zaznajomienia zwiedzających z poziomem prac odbędzie się wieczór dyskusyjny z rzutowaniem (data . . .). Bilety wstępu na wieczór, dają wolny jednorazowy wstęp na wystawę i odwrotnie”.

A teraz jaki byłby efekt?

Rzutowanie prac wraz z ich oceną zainteresowałoby jaknajszersze warstwy danego środowiska — dalej dałoby doskonałą lekcję wystawiającym—byłoby to dyskusja ogólna i każdy mógłby wziąć w niej udział... a zatem pewne wątpliwości i zapytania nasuwające się zwiedzającym wystawy mogłyby być z miejsca wyjaśnione.

Pozostaje jeszcze (po wieczorze projekcyjnym z dyskusją), możliwość zwiedzenia wystawy (za tym samym biletem) i spokojna rozważa w czasie, który jest dla nas najdogodniejszy. Czy to już nie jest dużo?

Wszak wystawa potrafiła zainteresować—a to już wiele, ale jeszcze nie wszystko—teraz kolej na tych pokrzywdzonych, którym prace odrzucono—a którzy nie wiedzą, z jakiego powodu?

I znowu wieczór (niekoniecznie w ścisłym gronie towarzystwa), na którym zostałyby omówione prace odrzucone. O korzyściach takich wieczorów już nikt chyba nie wątpi. Zdawałoby się, że to już wszystko—nie, pamiętamy także i o tych zamiejscowych rozsianych po całej Polsce, którzy prace na salon nadesłali i chcieliby się czegoś o nich dowiedzieć. Recenzje dadzą im niewiele—trzeba dowodu namacalnego.—Sprawa załatwiona... Należy wysłać pocztą kartki, rzutowane już na terenie miasta urządzającego wystawę, do tego miasta, któreby się tego domagało, posiadając organ towarzystwa fotograficznego. Tam znów wieczór dyskusyjny z rzutowaniem... a potem dalej do nowego miasta i t. d. i t. d. Wystawa zatem nie ograniczałaby się tylko do

jednego miejsca—podczas jej trwania w mieście mogłoby wiele miast Polski widzieć ją u siebie i dzielić się wzajem wrażeniami. Czyż nie dałoby to doskonałego przeglądu prac poszczególnych towarzystw całej Polski i nie zmuszało do szlachetnego współzawodnictwa?

Z takich wieczorów dyskusyjnych żądamy recenzyj i ich porównania z innemi. Tu jest dopiero nauka i właściwy sukces wystawy. Jeśli zażądać od gości z zagranicy dołączenia do swych prac pocztówek, to *już wkrótce będziemy mieli międzynarodowy salon w całej Polsce!*

Mogę się spotkać z zarzutem, że dołączanie pocztówek do fotogramów nie jest sprawą tak prostą—wymaga to i pewnych kosztów i umiejętnego skopjowania, tak by kartka posiadała możliwie wszelkie walory fotogramów, co jest nieosiągalne, gdy wystawca przysyła prace w technikach szlachetnych. Tak, to prawda—ale istnieje wyjście; wprawdzie pociągnie to za sobą nowe koszty, ale pozwoli za to zaopatrzyć prace w odpowiednie kopje. Należy zrobić reprodukcję danego fotogramu, a kopję dołączyć do prac.

Wystawca pozatem posiada jeszcze jedną korzyść z dołączania pocztówek—a mianowicie łatwą ewidencję swych prac—wystarczy przejrzeć kartki z napisami, ażeby potem nie przeszukiwać całego stosu dużych fotogramów przy obsyłaniu wystaw. Słuszność powyższych wskazań i wynikające stąd korzyści wydają mi się tak jasne, że dalsze rozpatrywanie tej sprawy uważam za zupełnie zbędne. A poza niemi są jeszcze wystawy indywidualne—czyż nie byłaby to wspaniała uczta duchowa w całej Polsce? Zdaje mi się, że jednak warto spróbować.

Wydawnictwa

Słoweńcy dają coraz częściej znać o sobie i trzymają niewątpliwie prym w fotografice jugosłowiańskiej. Po almanachu „Slovenska Fotografije” mamy obecnie do zainotowania nowe album p. t. „Slovenska zemlja v podobah” Frana Krašovec’a, zawierające 150 reprodukcji prac tego płodnego i ruchliwego autora. Takie „one man show” musi z konieczności posiadać poziom artystyczny rozmaity, ale można z przyjemnością ustalić, że conajmniej połowa tej kolekcji przedstawia rzeczy artystycznie dobre, a wszystko jest niezmiernie cennym dokumentem „fotografii ojczystej” i przynosi zaszczyt słoweńskiej przedsiębiorczości w zobrazowaniu swego kraju. Przedmowa K. Dobidy mówi: „Niech ten zbiór idzie w świat między ludzi i nieśie im echo i obraz słoweńskiej ziemi i człowieka, który żyje, cierpi i walczy na tej swojej ukochanej ziemi”.

PRZEGLĄD PRASY

»Wiadomości Fotograficzne« Nr. 4 1936

Artykuł naczelny od redakcji porusza ogólną bolączkę polską, która w fotografii zaznacza się szczególnie dotkliwie. Jest nią ześrodkowanie pracy publicystycznej i ilustracyjnej w ręku nielicznych jednostek, zawsze tych samych, przy braku młodych i nowych sił o przeciętnym poprawnym poziomie, a dużej liczbie. Brak oficerów i podoficerów przy niezmienniej jednostajności generalnego sztabu. Artykuł zachęca tych pierwszych do wyjścia ze swego incognito, wskazując na poważne zadania, jakie leżą odłogiem. Należy stwierdzić z przyjemnością, że Redakcja »Wiadomości Fot.« pracuje bardzo usilnie i skutecznie nad przyciąganiem narybku fotograficznego i każdy numer pisma przynosi nowe nazwiska w obrazie i słowie, czyniąc pismo coraz pożyteczniejszem.

Fotograf Polski Nr. 2. Luty–kwiecień 1936

Umieszcza portret ś. p. majora T. Bobrowskiego i ciepłe o nim wspomnienie. W. Romer, W. Markocki i I. Biernat podają obszerną pracę »O wyrażeniu czułości materiałów fotograficznych, opartem na nachyleniu względnem«. H. J. Kruk-Zabiełło w artykule »O człowieku niewidzialnym« broni racji bytu trików fotograficznych ryziałem, nie wprowadzając odróżnienia udatnych od nieudanych i zajmujących od nieciekawych. Dr. A. Wieczorek powtarza swój odczyt »O Estetyce Światła J. Bułhaka«, wygłoszony niedawno przez radio.

Foto Nr. 2. Luty–kwiecień 1936

Przynosi w dziale ilustracyjnym pięknie oświetlone studjum portretowe p. t. »Laborant« W. Dederki (juniora), a także przekład pracy C. E. K. Mees'a »Reprodukowanie światła i cieni«, która pouczająco ustala stosunek między światłocieniem, a bryłowatością przedmiotów fotografowanych.

»Nowości Fotograficzne« Nr. 1/15 1936. »Fotografia w szkole 1936«

Te dwa znane i poważne wydawnictwa »Alfy« zawierają jak zawsze treść obfitą, w dostarczeniu której bierze udział cały świat fotograficzny Polski. »Fotografia w szkole« wychodzi co dwa lata, ale za to rozrasta się do objętości sporej książeczki o coraz bogatszej treści poświęconej wyłącznie zagadnieniom fotografii wśród młodzieży szkolnej, i wychodzi tym razem w nakładzie 35 tysięcy. Znaczenie propagandowe tej liczby jest jeszcze wymowniejsze, jeśli się uwzględni, że fabryka »Alfa« rozpowszechnia swoje wydawnictwo bezpłatnie i że każdy fotografujący może je otrzymać w sklepach fotograficznych. Książeczki »Alfy« mają charakter reklamowy jedynie w tym ograniczonym zakresie, że dają swoją firmę wydawnictwom pożytecznym, poruszającym w sposób poważny wszelkie dziedziny fotografii. Wymieniamy tylko nazwiska autorów licznych prac, w nich umieszczonych, jak dr. A. Wieczorek, dr. T. Cyprian, J. Bułhak, J. Świtkowski, Wł. Markocki, L. Rudawski, a także ilość prac w wymienionych dwóch zeszytach, która osiąga pokaźną liczbę 22, gdyż niesposób zdać z nich szczegółowo sprawę w szczytych ramach przeglądu prasowego. Każdy fotografujący powinien je dostać od swego składnika i przeczytać od deski do deski.

„Światło i Tiń” Nr. 4. Kwiecień 1936

Utrzymując dalej swoją linię ideologiczną — pismo ukraińskie propaguje „fotografię ojczystą” w artykule, stanowiącym przekład z Groblebena i obrazującym zasady niemieckiej „Heimatphotographie”, na której się wzoruje. Dobór i wykonanie ilustracji cechuje wzrastająca staranność. W przeglądzie wydawnictw podaje obszerną i życzliwą recenzję o „Estetyce Światła” J. Bułhaka, oraz wzmiankę o wileńskim obchodzie trzydziestolecia jego pracy. Recenzja ta jest w prasie czternastą w ciągu półroczna od ukazania się „Estetyki Światła”.

„Foto-Revija” Nr. 4. Zagreb 1936

Zeszyt kwietniowy miesięcznika słoweńskiego przynosi dokończenie pracy E. Singera o portretowaniu, odznaczającej się doskonałymi ilustracjami przykładowymi, które uzupełniają tekst. Ilustracje są wykonane bez zarzutu pomimo użycia papieru satynowanego, a nie kredowego.

„Photo Illustrations” Nr. 19. Kwiecień 1936

Ilustracja poświęca cały zeszyt fotografice węgierskiej i zgromadza motywy wybitnie realistyczne, ale traktowane z kulturą i wyczuciem przestrzennym. Zeszyt ten potwierdza fakt wzrastającego zainteresowania Europą południowym wschodem słowiańsko-madziarskim.

Revue Française de Photographie et Cinématographie

Zeszyt z 1 kwietnia r. b. zawiera dalszy ciąg „gramatyki sztuki fotograficznej” C. de Santeul’a, przychem autor omawia kompozycję geometryczną obrazu na złotym dziale; wywody bardzo pouczająco uzupełnia kilka ilustracji i wykresów. W następnym zeszycie z 15 kwietnia C. de Santeul podaje teoretyczne podstawy posługiwania się obiektami miękko rysującymi, jako dającymi obrazy syntetyczne — bardziej zgodne z postrzeżeniami wzrokowymi; wywody swoje popiera wymownymi ilustracjami.

Science et Industrie Photographiques Avril 1936 str. 117—120

Witold Romer: O wyborze kryterjum czułości. Autor rozpatruje zagadnienie określenia czułości materiałów fotograficznych z dwóch punktów widzenia. Zastanawiając się nad definicją czułości, która dotychczas nie jest jasno ustalona, dochodzi do wniosku, że poglądy w tej sprawie, reprezentowane na ostatnim kongresie fotograficznym w Paryżu, są zgodne. Wszyscy mianowicie są zdania, że definicja czułości winna opierać się na minimalnym gradjencie względnym, będącym określonym ułamkiem gammy¹⁾ lub gradjentu średniego.

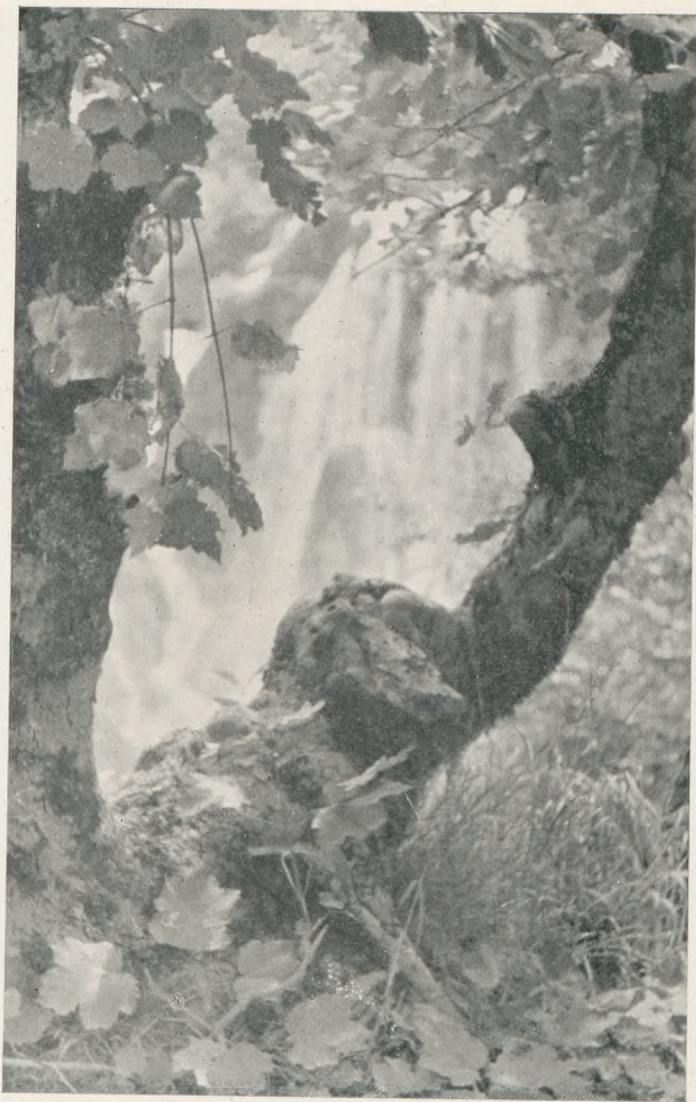
Pomimo tej zgodności prawie zupełnej w definicji teoretycznej, panuje duża rozbieżność, jeśli chodzi o praktyczną metodę pomiaru. Autor analizuje szczegółowo wszystkie proponowane sposoby rozwiązania tego zagadnienia i dochodzi do wniosku, że największe zalety, ze względu na dokładność oraz stosowalność w różnych dziedzinach praktyki posiadają sposoby oparte na pomiarze gradjentu, w przeciwieństwie do sposobów na pomiarze zaćmienia (DIN).

104 ¹⁾ Pojęcie gradjentu omówione było w artykule „O pomiarze czułości” w Nr. Nr. 1—2 Przeglądu Fotogr. z ub. r.



DACHY
brom (do art. »Jak daleko fotogr. może odejść od malarstwa«)

J. BULHAK
Wilno



BAJKA LEŚNA

EDMUND ZDANOWSKI

brom (z książki «Człowiek i Słońce» H. Suréna) Wilno

„Die Galerie“ Nr. 4. Kwiecień 1936

Miesięcznik wiedeński wprowadza pożyteczną nowość ściślejszego zespolenia tekstu z obfitym działem ilustracyjnym. Zamieszcza artykuł d-ra A. Grabnera p. t. „Życie w portrecie” o założeniach ogólnych, które jednak znajdują potwierdzenie przez omówienie poszczególnych ilustracyj zeszytu.

„Fotografische Rundschau“ Nr. Nr. 7 i 8. Kwiecień 1936

Zeszyt 7 „F. R.” został poświęcony w całości fotografowaniu ptaków i zawiera 24 ilustracje i kilka artykułów poświęconych temu tematowi. Ilustracje są udatne, wzorowo wykonane w trudnych warunkach technicznych. Na czoło wybija się Käthe Hecht z artykułem „Portrety moich zwierząt” i szeregiem scen zwierzęcych, podpatrzonych i oddanych z iście kobiecym wdziękiem. Käthe Hecht jest oddawna słynna z tego rodzaju zdjęć, w których jest bodaj bez współzawodnictwa.

Ilustracje zeszytu 8 „F. R.” zapełniają fotograficy słoweńscy zjednoczeni w Fotoklubie w Lublanie. Ich obrazki odznaczają się licznymi zaletami, wśród których góruje sentyment—czysto słowiański. Obrazki te są zapożyczone z almanachu „Slovenska Fotografije”, który już omawialiśmy w poprzednich zeszytach „Przeglądu Fotograf.”. Zwracamy ponownie uwagę na wzrastające zainteresowanie Europy fotografią Jugosławii i Węgier. Wzmianka w tekście „Fotografische Rundschau” stwierdza, że podług danych co do tych obrazków, są one wykonane *wyłącznie na materiale niemieckim*. Uwaga ta nie może—nie spowodować zapytania pod adresem naszych słowiańskich pobratymców: „Dlaczego nie spróbujecie materiałów polskich niegorszych, a tańszych?”

J. B.

Camera Nr. 10 z kwietnia 1936

Th. Mendelson analizuje poszczególne metody wpływania na gradację emulsji. Autor stwierdza, że tonorozdzielczy sposób A. Persona podnosi oddanie walorów w światłach nie tylko kosztem półtonów, lecz częściowo również i kosztem cieni, wbrew rozpowszechnionemu mniemaniu, jakoby cienie zyskiwały narówni ze światłami. Spół sposób Persona daje więc: dobre oddanie walorów w światłach, wyjątkowo złe w półtonach i mierne w cieniach. Z tego powodu może on być zalecany jedynie w wypadku, gdy chodzi o szczególne podkreślenie światła.—Inaczej przedstawia się sprawa w nowej metodzie M. Schmid’a, przy pomocy której oddanie walorów zyskuje zarówno w światłach jak i cieniach kosztem półtonów. Lecz metoda ta, opierająca się na wyprodukowaniu nowych emulsyj pozytywowych i negatywowych o zmienionym przebiegu krzywej charakterystycznej, nie jest jeszcze ostatecznie opracowana i nie posiada narazie praktycznego znaczenia.

Dr. Tibor von Csergeő podaje, jak się fotografuje pod wodą. Jego obrazek pod nazwą „Burząca się kąpiel” ilustrujący ten sposób był reprodukowany w uprzednim zeszycie „Camery” i odznaczony 1 nagrodą na konkursie tego pisma. Dla uzyskania podobnych zdjęć potrzebna jest kamera lustrzana, dla której sporządza się z blachy cynkowej otwartą z góry skrzynkę ok. 20 cm. wysoką. Przednia ściana skrzynki posiada u dołu szczelnie dopasowaną i okitowaną zapomocą miki szybkę szklaną. Dla ułatwienia niezbędnego zanurzenia potrzeby jest balast z ołowiu na dnie skrzynki. Szczegóły nastawienia ostrości i dokonanie zdjęcia są same przez się zrozumiałe; czas naświetlenia ulega niezbyt znacznemu przedłużeniu.—Zeszyt 10 „Camery” ilustrują reprodukcje prze-
ważnie węgierskich autorów.

J. D. L.

PORADNIA

Zdjęcia p. Żuka z Łodzi. Obrazek Nr. 1 p. t. „Pociecha“ jest skomponowany poprawnie, lecz za krótko naświetlony, dlatego głowa dziecka jest papierowo-biała. Nr. 3 p. t. „Szkodnik“ jest ujęty bardzo ładnie, ale słonecznik niedoświetlony; linja ucinająca tył głowy dziecka jest trochę za blisko.

Obrazek p. t. „Po burzy“ jako motyw jest oryginalny i zajmujący, szkoda, że zdjęcie niedoświetlone, wskutek czego drzewa są czarne. Ciemną chmurę z prawej strony należy rozjaśnić za pomocą przykrycia kokeyną na negatywie (patrz „Technika bromowa“ Jana Bułhaka), by się więcej odcinała od nieba. Ponadto obrazek dzieli się na dwa motywy, z których dolny ma stanowczo za mało widnokręgu.

Zdjęcie p. t. „Pro Patria“ jest słabsze wskutek nagromadzonej pstroczyny i czarno-białego kontrastu. Brakuje przeważającego motywu. Należało bliżej uchwycić pierwszoplanowe krzyże. Przestrzeń śniegowa jest zbyt jednostajna i monotonna.

Zdjęcia p. Z. Krogulskiego z Piotrkowa Tryb. Nr. 4 p. t. „Jędrus“ i Nr. 6 p. t. „Basia“ są ładnymi i wdzięcznie ujętymi zdjęciami portretowymi, Nr. 8 p. t. „Motyw z nad Pillicy“ jest w kompozycji zadawalniający, ale niedoświetlony i dlatego wierzba za mało się oddziela od drzew drugoplanowych, a niebo i woda są niewypracowane. Obrazek p. t. „Sosny“ jest wdzięcznie ujęty i stwarza harmonijną całość, szkoda, że za mało słońca na ziemi, a światła są przygaszone. *Zdjęcie p. t. „Nareszcie—przedmieście“* jest słabsze od poprzedniego, gdyż skala postaci jest zbyt drobna, jak na zdjęcia rodzajowe.

Zdjęcia p. B. Waliszewskiego ze Stołpców. Nr. 11 p. t. „Pierwszy śnieg“ ma kompozycję dobrą; odbitka trochę za szara—trzeba skonstrastować przez krótsze naświetlenie. Nr. 10 p. t. „Na wylewach II“ wykazuje postęp autora w doborze motywów i ich wykonywaniu pozytywnym. Chmury harmonizują z roziskrzoną wodą i wytwarzają nastrój. Co do innych zdjęć odpowiemy bezpośrednio listem.

Zdjęcia p. por. Muszyńskiego z Radomia. Nr. 7 p. t. „Przed burzą“ jest obrazkiem poprawnym i byłby wart reprodukowania, gdyby część nieba nie była ciemniejsza. Obrazek należy skonstrastować przez krótsze naświetlenie odbitki. Nr. 9 p. t. „W dal“ ma kąt zbyt szeroki; po odrzuceniu zbytecznych części obrazka—podkreślamy motyw, który staje się wyrazistym. *Zdjęcie p. t. „Fragment ulicy“* ma niebo puste i ziemię monotonną, więc należy uciąć u góry część nieba i u dołu część ulicy. Brak pierwszego planu, więc należało poczekać, aż człowiek podejdzie bliżej. Poza tem dobry światłocien i soczystość. *Zdjęcie p. t. „Polna droga“* jest ładne; niebo harmonizuje z ziemią i całość jest dobrze ujęta, tylko chłopak jest za blisko brzegu i kierunek zwrotu jego postaci nie godzi się z rytmem drogi.

Zdjęcia p. St. Rządковского z Hajnówki. Nr. 5 p. t. „Zimowa bajka“ jest obrazkiem nastrojowym i trafnie zatytułowanym; w walorach dobry, ale lewy brzeg nielogicznie jasny psuje całość kompozycji. Nr. 2 p. t. „Rabsztyn“ ma kompozycję dobrą; należy odbitkę skonstrastować przez krótsze naświetlenie oraz korzystając z metody wtórnika (patrz „Bromografika“ J. Bułhaka) rozjaśnić światła na murze i ziemi przez mocniejsze przykrycie na negatywie papierowym. *Zdjęcie p. t. „Kwiaty w puszczy“* jest skomponowane prawidłowo—ma jednak pewne braki; dziewczyna jest zgarbiona i ten defekt psuje linię postaci, ponadto zdjęcie jest niedoświetlone, wskutek czego plecy są papierowo—białe, a cienie czarne. Prawy brzeg obrazka jest zaświetlony na kliszy, więc jaśniejszy w stosunku do pozostałego otoczenia. Zachęcamy do powtórzenia i opracowania tego ciekawego i ładnie ujętego obrazka. *Zdjęcie p. t. „Jesienne chmury“* (metoda wtórnika) ma kompozycję nieba dobrą, ale ziemia jest trochę za jednolita, zwłaszcza z lewej strony. Na chmurach zbyt wyraźnie za-



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



11.

Redakcja usilnie prosi prenumeratorów, nadsyłających zdjęcia do poradni, ażeby zaopatrywali każde w tytuł, nazwisko i adres autora—bez tej adnotacji obrazy nie będą omawiane.

Pamiętajcie o Almanachu Fotografiki! 107

znacza się ręczne opracowanie światel; nie można przesadzać, a wykańczając obrazki metodą wtórnika należy unikać motywów jasnych, jak n. p. niebo, śnieg, woda i czasem kwiaty, gdyż te zatracą szczegóły i wyjdą brudno, natomiast motywy mocne i ciemne, jak n. p. leśne, mogą dużo zyskać w takim opracowaniu; w zdjęciu p. t. „Puszcza o zachodzie“, wtórnik ma rację bytu, gdyż motyw nie potrzebuje analizy. Obrazek jest poprawny i nastrojowy, chociaż zbyt blady i mało soczysty (papier matowy).

Janusz B.

K O M U N I K A T Y

Z życia stowarzyszeń

Przy sposobności otrzymania od Polskiego T-wa Fotograficznego czterdziestu oryginalnych obrazów znakomitego belgijskiego pejzażysty, Leonarda Misonne'a, Fotoklub Wileński odbył w połowie kwietnia r. b. nadzwyczajne walne zgromadzenie na cześć Misonne'a, połączone ze szczegółowym przeglądem i omówieniem jego prac. Na tem zgromadzeniu uchwalono jednomyślnie mianować członkami honorowymi Fotoklubu Wileńskiego 1) profesora Ferdynanda Ruszczycy, który piastował tę godność w Wileńskim Towarzystwie Fotograficznym (rozwiązaniem przed kilku laty), i 2) pana Leonarda Misonne'a. Od obydwu już nadeszły dziękczynne akceptacje. Obydwom pierwszym członkom honorowym Fotoklubu Wileńskiego zostaną doręczone ozdobne dyplomy.

* * *

W dniu 29 kwietnia Fotoklub Wileński urządził w Związku Literatów przy ul. Ostrobramskiej uroczysty wieczór, poświęcony twórczości Leonarda Misonne'a. Prezes Fotoklubu J. Bułhak wygłosił odczyt odpowiedniej treści z pokazem i omówieniem 40 przeźroczy, sporządzonych z obrazów belgijskiego „Króla Pejzażu“, a Ks. Dr. Piotr Śledziwski przeprowadził zestawienie porównawcze prac Hill'a, Misonne'a i członków Fotoklubu Wileńskiego, poparte również dużą ilością przeźroczy, wykonanych przez J. Bułhaka.

* * *

J. Bułhak otrzymał z Johannesburga w Afryce Południowej propozycję wydania jego „Estetyki Światła“ w przekładzie angielskim.

Konkurs na najlepsze fotografie Marszałka Piłsudskiego

Główna Księgarnia Wojskowa w Warszawie ogłasza konkurs na najlepsze fotografie Marszałka Piłsudskiego — dostępny dla zawodowych fotografów i amatorów, obywateli polskich, oraz Polaków zamieszkałych zagranicą.

Konkurs będzie połączony z wystawą prac, przyjętych przez jury. Termin nadsyłania prac 31 maja 1936 roku.

Warunki konkursu podaje listownie na żądanie Główna Księgarnia Wojskowa, Warszawa, ul. Krakowskie Przedmieście 11.

Przedłużenie terminu Wystawy-Almanachu

Termin nadsyłania zdjęć na wystawę zostaje przedłużony do dnia 1 czerwca 1936 r., przedpłata w cenie ulgowej do dn. 15 czerwca (patrz komunikat przed tekstem). Prace nadesłane po dn. 1.VI. nie będą przyjęte na wystawę, natomiast mogą być przyjęte do reprodukcji w Almanachu jeszcze do dn. 15 czerwca.

Kalendarz wystaw

V Salon Międzynarodowy Południowo-Afrykański w *Johannesburgu* z nadsyłaniem prac do 14 sierpnia pod adresem „The Hon. Secretary Johannesburg Photographic Society P. O. Box. 7024. Johannesburg, South Africa”. Wpisowe 5 szylingów angielskich. (Redakcja zwraca uwagę czytelników na ten salon ze względu na jego ruchliwość i wziętość).

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

VII Międzynarodowy Salon Fotografiki w *Chicago* z terminem nadsyłania prac do 15 czerwca pod adresem Chicago Camera Club, Salon Committee, 137 N. Wabash Ave. Chicago III U. S. A.

31 Międzynarodowy Salon Fotografiki w *Paryżu* z terminem nadsyłania prac do 29 czerwca pod adrem: E. Cousin, Secrétaire de la Société Française de Photographie, 51 rue de Clichy, Paris (9e).

4-ta Międzynarodowa Wystawa Fotografiki w *Jugosławji* z terminem nadsyłania prac do 20 sierpnia pod adresem: Fotoklub Zagreb, Masarykova II, Zagreb. Jugosławja

Z PRZEMYSŁU

Bydgoska fabryka „Alfa” wypuściła niedawno na rynek nową płytę fotograficzną p. t. „Jubileuszowa”, nazwaną tak z okazji dziesięciolecia istnienia firmy. Płyta jest wzorowo barwoczuła i bezodblaskowa, posiada wysoką czułość 26⁰ Sch. i przytem ulepszoną gradację, co wszystko razem wysunie ją zapewne na czoło polskiego materiału negatywowego. Wobec chlubnej rocznicy dziesięcioletniej pracy tej wybitnej placówki polskiego przemysłu fotochemicznego, przesyłamy na ręce jej właściciela p. Marjana Działkiewicza i jej dyrektora d-ra Teofila Orłowskiego najlepsze życzenia dalszego rozwoju i pomyślności.

Redakcja.

NA MARGINESIE

Czy napewno bez głowy?

W Nr. 3 „Przeglądu Fotograficznego” nie podpisałem swoim nazwiskiem żartobliwej wzmianki o artykule „Człowiek niewidzialny” z Nr. 1 „Fota”, ale nie wymieniłem również i nazwy miesięcznika, w którym był wydrukowany. Rzecz dotyczyła fotografowania manekina bez głowy i miała być rzekomo pouczającą i interesującą sztuczką fotograficzną („trick”). Zalet tych nikt z nas w Wilnie nie umiał się dopatrzeć w „człowieku niewidzialnym”, aczkolwiek wiele innych znanych „tricków” od czasu do czasu ocenialiśmy przychylnie.

Za skrzywdzone przez nas „Foto” ujął się jego starszy braciszek „Fotograf Polski”. Wytlumaczył „urbi et orbi”, że są na świecie „tricki” i cieszą się wielką estymą, której wstyd jest nie rozumieć i nie podzielać. Następnie zaznaczył, że w polemikę z „Przeglądem Fotograficznym” wchodzić nawet nie może i dla potwierdzenia tego stanowiska napisał *cztery duże szpalty polemiczne*. Wreszcie przedrukował dosłownie całą naszą wzmiankę, za co redakcja nasza czuje się w obowiązku wyrazić piękne podziękowanie. Na tem sprawa mogła się była zakończyć, gdyby nie mała

końcowa uwaga autora repliki „Fotografa Polskiego”, że krytykowi „Przeglądu Fotograficznego przydałaby się głowa”. Wskutek tej uwagi stanąłem przed tragicznym dylematem, czy ja rzeczywiście jestem pozbawiony tej wysokiej ozdoby, czy też tylko nie umiał jej dojrzeć „Fotograf Polski”?

Dotknąwszy się swej głowy przekonałem się, że jednak jeszcze istnieje, nie-likwidowana przez warszawskie „tricki”. Wówczas zagadnienie zaczęło się komplikować, gdyż stało się podejrzenie oczywiste, że zwolennicy „fotografowania bez głowy” podlegają niebezpiecznym halucynacjom, w których widzą bez górnego zakończenia ludzi żywych i rzeczywistych. Nie znam się na medycynie i nie niestety nie umiem na to poradzić warszawskiej prasie fotograficznej.

Mogę uczynić tylko jedno: stwierdzić pro publico bono, że jednak tę zakwestjonowaną głowę posiadam. A czynię to w interesie Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Warszawie, bo jakieżby to był dla niego despekt, gdyby się okazało, że obrał i mianował swoim Senjorem Honorowym osobnika bez głowy.

Wprawdzie w innym artykule ten sam autor w tym samym numerze „Fotografa Polskiego” na zakończenie dolepia mi bardzo zgrabnie tę brakującą głowę, opiewając pochwalnie moją działalność. Ale to tem gorzej, bo sprzeczność jest oczywista. I jestem mocno zaniepokojony, co pocznie z tą utraconą głową redakcja P. P. F., jeśli by broń Boże czego, zaszła kiedy potrzeba zamieszczenia mojej podobizny na łamach „Fotografa Polskiego”?

Gdybyśmy chcieli naśladować „Polską Prasę Fotograficzną”, to mielibyśmy doskonałą okazję podania w „Przeglądzie Fotograficznym” podobizny Redaktora „P. P. F.” z głową, *ale bez nóg*. Tylko że niestety nie byłby to żaden „trick”, lecz symboliczna rzeczywistość. Od czasu bowiem, kiedy dzisiejszy redaktor objął prowadzenie „Fotografa Polskiego” łącznie z „Fotem”, zaczęły one *kuleć* coraz wyraźniej, *wychodzą* bardzo nieakuratnie, i *dochodzą* niedokładnie. Słowem, mają kłopot z *chodzeniem*. Ale my „człowieka beznogiego” nie uwiecznimy, gdyż wogóle mało interesujemy się „sztuczkami” fotograficznymi.

Jan Bułhak.

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, Bonifraterska 2-4.**

Redaktor i wydawca **Stanisław Turski.**

Komitet Redakcyjny: **Jan Bułhak, Tadeusz Cyprian, Witold Romer, Alojzy Obias, 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.**

Klisyze wykonano w Zakładzie Cynkograficznym F. Zaniewskiego w Wilnie
Drukarnia Artystyczna „G r a f i k a”, Wilno, Tatarska 22