

PRZEGŁĄD FOTOGRAFICZNY

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY

ORGAN FOTOKLUBU WILEŃSKIEGO I LWOWSKIEGO
TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

WILNO

LWÓW

POZNAŃ

Rok II

Wrzesień 1936 r.

Nr. 9

OD REDAKCJI

W numerze bieżącym naszego pisma rozpoczynamy streszczony przekład podstawowej pracy wicehrabiego M. C. de Santeul'a o zasadach estetyki w fotografii, stanowiącej pierwszą próbę kodyfikacji tej estetyki. Santeul jest przewodniczącym Związku Towarzystw Fotograficznych i stałym współpracownikiem prasy fotograficznej a Francji. Ten wytrawny pisarz i wybitny esteta jest spadkobiercą najlepszych tradycji artystycznych, pozostawionych przez niedawno zmarłego majora Constant Puyo i prowadzi dalej z umiejętnością i zapałem dzieło propagowania sztuki i nauczania estetyki w fotografii. Poważny dorobek Santeul'a czyni z niego czołową postać współczesnej fotografii francuskiej. Redakcja Przeglądu Fotograficznego pragnie się zasłużyć fotografice polskiej, przyswajając i ogłaszając „Gramatykę” Santeula w przekładzie dokonany z upoważnienia autora przez Jana Bulhaka.

W dziale ilustracyjnym zamieszczamy podobiznę M. C. de Santeul'a, a tu powtarzamy kilka myśli z przedmowy, która poprzedza jego „Gramatykę” w oryginale francuskim.

„Mówi się dziś wiele o sztukach plastycznych, ale zapomina się o potrzebie pouczenia młodzieży o zasadach, dziejach, dostojności i oddziaływaniu sztuki. Dziś należy kłaść szczególny nacisk na to, że fotografia w ręku człowieka inteligentnego i ukształconego jest poważnym środkiem wypowiedzenia się, a traktowana nieumiejętnie — przynosi następstwa bardzo żałosne.

W tym stanie rzeczy rodzi się potrzeba przewodnika pedagogicznego — estetycznego po rozległych obszarach fotografii nowoczesnej i temu zadaniu usiłuje sprostać „Gramatyka sztuki fotograficznej”. Nie nauczy ona młodzieży „robić fotografie”, ale unaoczní jej prowadzące do tego celu kierownicze zasady, właściwe wszystkim sztukom graficznym”.

GRAMATYKA ARTYZMU FOTOGRAFICZNEGO CZYLI O POTRZEBIE JEGO KODYFIKACJI.

I

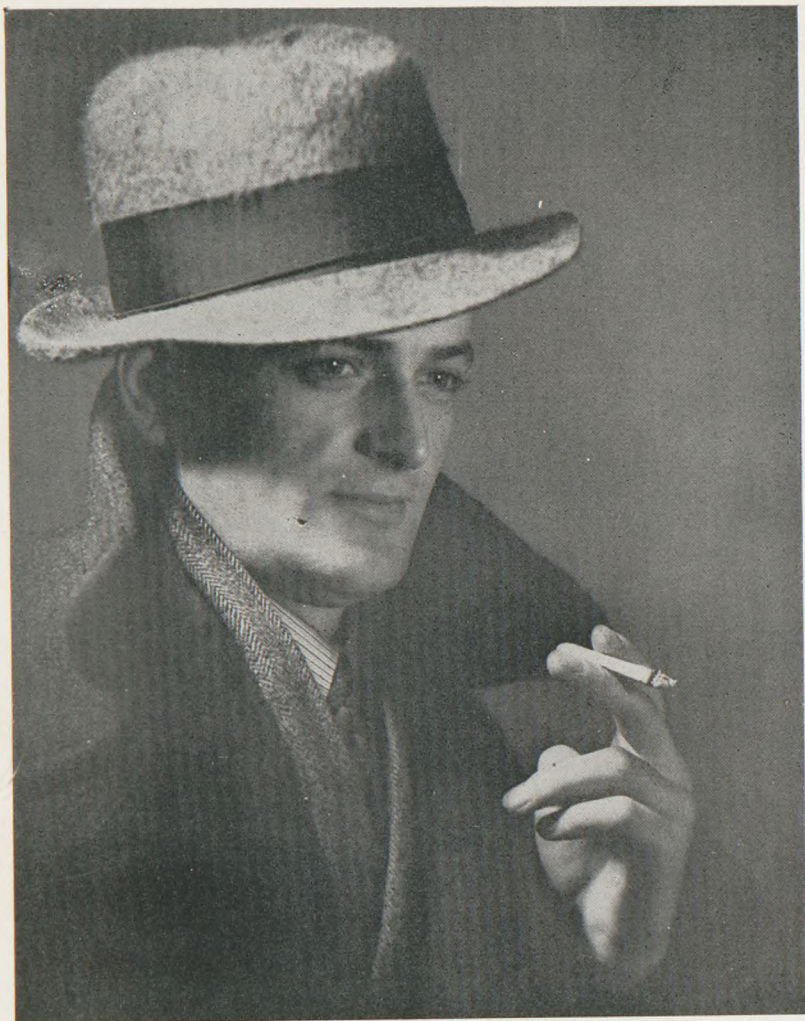
Stanowisko współczesne fotografii wśród sztuk pięknych

Żeby zapewnić fotografii właściwe miejsce wśród sztuk plastycznych, należy przedewszystkiem oszacować jej dzisiejsze możliwości odtwarzania kształtu i jego materialnego naśladowania. Dzięki udoskonaleniu narzędzi fotograficznych możliwości te sięgają bardzo daleko, pomimo, że dzieje fotografii są świeże i liczą tylko jedno stulecie, gdy np. drukarstwo datuje się od lat pięciuset.

Dzisiaj „fotografuje się wszystko”—możnaby powiedzieć z niewielką przesadą. Przeciętna kamera jest zdolna odtworzyć każdą rzecz z łatwością, stojącą na poziomie dziecinnej zabawy, a aparaty, specjalnie udoskonalone, ograniczają czynności ludzkie do minimum i nieledwie myślą za człowieka. Z zaletami mechaniki i optyki idzie w parze jakość materiału światłoczułego, sprowadzająca naświetlenie dzienne do tysięcznych części sekundy i umożliwiającą migawki nocne.

Dzisiejsza młodzież fotografująca, dla której to piszemy, może więc cieszyć się z udogodnień epoki uprzywilejowanej; otwarty jej jest i dostępny cały świat widzialny, a czasem już i niewidzialny. Dzięki zdobyczom techniki młodzież nie potrzebuje toczyć ciężkiej walki, wzorem pokoleń poprzednich, z trudnościami narzędzi i materiałów ubogich i nieopanowanych. Dzisiejszy fotograf posiada „maszynę do rysowania”, która działa wzorowo, i to w wielu dziedzinach życia i nauki. Pierwszą jest wszelka „widzialność”, odpowiadająca zakresowi rysunku i malarstwa. Ale i dziedziny niewidzialne nie są zamknięte przed fotografem i pozwalają mu szukać z kamerą w ręku piękna graficznego w mikrofotografii, w fotografii astronomicznej, w krystalografii, w badaniach komórek żywych lub martwych. Tu przychodzi do głosu nowa estetyka, należąca niepodzielnie do przybytku fotografii, estetyka, która może czasem dostarczyć rozkoszy równie mocnych, jak maryna Mortimera lub folklor Ortiza Echagüe. Pod warunkiem oczywiście należytego izolowania motywu w polu mikroskopu czy teleskopu przez oko badacza naukowca, będącego jednocześnie artystą. Pod warunkiem by z wiedzą łączyła się sztuka.

Na tem nie kończą się zdobycze fotografii i obszary jej ekspansji, tak znacznie rozszerzone w porównaniu z zasięgiem plastyki. Błyszcząca „maszynka do rysowania fotograficznego” nie przestaje,



PORTRET p P. S.
brom

JÓZEF RUPENTHAL
Lwów



FIGLE ZIMY
brom

BRAT JANUARY WILK
Dukla

jak tamte, na oświetleniu słonecznym i dziennym; potrafiła ona wyzyskać światło sztuczne i znaleźć w niem pogłębienie efektów światłocieniowych. Fotograf dzisiejszy stwarza, kieruje i kombinuje podług swego zachcenia światło, podkreśla niem te lub inne formy, zmusza światło do modelowania twarzy ludzkiej lub innego przedmiotu aż do wyjawienia ich zasadniczej istności.

Materiał plastyczny fotografa stanowi *półton ciągły*, który posiada subtelność cieniowania niezrównaną, ponieważ jest ona funkcjonalna, leżąca we właściwości ziarna srebrowego. I dobry technik jest dzisiaj władcą tego cieniowania, może je dowolnie osłabiać lub potęgować przez użycie odpowiednich wywoływaczy i zastosowanie odpowiedniej temperatury.

Takie są, w ogólnych zarysach możliwości i uzdolnienia fotografii dzisiejszej w zakresie odtwarzania i naśladowania materialnego form świata. Widać z nich, że fotografia panuje nad domeną znacznie obszerniejszą, niż dziedzina odręcznych sztuk plastycznych.

Dla uzupełnienia porównania dodać należy, że fotografia różni się od plastyki rodzajem procesu myślowego konstrukcyjnego, który jest podstawą realizacji każdego obrazu. Różnica ta nie polega jednak na narzędziach i sposobach władania nimi. Można mówić o drogach prostych lub o drogach skomplikowanych, wiodących do otrzymania obrazu i przyznawać prostotę plastyce, a złożoność fotografii. Ale to nie ma nic wspólnego z rozwiązaniem. Z chwilą osiągnięcia „obrazu” droga do niego traci aktualność, a przecież właśnie ta droga była dotąd źródłem tylu namiętnych sporów, niesprawiedliwych ocen i jałowych roztrząsań.

Jakkolwiekbyśmy badali sztukę, składa się ona zawsze z dwóch elementów: z narzędzia i z myśli kierującej narzędziem. Narzędzie przestacza się i ulepsza z biegiem czasu: nie miała przestrzeń dzieli ostry krzemień człowieka przedhistorycznego, wyrzynający w grocie sylwetę renifera od aerografów pneumatycznych, którymi się wykonywa freski i polichromje dla wystawy paryskiej 1937 roku. Otóż maszyna do rysowania zwana kamerą fotograficzną, nie jest również niczem innym, jak narzędziem, które dziś uważać możemy za udoskonalone, ale które za lat sto wyda się niedołężnem, gdy je zastąpią wynalazki przyszłości i wtedy przejdzie do archiwum wspomnień na równi z krzemieniem prehistorycznym.

Jeśli zatem kamera jest narzędziem do rysowania, to może ona być i narzędziem sztuki pod warunkiem, by ten, kto się niem posługuje, był artystą. Wówczas nabiorą wagi szczególne jej zalety: zdolność utrwalania momentów i odcieni, niedostępnych dla rysownika odręcznego, a łatwych dla szybkiej migawki. Ta rozróżnia i rejestruje

wszystko, co przelotne, subtelnie nieuchwytne w swej niepowtarzalnej różnorodności, a rejestruje to zawsze z jednako obojętną łatwością. Obojętność działania jest cechą martwego narzędzia, i jedynie ludzka myśl może ją zastąpić intencjonalnością, zróżnicowaniem i charakteryzowaniem.

Sposób w jaki to czyni intelekt fotografa, odróżnia właśnie jego sztukę od sztuk plastycznych. Malarz przekształca widzialność stosownie do swego zamysłu kompozycyjnego, a w tym celu „personifikuje” motyw, nadaje mu cechy osobowości własnej. Rzeczywistość ustępuje w motywie jakiejś fikcji, traci swą identyczność, a dzieło skończone będzie syntezą, złożoną z zespołu wrażeń wzrokowych i z wytężonej pracy podświadomości.

Inna natomiast jest praca psychiczna fotografa. Ten, mając niewiele możliwości „przekształcania”, musi wciąż *wybierać* wśród nieskończoności przedmiotów te, które są na poziomie jego kultury umysłowej i jego gustu lub nastroju. A widomość świata ukazuje mu się w tylu różnych postaciach, że może on równie pochopnie i gorączkowo, jak malarz, wyszukiwać i chwycić w niej momenty emocjonalne. Ale fotograf musi ten cały wysiłek psychiczny przeżyć nie w czasie wykonywania obrazu, jak malarz, tylko *przed* jego powstaniem. Już *przed spuszczeniem migawki* musi on widzieć na ekranie myśli swój obraz skończony, posiadający wszystkie dobre i złe strony oddania fotograficznego. Dla niego istnieje więc tylko wybór, i tu kryją się wszystkie blaski i nędze jego rzemiosła, ale to nie przeszkadza, że jest ono jednym z najpiękniejszych. Oto, co określa istotę fotografii i odróżnia ją od innych sztuk plastycznych.

(przełożył Jan Bułhak).

ALEKSANDER SPRUNG, Drezno

STAN OBECNY BADAŃ NAD OBRAZEM PRZESTRZENNYM I DROGI ICH PRZYSZŁEGO ROZWOJU

(Artykuł radesłany w przekładzie autoryzowanym J. Świtkowskiego).

Wysiłki zmierzające do zbadania tajemniczych procesów, którym zawdzięczamy cud wzroku, są łatwo zrozumiałe. Wszak wzrok jest najszlachetniejszym z naszych zmysłów. Im głębiej wnika się przytem w związek między psychiką, czyli naszym intelektem czystym, a momentami fizjologicznymi, a więc uwarunkowanymi organicznie, — tem bardziej rośnie podziw dla twórczych sił natury, przejawiających się

162 najistotniej w obrazie przestrzennym. Dopiero bowiem w formie „świata

zewnątrznego", dochodzącego do naszej świadomości przez powstawanie obrazu przestrzennego, poznajemy samą naturę, czyli nasze „otoczenie”.

Widomy świat zewnętrzny odczuwamy przez bezpośrednie jego oddziaływanie na nas, chociaż przyczyna fizjologiczna, czyli podrażnienie siatkówki, powstaje wewnątrz organizmu. Do szczególnych zadań badania obrazu przestrzennego należy śledzenie licznych, dotychczas niezupełnie wyjaśnionych, momentów tego „procesu odwracania” wrażenia, łącznie z umiejscowieniem w oku oceny głębi przestrzennej. Dzięki badaniom w tym kierunku z równoczesnymi odkryciami co do budowy samego oka doszliśmy do wyników, które z gruntu zmieniają dotychczasowe pojęcia o spostrzeganiu przestrzennem. Nim jednak zdam z tego sprawę, pragnę powiedzieć nieco o nowoczesnych metodach badań.

W czasach ostatnich powiodło się osiągnąć o wiele dokładniejszą znajomość zjawisk w naturze, niż to było dane poprzednim badaczom przyrody. Ten olbrzymi postęp zawdzięczają badania nowym metodom. Są to w zasadzie dwie drogi, któremi się idzie.

1. Droga od rzeczy małych do wielkich, t. j. badanie budowy świata materialnego w jego elementach, z równoczesnym sprowadzaniem działania sił natury do miary najmniejszej. Do najważniejszych pojęć zasadniczych badania atomistycznego należy m. i. jądro atomowe, elektron, kwant, kwant światła. Zwłaszcza to ostatnie pojęcie ma wielką doniosłość w dokładnym badaniu zjawisk przy pobudzaniu komórek nerwowych wewnątrz narządu wzrokowego. O tem jednak powiem więcej w dalszym ciągu.

2. Równolegle z poznaniem rzeczy najmniejszych i ich własności idzie także dążenie do przedstawiania skomplikowanych zjawisk natury w formie prostej, możliwie pogładowej. Cóż bowiem oznaczają znane formułki chemiczne, a nawet cały wspaniały system pierwiastków? Czyż nie przedstawiają najbardziej wnikliwej próby, jaką kiedykolwiek podjął umysł ludzki, aby wydrzeć przyrodzie tajemnicę budowy świata materialnego w jego cząsteczkach najdrobniejszych oraz sił utrzymujących je w skupieniu?

W odróżnieniu od tego czysto abstrakcyjnego wytworu rozumu ludzkiego, obraz świata zewnętrznego, czyli powszednie już dla nas „doznanie przestrzenne”, jakie odbywa się wprost w naszej żywej świadomości, — jest konkretnym widowym przykładem skończoności budowy rzeczy od najdrobniejszych do największych. Ten proces budowy przedstawia dla badań interes szczególny, gdyż elementy świata materialnego służą mu za kamienie budowlane, a ukoronowanie jego znajduje się w duchu człowieka. Otóż celem tej rozprawki jest przed-

stawienie postępów poznania naukowego w odniesieniu do materialnie uwarunkowanych elementów budowy obrazu przestrzennego, a więc do elementów fizjologiczno-organicznych.

Elementy fizjologiczne obrazu przestrzennego określa się naogół jako podrażnienia siatkówki. Rozumie się przez to pewne pobudzenia komórek nerwowych, wywołane działaniem atomów energii świetlnej, czyli kwantów, na pręciki i czopki siatkówki. W r. 1934 pojawiły się pierwsze publikacje o tem, że do pobudzenia każdego pręcika siatkówki potrzeba właśnie jednego kwanta światła. Jest to odkrycie nader doniosłego znaczenia. Okazuje się, że nasz organizm jest w bajeczny sposób złączony z całą przyrodą żywą i martwą. Uzyskujemy pogląd, że oko jest — niejako według wyższego planu — dostosowane do fizykalnych własności światła.

Pogląd, że nawet najdrobniejsza część składowa oka nie tylko spełnia cel określony wewnątrz organizmu, lecz także ściśle odpowiada porządkowi natury, wymaga dokładniejszego wyjaśnienia pewnego szczególnego zjawiska optycznego w oku, zwanego „krążkiem rozproszenia aberacyjnego”. Krążek ten przedstawia się jako promienista plamka, widoczna w miejscu punktu świecącego. Wiadomo bowiem, że uzyskanie skupienia punktowego wiązki promieni świetlnych nie jest możliwe w oku. Poza zdarzającymi się asymetriami, jak np. fizjologiczną decentracją źrenicy, oko posiada aberacje (zboczenia) — przedewszystkiem jednobarwne, których badanie dostarcza bardzo ważnych danych. Nawet przy najlepszej akomodacji nie da się uniknąć pewnej nieostrości obrazu siatkówkowego, spowodowanej przez krążek rozproszenia aberacyjnego. Jest to właśnie zjawisko, na którem polega bezpośrednio spostrzeganie głębi przestrzennej. Tok badań nad tem przedstawię w zarysach ogólnych.

Chociażby obrazek na siatkówce był najmniejszy, to jednak przeznaczone do odbierania pochodzących zeń bodźców świetlnych pręciki i czopki, względnie ich końce, nie leżą w jednej płaszczyźnie geometrycznej, lecz są rozmieszczone przestrzennie. Istotnie, wskutek kulistości powierzchni oka włókna siatkówki leżą wewnątrz w formie wycinków (sektorów). Przy rozważaniu tej okoliczności powstało pytanie, czy nie da się ustalić związku pomiędzy krążkiem rozproszenia aberacyjnego, a przestrzennym rozmieszczeniem komórek nerwowych. Są już prowadzone badania w celu stwierdzenia, czy właśnie to pewne „rozproszenie światła włąb” nie może być uważane za czynnik spostrzegania przestrzennego. Ołóż w czasie ostatnim badania te doprowadziły, poprzez nowe odkrycia co do budowy oka, do wyniku pozytywnego.



BEGONJE
brom

ALEKSANDER NOSALEWSKI
Pilczyce



ZIĄZD
brom

EDWARD OLSZANIECKI
Lwów

tung für die Raumbildforschung" (w zeszytach 4/11 i 5/11 czasopisma „Das Raumbild”, nakład O. Schönstein’a, Giessen) podałem o tem bliższe szczegóły. Badacz obrazu przestrzennego, zajmujący się nim bądź jako fizyk, bądź jako optyk-naukowiec, musi uwzględnić najnowsze odkrycia co do budowy oka. Musi zapoznać się z wynikiem tych nowych badań, jeżeli nie chce pozostać w tyle ze swemi pojęciami o powstawaniu obrazu przestrzennego, a to tem bardziej, że te niedawno uzyskane wyniki zupełnie obalają dotychczasowe wyobrażenia o widzeniu przestrzennem.

Wiele nierozstrzygniętych doniedawna zagadnień optyki fizjologicznej zostało obecnie wyjaśnionych, zawdzięczając śledzeniu powstawania obrazu przestrzennego od jego początku, a zatem od elementów przyczynowych. Do rozstrzygnięcia tych zagadnień przyczyniła się istotnie wspomniana na wstępie metoda pogładowa. Rozprawka niniejsza nie byłaby kompletna, gdybym nie spróbował podać także o tem pewnych szczegółów. Dla lepszej przejrzystości uważam za wskazane zatrzymać się nad dotychczasowem tłumaczeniem powstawania obrazu przestrzeni przy zwykłym użyciu narządu wzrokowego, t. j. przy patrzeniu jednoocznem.

Badania teoretyczne co do zdolności widzenia przestrzennego przy pojedyńczem stosowaniu narządu wzrokowego, a więc przy jednoocznem widzeniu przestrzeni, szły dotychczas w dwóch odmiennych kierunkach, wytkniętych przez głośnych psychologów i fizyków, a mianowicie: w ujęciu „empirycznym” i „natywistycznym” t. j. wrodzonym. Podstawą empirycznego ujęcia jest teoria o lokalizacji oceniania przestrzeni, tłumacząca widzenie wgłąb różnemi modyfikacjami: zależnością kąta widzenia od odległości, perspektywą powietrzną, konstrukcją przestrzenną według logiki perspektywicznej. Natywizm natomiast, opiera się na założeniu, że z naszymi wrażeniami optycznemi wiąże się poczucie przestrzenne w sposób nieodłączny, tak samo jak spostrzeganie barwy, jasności i t. p., — oraz uważa lokalizację za zdolność wrodzoną. Tak więc wyobrażenie przestrzeni tworzyłoby integralną część składową naszej świadomości.

Szczególnie ciekawem będzie zapewne dowiedzieć się, że wraz z odkryciem podstawowego (elementarnego) czynnika spostrzegania głębi przestrzeni nie tylko została wyjaśniona większość nierozstrzygniętych zagadnień, lecz także ustał spór o zapatrywania. Na podstawie tych nowych badań ustalono obecnie najważniejsze punkty wytyczne, co do których żadnej różnicy zdań już niema. Wyniki te zawdzięczamy właśnie pogładowej metodzie badań, która usunęła wszystkie dotychczasowe nieomagania. Jak dalece zaś powiodło się badawczemu

duchowi ludzkiemu znaleźć formę pogładową dla wytlómaczenia powstawania obrazu przestrzeni, a przez to dać najprostsze i najtrafniejsze jego wyjaśnienie, postaram się pokrótce przedstawić w dalszym ciągu.

(d. n.)

Dr. TADEUSZ CYPRIAN, F. K. P. Poznań.

GAWĘDY O MAŁYCH OBRAZKACH

II

Nie igrać z naświetleniem!

Fotografja minjaturowa jest par excellence fotografją migową i komicznie wygląda ogromny statyw z małą Lejką u góry.

Ale zupełne wyeliminowanie statywu pociąga za sobą pewne trudności i mało amatorów zdaje sobie sprawę z tego, że w wielu wypadkach nieopatrzone działanie przy zdjęciu było przyczyną niepowodzenia, którego łatwo było uniknąć.

Powszechne jest mniemanie, że przy bardzo krótkich czasach naświetlenia nie można poruszyć aparatu, bo przecież nasz ruch nie jest tak szybki, jak migawka. Zapatrywanie to jest zupełnie błędne, bo nawet i przy naświetleniu przez 1/1000 sek. można jeszcze otrzymać poruszone zdjęcie, jeśli w chwili naciśnięcia migawki drgnie silnie ręka. A cóż dopiero przy 1/20, czy 1/40 sek. nie mówiąc już o czasach wolniejszych!

I co najważniejsze, takie poruszenie aparatu zwykle, o ile nie było zbyt silne, nie da nam podwójnych konturów i nie możemy go rozpoznać, uważając nieostrość obrazu za wynik złego nastawienia na ostro, grube ziarno emulsji, małą głębię ostrości, słowem, szukamy przyczyny wszędzie, tylko nie tam, gdzie ona tkwi.

Dopiero jeśli oglądniemy negatyw przez silną, co najmniej dziesięciokrotnie powiększającą lupę, przekonamy się, że wszystkie więcej wyraziste kontury są lekko podwójnie zaznaczone, przejścia zaś w światłocieniu lekko zamazane. Oto wynik poruszenia aparatu podczas zdjęcia, poruszenia tak lekkiego, że nawet w powiększeniu negatywu nie znać podwójnych konturów, ale zato widać nieostrość ogólną.

Dlatego każdy, kto ma nieco nerwową rękę, powinien naświetlać nie dłużej, niż 1/60, a nawet 1/100 sek, jeśli chce mieć pewność, że zdjęcia nie poruszy. Ważne to jest zwłaszcza przy zdjęciach na wycieczkach, w górach, na nartach, bo wtedy zatrzymujemy się w czasie marszu na chwilę i odrazu robimy zdjęcie, gdy akcja serca jest wzmo-

żona, ręce drżą nieraz nawet silnie, zwłaszcza przy pracy kijkami na nartach lub w czasie wspinaczki skalnej, oddech jest nieregularny, tak, że mamy wszelkie warunki do uzyskania poruszonego zdjęcia nawet przy użyciu 1/100 sek.

Są znowu ludzie, którzy potrafią naświetlać nawet i 1 sek. z ręki (autor tego artykułu robił Lejką zdjęcia czasowe z ręki, naświetlając przez 1 lub 2 sek.), ale to wymaga specjalnie spokojnych nerwów i dużej wprawy w trzymaniu aparatu, nigdy zaś nie jest pewne i stanowi tylko raczej eksperyment lub ratunek w konieczności.

W takich wypadkach trzeba aparat mocno przycisnąć do twarzy, wstrzymać oddech i nie myśleć o tem, że zdjęcie może być poruszone.

Używanie różnych statywów zastępczych, opieranych o piersi, zawieszanych na szyi, itd. jest mało celowe i komplikuje tylko bagaż fotografa i pracę. Lejka jest kamerą migową i nie powinno się pracy nią utrudniać akcesorjami wątpliwego pożytku.

Ważny jest sposób spuszczenia migawki. Kto strzelał z karabina, wie, że cyngiel naciska się zwolna aż poza połowę spustu, poczem dopiero w chwili, gdy cel znajdzie się na muszce, lekkim ruchem dociąga się spust do końca.

To samo należy stosować i tu—spust migawki nacisnąć tak daleko, by już najmniejsze drgnięcie palca wyzwalało migawkę i w decydującej chwili miękko dociągnąć do końca, a nie odrazu z furją wciskać guzik migawki aż do skutku.

Kto próbował zdejmować zapomocą teleobiektywu, ten wie, jak bardzo spokojnie trzeba trzymać aparat i jak krótko się musi naświetlać, by zdjęcie było ostre. Przy wygodnych i lekkich teleobiektywach do aparatów małoobrazkowych sprawa jest łatwiejsza, ale i tu trzeba aparat trzymać bardzo pewnie, podpierając go jedną ręką pod teleobiektywem i stosować migawkę co najmniej 1/100 sek. albo jeszcze szybszą, by uniknąć poruszania obrazu.

Często zdarza się sposobność oparcia aparatu o coś stałego i zawsze należy z niej korzystać. Np. przy zdjęciach w teatrze można często kamerę oprzeć o parapet łoży, zdejmując w nocy na ulicy możemy nieraz aparat przycisnąć do słupa latarni ulicznej, przyczem wystarczy oparcie jej o słup choćby jednym bokiem, byle była silnie przyciśnięta, można ją oprzeć o mur, o jakikolwiek przedmiot stały, silnie przyciskając, co nam pozwoli naświetlać nawet i kilka sekund z pewną gwarancją, że zdjęcie nie będzie poruszone.

Najtrudniejsze są zdjęcia czasowe, wymagające dwu ruchów dla ich dokonania, bo łatwiej jest jednym lekkim ruchem wyzwolić migawkę, ustawioną np. na 1 sek. niż zrobić to dwoma ruchami i aparatu nie poruszyć. Dlatego bardzo wygodne są aparaty miniaturowe

z migawką Compur (oczywiście tylko z uwagi na tę okoliczność), lub też najnowsze typy aparatów miniaturowych z migawką szczelinową, regulowaną także do 1 sek. Ale i posiadacze aparatów dawniejszych z migawką do 1/20 sek. mogą dać sobie radę, jeśli pracują rozważnie.

W każdym razie należy pamiętać o zasadzie naczelnej fotografii miniaturowej: naświetlać jak najkrócej, stosując o ile możliwości zawsze pełną przysłonę, (o ile nie boimy się nieostrości wgląd lub nie mamy możliwości precyzyjnego nastawienia na ostro).

Zdjęcia poruszone są znacznie liczniejsze, niżby się zdawało, tylko że tego nie widać bez silnej lupy, a przecież nie jest zbyt trudno ich unikać.

PRZEGLĄD PRASY

Fotograf Polski Nr. Nr. 4 i 5. 1936 r.

Podaje oryginalną i źródłową pracę inż. W. Romera „O wyborze kryterjum czułości materiałów fotograficznych”, której streszczenie w formie popularnej autor ogłosił w swoim czasie w „Przeglądzie Fotograficznym”. R. Sonnenfeld pisze o „Metodzie Persona”, dość głośnej u nas od czasu ostatniego Salonu Międzynarodowego w Warszawie. Inż. I. Iliński prowadzi ciąg dalszy rozprawy na poważny i mało dotąd poruszany temat „oznaczania stopniowania papierów fotograficznych”.

Nr. 4 „F. P.” ujawnia szczególne zainteresowanie naszym pismem: przedrukowuje w całości nasz „Margines” z Nr. 5, ale zaraz potem traci to zainteresowanie i zapowiada milczenie, któremu poświęca jednak prawie ćwierć strony. Ciekawe, ileby stronie napisał „F. P.”, gdyby się zdecydował „mówić”?

Nr. 5 „F. P.” przynosi dobry informacyjny artykuł p. t. „Szkolnictwo Fotograficzne w Polsce” o autorstwie dwuosobowym: początkowym inż. H. Szylita i końcowym inż. M. Dederki, oraz krótką recenzję prof. J. A. Neumana o wystawie wileńskiej w P. T. F.

»Foto« Nr. 5 maj – sierpień 1936.

Artykuł H. Szylita o światłomierzach elektrycznych potwierdza jeszcze raz okoliczność, że niema przyrządów automatycznych, działających sprawnie bez kierownictwa indywidualnego.

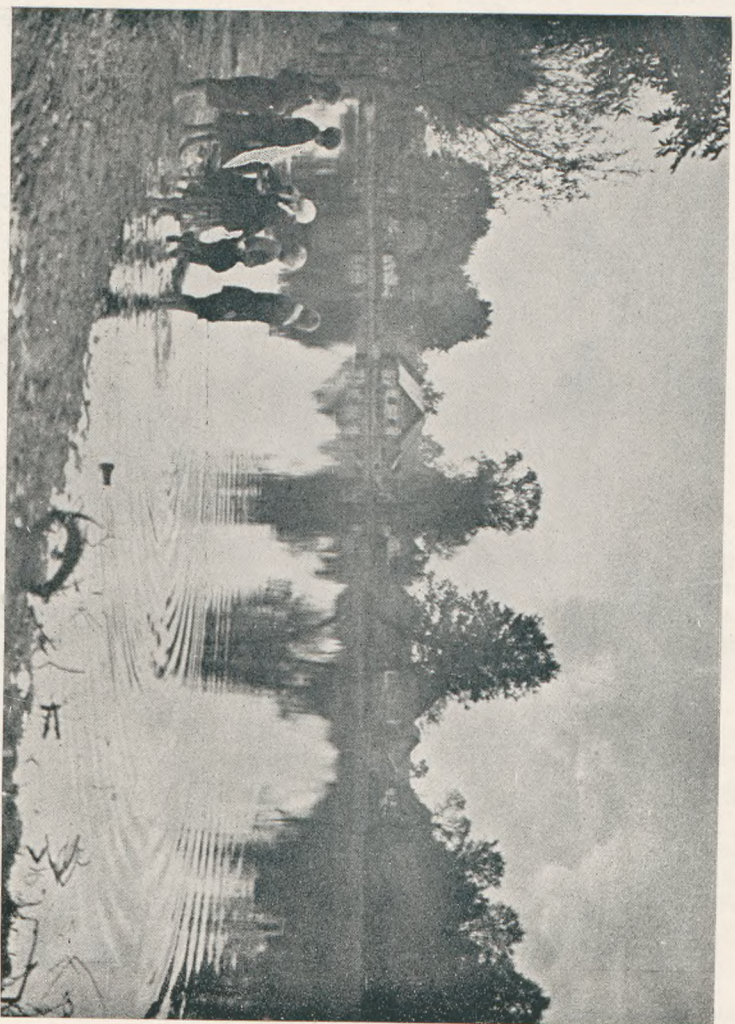
»Wiadomości Fotograficzne« sierpień 1936.

„Mała kamera w ofensywie” dra T. Cypriana stanowi pewnego rodzaju kapitulację autora, dotychczasowego zwolennika kamery statywowej, wobec fotografowania małoobrazkowego. Kapitulację to wywołują warunki współczesnego miejskiego życia, ruchliwego i ścieśnionego, które odsuwają na drugi plan możliwość kompozycji spokojnej i przemyślanej i zmuszają do działania szybkiego, zdanego na łaskę przypadku. Ale argumentacja autora sama podkreśla swoją jednostronność, a więc stwierdza, że nie może rościć pretensji do powszechności. W dziale ilustracyjnym znajdujemy dobry krajobraz letni Borysa Waliszewskiego, młodego autora z Nowogródzczyzny.



ANDRZEJ PROGULSKI
Lwów

W AKCJI
brom



NAD WIEJSKIM STAWEM
brom

WŁADYSŁAW MARCINKOWSKI
Poznań

„Fotografický Obzor“ Nr. 8.

Zawiera artykuł Jaromira Funke'go o twórczości artystycznej znanego czecho-amerykanina dr. D. I. Ružička (Ružyczka), który po wojnie powrócił do kraju i jest jednym z filarów fotografii czeskiej. Artykuł stanowi hymn chwalebny — zupełnie zresztą zasłużony — dla talentu D. I. Ružyczki, dla jego prostoty, szczerości i monumentalności. Tekst znakomicie ilustruje 8 dobrych reprodukcji prac artysty czeskiego, przeważnie zaczerpniętych z brylowatej tematyki wielkomiejskiej. I tu właśnie zaznacza się nader ciekawie psychika słowianina, która umie nawet drapacze nowojorskie ożywić pierwszym planem z zieleni, z kawałkiem wolnej ziemi i zwierciadlanej wody. Drapacze te były fotografowane przez wszystkich tysięczne razy i przedstawione zawsze zimno i sucho — jeden Ružyczka potrafił uszlachetnić je skrawkiem żywej przyrody i w martwe zwały cegieł tchnął iskierkę poetycznej malowniczości

„Photo Illustrations“ Nr. 22 z. r. 1936.

jest poświęcony fotografice włoskiej i poprzedzony doskonałym wstępem pióra wicehrabiego M. C. de Santeul'a, (którego portret i pierwszy rozdział „Gramatyki“ podajemy w niniejszym numerze). Nadzwyczajny rozwój artystyczny, techniczny i organizacyjny datuje się w Italii od kilku ostatnich lat i jest spowodowany zarówno skuteczną zachętą ze strony państwa, jak zbiorowym entuzjazmem pracy, którym faszystowska Italja umie natchnąć młodsze pokolenie.

Revue Française de Photographie et Cinématographie.

Zeszyty z 1 i 15 sierpnia r. b. zawierają dalszy ciąg i dokończenie studjum G. Collin o formacie kamery, zatytułowane „Jałowa dysputa“, przez co należy rozumieć jałowość sporów co do bezwzględnej przewagi małych lub dużych formatów. Po przeprowadzeniu gruntownej analizy najlepszej przydatności poszczególnych formatów — poczynając od 24×36 mm. do 18×24 cm. — dla różnych kategorii amatorów, autor stwierdza, że w pewnych warunkach każdy format bywa najbardziej wskazany. Wśród kamer małoobrazkowych zasługuje na wyróżnienie rozmiar 6×6 cm., łączący w sobie portatywność z dostateczną rozpoznawalnością szczegółów odbitki, bez konieczności uciekania się do lupy przy oglądaniu. Format ten pozyskał znaczną popularność w małych lustrzankach, zwłaszcza dwuobiektywowych, których przeszło 250.000 jest już w powszechnym użyciu. Po za tem oba zeszyty zawierają artykuły, omawiające fotografowanie w czasie wakacji i wywoływanie podczas upałów.

Camera, (Szwajcaria). Sierpień 1936.

Zeszyt podaje art. M. R. v. Karnitschnigg'a „o odkryciu fotograficznym miasta“. Doświadczenie wykazuje, że należyta ocena walorów estetycznych miasta należy do przyjezdnych, podczas gdy stali od dzieciństwa zżyci mieszkańcy przechodzą mimo, nie zwracając uwagi na elementy jego piękna. Zazwyczaj dopiero przyjezdni odkrywają mieszkańcom piękno rodzimego ich miasta. Przy częstem jednak odwiedzaniu nawet najpiękniejszego miejsca przytępia się stopniowo radość z jego odkrycia. To też najlepiej to pierwsze pełne entuzjazmu wrażenie od razu ujmować w zdjęciu. Autor podaje dalej szereg pożytecznych wskazówek co do wyboru tematów zdjęć miejskich.

Ten sam zeszyt zawiera art. H. Kast'a, w którym autor omawia zasady stereoskopowej projekcji filmowej przy pomocy filtrów polaryzujących. Okazuje się, że z powodu bardzo wąskiego kąta polaryzacji każdy widz winien być zaopatrzony

w odmienne okulary z filtrem, stosownie do miejsca w kinie. — Wśród reprodukcji znajdujemy pejzaż T. Wańskiego z IV Międzynarodowego Salonu w Lucernie w 1935 r.

„Die Galerie“, Nr. 8 — 1936.

Przynosi niezmiernie trafny i dowcipnie zredagowany artykuł F. G. James'a p. t. „Nomadzi Fotografji“, który piętnuje i wyśmiewa tych wszystkich fotografujących, którzy nie są ani początkującymi ani dojrzałymi, zatrzymują się w pół drogi i wskutek braku oryginalności małpują tylko cudze tematy lub kierunki. Autor przyrównywa ich do nomadów, do zbłąkanych w pustyni koczowników i dowcipnie charakteryzuje ich różne odmiany: „Złodziei motywów“, „Techników pozytywowych“, „Ulepszaczy“, „Kosmetyków“, „Modnisiów“. Każdy rodzaj jest opisany z zabójczą trafnością i budzi wesołość, jak dobra karykatura. Co za rewolucja groziłaby światu, gdyby te wszystkie kategorie zaopatrzyć w nazwiska!

Z kroniki dowiadujemy się o śmierci prof. Rudolfa Koppitz'a z „Graphische Lehr und Versuchsanstalt“ w Wiedniu, jednego z najwybitniejszych fotografików świata w dziale kompozycji figuralnej. Parokrotnie mieliśmy sposobność podziwiać prace R. Koppitz'a w Polsce.

„Photofreund“ Nr. 15 i 16, sierpień 1936.

Nr. 15 poświęcony jest niemal w całości Olimpiadzie, zawiera przytem wiele zdjęć z igrzysk oraz nader obfity materiał informacyjny co do techniki zdjęć sportowych. Po za tem zeszyt podaje art. dr. Wieczorka p. t. „List z Polski“. Autor w dowcipny sposób nawiązuje do zasadniczego prawa ekonomiki — popytu i podaży, którego zakłócenie doprowadziło do obecnego przesilenia gospodarczego. Wprawdzie w dziedzinie prawdziwej sztuki, nie wyłączając fotografiki, nie ma obawy o nadprodukcję; jednak technika fotograficzna jest na tyle prosta, że pozyskanie li tylko po-prawnego zdjęcia nie nastrocza zbyt wielkich trudności. Toteż nieraz słyszy się o amatorach, którzy w ciągu kilku ostatnich lat wykonali swą Lejką kilkanaście tysięcy zdjęć, a z nich przeszło połowę udatnych, i obecnie nie wiedzą co z tym nadmiarem mają właściwie począć. Autor daje słuszną radę robić znacznie mniej zdjęć, lecz zato dobrze przemyślanych, a i z tych zachowywać tylko najlepsze.

Nr. 16 zawiera art. dr. P. Hatscheka z zakresu „optyki elektronowej“. Jak wiadomo przenikliwość promieni podczerwonych jest odmienna, nieraz znacznie większa niż zwykłych promieni świetlnych. Tak naprz. okręt, posuwający się we mgle, może otrzymać obrazy fotograficzne niewidocznych dla oka przedmiotów za pomocą zdjęć w podczerwieni. Zdjęcie takie może się okazać spóźnionem skutkiem koniecznej straty czasu na wywołanie. Tymczasem niewidzialny obraz w podczerwieni może być natychmiast zastąpiony dzięki „optyce elektronowej“ obrazem widocznym na odpowiednim ekranie. W ten sposób niewidzialne staje się widocznem, a „optyka elektronowa“ otwiera nowe drogi do pracy w ciemni bez światła, z widzialnością jednak tego, co potrzeba.

„Fotografische Rundschau“ Nr. 16 z sierpnia 1936.

Dr. O. Schweitzer podaje wzmiankę o badaniach Dr. U. Staude nad nierównomiernem osłabianiem odbitek bromowych za pomocą *nadsiarczanu potasu*, podobnie jak nadsiarczan amonu osłabia negatywy. Przebieg chemiczny takiego osłabiania ma być już zadawalniającym, ale fotograficzno-wzrokowy budzi jeszcze pewne zastrzeżenia. Będziemy śledzili bacznie dalsze dociekania w tym względzie i dzielili się niemi z czy-

telnikami, gdyż możność osłabienia zbyt głębokich cieni obrazu bez jednoczesnego rozjaśniania półtonów i światel w nadmiernie skonstrastowanym obrazie bromowym. stanowiłoby doniosły wynalazek i ważny krok naprzód w osiągnięciu harmonijnej skali tonów.

„The Reflex”, sierpień 1936.

Pismo południowo-afrykańskie zamieszcza dłuższy artykuł o twórczości J. Bułhaka wraz z jego życiorysem i portretem, wykonanym przez Marjana Dederkę.

„American Photography” – sierpień 1936.

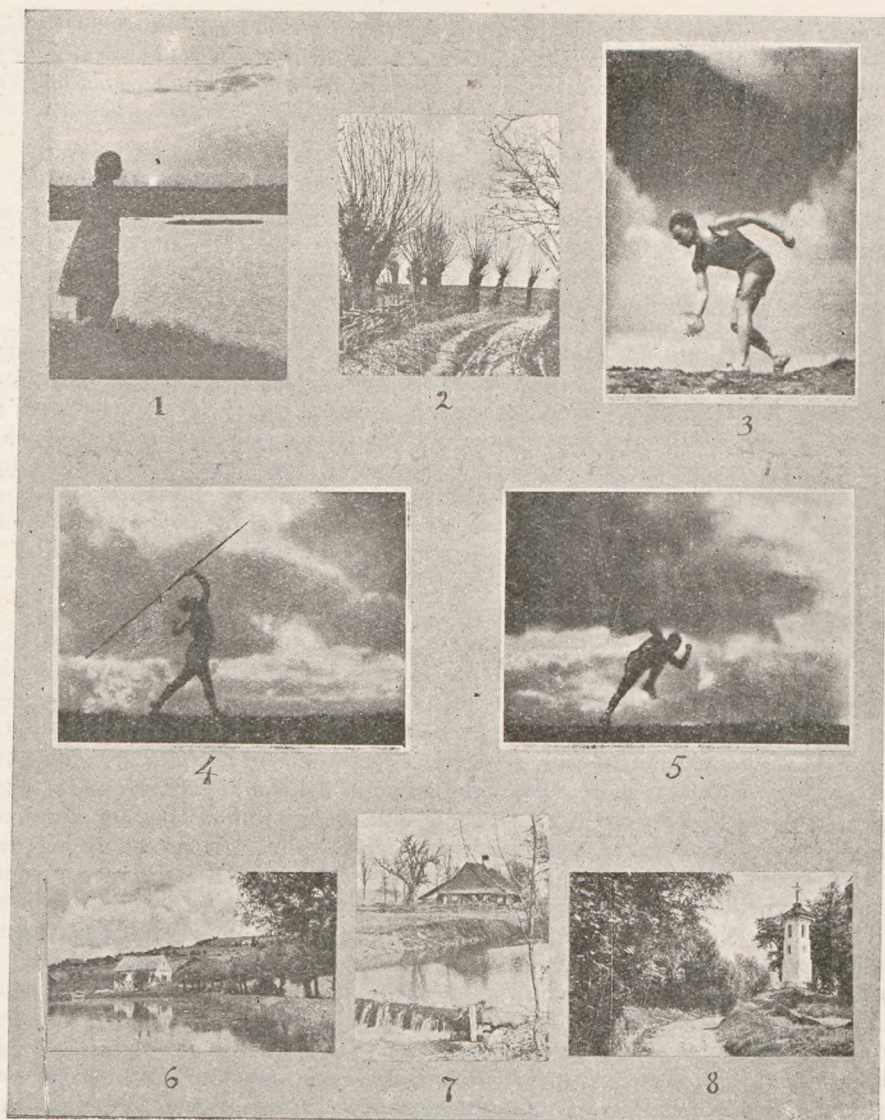
A. Palme zachęca do mało wykorzystanego, a jednak niezmiernie pociągającego tematu zdjęć, mianowicie pieczar podziemnych, które wszak niegdyś były pierwotnem mieszkaniem ludzkim. Stany Zjednoczone są wprawdzie jednym z najbogatszych pod tym względem krajów, lecz i my nie jesteśmy całkowicie upośledzeni, posiadając sporą ilość pieczar w okolicy Ojcowa. Z pośród wskazówek technicznych autora na specjalne podkreślenie zasługuje nieposługiwanie się proszkami błyskowemi, których wybuch może spowodować oberwanie się skał ze sklepienia. Należy również pamiętać, że dzięki znacznym różnicom temperatury obiektów nieraz silnie potnieje.

P O R A D N I A

Zdjęcia p. Henryka Nowaka z Mysłowic. Nr. 4 p. t. „Oszczepnik”. Ruch jest trafnie uchwycony. Czarna sylwetka oszczepnika jest dobrze zharmonizowana z tłem ciemnych chmur. Nr. 5 p. t. „Z chmurami w zawody” byłoby całkiem niezłe, gdyby nie poruszona noga. Te dwa zdjęcia świadczą o rozwoju wyobraźni autora oraz o pewnej dozie fantazji. Nr. 3 p. t. „Dyskobol” jest trochę słabsze z powodu nadmiernego kontrastu; w tym wypadku postać nie może być traktowana jako sylwetka, ponieważ jest oświetlona. Należy złagodzić kontrast przez dłuższe naświetlenie oraz stosowanie papieru miękkiego. Zdjęcie p. t. „Wieś w górach” jest wybitnie przekontrastowane, prawdopodobnie wskutek niedoświetlenia płyty; czarne sylwetki dachów na tle jasnego nieba są zasadniczym błędem. Należy naświetlać dłużej i wywoływać miękko.

Zdjęcia p. Karola Lojzy z Szopienic. Nr. 1 p. t. „Wieczór” jest skomponowany ładnie, szkoda tylko, że postać zlewa się z tłem lasu, który powinien być trochę jaśniejszy aby sylwetka się odcinała (przykryć las kokcyką na negatywie)! Nr. 2 p. t. „Moje wierzby” ma dobry rytm, ale za mało harmonji. Wierzby są za czarne i mają pnie niewypracowane, co się nie zgadza z logiką dnia i oświetlenia. Nr. 7 p. t. „Wiejska chata II” jest obrazkiem wdzięcznym, ale pospolitym i zawiera dwa odrębne motywy (rozciąć obrazek po środku linią poziomą). Zdjęcie p. t. „Przystań” jest zestrojone w walorach, ale banalne w ujęciu. Zdjęcie p. t. „En face” jest za płaskie w oświetleniu i ma płużyczynę ostrości zbyt cofniętą. Zdjęcie p. t. „Pod słońce” jest jednym z lepszych obrazków, gdyż ujawnia myśl kompozycyjną. Zdjęcie zyskałoby duże po skonstrastowaniu i obcięciu pnia z lewej strony.

Zdjęcia p. Dańdy z Katowic. Nr. 6 p. t. „Burza nadchodzi”. Kompozycja obrazka jest zadowalniająca, jednak sprzeczna z tytułem. Wierzbą pierwszoplanową w prawym rogu u góry zajmuje zbyt dużo miejsca; chcąc częściowo usunąć ten defekt, należy odciąć prawy brzeg obrazka. Nr. 8 p. t. „Męka Pańska” jest kompozycyjnie niezły, ale zbyt kontrastowy (czarne drzewa, białe niebo). Zdjęcie p. t. „Drewniana chrzciel-



Zdjęcia nadsyłane do poradni powinny zawierać na odwrotnej stronie: nazwisko autora, miejscowość, tytuł. Bez tych danych nie będą omawiane. Redakcja zasadniczo zdjęć nie zwraca i omawia tylko trzy obrazki jednego autora. Zdjęcia nadsyłane bez adnotacji o ich przeznaczeniu będą zależnie od ich wartości omawiane w poradni lub reprodukowane osobno.



SCHODY
brom

MARJA PANASEWICZÓWNA
Wilno



KRAJOBRAZ WILEŃSKI
chlorobrom

EDWARD CZERNY
Białków

nica" jest bardzo dobrą reprodukcją techniczną. Zdjęcie p. t. „Gęsi“ miłe i wdzięczne, zyskałoby dużo gdyby usunąć czarne drzewa pierwszoplanowe, które psują całość kompozycji. Radzimy odrzucić lewe drzewo i pierwszą gęś i powiększyć, obcinając 2/3 nieba.

Zdjęcia p. Strykowskiego z Mysłowic. Obrazek przedstawiający jeźdźców na drodze ma wadę rozdwojenia motywu; należy odrzucić motyw słabszy z lewej strony i usunąć za pomocą retuszu słup telegraficzny, wtedy zdjęcie dużo zyska. Owce na paszy są w zbyt monotonnym świetle i zlewają się z otoczeniem, chociaż są dobrze ujęte jako masa. Obrazek przedstawiający dzieciaka w irysach jest wdzięczny, lecz za kontrastowy i pokazany w zbyt małym formacie.

Zdjęcia p. Bohdana Jaciowa z Libuszy. Obrazki p. t. „Plon” i „Po żniwach“ są niezłe w układzie, jednak mają za mało soczystości w snopach i za mało stonowania nieba. Obrazek p. t. „Wojenny cmentarz“ byłby lepszy, gdyby złagodzić czerń lasu i wydobyć trochę szczegółów w drzewach, ponadto niebo jest bez wyrazu i monotonne. Radzimy zrobić powiększenie z samej lewej połowy bez górnej części nieba.

Zdjęcie p. Rotman-Kadery z Kielc. Szkoda, że obrazek dzieli się na dwa motywy, plan pierwszy i dal. Należało więcej uwydatnić trzy krzyże, podchodząc bliżej lub powiększając skalę.

Zdjęcie p. Stefana Koteli z Chorowa n/Horyniem jest bardzo przekontrastowane przez niedoświetlenie (czarna ziemia, białe niebo). Papierowo-białe niebo jest skutkiem braku filtra żółtego w czasie dokonywania zdjęcia.

Janusz Bułhak.

Przypominamy naszym czytelnikom o konieczności dokładnego zaopatrywania fotografii do „Poradni“ w tytuł, nazwisko i adres autora. Jednorazowa ilość zdjęć nie powinna przekraczać trzech. Należy unikać papieru matowego i ziarnistego (zalecamy półmatowy gładki) oraz prosimy przysyłać odbitki o ile możliwości w formatach od 9×12 cm. do 13×18 cm., z powodu konieczności umieszczania na zbiorowej tablicy.

K O M U N I K A T Y

Teka Fotografików Polskich Stow. Mił. Fot. w Ostrowie Wkp.

S. M. F. uprzejmie prosi wszystkich fotografików polskich o nadesłanie jednej ze swoich prac według własnego uznania w celu założenia teki wędrownej. Nadesłane prace będą wystawione najpierw w Ostrowie, poczem na życzenie pokrewnych zrzeszeń fotografików Stow. M. F. wypożyczać je będzie za zwrotem kosztów przesyłki. Każdy uczestnik teki otrzyma spis wszystkich prac. Prace uznane za najlepsze będą nagrodzone. W ten sposób łaskawie zaofiarowane prace przejdą na własność S. M. F., służąc celom szkoleniowym i propagandowym sztuki fotograficznej. Prace nadsyłać do dnia 30. XI. 1936 r. pod adresem: Stow. Miłośników Fotografii, Ostrów—Wlkp., ul. Pułaskiego 11.

Kalendarz wystaw

Międzynarodowy Salon Fotograficzny w Indjach z terminem nadsyłania prac do 1 listopada 1936 r. p. adr. Dr. K. N. Mathur, Secretary Amateur Photogr.-Association — Lucknor — India.

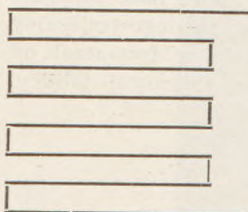
Międzynarodowy Salon „Iris” w Antwerpii z terminem nadsyłania prac do 15 listopada 1936 r. p. adr. I. van Dyck, Secrétaire de „Iris”, Antwerpen, Ballaer straat. 69.

I Ogólnopolska Akademicka Wystawa Fotografiki we Lwowie, listopad—grudzień 1936. Zaproszeni do udziału studenci Polski i Gdańska. Ostatni termin nadsyłania zdjęć 15 listopada pod adresem Techniczne Koło Fotografików Lwów, II-gi Dom Techników.

Konkurs fotograficzny „Łowca Polskiego” w Warszawie. Zdjęcia o tematach łowieckich nie mniejsze niż 6×6 cm., w serjach od 3 sztuk zaopatrzone godłem. Nazwiska i adres autora w kopercie pod temże godłem. Nagrody 150, 100, 75 i 50 zł. oraz żetony. Termin końcowy nadsyłania 31 października 1936 r. pod adresem Redakcji „Łowca Polskiego” Warszawa, Nowy Świat 35.

NOTATKI TECHNICZNE

Zimne światło do powiększeń. A. R. Greanleaf podaje w sierpniowym zeszycie „American Photography” opis niezmiernie zachęcającego urządzenia oświetleniowego własnego pomysłu. W celu uniknięcia bardzo szkodliwego—zwłaszcza w aparatach do powiększeń bez kondensatora—rozgrzewania, które powoduje nieraz uszkodzenie lub zniszczenie błony, zastosował on powyginaną w ciasno przylegających do siebie zwojach rurkę neonową, jak to szematycznie przedstawia rysunek. Rurka taka zostaje



wypełniona szlachetnym gazem—argonem z dodatkiem kilku kropeł rtęci w celu uzyskania niebieskiego światła. Powierzchnia, odpowiadająca powyginanej części rurki, powinna pokrywać całość negatywu. Przy większych negatywach—powyżej 9×12 cm. — wskazaniem jest użycie dwóch rurek, nieco luźniej powyginanych (jedna nadmiernie powyginana rurka byłaby zbyt krucha); zwoje jednej rurki winny przytem pokrywać odstępy między zwojami w drugiej. Jako reflektor służy zwykłe płaskie zwierciadło, umieszczane w odległości

ok. 1 cala od rurki. Zupełną równomierność oświetlenia osiąga się przy pomocy cienkiej płytki z mlecznego szkła. Całość umieszcza się w zwykłym drewnianym pudełku, nie wymagającym otworów wentylacyjnych. Ponadto dochodzi mały transformator dla instalacji neonowych, podnoszący napięcie do 5.000 wolt. Rozumie się, że przewody od transformatora winny być bardzo starannie zabezpieczone i izolowane. Kontakt umieszcza się w linii normalnej niskiego napięcia.

Koszt rurki jest niewiele wyższy, niż zwykłej przewoltowanej żarówki, a trwałość jest ogromna—około 50.000 godzin palenia, poczem rurka może być ponownie napełniona; zużycie prądu jest minimalne. Rurkę należy zapalić na jakieś 10—15 minut przed przystąpieniem do pracy, by światło zdążyło osiągnąć należyłą niebieską barwę skutkiem wyparowania rtęci. Podczas pracy nie wyłącza się prądu, co się nie opłaca, lecz tylko przesłania się obiektyw. Czas naświetlenia jest nieznacznie dłuższy niż przy zwykłych żarówkach do powiększeń.

Niezmiernie ważnem jest, by rurka była jaknajdokładniej opróżniona z powietrza przed napełnieniem argonem. W razie bowiem niedokładnego opróżnienia światło jest małoaktywne, blade, zamiast intensywnie niebieskiego; następuje zagrzenie rurki, a na jej powierzchni powstaje przytłumiający światło osad tlenku rtęci. Przy początkowym użyciu nowej rurki może mieć miejsce w ciągu 10—15 minut migotanie światła,

nim rurka dostatecznie ogrzeje się. Jeżeli migotanie nie ustaje, to napięcie prądu jest zbyt wysokie, co będzie powodem przegrzewania i przedwczesnego zużycia rurki. Obecność źle usuniętego powietrza może być również powodem migotania i niewłaściwej barwy światła.

Jak z powyższego opisu widać, instalacja jest tania, prosta w konstrukcji i ekonomiczna w użyciu. To też winna znaleźć szersze zastosowanie zwłaszcza u amatorów, zamierzających własnymi środkami sporządzić aparat do powiększeń. Będzie to przytem prosty w użyciu aparat bez kondensatora, nie zwiększający kontrastów, a przytem nie posiadający największej wady tego rodzaju aparatów — mianowicie przegrzewania negatywów.

NA MARGINESIE

W dziale „Na marginesie” zamieszczamy artykuły, za które odpowiedzialność ponoszą przede wszystkim autorzy. Nie możemy jednak w tym wypadku nie podkreślić całkowitej solidarności z autorem w punktach dotyczących „poglądów i etyki robotniczej”, które mają dać dopiero „gwarancję poziomu” wystawy. Wolelibyśmy, by nie tyle zasady „etyki” co estetyki były stosowane przez „jury”, a wtedy my wszyscy, co otrzymaliśmy owe zaproszenie, byłibyśmy pewniejsi co do poziomu wystawy.

Red.

Tego jeszcze nie było!

Przysłano mi zaproszenie do wzięcia udziału w „Pierwszej ogólnokrajowej wystawie fotografii robotniczej” we Lwowie. Nie byłoby w tem nic nadzwyczajnego, owszem, miły objaw organizowania fotografii artystycznej wśród robotników polskich, gdyby...

Właśnie to gdyby... Otóż nie idzie tu tak bardzo o polskich robotników. Zaproszenie zawiera nagłówek w sześciu językach, a więc polskim, ruskim, żydowskim, niemieckim, francuskim i angielskim.

Jacyż więc robotnicy urządzają tę wystawę „ogólno-krajową” (nie polską!) Co to jest „ogólno-krajowa” wystawa, reklamowa między innymi po żydowski i rusku, bez słowa wzmianki, że rzecz odbywa się w Polsce? Deklaracja nie jest obliczona na zagranicę, bo załączony do niej adres, jak i tekst warunków są wyłącznie w języku polskim. Dla kogoż więc jest ten „internacjonalny” nagłówek „ogólnokrajowej” wystawy?

Czytamy dalej w tekście, że zdjęcia powinny „tematowo odpowiadać poglądom klasy robotniczej”.

Co to są „poglądy artystyczne klasy robotniczej? Czy robotnik widzi architekturę, krajobraz lub portret także „klasowo”, inaczej od „burżuazji”?

I dalej czytamy w deklaracji, że jury w ocenie obrazów „kierować się będzie etyką robotniczą, co da gwarancję poziomu wystawy”.

Co to za dziwoląg? Co ma „etyka robotnicza (co to wogóle jest za gatunek etyki) do poziomu artystycznego? Zdaje mi się, że jeśli już można mówić o „etyce

robotniczej", to prócz zasad etyki zwyczajnej, „burżuazyjnej“, mogłaby to być etyka zawodowa, polegająca na dążeniu do wypełnianiu obowiązków fachowych, ale jak ta rzecz łączy się z poziomem artystycznym obrazu fotograficznego?

Protektorat nad wystawą objęli bliżej w kołach fotografii artystycznej nieznani prof. Dr. Dezydery Szymkiewicz i redaktor Jan Szczyrek, w Jury są artysta malarz Andrzej Pronaszko (którego nazwisko przekreślone jest na deklaracji ołówkiem), redaktor Jarosław Gałan, z zawodu (lub upodobania) „esteta“, jak podano w deklaracji, oraz znany z wystaw fotograf Władysław Bednarczuk, a Komitet organizacyjny tworzą tenże p. Wł. Bednarczuk, Filip Haber i P. Süßmann.

Organizuje wystawę Związek Zawodowy Pracowników fotograficznych we Lwowie.

Zdaje mi się, że deklaracja ta rodem z polskiego Lwowa, jest czemś niezwykłym i mam nadzieję, że żaden artysta polski nie przeoczy oryginalnych poglądów organizatorów, a nasza naczelna organizacja fotograficzna zainteresuje się bliżej tą swoistą imprezą sześćciojęzycznego „wewnętrznego internacjonau“.

Dr. Tadeusz Cyprian, F. K. P., Poznań.

**Papiery, błony, płyty i chemikalja
fotograficzne wyrabiane są w kraju:
Pamiętajcie o tem!**

**Popierajcie polski przemysł
fotograficzny!**

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 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.**

Drukarnia Artystyczna „Grafika“, Wilno, Tatarska 22