

PRZEGLĄD FOTOGRAFICZNY

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY

ORGAN FOTOKLUBU WILEŃSKIEGO I LWOWSKIEGO
TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

WILNO

L W Ó W

POZNAŃ

Rok II

Październik 1936 r.

Nr. 10

M. C. de SANTEUL

GRAMATYKA ARTYZMU FOTOGRAFICZNEGO CZYLI O POTRZEBIE JEGO KODYFIKACJI.

W rozdziale poprzednim określiliśmy miejsce fotografii wśród Sztuk Pięknych. Obecnie zajmujemy się ustaleniem jej granic, to jest odpowiedzią na pytanie, czy należy zacieśnić fotografię, jak to probowano uczynić, do surowego odtwarzania faktów zewnętrznych, czy też ma ona prawo, jak sztuki plastyczne, do wyrażania myśli, uczuć, a nawet upodobań osobistych człowieka, który tę zewnętrzność fotograficznie odtwarza?

II.

Subiektywizm i obiektywizm w plastyce i w fotografice.

Wykonanie pracy rzeczowej, mającej przedstawić jakiś fakt plastycznie, wymaga dwóch zasadniczych składników: z jednej strony osobowości zamierzającej i wykonującej, która w języku metafizycznym nazywa się *przedmiotem* (subjektem) i z drugiej—rzeczy lub istoty odtwarzanej, grającej rolę modela, która nosi miano *podmiotu* (objektu). Atrybutem przedmiotu jest subiektywność, ujawniająca wszelkie zalety albo i wady danej osobowości, atrybutem podmiotu — obiektywność, czyli bezosobowa bierność, pozbawiona zabarwienia uczuciowego. W wytworzeniu zatem jakiegoś obrazu biorą udział: przedmiot, który myśli i podmiot, który „jest pomyślany”. Z ich wzajemnego oddziaływania, powstaje nowy twór — rysunek, malowidło, fotografia, rzeźba—zawsze jako wynik syntetyczny tych dwóch składników.

Wyjaśnijmy to na przykładach. W obrazie „Kazanie Skargi” malarza Matejki jest obraz elementów materialnych — postaci ludzkich — *Matejkowska myśl*. W obrazie marynistycznym fotografa Mortimera,

oprócz morza, jako „rzeczy samej w sobie”, jest *temperament Mortimera*. Te składowe mogą oddziaływać na siebie w stopniu rozmaitym. Jeśli artysta posiada indywidualność wybitną, wówczas podmiotowość (subiektywizm) zapanuje nad przedmiotowością (objektywizmem), temperament wzbierze, zaznaczy się *styl własny*. W wypadku „Kazania Skargi” i „Morza” podmiot—obrzątek kościelny i podmiot—wzburzone fale schodzą na drugi plan wobec przedmiotu—Matejki i przedmiotu—Mortimera, stanowiących najwyższy punkt zainteresowania ukształconego widza. Uderzy go nie wizerunek faktów lub rzeczy, banalnych samych w sobie, ale piętno osobowości, charakteru, stylu, które mistrz wcisnął na swem dziele.

Ale może być także całkiem inaczej.

Są wielcy nawet artyści, w których ciekawość świata, żądza wizualna przeważa nad wszystkim i stanowi nierozłączoną cechą ich oryginalności. Weźmy jeszcze parę przykładów. Rytownik Albrecht Dürer, fotografowie Sougez i Renger-Patzsch szukają dokładności materialnej, łudzącej oko identyczności z rzeczywistością i te cechy dominują w ich utworach. Takie ryciny czy odbitki stanowią przeciwieństwo do opisanych wyżej obrazów, i nabierają charakteru jakiegoś niezależnego realnego bytu. Znajdujemy się w sferze estetyki odmiennej od tamtej i zbliżamy się do—dokumentu życia.

Zbliżamy się do kopii życia, ale jej nie osiągamy całkowicie. Absolutna kopia rzeczywistości *nie istnieje*. Rzecz sama w sobie jest niepochwytana. Dwaj malarze lub dwaj fotografowie, odtwarzający ten sam motyw w warunkach identycznych, nie potrafią dać mu jednakowego kształtu i wyrazu plastycznego. W ich tłumaczeniu rzeczywistości zawsze zaważy różniczkująco psychika, czasem nawet wbrew woli i wiedzy. Choćby się uganiali za bezosobowością, zdradzą się jakimś szczegółem techniki, jakąś odrębnością graficzną, nie dającą się naśladować, a będącą wskaźnikiem ich temperamentu. Niema w sztuce ani dokumentu czystego, ani widza bezosobowego. I dobrze, że tak jest.

A z całego tego rozumowania zapamiętajmy jedno: subiektywizm i objektywizm stanowią dwa bieguny przeciwległe, pomiędzy którymi oscylowały sztuki plastyczne we wszystkich epokach życia ludzkiego. Trzeba przypomnieć tę prawdę z naciskiem, ponieważ w fotografii ostatnich czasów próbowano ją zapoznawać mniej lub więcej szczerze. Było to w okresie t. zw. objektywizmu fotograficznego, czyli neorealizmu, dziś już odeszłego do historii. Warto go zbadać raz jeszcze, gdyż przyniósł pewne wartości dodatnie, oddziałujące w skutkach do dziś dnia na sztukę fotograficzną.

Kierunek neorealistyczny, znany bardziej pod nazwą „nowej rzeczywistości”, został zapoczątkowany, rzecz ciekawa, przez trzech ludzi,

którzy nie byli fotografami, mianowicie przez niemieckiego architekta Moholy Nagy dyrektora szkoły w Dessau, przez rosyjskiego rytownika Sidorowa, kustosa muzeum w Leningradzie i przez profesora M. Springorum z Uniwersytetu w Monachjum ¹⁾. Książki ich wywołały sensację rewolucyjnością poglądów estetycznych i przez jedno dziesięciolecie oddziaływały na cały świat fotograficzny. Zobaczmy, co w tych poglądach było słusznego i ostało się, a co nie przetrwało próby czasu.

Oto w streszczeniu twierdzenia „nowej rzeczowości”.

„Wbrew ogólnemu przesądowi fotografia i sztuka obrazowania odrębnego (rysunek, malarstwo, grafika) nie mają ze sobą nic wspólnego. Są to dwie czynności, różniące się zarówno w celach jak w środkach. Fotografia naśladowująca malarstwo, zaprzecza samej sobie”.

„Charakter wszelkiego dzieła sztuki plastycznej odrębnej jest cechą zasadniczą i wyłączną, właściwą psychice jego autora. Charakter ten jest ściśle subiektywny. Natomiast fotografia, której zadaniem jest przedstawienie przedmiotów w ich czystym realizmie, nie powinna posiadać żadnych odbić psychicznych. Fotograf powinien zachować, na wzór swego aparatu, całkowite incognito względem świata otaczającego. Szlachetność jego sztuki ma polegać na zupełnej obojętności wobec odtwarzanej rzeczywistości”.

„Fotografia, ograniczająca się do swych możliwości technicznych, fotografia, odsuwająca powierzchnię światłoczułą na jej właściwe miejsce i szanująca jej nietykalność, powinna odrzucić wszelki subiektywizm. Musi ona uwolnić się od więzów służalczości, narzuconych jej przez malarstwo, od przestarzałej perspektywy, od niezmiennego kąta widzenia, od szablonów i sztuczek, od literatury anegdotycznej. Wyrывая z dziewiczego gruntu fotografii ostatnie odrostki żałośnego malarstwa, winniśmy odtąd wykreślić z naszej tematyki pejzaże i plenery, będące echem pewnych stanów duchowych, a także „portret sam w sobie”, również zarażony psychologią indywidualną; winniśmy wogóle wyrzucić wszelkie tematy, zdradzające bezsensowną obecność ich autora”.

„Dając ludzkości wizję nową i definitywną realizmu, musimy oczyścić fotografię z błota myślowego i uczuciowego, które ją znieważa”...

Niektórzy wyznawcy neorealizmu posuneli się jeszcze dalej. Przy szacowaniu obrazu fotograficznego zastosowali następujący sprawdzian:

¹⁾ Moholy-Nagy „Kamera uwięziona”, „Film, malowidło, fotografia”, „Fotografia produkcyjna”. Sidorow, „Sztuka fotograficzna w Rosji”. Springorum „Przedmiot fotografii”.

„jeśli poznaje się jego autora nawet bez podpisu, to znaczy, że obraz posiada jakieś cechy indywidualne i zdradza incognito, a więc jako utwór podmiotowy, jest nie nie wart i równa się zeru”.

Ta swoista „Deklaracja Praw” nowej fotografii, ogłaszana z entuzjazmem i pewnością siebie, które urągały zdrowemu sensowi, miała w swoim czasie, jak to pamiętamy, ogromne powodzenie. Zanim pójdziemy dalej, wypada zastanowić się nad przyczynami tego powodzenia. (przełożył Jan Bułhak). (C. d. n.).

J. ŚWITKOWSKI – Lwów

CZUŁOŚĆ I DROBNOZIARNISTOŚĆ

Artykuł poniższy zamieszczamy jako dyskusyjny i sądzimy, że nie pozostanie on bez echa.

Red.

Przed niespełna rokiem umieściło poznańskie czasopismo „Wiadomości Fotograficzne” mój artykuł na podany mi przez redaktora temat o znaczeniu stopni „Din”, jako miary czułości emulsyj. Wyjaśniłem tam, że stopnie „Din” można w praktyce brać jako równe stopniom Scheinera (bez uwzględniania cyfry 10 w mianowniku), że zatem n. p. 17° Din = 17° Sch.

Redaktor umieścił obok tego artykułu swe powątpiewania w trafność tego, co pisałem, a ponadto otrzymałem z różnych stron listy protestujące przeciw takiemu stawianiu sprawy, gdyż w prasie niemieckiej podali uczeni fachowcy, że stopnie „Din” należy przyjmować jako o 10 niższe od Scheinera: dla porównania zatem z Scheinerem należy „dodawać licznik do mianownika”. Wypadałoby z tego, że n. p. $\frac{17}{10}$ Din = $17 + 10 = 27^{\circ}$ Sch.

Wówczas poradziłem¹⁾ autorom tych listów, aby dla własnej ciekawości zajęli się czemś, o czym tu powiem dopiero na końcu, choćbowiem przytoczyć przedtem w streszczeniu artykuł pewnego autora wiedeńskiego, który niedawno zrobił to samo. Jest nim inż. A. Niklitschek, a artykuł jego pojawił się w numerze 18 czasopisma „Photofreund” z roku bieżącego. Oto niektóre ustępy:

„Gdy w r. 1910 amator wpakował do kasety swoją płytę „Extrarapid”, kompletnie ślepą na barwy i wywołał ją w trującym i czernią-

¹⁾ Podobnie jak tam, tak i tu nie występuję przeciw rzeczywiście naukowym metodom pomiarów, ani przeciw ścisłości ich wyników; piszę tylko w formie przystępnej dla amatorów i fotografów praktyków.



W SUKIENNICACH
brom

ŻYGMUNT WRZEŚNIEWSKI
Wilno



ZAJNTERESOWANIE
brom

IAN KORYCKI
Warszawa

cym palce pirogalusie, to wiedział już naprzód, jak ją należy naświetlić, aby mu na niej „coś wyszło”. Dziś natomiast mimo wysokich stopni „Din” i mimo wywołowaczy najdrobnoziarnistszych nie wiemy nic i błakamy się w ciemnościach. Zdumiewające jest, co poważni naukowcy beznamiętnie i bezpartyjnie wymyślili. Oto n. p. niektóre roztwory drobnoziarniste obniżają czułość na jedną piątą pierwotnej, a więc emulsja o $\frac{19}{10}$ Din może praktycznie mieć zaledwie $\frac{3}{10}$ Din... Z takich względów ziarnistości wynika naogół, że kamera staje się tem „słabsza w świetle”, im mniejszy jest jej format, że więc w formacie 9×12 cm. jeszcze całkiem możliwe są zdjęcia, które dla kamery 25×36 mm. są już wcale niewykonalne.

„Jest dziś właściwie tylko jedno zagadnienie ogólnie interesujące, a to drobnoziarnistość. Rzadko kto odważy się dziś mimo swych olbrzymich anastygmatów o jasności 1 : 2, lub więcej, naświetlać zdjęcia naprawdę krótko. A więc wszystkie zdobycze i udoskonalenia fotografii małoformatowej stały się iluzorycznymi, skoro mimo olbrzymich jasności obiektywów i nadzwyczajnej światłoczułości emulsyj musi się wracać do średnich i większych formatów, bo drobnoziarnistość małych negatywów jest ciągle jeszcze niedostateczna.

„Byłby już czas najwyższy, żeby te fabryki, które interesują się rozwojem fotografii małoformatowej, zabrały się do usunięcia dzisiejszego zamieszania. Szał drobnoziarnistości zaczyna już srodze zagrażać wszystkiemu, co jest poniżej $6\frac{1}{2} \times 9$ cm. A to jest stan nienaturalny i niegodny, żeby każdy, kto nie chce sam ponosić kosztów próbowania na ślepo, dowiadywał się dopiero zboku ukradkiem, jaka właściwie jest czułość prawdziwa pierwszorzędných emulsyj, żeby nie wiedział, poco ma w ręku precyzyjny światłomierz, mierzący mu na włos dokładnie warunki świetlne, i poco ma olbrzymi anastygmat w malutkiej kamerze, skoro nie wie, czy z nim może się ważyć na zdjęcie migowe. Jest to groteskowe, że w r. 1936 mniej mamy pewności, jak długo naświetlać, niż w r. 1910”.

A do tych pełnych sarkazmu wywodów doprowadził inż. Niklitscheka prosty przypadek. W torbie swej starej kamery 9×12 znalazł tablicę naświetleń, ułożoną przez firmę Goerz, podającą czasy naświetleń raczej obfite, niż za krótkie. Jakiś „pech”, jak on to nazywa, skłonił go do obliczenia, jak długo naświetlałby ongiś na płytach ślepych 17^0 Sch. anastygmatem o jasności 1 : 4, 5, krajobraz w pełnem słońcu południa wrześnieowego. Wedle światłomierza elektrycznego film panchromatyczny o $\frac{17}{10}$ Din wymagałby w tych warunkach $\frac{1}{25}$ — $\frac{1}{50}$

sekundy; a tymczasem z tablic Goerza wypadło mu, że emulja ślepa 181

17⁰ Sch. wymagałaby tylko $\frac{1}{600}$ sekundy, i to już przy naświetleniu bardzo obfitem!

Czy to możliwe, i jak to możliwe? — zapyta czytelnik. Że jest, a raczej, że było możliwe, uznamy łatwo, gdy sobie przypomnimy, że już w r. 1910 na płytach o czułości „zaledwie” 14⁰ Sch. robiliśmy zdjęcia na $\frac{1}{1000}$ sekundy anastygmatem Goerza o jasności 1 : 6 : 8 (bo jaśniejszych nie było wówczas) i otrzymywaliśmy negatywy bynajmniej nie za krótko naświetlone.

A dziś? Dziś obiektywami 1 : 2, na emulsjach panchromatycznych o $\frac{17}{10}$ Din (a więc rzekomo o czułości równej 27⁰ Sch.) robimy zdjęcia $\frac{1}{25}$ — $\frac{1}{50}$ sekundy! Każdy amator uważa sobie wprawdzie za punkt honoru mieć migawkę „Compur-Rapid” do $\frac{1}{500}$ sekundy, każdy poszukuje emulsyj jaknajczulszych i wywoływacza najdrobnoziarnistszego, ale boi się naświetlać krócej, niż $\frac{1}{50}$ — $\frac{1}{100}$ sekundy. W czym tkwi powód tego zawstydzającego paradoksu?

Powód znajdziemy, jeżeli zrobimy próbę podobną, jak Niklitschek. To samo radziłem także autorom listów, protestujących przeciw „obniżeniu przezemnie stopni „Din” wbrew twierdzeniom naukowców niemieckich, którzy—wedle Niklitscheka — tak „beznamiętnie i bezpartyjnie” obliczali czułości emulsyj. Czasopisma niemieckie miały całkiem bezsensowny zwyczaj podawania pod ilustracjami prócz tytułu i autora obrazka także „dat technicznych”, a więc którego miesiąca i o której godzinie zdjęcie zrobiono, jaka była przysłona obiektywu, jaka czułość emulsji i fabryka, jaki filtr i jak długo naświetlano. Ten sam „rozumny” zwyczaj zachowują te czasopisma do dziś i tu właśnie wychodzi na jaw rzecz wysoce zawstydzająca dla „naukowców” niemieckich, jak ich nazywa Niklitschek.

Oto bardzo łatwo można porównać stare roczniki tych czasopism z nowymi, porównać ich „daty techniczne” pod ilustracjami. Okaże się wtedy właśnie to, co Niklitscheka popchnęło do napisania pełnego werwy artykułu: że dawniej (1910 r.) naświetlaliśmy w tych samych warunkach (pogoda, miesiąc, godzina, przysłona) bez porównania krócej, niż dziś—i to nie dwa lub cztery razy, lecz dziesięć do dwudziestu razy krócej!

Powody tego — nie ulegającego wątpliwości — faktu mogą być trojaki: albo fabryki optyczne fałszywie oznaczają jasność swych obiektywów, albo fabryki płyt i błon oszukują odbiorców, z całą bezczelnością podając czułość 10 — 20 razy większą, niż jest w istocie, albo wreszcie nasze nowoczesne wywoływacze (drobnoziarniste i wyrównacze) wymagają przerażającego przedłużania naświetleń. Czwarta

możliwość, że słońce świeci dziś dwadzieścia razy słabiej, niż przed 25 laty, nie wchodzi chyba w dyskusję.

Pierwszy z przytoczonych wyżej powodów można — mojem zdaniem — odrazu wyłączyć od dyskusji. Sprawdzenie własnymi, choćby tylko zgrubsza dokonanymi, pomiarami na własnych obiektywach, czy rzeczywista średnica przysłony i ogniskowa zgadza się z podaną przez fabrykę, dostępne jest łatwo każdemu fotografującemu; tu zatem grube odstępstwa od prawdy wyszłyby na jaw odrazu. Jakoż rzeczywiście nie napotkałem dotychczas przy badaniu różnych obiektywów na nieścisłości większe, jak 10—15%, a to w praktyce nie ma wpływu na długość naświetlenia.

Pozostaje zatem powód drugi i trzeci: cyfry czułości emulsji i obniżania jej przez wywoływacze. Tu już ironja Niklitscheka co do „bezpartyjności” naukowców niemieckich zdaje się mieć pewne podstawy. Przypomnijmy sobie, jak to było z tą bezpartyjnością podczas wielkiej wojny. Ci, co wówczas umieli już czytać, pamiętają zapewne — oprócz wyrabianych wówczas na podstawie „naukowej” zup „mit Fleischgeruchersatz” — także sążniste artykuły dziennikarskie dla wygłodzonej ludności państw centralnych, streszczające się w tych mniej więcej słowach: „Profesor N. N. zbadał naukowo, że chleb ze słomy mielonej całkiem dobrze nadaje się na pokarm, gdyż jego wartość odżywcza jest tylko o 6% mniejsza od chleba z kory drzewnej”.

Otóż nieco podobnie wyglądają teraz wyniki badań naukowych, na podstawie których przemysł z wielką skwapliwością przyjął stopnie „Din” do oznaczania czułości emulsyj. Inflacja stopni Scheinera była w fabrykach niemieckich już tak powszechna, że wreszcie kilka firm uczciwszych wezwało na pomoc „naukowców”, aby stworzyli jakąś nową normę oznaczania czułości, poza którą dałoby się ukryć wyniki inflacji. Tą nową „normą” jest fikcyjne określenie, że cyfry „Din” są o dziesięć niższe od stopni „Scheinera”, przyczem oczywiście pominięto dyskretnie, o które właściwie stopnie Scheinera tu idzie: czy o te rzetelne, przedwojenne, czy o inflacyjne powojenne. W ten sposób fotografowie praktycy stracili wszelką możność orjentowania się w czułościach emulsji wedle cyfr, podanych na opakowaniach, a skutkiem tego także wszelkie światłomierze, choćby najprecyzyjniejsze, nie mogą podawać żadnych pomiarów o jakiej takiej wartości praktycznej.

Podobny chaos w pojęciach panuje także co do wywoływaczy. Podobnie jak fabryki emulsyj zamawiają sobie w celach reklamowych mgliste wywody „naukowców”, tak samo małe fabryczki różnych specyfików w wywoływaczach reklamują swe tajemnicze wyroby „naukowo” brzmiącymi opisami własności. Że przytem te naukowe bada-

nia wykazują n. p. tylko „nieznaczne” obniżenie się czułości w wywoływaczu, podczas gdy w praktyce wymaga on n. p. pięciokrotnego przedłużania naświetlenia, to już wynik owej „bezpartyjności” naukowej, o której mówi Niklitschek.

Przypomnijmy sobie, ile to hałasu „naukowego” narobiło przed dziesięciu laty „znieczulanie” pinakryptolem i innymi barwikami. Omal nie zaczął się z tem epokowym odkryciem nowy okres fotografii — a tymczasem dziś możnaby policzyć na palcach tych praktyków, którzy jeszcze nie przestali bawić się znieczulaniami. Miejmy nadzieję, że w najbliższym czasie znikną także z praktyki różne „drobnoziarniste i wyrównawcze” specyfikiki, które dziś tyle wywołują zamieszania w pojęciach, a to tylko w tym celu, aby mogły swój towar sprzedać różne fabryczki, pracujące na podstawach „naukowych”.

Gdy praktyka załatwi się z nimi, przyjdzie czas na właściwe i trzeźwe ocenianie czułości emulsyi, a wtedy dopiero zaczniemy naprawdę fotografować, podczas gdy teraz ciągle tylko próbujemy, badamy i nic pewnego nie wiemy.

ALEKSANDER SPRUNG, Drezno

STAN OBECNY BADAŃ NAD OBRAZEM PRZESTRZENNYM I DROGI ICH PRZYSZŁEGO ROZWOJU

(Artykuł nadesłany w przekładzie autoryzowanym J. Świtkowskiego).

(Dokończenie).

Fakt, że „stereoskopowo plastyczne” widzenie zasadza się na różnicach we wrażeniach wzrokowych obu oczu, prowadzi do oddzielenia pojęcia „spostrzegania” przestrzeni, czyli widzenia dwuocznego, od pojęcia „oceniania” przestrzeni, czyli pośredniego jednoocznego patrzenia w głąb — od widza.

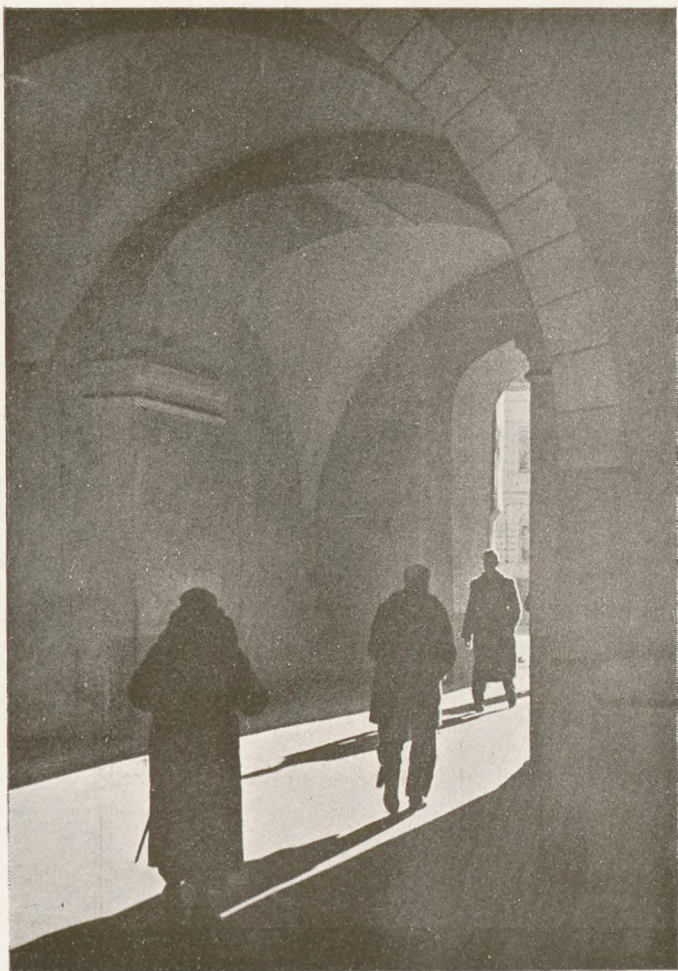
Ścisłe oddzielenie zjawisk przy widzeniu oboma i jednym okiem nie jest jednak możliwe z tego powodu, że w obu wypadkach podstawą jest wspólny czynnik: wyobrażenie „odwracające”. Główna funkcja wyobrażenia odwracającego polega na uświadomieniu przez nas owego małego obrazka siatkówkowego, powstającego „do góry nogami” wewnątrz organizmu, — jako działającego na nas zzewnątrz, stosownie do znanej wielkości przedmiotów i ich rzeczywistego rozmieszczenia w przestrzeni. Odbywa się w tym wypadku eksterjoryzacja (uzewnętrznienie) wrażeń optycznych, czyli pojawienie się widomego obrazu *przed oczyma*, a więc poza obrębem ciała. Dopiero to wyobrażenie

184 odwracające przetwarza spostrzeganie przestrzenne na doznanie, wpro-



»JASIOŁEK«
brom

WITOLD ROMER
Lwów



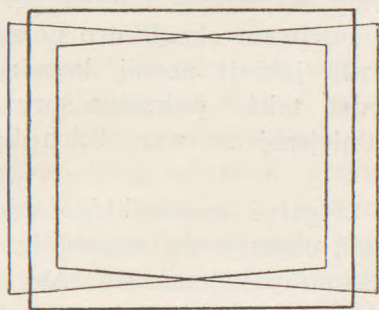
OSTRA BRAMA
brom

LEON BŁAŻEJEWICZ
Wilno

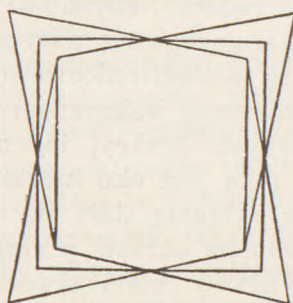
wadząc świat zewnętrzny do świadomości. Ta czynność wyobrażeniowa podlega ścisłej prawidłowości i tkwi fizjologicznie w bodźcach komórek zmysłowych. Zawdzięczając zatem czynnikom wyobrażeniowym odczuwamy przestrzeń—zamiast malutkiego obrazka siatkówkowego. Nasza wyobraźnia pracuje tedy podobnie do rzutnika powiększającego w fotografii, odrazu jednak powiększając obraz trójwymiarowo i odwracając go zarazem.

Wskazałem uprzednio, że najnowsze odkrycia, dotyczące budowy oka, dają nam łącznie z nowymi badaniami klucz do wyjaśnienia zjawiska krążka rozproszenia aberacyjnego, a zatem również do rozpraszania się światła w głębi. Przedstawię to w najprostszy sposób poglądowo.

Nie zatrzymując się nad wyjaśnieniem prawidłowości rozproszenia wgłąb, nadmienię, że jedynie sam środek spostrzeganego obrazu rysuje się ostro na siatkówce (w tym wypadku na żółtej plamce siatkówki), a wszystkie inne jego punkty będą należały już mniej lub więcej do krążka rozproszenia aberacyjnego. W podobny sposób, jak np. przedstawia się za pomocą krzywej charakterystycznej pewne właściwości emulsyj fotograficznych, można także przedstawić poglądowo rozproszenie wgłąb, wykreślając jego wartości graniczne (Schwellenwerte) w formie odpowiedniej figury. Wtedy np. prostokąt, postrzegany przez pojedyncze oko, nie pojawi się na siatkówce we właściwym kształcie prostokąta, lecz w formie, figury, uwidocznionej na rysunkach 1 i 2.



Ryc. 1.

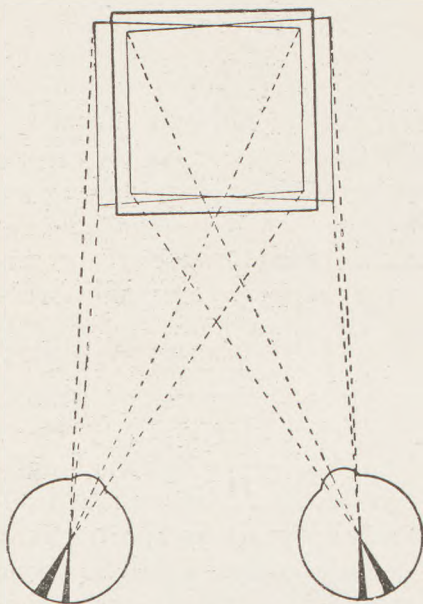


Ryc. 2.

(Rycina 2 powstaje przez proste uzupełnienie konfiguracji w rzucie pionowym, podczas gdy rozproszenie pokazane jest w rzucie poziomym). Prof. dr. Arnold Polacco z Tryjestu ilustrował przystępnie temi „figurami zygzakowymi” wykład swój, wygłoszony na VIII Międzynarodowym Kongresie Fotograficznym w sierpniu 1931 r.

Jakież jest znaczenie tego zjawiska? Stanie się nam ono odrazu **185**

jasnem, skoro powyższe konfiguracje porównamy ze „schematem pokrywania się”, powstającym przez nałożenie na siebie dwóch dopełniających się obrazków stereoskopowych. Ryc. 3 przedstawia w perspektywie stereoskopowe widzenie prostokąta. Tu znowu mamy w formie



Ryc. 3.

elementarnej tę samą konfigurację. Otóż ten rodzaj „pokrywania się” ma zasadnicze znaczenie dla widzenia wgłęb — wszak na tem przecież polega efekt stereoskopowy.

Analogja obu schematów, uznanych za podstawę widzenia dwuocznego, może już sama uchodzić za dostateczne wytłómaczenie pierwotnego zmysłu optycznego przestrzeni. Nowe badania poszły jednak znacznie dalej i odkryły jeszcze inne wytyczne, rzucające światło na przyczynowe różnicowania zmysłu przestrzeni. Nie mogę niestety szerzej tego przedstawić w ciasnych ramach pracy niniejszej. Spodziewam się jednak, że wnikliwemu czytelnikowi dałem sposobności do podziwiania dróg, któremi kroczyła

przyroda twórcza, aby dojść do formy widmowej obrazu przestrzennego, ukazującego się nam za pośrednictwem oka. Skoro pojawiają się prospekty wielostronicowe o budowie jakiejś nowej kamery, to zapewne niemniej wskazanem było zdać także pokrótce sprawozdanie z cudownych funkcji tej najgenialniejszej ze wszystkich kamer na świecie, jaką jest oko ludzkie.

Jak aktualną stała się właśnie ta gałąź badań, która zajmuje się powstawaniem obrazu przestrzennego, okazuje się szczególnie z licznych wysiłków celem stworzenia „filmu plastycznego”. Aby dać laikowi choćby słabe pojęcie o tem, co dotychczas osiągnięto w tej dziedzinie, przeciwstawię tylko dwie różne metody, stosowane w czasach ostatnich. W pierwszej obraz przestrzenny powstaje na zasadzie stereoskopowej, druga metoda — dająca t. zw. „obraz iluzyjny” — nie posługuje się znanymi środkami pomocniczymi stereoskopji. Do najbardziej znanych pionierów pierwszej metody należy dr. H. E. Ives, Niemiec amerykański, który wzbudził zasłużone uznanie swym pierwszym eksperymentem, dokonany przed kilku laty w laboratorium Bell-Telephone-

nego francuskiego L. Lumière'a, niedawno z powodzeniem wykonane wobec czołowych osobistości nauki i społeczeństwa¹. Po stronie przeciwnej stoi metoda z preparowaniem zwierciadłem wklęsłym, przedstawiona fachowcom w Berlinie przez d-ra Kögela. Podobne „obrazy iluzyjne” znane się stały już przed wielu laty dzięki wynalezionemu przez C. Zeissa „werantowi”. Tylko wtajemniczony zawodowiec potrafi słusznie ocenić ogrom pracy, której potrzeba było do gruntownego opracowania tej metody.

Jeżeli to wszystko miałoby stwarzać pozór, jakoby mimo pracy nieustannej osiągnięte wyniki były stosunkowo małe, ponieważ świat nie otrzymał jeszcze doskonałego „kina plastycznego”,—to sądzić tak może tylko obserwator powierzchowny. Jest dość dużo dróg, nawet bardzo uciążliwych, któremi postępowali stopniowo różni badacze. Zato jednak cała ta dziedzina została dokładnie zbadana. Wszystko zdaje się świadczyć, że palmę zwycięstwa zdobędzie nauka czysta. Gruntowne zbadanie momentów przyczynowych, warunkujących powstanie obrazu przestrzennego metodą „iluzyjną”, wzbogaciło ogromnie poznanie. W każdym razie pojęcia dotychczasowe, przyjmujące efekt stereoskopowy, jako bezwarunkową podstawę bezpośredniego widzenia przestrzennego, ulegają sprostowaniu. Najnowsze odkrycia natury fizjologicznej potwierdzają rozpowszechniające się nowe pojęcia o widzeniu przestrzennym. Pojęcia te zmierzają do uznania, że widzenie dwuoczne można w pewnym znaczeniu utożsamić z widzeniem jednoocznym. Jest to zatem wspaniałe ukoronowanie psycho-fizjologicznego procesu budowy, obrazu przestrzennego, pierwotnie już uwarunkowanego szczególnym rodzajem powstawania obrazu siatkówkowego.

Odkrycie rozproszenia wgląd, jako podstawowego czynnika spostrzegania przestrzeni (który w odróżnieniu od znanego efektu stereoskopowego nazywa się efektem „membranowym”),—wprowadza na właściwe tory postęp nauki w przyszłości poprzez nagłą zmianę jej dotychczasowego kierunku. Odkrycie to otwiera zarazem nowe pole optyce stosowanej, oraz doprowadzi przypuszczalnie także do najprostszego rozwiązania problemu plastycznego obrazu rzutniczego.

Możemy się spodziewać, że przyszłe wysiłki umysłów badawczych zastosują te nowe wyniki z korzyścią dla nauki i z pożytkiem dla ludzi.

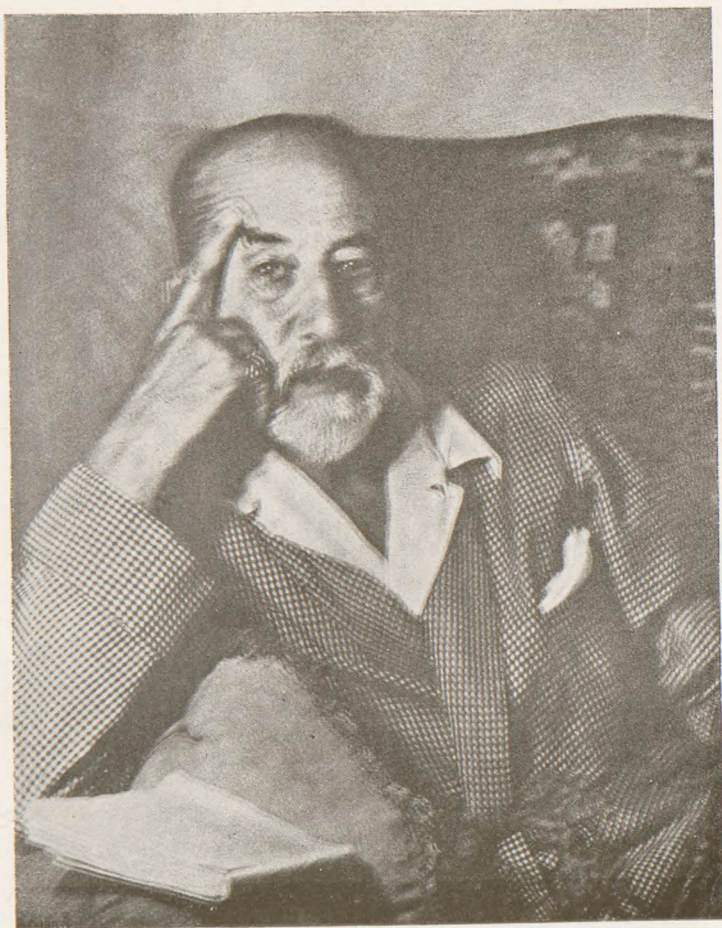
¹ Autor zdaje się nie wiedzieć, że już nie tylko we Francji, ale nawet w Polsce od roku niemal niektóre kinoteatry wyświetlają z zupełnym powodzeniem „filmy plastyczne,” wytwarzane dawną znaną metodą „anaglifową”, w której efekt stereoskopu dają okulary u widzów, dla każdego oka inaczej zabarwione. (Przyp. tłómacza).

FOTOGRAFIKA POD ZNAKIEM PIĘCIU KÓŁ OLIMPIJSKICH

Żyjemy pod hasłem wytwarzania i skupiania silnych i zdrowych jednostek, zdolnych do wielkich wysiłków dla dobra swego kraju. Sprawdzianem tej pracy są w czasie pokoju igrzyska olimpijskie, będące polem szlachetnego współzawodnictwa w dziedzinie sportu i sztuki z nim związanej. Widzimy więc, że olimpiada to nie tylko teren dla sportowca; poeta, plastyk i malarz mają także możliwość wykazania tam swych zdolności i talentu. Gdy dochodzą mnie wieści o zwycięstwach, odniesionych przez polską sztukę na olimpiadzie, to mimowoli nasuwa mi się pytanie, dlaczego fotografia nie bierze udziału w olimpiadzie. Przecież obraz fotograficzny jest zwierciadłem ruchu i najdokładniejszym i najwierniejszym sprawdzianem tych poszczególnych faz, których trwanie jest tak krótkie, że pozwala zmysłom człowieka na utrwalenie w pamięci tylko najogólniejszych zarysów odbywającego się ruchu. Ten naturalny nieupozowany ruch, zinterpretowany przez artystę fotografa, tworzy niekiedy obraz, który mógłby konkurować z grafiką i malarstwem. Fotografia musi wystąpić śmiało i upomnieć się o swe prawa w rodzinie olimpijskiej. Zanim jednak zdobędzie się na ten krok, powinna więcej uwagi poświęcać tematom sportowym, ujętym artystycznie, aby utorować sobie drogę do olimpiady. Droga ta nie będzie łatwa, strzec jej będą ci, z którymi fotografia stoczyła zwycięski bój o miano sztuki.

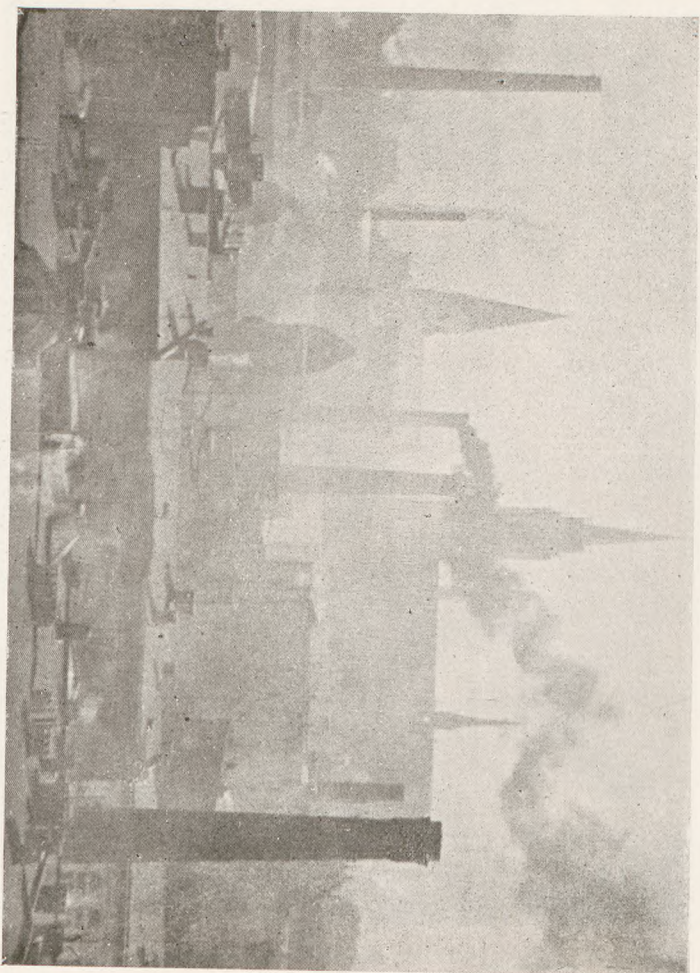
Tam fotografia zwyciężyła, o tem już wie cały świat, czy jednak zdoła sięgnąć po laur olimpijski? Powinna, gdyż jest sztuką i to sztuką ściśle związaną ze sportem i ciężką fizyczną. Pokrewna fotografice fotografia spełnia już bardzo ważną rolę w igrzyskach, jest ona bowiem najsprawiedliwszym i nieomylnym sędzią decydującym niekiedy o zwycięstwie, a tem samem o przyznaniu złotego medalu.

Ocena niektórych zawodów sportowych, zwłaszcza biegów krótkich, budzi zawsze pewne zastrzeżenia, jak to miało miejsce na olimpiadzie w Los Angeles, gdzie o zwycięstwie w biegu na sto metrów zdecydowały fotografie i film wyświetlony w tempie zwolnionym. Gdy zawodnicy wpadają na metę nieomal razem w szalonej szybkości, mijając taśmę z różnicą, dochodzącą do paru centymetrów, to już, pomijając stronniczość sędziów, umysł ludzki zawodzi, a gdzie człowiek zawodzi, tam zastępuje go aparat fotograficzny lub filmowy. Wyświetlanie w zwolnionem tempie filmu, zrobiona z kilku pozycji fotografia dają dokładny obraz, odzwierciadlający kolejność minięcia przez za-



PORTRET P. S. J.
brom

A. DOBRSKI
Mańkiewicz



POLSKI MANCHESTER
brom

W. ŻWIREK
Łódź

wodników „taśmy“. Ten niezawodny środek zyskał sobie już uznanie na olimpiadzie w Los Angeles i będzie stosowany w przyszłości, dając tem samem fotografii nowe pole do działania. Znaną jest także wszystkim rola, jaką spełnia fotografia sprawozdawcza, informująca cały świat o przebiegu zawodów, nas jednak więcej zainteresuje fotografika, i jej rola w przyszłych igrzyskach. Zastanowimy się nad tem, czy nie należałoby więcej uwagi poświęcić tematom sportowym, zamiast toczyć spory na temat „człowieka niewidzialnego,” i „człowieka bez głowy”. Lepiej by świat „zobaczył” zdrowe roześmiane sylwetki sportowców lub ich ewolucje, świadczące o tem, że ludzie ci żyją i posiadają głowy.

Wystarczy przeglądnąć naszą literaturę, aby stwierdzić, jak po macoszemu traktowany jest przez fotografików temat zdjęcia sportowego. Przecież nikt już nie może powiedzieć, że ma zaciężką i za dużą kamerę, nieodpowiednią migawkę, lub mało jasny obiektyw; dzisiejsza maszynka fotograficzna jest całkowicie przystosowana do zdjęć sportowych.

Ale zdaje się, że przyczyna unikania tego tematu leży w tem, że artysta fotograf, tworzący cuda w pejzażu, z chwilą, kiedy wkroczy na teren sportowy, obraca się w środowisku zupełnie sobie obcem. Dobry obraz sportowy może zrobić tylko artysta, będący dobrym sportowcem, lub znakomitym znawcą sportu. Jako przykład mogą posłużyć obrazy na tematy sportowe, wykonane przez p. dr. Wieczorka, one napewno zdolne są potwierdzić zdanie powyżej wymienione.

Artysta fotograf musi znać tajniki sportu, gdyż tylko wtedy może liczyć na pracę, nie wchodzącą w kolizję z kanonami sportu i sztuki, tutaj nie wystarczą wiadomości, jakie spotykamy na łamach naszej literatury fotograficznej, informujące nas, pod jakim kątem należy robić zdjęcia w stosunku do poruszającego się obiektu, jak należy przesunąć kamerę w czasie ekspozycji i t. d.. To wszystko za mało. Od dobrego obrazu sportowego, który mógłby pokazać swoje oblicze licznym rzeszom sportowców i widzów, jakie gromadzą igrzyska, należy wymagać, aby, poza walorami artystycznymi, obraz taki uczył i zachęcał do uprawiania sportów i ćwiczeń cielesnych, aby obudził w masach ludzkich drzemającą energję i siłę.

Aby stworzyć obraz, który ma „uczyć”, musi fotografik poznać zasady uprawiania ćwiczeń cielesnych, i zaznajomić się z różnemi sposobami i „stylami”, zapomocą których zawodnicy osiągają wyniki i rekordy niedostępne dla zwykłego człowieka. Dopiero wtedy, po opanowaniu tych podstawowych rzeczy, można przystąpić do komponowania i praca jest ułatwiona, gdy wiemy, że np. ten zawodnik skacze stylem „amerykańskim, ten „szwedzkim”, a inny „kalifornijskim”, staramy

się wtedy o oddanie odpowiedniego układu ciała z podkreśleniem cech charakterystycznych dla danego stylu lub zawodnika.

Każda konkurencja sportowa obfituje w różne style, na które należy zwracać uwagę i kłaść główny nacisk. Obraz musi być tak skomponowany, aby patrzący nań sportowiec mógł wyciągnąć dla siebie korzyści, by mógł się nauczyć coś nowego, wykrywając swe braki lub niedociągnięcia.

Tylko taka praca może przynieść korzyści nie tylko fotografice, ale także może przyczynić się do ułatwienia czynnikom państwowym wychowywania młodzieży, gdyż odpowiednia propaganda może tu wiele zrobić.

Symbioza fotografii ze sportem jest możliwa, a nawet bardzo pożądana, gdyż tylko tą drogą mogą wystawy fotograficzne pozyskać masy, które w dość krótkim czasie opanował sport. Może te ostatnie słowa wywołają na ustach doświadczonego starszego fotografa uśmiech, ale się tem nie zrażam, gdyż moim celem jest wykrycie środka, umożliwiającego fotografice wtargnięcie na teren olimpijski. Że to jest możliwe postaram się wykazać. Gdyby fotograficy poważniej potraktowali temat zdjęcia sportowego, mieliby możliwość zorganizowania wystaw o charakterze wybitnie sportowym. Wystawy takie należałoby łączyć ściśle z odbywającymi się imprezami sportowymi o charakterze międzynarodowym, gdyż te trwają dłużej i więcej skupiają zainteresowanych. Mamy przecież mistrzostwa Polski w lekkiej atletyce i w innych dziedzinach sportu, które odbywają się w dużych miastach Polski. Czy nie warto, aby fotograficy danych miast w związku z takimi mistrzostwami zorganizowali wystawę obrazów sportowych?

Odpowiedni kontakt z czynnikami władz sportowych, odpowiednia reklama w czasie zawodów (afisze, zapowiedź spikera przez megafony na boisku, oraz wzmianka w wiadomościach sportowych, wygłaszanych codziennie przez radio) pozwoli tysiącnym masom ludzi zapoznać się z polską sztuką fotograficzną. Aby zapewnić sobie liczną frekwencję można w porozumieniu z władzami sportowymi urządzić tak, aby bilet wstępu na zawody upoważniał także do wstępu na wystawę fotograficzną.

Początkowo można urządzać tylko wystawy o charakterze sportowym, gdy się zdobędzie więcej zwolenników, wtedy droga dla fotografii jako sztuki wolnej będzie otwarta.

Ale to są myśli młodego i mało doświadczonego amatora, które zapewne nie znajdą szerszego oddźwięku u przodowników fotografii polskiej. Może jednak znajdzie się ktoś, co zainteresuje się tą sprawą i uzna za słuszne, by fotografia sięgnęła po laur olimpijski.

PRZEGŁĄD PRASY

»Foto« Nr. 6 1936.

przynosi pierwszy rozdział pracy W. Stonawskiego „Fotografia na usługach wojskowości“, zarysowujący ten temat historycznie od czasu wynalezienia dagieryotypji. Dr. A. Wieczorek w artykule „Nasze ilustracje“ omawia wyczerpująco symbolistyczne obrazy J. A. Neumana „Kres wędrówki“ i „Towarzysze Pancerni“ i tem uzupełnia nieudomówienia reprodukcji.

»Wiadomości Fotograficzne« Nr. 9. 1936 r.

zawierają w przystępnej formie interesujące artykuły A. Wieczorka „Zdjęcia samowyzwalaczem“, J. Świtkowskiego „Letnisko i wycieczki“, T. Cypriana „Fotografia stereoskopowa“ i parę innych. Pismo znakomicie spełnia rolę popularyzowania wiadomości fotograficznych wśród kół amatorskich.

»Nowości Fotograficzne« Nr. 16 (2) 1936 r.

są bogate, jak zawsze w treść zajmującą i poważnie ujętą. Czytając ten półrocznik żałuje się, że wychodzi w odstępach zbyt długich dla ciągłości wrażenia i pamięci. Kwartalnik lepiej utrzymałby tę ciągłość. Dr. T. Cyprian pisze o morzu i fotografowaniu nad morzem i tem wypełnia poważną lukę w polskiej fotografii, która nie nauczyła się jeszcze gustować w rodzaju marynistycznym. J. Bułhak ukazuje fotografowanie jako zwierciadło psychiki operującego kamerą i podkreśla odpowiedzialność, jaką to za sobą pociąga. J. Świtkowski porusza ważny a rzadko traktowany temat zastosowania fotografii w medycynie, a A. Wieczorek bardzo oryginalnie naszkicowuje „geografię talentów fotografiki polskiej“, zaznaczając pewne wyjąłowanie dzielnic centralnych, a przewagę artystyczną dzielnic kresowych. Omawia przytem rolę Wilna w fotografice szeroko i pochlebnie. Treść zeszytu uzupełniają artykuły techniczne i sprawozdania o ruchu fotograficznym w kraju. „Nowości Fotograficzne“, aczkolwiek wydawane przez firmę przemysłową „Alfa“, odznaczają się wybitnie poważnym poziomem treści i mogącym skutecznie współzawodniczyć z wydawnictwami zagranicznymi tego rodzaju, gdyby swą zupełnie poprawną zewnętrzną grafiką chciały zmienić na wytworniejszą.

„Ero-Foto“ zeszyt 4. 1936 r.

ogłasza w sporej 28 stronicowej broszurze pożyteczne i interesujące artykuły o amatorskiej fotografii sportowej, o fotografowaniu kwiatów, o tatrzańskich zdjęciach folklorystycznych, o mikrofotografji i o „tonowaniu“ (zabarwianiu?) przeźroczy, nadto spory dobór ilustracji i obszerną „kronikę kwartalną“, obrazującą wydarzenia świata fotograficznego oraz niemniej wyczerpujący przegląd prasy krajowej fotograficznej. W ostatnim nasz „Przegląd Fotograficzny“ nie jest pominięty, jak to czynią niekiedy inne pisma polskie, lecz potraktowany z życzliwą uwagą. Z przyjemnością stwierdzamy znaczny postęp w układzie i treści nowego pisma i życzymy mu dalszego pomyślnego rozwoju.

„Świtko i Tiń“ Nr. 8 i 9. 1936 r.

W pierwszym zeszycie jest do zauważenia artykuł J. Maślaka o „Chmurach w fotografice“, który nie tylko podkreśla doniosłą rolę chmur w pejzażu, ale uczy poznawać ich różne rodzaje i podaje ich nomenklaturę meteorologiczną. Skłoni to

może niejednego „pejzażystę“ do lepszego orjentowania się przy wkopjowywaniu „gotowych“ chmur i do rozróżniania ich rodzajów w zależności od pogody i stanu słońca. Tenże autor w zeszycie 9 mówi bardzo słuszne i ważne rzeczy o „Psychice i intelekcji w fotografii“ i daje przegląd uzależnionej od nich kompozycji obrazu, od stopnia elementarnego do najwyższego. Mniej techniki — więcej estetyki — amatorzy z pewnością na tem skorzystają.

„Fotograficky Obzor“ Nr. 9. 1936 r.

Inż. J. Fabinger opisuje otrzymywanie duplikatów negatywów *bezpośrednio* z negatywów na błonach firmy Agfa *Direkt Duplikat Film*, co skraca pracę, czyniąc niepotrzebnym diapozytyw. Błony te reagują na naświetlenie odwrotnie w porównaniu ze zwykłymi: krótkie naświetlenie powoduje bezkontrastowość i szarżyznę, zaś długie — czern i zwiększenie kontrastu... Załączone cztery reprodukcje pouczają, że można otrzymać z tego samego negatywu oryginalnego zarówno duplikat identyczny w walorach, jak i zmieniony lub skontrastowany. Jeśli manipulacja z *Direkt Duplikat* błoną nie kryje jakichś nieoczekiwanych komplikacji, będzie ta błona wynalazkiem bardzo pożądanym i użytecznym.

„Photo Illustrations“ Nr. 23 r. 1936.

G. Pontonnié daje rys historyczny wystaw fotograficznych. Pierwsza miała miejsce we Francji w roku 1839. W roku 1844 roztrząsano, czy fotografie należą do działu rysunków, czy do sekcji wyrobów chemicznych i ostatecznie zaliczono je do chemii. W r. 1853 założono znakomitą dzisiaj „Société Française de Photographie“, która urządziła corocznie wystawy prac autorów o wysokim poziomie artystycznym (Lesecq, Hill, Nadar, Salomon). Ale to trwało tylko do czasu wynalezienia płyt suchych bromożelatynowych, kiedy fotografii oddawali się tylko ludzie o poważniejszym ukształceniu plastycznym. Odkrycie „łatwej“ płyty suchej wpuściło do przybytku tłumy niepowołane i znakomicie obniżyło wartość produkcji fotograficznej, zastępując jakość ilością. Dopiero około roku 1890 R. Demachy i C. Puyo wnieśli prąd ożywczy technik indywidualnych i założyli stowarzyszenie artystyczne „Le Photo-Club de Paris“, który odąd organizował salony międzynarodowe aż do wojny 1914 r. i pozostawił tradycję świetną i chlubną. Po wojnie w r. 1924-tym tradycje te podtrzymuje wspólnie z „Photo Club de Paris“ istniejąca już 83 lata „La Société Française de Photographie“. Wśród bogatego doboru ilustracji wyróżnia się wspaniałe nastrojowy pejzaż Ortiza Echagüe p. t. „Segovia“, którego ponury koloryt tak uderzająco odpowiada temu, co się dzieje obecnie w Hiszpanji.

„Revue Française de Photographie et Cinématographie“.

W zeszycie z 1 września H. Cuisinier rozpoczął cykl artykułów o współczesnych metodach fotografii kolorowej na odbitkach papierowych, podając na wstępie zasady ogólne fotografii trójbarwnej. W zeszycie z 15 września znajdujemy szczegółowy opis metody barwnej Duxochrom, opracowanej przez niemieckiego chemika Hertzoga. Metoda ta w porównaniu do innych jest stosunkowo dość prosta i łatwa; każdy amator, obznajomiony z techniką diapoztywową, potrafi nawet bez większej praktyki otrzymać odbitki o zadawalniającem oddaniu barw. (Redakcja R. F. P. C. poleca osobom specjalnie zainteresowanym nową książką Carlton E. Dunn'a „Natural color processes“, w nakładzie American Photographic Publishing Co, Boston. Cena 2 dol.).

W tym samym zeszycie P. Liercourt omawia fotografię plakatową, zaznaczając



CIEŃ
brom

ZOFIA HUBERÓWNA
Lwów



JESIEŃ
brom

HENRYK WĘGLIŃSKI
Wilno

na wstępie: „Fotografia plakatowa jest środkiem wypowiedzenia się najpotężniejszym i jednocześnie najwspółczesniejszym sztuki fotograficznej“. Fotografia plakatowa powstała, gdy amator poraz pierwszy zdecydował się umieścić przed rzutnikiem zamiast jednego arkusza papieru kilka zestawionych razem arkuszy, które następnie pojedynczo wywołał,—a to w celu pozyskania większego obrazu. Jak widać fotografia plakatowa w bardziej ograniczonej skali dostępna jest również dla amatorów, wystarczy bowiem możność dostatecznego oddalenia się z rzutnikiem.

„Camera“, (Szwajcaria). Wrzesień 1936.

Dr. P. Knoche w art. „Automatycznie naświetlająca kamera z r. 1881“ przypomina pracę znanego fotografa angielskiego C. J. Burtona: „Apparatus forvarying Exposures automatically“, zamieszczoną w zeszycie z 7 października 1881 r. czasopisma „The British Journal of Photography“. Myślą przewodnią było zautomatyzowanie czasu naświetlenia przy pomocy wynalezionej już fotokomórki selenowej; podany przez niego opis konstrukcji kamery był jednak wielce skomplikowany i nie znalazł wykonawców. Jak widzimy projekt Burtona wyprzedził o przeszło 50 lat zrealizowane obecnie zespolenie światłomierza elektrycznego z kamerą w paru konstrukcjach Zeissa, oraz prowadzone w ostatnich czasach prace, naprz. R. Dünckel'a, nad zespoleniem działania fotokomórki z migawką lub przysłoną w celu zautomatyzowania czasu naświetlenia.

„Die Galerie“ Nr. 9. 1936 r.

zaciekawia swym działem ilustracyjnym, w którym znajdujemy dwie prace polskich autorów: „Gęsi“ Stefana Fusa i znakomitych „Hucułów“ Edwarda Czernego, wykonanych techniką izohelji, która nadaje twardym rysom twarzy góralskich jakąś lapidarną graficzność. Numer ten „Galerji“ można nazwać słowiańskim, gdyż zawiera oprócz powyższych dwa obrazy jugosłowiańskie i jeden czeski, wszystkie na wysokim poziomie. Jeśli dodamy do tego jeden obraz rumuński i jeden węgierski, to nada „Galerji“ wrześnieowej zdecydowany koloryt słowiański i wschodni.

„Rolleiflex-Revue“ Nr. 5, Août 1936. Paris.

odznacza się tą wytworną szatą graficzną i licznym i świetnym doбором ilustracji, jaki cechuje wydawnictwa reklamowe wielkich firm światowych. Wśród prawdziwie bogatej jego treści ilustracyjnej i słownej wymienić należy „fotografowanie nad morzem“, „akt“, „poprzez kraty“, zdjęcia kwiatów i owadów, wszystko na bardzo wysokim poziomie, świadczącym o istotnej sprawności Rolleiflexa. Oglądając to luksusowe wydawnictwo, zwyczajny „fotografik“ wzdycha na myśl, jakieby książki i pisma mogli wydawać artyści przy środkach, któremi rozporządza przemysł. Ale to są „marzenia ściętej głowy“. W każdym razie pismo „Rolleiflex-Revue“ jest ładne, obfite i warte zalecenia. Pismo to, wydawane w języku niemieckim, obecnie wychodzi także w wydaniu francuskim.

„American Photography“ — wrzesień 1936.

F. R. Fraprie omawia wyniki XVI dorocznego konkursu pisma, który, jak wiadomo, posiada nie tylko znaczną popularność w Ameryce, lecz cieszy się światową sławą. Tegoroczny konkurs był nieco mniej licznie obesłany, niż w latach poprzednich,—2090 obrazów 364 autorów, lecz zato stojących na wyjątkowo wysokim poziomie. Dowodem wysokiego poziomu może posłużyć przyznania 12 nagród (zeszyt

reprodukuje wszystkie 12 nagrodzonych prac) oraz 248 honorowych wyróżnień. Prócz Anglosasów, którzy oczywiście dominowali w rodzimym konkursie, największe sukcesy zdobyli przede wszystkim Węgrzy, za którymi przychodzi Czechosłowacja, Jugosławia, Italia i Austria. Z Polski honorowe wyróżnienia otrzymali: baron Fr. de Groër, Lwów („Dolina Józefata“); T. Wański, Poznań („Mglisty dzień“) i dr. A. M. Wieczorek, Zakopane („Czarny staw w Tatrach“). Obrazy zawierały najrozmaitsze tematy, od najbardziej modernistycznych do zupełnie konserwatywnych; wiele zaś z nich pochodziło ze zdjęć małoobrazkowych, co podważa mniemanie, jakoby kamery małoobrazkowe były mniej przydatne dla fotografii artystycznej.

„Photofreund“ Nr. 17 z r. 1936.

Inż. Niklitschek zachęca do fotografowania zwierząt. Autor wyraża zdziwienie „Jak można fotografować tylko ludzi? Zwierzę jest przecież o wiele ciekawsze“. W zdjęciach takich ważną jest nie strona dokumentarna, lecz estetyczna. Ciekawe będą te zdjęcia, które charakteryzują usposobienie i zwyczaje zwierząt. Najlepiej nadają się kamery małoobrazkowe, ale i dziś niemożliwe duże kamery np. 9×12 cm. również mogą służyć do tego celu.

„The Reflex“. Iohannesburg w Afryce Południowej; październik 1936.

podaje w przekładzie angielskim J. K. Hory pracę J. Bułhaka z „Estetyki Światła“ p. t. „Czy krajobraz może się przeżyć?“.

P O R A D N I A

Zdjęcia p. Wacława Sopyty z Warszawy. Obrazek Nr. 1 jest ładnie ujęty. Dziecko karmiące kury stanowi białą plamę, która jest punktem zatrzymania wzroku i wyodrębnia się od pozostałości tła. Kompozycja jest poprawna, chociaż tło nieco niespokojne.

Nr. 2. Portret p. St. W. jest skomponowany i utrzymany w dobrej harmonii tonów, bez przesady, szarzysty ani kontrastu. Jedynym defektem jest sfalderowana szyja i zarys ramienia zlewający się z tłem.

Nr. 3. „Garncarz“. Kompozycja dobra. Człowiek przy pracy jest trafnie uchwycony i ma odpowiednią pozę i wyraz, tylko układ palców lewej ręki jest trochę za sztywny, ponadto jest zbyt ciemna przestrzeń pod stołem, którą należy usunąć lub rozjaśnić. Garnki na pierwszym planie wychodzą z płaszczyzny ostrości. Należało przesunąć się z aparatem na lewo, wówczas prawa ręka zostałaby mniej skrócona, a lewa—ujęta mniej frontowo. Obrazek w każdym razie jest prawdziwie zajmujący i dobrze rokuje o autorze.

Zdjęcia p. inż. Adama Kremky'ego z Kruszwicy. Nr. 4. Kompozycja jest niezła, ale obrazek jest zbyt kontrastowy i postać narciarza zlewa się z tłem drzewa. O ile w obrazku Nr. 4 kontrast można uwzględnić z powodu ostrych refleksów oświetlonego śniegu, o tyle w obrazku Nr. 5 kontrast jest całkiem nieuzasadniony i pomimo zadowalniającej kompozycji obrazka, czarne sylwetki i obrzeżenia wody nie mają żadnego logicznego uzasadnienia wobec dziennej pory. Należy naświetlać płytę obficie.

Zdjęcia p. Strykowskiego z Mysłowic. Zasadniczą wadą techniczną obrazków 194 wyżej wymienionego autora jest wykonanie ich na ziarnistym papierze, który przy



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.

reprodukcji dużo traci i nie nadaje się do małych formatów. Nr. 6 jest raczej portretem plenerowym, niż widokiem. Kompozycja poprawna; wykonanie trochę za szare, należałoby skonstruować oraz unikać nadmiernego zmiękczenia, niewłaściwego przy małym formacie. Nr. 7. Na pierwszy rzut oka trudno się zorientować, co autor chciał pokazać; górna część obrazka może zarówno przedstawiać wodę jak i niebo lub piasek, ponadto brak tutaj wyraźnego motywu i zbytne nagromadzenie szczegółów.

Nr. 8 jest obrazkiem zadowalniającym; dwie postacie siedzące byłyby jeszcze lepsze, gdyby jedna z nich nie patrzyła w aparat i nie zakrywała ręką ust, natomiast miała oczy skierowane na swego towarzysza. Lekkie skonstruowanie pożądane.

Janusz Bułhak.

K O M U N I K A T Y

Kalendarz wystaw

Międzynarodowy Salon „Iris“ w **Antwerpii** z terminem nadsyłania prac do 15 XI 36 pod adresem: T. van Dyck, Sécrétaire de „Iris“, Antwerpen, Ballaer straat 69.

29 Narodowy Salon Fotograficzny w **Szkocji** z terminem nads. prac do 23 I 37 pod adresem: John I. Robertson, Hon. Salon Secretary. Art Gallery and Museum, Perth, Scotland.

Wydawnictwa

Znany i popularny dwumiesięcznik Dr. Heeringa „Die Fotografie mit Rolleiflex und Rolleicord“ został wydany w języku francuskim i jest do nabycia w składach fotograficznych w cenie 1 zł. 10 gr. i 1 zł. 50 gr. za zeszyt.

Nowy prospekt »Exakta«.

Firma **Ihagee** wydała bogato ilustrowany prospekt aparatów typu „Exakta“. Zdjęcia tą miniaturową lustrzanką (jednoobiektywową) mogą być dokonywane w najróżniejszych wypadkach przy zastosowaniu wymiennych obiektywów. Liczne i ładne reprodukcje w prospekcie potwierdzają to w sposób przekonujący i każdy amator zainteresuje się tą kamerą. Firma Ihagee wyrabia obecnie cztery modele „Exakty“ oraz wiele pomocniczych przyborów.

Przedpłata Przeglądu Fotograficznego: roczna zł. 6.00, półroczna 3.50, kwartalna zł. 2.00. Pojedynczy zeszyt 70 gr. Wpłaty należy uskuteczniać na konto P. K. O. nr. 141.401 Stanisława Turskiego (zaznaczyć na odwrocie cel wpłaty).

Adres Administracji: **Wilno, Bonifratska 2-4.**

Redaktor i wydawca **Stanisław Turski.**

Komitet Redakcyjny: **Jan Bułhak, Tadeusz Cyprian, Witold Romer, Alojzy Oblas, delegat L. T. F.** Wszystkie prawa przedruku zastrzeżone. Redakcja zastrzega sobie prawo robienia skrótów i poprawek w rękopisach. Adresy 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