

PRZEGLĄD FOTOGRAFICZNY

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY

ORGAN FOTOKLUBU WILEŃSKIEGO I LWOWSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

WILNO	LWÓW	POZNAŃ
Rok II	Listopad 1936 r.	Nr. 11

M. C. de SANTEUL

GRAMATYKA ARTYZMU FOTOGRAFICZNEGO CZYLI O POTRZEBIE JEGO KODYFIKACJI.

II

Subiektywizm i obiektywizm w plastyce i w fotografii

Obiektywizm kierunku neorealistycznego pojawił się w czasie jaknajbardziej właściwym, gdyż w chwili nagłego udoskonalenia środków technicznych i zdobyczy naukowych w fotografii. Obok tego wyrażał on mocną reakcję przeciw sposobom indywidualnym, pozwalającym na szerokie interpretowanie obrazu srebrowego, które to sposoby doprowadziły wielu artystów do zasłużonego rozgłosu, ale jednocześnie stworzyły licznych niezręcznych ich naśladowców, wierzących, że sama jedna technika gumowa już stanowi o artyzmie.

Na tych podstawach wyrosły sukcesy nowej rzeczowości, świetne ale nietrwałe. Są one związane z latami 1924 i 1925. W owym czasie było już aż nazbyt łatwo zwolennikom szerszego kierunku krytykować wysiłki swych poprzedników, gdyż mieli w ręku o wiele wyższe środki techniczne. Tamci nie znali przecież poza ubogą magnezją światła sztucznego o wielkiej i dowolnie regulowanej sprawności, a ich emulsie światłoczułe *widziały* w naturze jedynie kolor błękitny. Czyniono im zarzuty z tego, że usiłowali cierpliwością, zręcznością i dobrym smakiem wyrównać braki swego wyposażenia technicznego, a szczególnie potępiano ich za to, że *potrafili tego dokonać*. Było to całkiem niesłuszne. Łatwo dziś dworować ze sztuczek, mazaniny i babraniny technicznej, ale czy w tamtych warunkach można było pracować inaczej?

Zarzut drugi — kroczenia w ogonie malarstwa i szukania w niem natchnienia — był również niesprawiedliwy. W okresie lat 1880 — 1914 częściej malarze popełniali plagiaty z fotografów niż odwrotnie i historyk tej epoki mógłby przeprowadzić zabawne studjum, którego wyniki byłyby zaszczytne raczej dla fotografów.

Zamykając ten nawias, powróćmy do manifestu obiektywizmu, który na wzór puszkii Pandory, zawierał w sobie jednocześnie dobro i zło, zdrowe ziarna i kłakole.

Dobro jednakże w nim miało dużą wagę.

Oświadczenie, że fotografia powinna ograniczyć się do środków własnych i uszanować samoistność obrazu srebowego, kładło mocne podwaliny pod gmach fotografii współczesnej. A gdy do tych przesłanek dochodziło, że podstawę grafizmu fotograficznego stanowić ma subtelna różnorodność gamy tonów i półtonów, to był najpiękniejszy testament, jaki z punktu widzenia rzemiosła mogli pozostawić trzej wymienieni wyżej apostołowie obiektywizmu. Ale wmawianie, że fotografia ma na celu jedynie charakteryzowanie przedmiotowe w przeciwstawieniu do subiektywizmu malarstwa, był conajmniej bałamuctwem.

Twierdzenie to zasługuje na rozpatrzenie, gdyż stawia pod znakiem zapytania rację bytu wszelkiego wizerunku.

Najpierw, co należy rozumieć pod określeniem „charakter przedmiotu”? Chybaż stronę jego widomości stałą i niezmienną, większość wrażeń, jakie przedmiot może w nas wywołać. Ale całość tych znamion pochwytuje nie same oko, lecz także myśl, i ta ostatnia nieraz odegrywa rolę decydującą w wyborze cech charakterystycznych. Myśl zaś ludzka w biegu wieków nie pozostaje tą samą. Artyści różnych epok tłómaczyli w sztuce świat zewnętrzny w sposób bardzo rozmaity. Oko jest narzędziem selektywnym; chwyta nie ładajakie aspekty widzialnego świata, ale wybiera te, które mu się wydają najbardziej znamienne w chwili wykonywania czynności widzenia. Wybór ten zmienia się w każdym stuleciu i każdy z elementów krajobrazu lub portretu w malarstwie np. wieku XVII ma inny wygląd, niż w wieku XIX-tym.

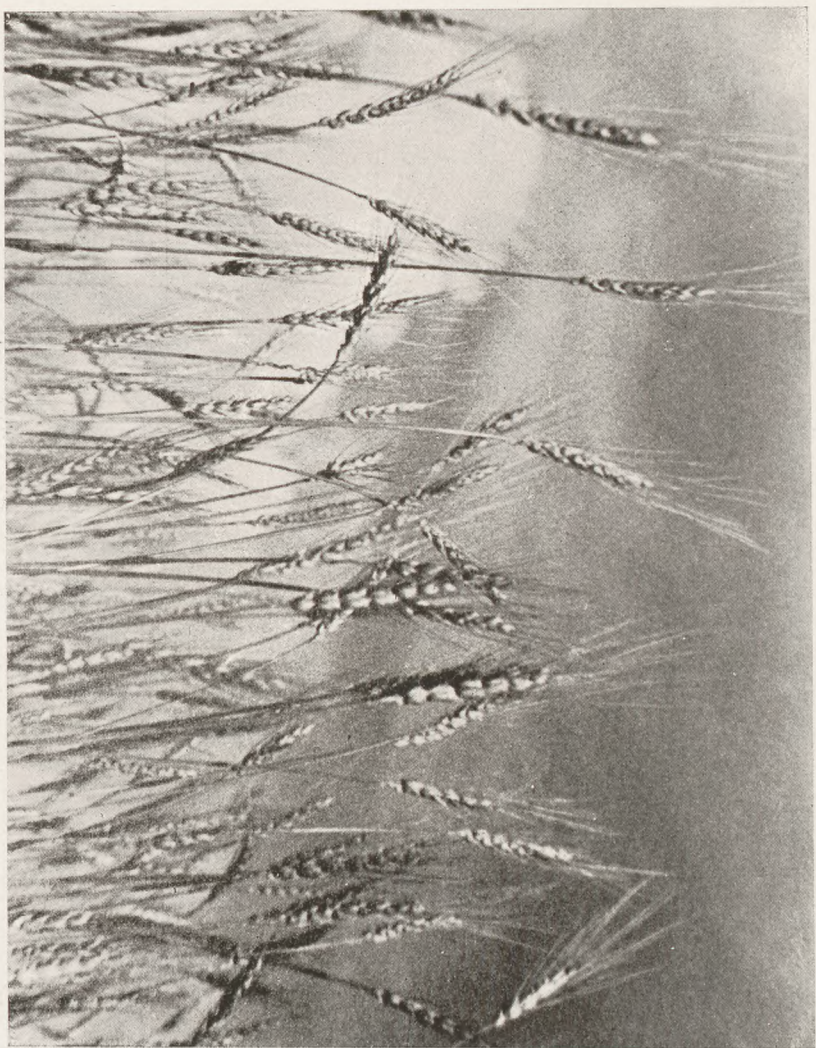
Podobnie jest i z fotografią pomimo jej młodości. Widzi ona świat oczami człowieka, znajdującego się przed szkłem matowym aparatu. A człowiek zmienia się w sposobie widzenia i w swych upodobaniach. I każdej epoce, każdemu rodzajowi patrzenia odpowiadają coraz nowe i inne obrazy fotograficzne. Niewątpliwy dokument, jakim jest każdy wizerunek fotograficzny, jest jednak stale cechowany w pewien sposób najpierw przez daną epokę, a potem przez fotografującego już przez to, że wykonanie tego dokumentu podlega ogólnym postulatam współczesności. Jej znamiona są

196 wyciskane świadomie lub mimowolnie przez osobowość ludzką, która



STARY GAZDA
brom

JÓZEF TRESZKA
Lwów



KŁOSY
brom

R. PUCHALSKI

odczuwa unoszące się w atmosferze czasu te lub inne sposoby oddania charakteru, wyrazu i efektu obrazu.

Na potwierdzenie tego możnaby przytoczyć wiele przykładów, jak ten sam artysta-fotografik z biegiem czasu i nastaniem innej epoki podlega zasadniczym modyfikacjom w swojej twórczości, co zresztą można odnaleźć w malarstwie, w literaturze i w każdej twórczości artystycznej. A stąd wnioskujemy, że wizerunek fotograficzny jakiejś rzeczywistości nie jest „rzeczą samą w sobie“ lecz tylko *jedną z jej widomości*, pewnym jej kształtem wybranym pod takim kątem widzenia, z taką perspektywą, rozkładem i otoczeniem, jakie są w danej chwili *normalne*, czyli uświęcone przez wymagania współczesności, zwane inaczej „modą“. Wszystkie lepsze obrazy fotograficzne odznaczają się charakterem odrębnym, właściwym swemu czasowi, a gdy przestają zwracać uwagę i podniecać zainteresowanie, wówczas przechodzą do kategorii przeżytków, podlegają zbanalizowaniu i muszą ustąpić miejsca nowemu rodzajowi, nowym sposobom widzenia rzeczy.

Przypomnijmy sobie te pierwsze zwiastuny neorealizmu fotograficznego z przed dziesięciu lat: okulary rzucone na gazetę, kobietę, świecącą od wazeliny i udającą porcelanę, nagi akt, pokratkowany przez cienie furtki, sieci lub gazy; rozsypane w umyślnym nieładzie perspektywicznym domy, szeregi szpilek lub szewckich kopyt, widoki z wysokich punktów, oglądane z góry w dół. Autor „Kamery uwięzionej“ łudził się, że dał ludzkości nowy sposób widzenia świata. A był to tylko nowy sposób wyodrębniania przedmiotów. Patrzyć i widzieć umiano już przed nim. Od czasów przedhistorycznych człowiek oglądał z dołu szczyty drzew, a z góry patrzył wgląd przepaści; leżąc na łące stwierdzał przeciwstawianie się pionom drzew poziomej linii widnokregu; z okna piwnicy lub więzienia razem ze szczurami i ślimakami przypatrywał się górnej powierzchni gruntu; studjował wreszcie zbliżone układy nici tkaniny, bulwę owocu, ziarnistość skóry. Gdyby tego wszystkiego nie widział, nie byłby przecież wart daru wzroku, otrzymanego od Stwórcy.

A p. Moholy Nagy tymczasem głosił, że „skoro malarstwo, jako praca ręki, jest podmiotowe, zniekształcające rzeczywistość celowo, to wynika stąd, że cele fotografii i malarstwa są rozbieżne i przeciwstawne“.

Zabawnym skutkiem tego sylogizmu była pochopność, z jaką wielu fotografów i to niepoślednich uwierzyło mu na słowo i bez sprawdzenia. Więcej jeszcze, uczynili oni z tego sylogizmu dogmat nowej wiary i żyli odtąd w bojaźni ikonograficznej przed wszystkim, co miało jakiegokolwiek cechy malownicze, obrazowe, uczuciowe albo wprost tylko ludzkie.

Malarze nigdy nie podzielali tych obaw, a mimo to malarstwo wydało wielu *objektywistów* i na to chcemy na końcu tego rozważania położyć szczególnie nacisk. Sztuka obrazowania graficznego była zawsze dokumen-

tarna zaczynając już od słynnego Apellesa, który oszukiwał ptaki naturalnością swych malowanych owoców. Świadczyła o kulcie „przedmiotu“ znacznie wcześniej, niż to „wynałazła“ fotografia. Jeśli mniej to czyniło malarstwo XIX wieku, orjentujące się bardziej w stronę osobowości, to może poniekąd właśnie z powodu rozwoju fotografii. Koloryści i rysownicy stronili od tych dziedzin, w których nie potrafili należycie współzawodniczyć z dokładnością optyki kryształowej, wyższej niż zdolność siatkówki ludzkiego oka.

Nie przeszkadza to jednak stwierdzeniu, że obraz malowany, rycina i rysunek stanowiły w wielu okresach rozwoju sztuk plastycznych dokument przedmiotowy. Teniers i Chardin dowiedli umiejętności przedstawienia chleba, ciasta i ostryg w sposób *pobudzający apetyt*. Velasquez szklanką wody lub wina gasił wizualnie pragnienie. Łosiowe rękawice w portretach Tycjana nie ustępują najbardziej rzeczowym fotografiom pod względem analizy powierzchni. Albrecht Dürer w każdym fragmencie swych drzeworytów dostrzega cały wszechświat i zatrzymuje się nad nim tak długo, jak tego wymaga jego zainteresowanie. Rachuje żyły i fałdy skóry i przedstawia studia dermatologiczne z zaciekleścią fotografii klinicznej.

Dowody obiektywizmu nie kończą się na malarstwie dawnym, i wiek XIX daje ich ciąg dalszy dziełach Jacquemart'a, Bracquemond'a, Jouve'a, Grasset'a i Gaillard'a.

Ale dosyć historii. Czas przejść do wniosków. I „przedmiot“ i „podmiot“ są tak samo walorami estetycznymi fotografii, jak malarstwa. Fotograf może wprowadzić poważne zmiany w treści obrazu nawet nie tykając jego rusztowania chemicznego. Ma do tego celu liczne i skuteczne środki, o których powiemy niżej. Podobnie jak malarz ma też on prawo odczuwać wzruszenia wobec piękna, czułości, okrucieństwa lub wdzięku i mówić o tem innym. Bezosobowe inkognito jest dla niego tak samo niemożliwe, jak dla malarza. Jak zresztą pisał o tem jeden z pierwszych przeciwników bezwzględного obiektywizmu. „Obraz fotograficzny jest zrobiony przez człowieka i dla ludzi, a nie dla mieszkańców Marsa lub księżycą“.

(przełożył Jan Bułhak).

(C. d. n.).

Czas już odnowić przedpłatę za rok 1937!

ROZCZULAJĄCE WSPOMNIENIA, CZUŁY FILM, ZNIECZULAJĄCY WYWOŁYWACZ I CO Z TEGO WYNIKA W PRAKTYCE?

Artykuł prof. Śwйтkowskiego, jak przewidywaliśmy, wywołał echo. Dr Wieczorek replikuje ze stanowiska praktyka, jednak redakcja nie całkowicie podziela wywody autora, a również otrzymała w tej sprawie listy innych praktyków, solidaryzujących się z prof. Śwйтkowskiem. Sprawę uważamy za aktualną i dyskusji nie zamykamy.

Red.

Narzekający na niektóre wątpliwe ulepszenia fotografii współczesnej dyskretnie przemilczają, że i dawniej, „przed wojną” firmy produkujące dzieliły się na solidne i mniej solidne w zachwalaniu zalet swych wyrobów, a fotografią amatorską też władały okresowo różne manje i mody i to tak dalece, że mało dziś jest nowości w fotografii, któreby gdzieś, kiedyś tam w przeszłości nie kiełkowały, jako idea, lub nawet nie weszły chwilowo do praktyki i nie zostały wkrótce zarzucone. Te fotograficzne wspominki i narzekania przywodzą na pamięć — niezrównanego pana Strońcia z wesołej lwowskiej fali, oczywiście pod warunkiem, że przenieśliśmy go żywcem na teren fotograficzny. Już się słyszy: „Ta pani, ta przed wojnu, ta ja miał taku solidnu, pani, kamere, ta ja wiedział, że fotografuji”.

Szkoda, że polska fotografia nie posiada dziś swego fotograficznego Strońcia, bo wtedy różne takie wspominki byłyby żywe, miałyby humor i głębszy sens. No i nie byłoby absurdalnych wniosków, do których dochodzi inż. Niklitschek, zaprzeczający sam sobie. Nie tak bowiem jeszcze dawno pisywał hymny pochwalne na cześć najczulszych filmów panchromatycznych i najsilniejszych w świetle obiektywów, jako tych, które umożliwiają zdjęcia nocne na ulicach wielkich miast. Te zdjęcia, to przecież jego ulubiony temat i gdybym był prof. Śwйтkowskiem, to poradziłbym szczerze inż. Niklitschekowi, aby się obecnie przeszedł po Wiedniu w nocy ze starą kamerą z obiektywem 1 : 4,5 z kliszami „Extra-Rapid” w kasetach i narobił zdjęć...

Bo wszystkie te na pozór logiczne porównania i wnioski mają jedyną słabą stronę w tem, że posługują się zestawieniami papierowemi, zamiast czerpać bezpośrednio ze źródła praktyki, jako ostatniej instancji wyrokowania. Po za tem jednostronnie traktują problem ziarna tak, jakby jego wielkość i możliwość uwidoczniania się zależna była jedynie od wywoływania, podczas, gdy istnieje po temu cały kompleks przyczyn w technice negatywu i pozytywu. O ile wiem, to w świecie naukowym niemieckim zaznaczył się od pewnego czasu odwrót od „magji wywoływania”, jako

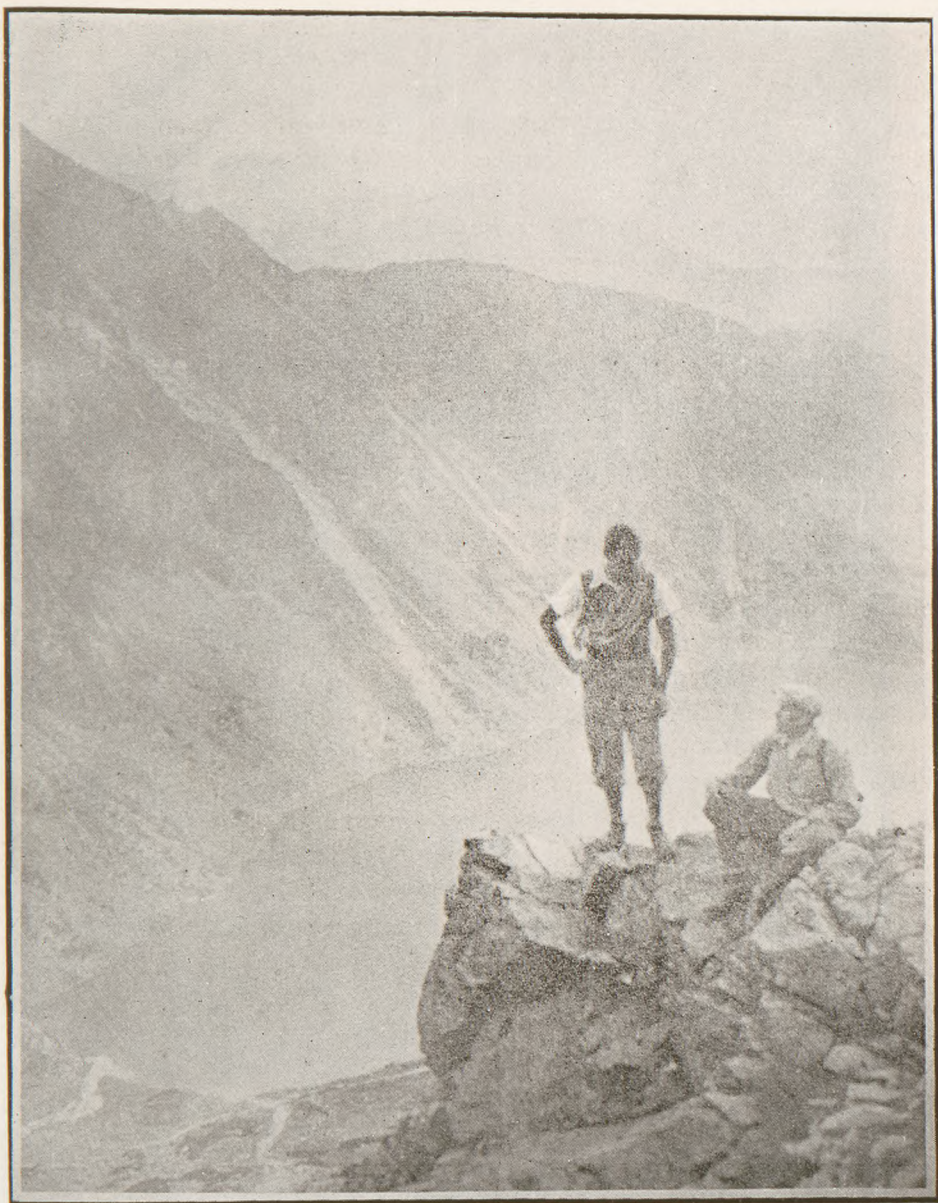
walki z ziarnem, natomiast ciężar problemu upatruje się w fabrycznych własnościach emulsji, mianowicie w takim sensie, że pierwszym warunkiem drobnoziarnistości jest ten, któryby można nazwać przyrodzonym, bo nadanym w czasie fabrykacji.

Prof. Świtkowski skwapliwie przytacza wręcz nieprawdopodobne twierdzenie inż. Niklitscheka, że na rzecz wywoływania i drobnego ziarna traci się niekiedy aż $\frac{4}{5}$ (słownie — cztery piąte!) z ogólnej czułości negatywu, ale nie podaje, czy sam stwierdził w praktyce podobną rzecz, każąc nam wierzyć na słowo obcemu autorowi, który naukowo nie jest autorytetem. Ja, niestety, nie zaznałem w dotychczasowej praktyce podobnego wypadku, ani podobnych wywoływaczy i jeżeli nawet takie twierdzenia dałyby się udowodnić jako rzadkość eksperymentu laboratoryjnego, to praktycznie byłoby to zupełnie bez znaczenia. A już podawanie podobnych rzeczy do wiadomości publicznej może być wręcz szkodliwe, może tylko powiększyć chaos i nie wiem, dlaczego mielibyśmy naśladować w tem Niemców. Wiadomo natomiast, że niektóre wywoływacze dla drobnego ziarna wymagają dwukrotnego przedłużenia czasu naświetlenia, że negatywy wówczas są znacznie więcej, niż obficie naświetlone, że można to świadomie przyjąć, lub odrzucić, stosownie do tego, jak się komu podoba wykorzystać czułość nabytych filmów i światłosiłę posiadanego obiektywu.

Wiem dalej z własnej praktyki, że rezerwa światłosiły (przyjmuję, jako największą, otwór względny 1:3,5) i ogólnej czułości filmów jest w fotografii małoobrazkowej tak znaczna, że pierwsze taśmy, wykonane Lejką według norm dawniejszych, miałem silnie przeeksponowane i trzeba je było potem „heblować“ w osłabiacz Farmera. Były to krajobrazy zimowe, naświetlane ściśle według praktyki z kliszami szklanymi, a chyba nikt mnie nie posądzi, że się na tem nie znam. Były wywoływane „na czas“, drobnoziarniście i wyrównawczo i mimo to okazało się wkrótce, że naświetlenie trzeba skrócić conajmniej dwa razy, a jeśli się skróci cztery razy, to nie dzieje się jeszcze nic strasznego.

Nie grzebię w starych i nowych tabelach naświetleń, nie używam w praktyce żadnych światłomierzy — światłomierz mam w oku. A to, co tu podaję, pochodzi wprost z praktyki i świadczy, że dobrze jest czasem porównać własne wyniki z cudzemi twierdzeniami, aby się przekonać o wiarygodności źródła.

Więc na użytek licznych adeptów fotografii małoobrazkowej podaję tu niektóre naświetlenia krajobrazów letnich i zimowych w pełnym słońcu, przy założonym filtrze żółtym średniej gęstości (filtr Leitz Nr 1) — wywoływacz wyrównawczo-drobnoziarnisty typu metol-boraks bez bromku potasu, czas trwania wywoływania w temperaturze pokojowej, przeciętnie 15 minut. Negatywy dobrze wypracowane w cieniach, dobrze nadające się do powiększeń aż do formatu 24×30 cm., a nawet wyżej.



W TATRACH
brom

JÓZEF PELC
Chorzów



NA ZAROBEK
brom

IERZY MIZERSKI
Zielonka

Otwarty krajobraz podkarpacki, fotografowany z okien pociągu w pełnym biegu — $\frac{1}{200}$ sek. przy $F = 3,5$ na filmie o podanej czułości fabrycznej 28^0 Sch. (Mimosa - Panchroma). Ten sam krajobraz na tym samym filmie, fotografowany w terenie — $\frac{1}{40}$ — $\frac{1}{60}$ sek. przy $F = 6,3$. Letni podgórski krajobraz tatrzański — $\frac{1}{60}$ sek. przy $F = 6,3$, szczytowy krajobraz tatrzański na wysokości około 2000 m. — $\frac{1}{100}$ sek. przy $F = 6,3$, wszystko na filmie o podanej czułości fabrycznej około 23^0 Sch. (Alfa-Pan). Na tym samym filmie letnie zdjęcia Warszawy — ogólne widoki — $\frac{1}{60}$ sek. przy $F = 6,3$, zaś zdjęcia w ciasnych uliczkach Starego Miasta — $\frac{1}{30}$ sek. przy $F = 6,3$, wszystko ze wspomnianym żółtym filtrem. Nawiasem dodam, że wszystkie wymienione zdjęcia nie musiały być tak złe, jakby to wynikało z pesymistycznych zapatrywań lwowsko-wiedeńskich, jeżeli zdobyły ostatnio pierwsze miejsce na konkursie „Alfa”. A było tam też starowarszawskie jedno wnętrze z widokiem na kamienice w rynku Starego Miasta, naświetlone z ręki na $\frac{1}{20}$ sek. przy $F = 3,5$ bez filtra i gruntownie przeeksponowane. Było inne wnętrze, jasne, nowoczesne, dlatego krócej naświetlone i też przeeksponowane. Ale zato wyrównanie kontrastów, które wydawały się nie do pokonania, wprost nadzwyczajne i to w wywoływaczu, który ma rzekomo zjadać $\frac{4}{5}$ ogólnej czułości negatywu! Pragnę na koniec jeszcze podać, że zdjęcia zimowe w pełnym słońcu na szczycie Kasprowego Wierchu (1988 m.) naświetlałem na $\frac{1}{200}$ sek. przy $F = 6,3$, oczywiście z żółtym filtrem, na filmie drobnoziarnistym średniej czułości (Kodak-Panatomic) i były aż nadto obficie naświetlone. Tłumaczy się to naturalnie wysokością, ogólną większą przejrzystością powietrza i przewagą jasnych tonów w krajobrazie.

Dr A. WIECZOREK nadesłał dodatkowo do swego artykułu poniższy ustęp z pisma „Die Leica” zesz. 6, 1934 r.

Curt Emmermann: „Zur Feinkornentwicklung“.

„... Jak wielki może być praktyczny zysk na czułości przy użyciu wydatnego wywoływacza drobnoziarnistego, wynika jasno z publikacji Dra K. Jacobsohna w czasopiśmie „Fotografie für Alle”. Posługiwał się on przy swoich badaniach przeciętnym metol-hydrochinonem, energicznie działającym i wywoływaczem Tetenal-Parvofin, który leikistom powinien być znany pod mianem Leicanol. Badane próby zostały naświetlone w aparaturze Din. Przy czasie wywoływania 4 minuty w metol-hydrochinonie badane próby miały taką samą gradację, jak po 10-minutowym wywoływaniu w Parvofinie“.

Emmermann oddaje teraz głos Drowi Jacobsohnowi, z którego przytacza dosłowny cytat w związku z temi badaniami:

„Pod tym względem (gradacji) są więc negatywy, traktowane oboma tymi wywoływaczami, identyczne. Okazało się jednakowoż, że zwyczajny wywoływacz w tych warunkach znacznie nie dowołuje. Podczas, gdy Parvofinem osiągnięto miękką, wyrównaną gradację przy pełnym wywołaniu, pozostał zwyczajny wywoływacz o 5 jednostek Din w tyle, co innemi słowy oznacza, że drobnoziarnisty Parvofin wyzyskał w tych samych warunkach

więcej, niż trzy razy tyle czułości, co zwykły wywoływacz. Przeniesione do praktyki oznacza to, że musiałoby się przy użyciu zwyczajnego wywoływacza naświetlać conajmniej trzy razy dłużej, aby pod względem gradacji i zupełnego wywołania osiągnąć to samo, co wywoływaczem drobnoziarnistym“.

Dr. T. CYPRIAN. C. F. K. P. — Poznań.

GAWĘDY O MAŁYCH OBRAZKACH

III

Przy zdjęciu trzeba myśleć!

Podstawą całej naszej pracy jest przemyślane należycie zdjęcie, a nie przypadkowe naciśnięcie migawki. Złej kompozycji nie poprawi żaden zabieg chemiczny, a złego naświetlenia lub oświetlenia obrazu nie zneutralizujemy żadną nawet najbardziej wyrafinowaną techniką szlachetną.

Jeśli zdjęcia w dużych formatach, ze statywu, cieszyły się niejakimi względami ze strony amatorów („dużo pracy, koszt negatywu, i t. d...“), to fotografia małoobrazowa stała się synonimem bezmyślnego pstrykactwa, właśnie przez swe zmechanizowanie, łatwość dokonania zdjęcia „en passant“ i mały koszt negatywu.

A tymczasem ułatwienia techniczne nie są poto, by nas uwolnić od myślenia, lecz by nam umożliwić coraz lepsze wyniki bez uszczuplania kapitału myślowego, jaki wkładamy w każde zdjęcie.

Ale człowiek myśleć nie lubi, gdy nie musi koniecznie i temu zawdzięczamy setki kilometrów zepsutej lub pokrytej bezwartościowymi obrazkami taśmy błony kinowej.

Przystępując do zdjęcia pomyśleć trzeba najpierw nad tem, czy dany motyw wogóle wart jest tego, by na jego cześć wydobywać aparat z futerału, czy kieszeni. Ale to tylko mimochodem, bo tu zajmujemy się kwestjami technicznymi.

Taką pierwszą kardynalną sprawą jest nastawienie na ostro. Gra ono bez porównania większą rolę, niż przy dużym formacie, gdzie drobne uchybienia mijają nieraz niespostrzeżone. U nas drobna niedokładność rośnie wraz ze skalą zwiększenia pozytywu i czyni nieraz bezwartościowem najpiękniejsze zdjęcie. Przy dziesięciokrotnem powiększeniu nieostrość, niedostrzegalna wogóle gołym okiem na negatywie, daje obraz o zupełnie rozlanych konturach.

Niewszystkie aparaty małoobrazowe posiadają automatyczne nastawienie na ostro, ale nawet te, które je mają, nie uwalniają nas od najstarszego użycia tego genialnego urządzenia.

Pojęcie „pokrywania się konturów“, na jakim oparty jest ten przyrząd, musi być interpretowane bardzo ściśle, trzeba obrać sobie w płaszczyźnie motywu jakąś krawędź o dużych kontrastach świetlnych (ostro odgraniczona linia lub plama świetlna) i przez posuwanie dźwigni obiektywu zupełnie dokładnie „pokryć“ linię krawędzi bez najmniejszej tolerancji błędu.

Sprawa jest łatwa, gdy motyw jest nieruchomy, gorzej jest, gdy się porusza i wówczas najlepiej jest starym zwyczajem nastawić na ostro na jakiś punkt nieruchomy na drodze (słup, kamień przydrożny i t. p.) i w chwili, gdy nasz obiekt mija ten punkt, nacisnąć migawkę. Tak robi się przy zdjęciach sportowych, gdzie niema czasu na nastawianie na ostro szybko poruszającego się przedmiotu zdjęcia.

Zdjęcia reportażowe wymagają dużej wprawy i dobrze jest poświęcić kilka nawet taśm błony na ćwiczenia w czasie procesyj, pochodów i t. d., bo nikt mistrzem się nie rodzi.

Aparaty bez automatycznego nastawiania na ostro wymagają dużej wprawy w ocenie odległości i operowania przeważnie niezbyt dużym otworem obiektywu, bo nastawić na ostro „na oko“ bliski przedmiot przy obiektywie F/2 należy do rzeczy wyjątkowych, a przy ruchomych motywach do niemal nieosiągalnych.

Drugą sprawą jest wybór wycinka w celowniku. Celowniki aparatów małoobrazkowych są dość dokładne i precyzyjne, ale trzeba ich używać z zastanowieniem. Wprawdzie coraz rzadziej widzimy dziś zdjęcia ludzi bez głów lub krajobrazy o skośnym widnokregu, ale jeszcze zbyt mało ludzi pamięta o tem, że obrazek o wymiarach 24/36 mm jest zbyt mały, by zdawać się z reguły na wycinek. Zwykle mamy na negatywie albo za dużo nieba, albo za wielki plan przedni, albo motyw główny za mały.

Pamiętać należy, że fotografia małoobrazkowa jest par excellence fotografią pierwszoplanową i że motywy duże, bliskie, wychodzą najlepiej i udają się najłatwiej, a do dalekich trzeba mieć teleobiektyw, który nie każdy może sobie kupić.

Dlatego (poza portretami) regułą powinno być: jak najbliżej podejść do motywu głównego, uważając tylko, by nam się wygodnie zmieścił w ramach celownika i nie sięgał aż po same krawędzie obrazu, motyw ten umieścić w ten sposób, jak go chcemy mieć na gotowym obrazie, tak, by po wywołaniu nie pozostało nam nic innego, jak powiększyć cały negatyw.

Innymi słowami: komponowanie obrazu na matówce, cała praca myślowa „pod czarnem płótnem“ koncentruje się tu w kilku momentach, poprzedzających zdjęcie. A więc nie tylko że trzeba myśleć, ale znacznie więcej wyteżyć swój intelekt, niż w czasach, gdy komponowanie trwało kilka minut lub nawet kwadransów!

Przy zdjęciach bardzo bliskich przedmiotów (zwłaszcza przy użyciu soczewek nasadkowych i przyrządów specjalnych) nie należy zapominać o paralaksie, wytworzonej przez odstęp między osią obiektywu, a osią celownika. Paralaksa ta, choć mała, może nam przesunąć o tyle obraz, że ucieknie nam z pola widzenia obiektywu, choć widzieliśmy go dokładnie w celowniku. Ale ta sprawa jest mniej ważna, bo zdjęcia tego typu są udziałem raczej doświadczonych amatorów.

Zdjęcia pod słońce są przepiękne, ale trzeba je robić ostrożnie, bo jeśli nam padnie światło słońca wprost w obiektyw, obraz będzie szary i zadymiony, o ile wogóle będzie. Zato jeśli obiektyw ocienimy choćby trzymanym nad nim kapeluszem, plastyka obrazu będzie nieźrównana. Wogóle niemal wszystkie zdjęcia, których siłę, głębię i plastykę podziwiamy na wystawach i reprodukcjach w pismach, dokonywane są albo wprost pod słońce, albo ze słońcem padającym raczej skośnie z przodu.

Jeśli nie mamy trudności z nastawieniem na ostro, używajmy raczej dużej przysłony i krótkiego naświetlenia, niż odwrotnie. Duża przysłona daje nam więcej plastyki przez to, że daje nieostro tylny plan, na tle którego tem wyraziściej wychodzi motyw główny podczas gdy przysłona mała przez jednostajną ostrość stapia wszystko w jedną całość bez wyrazu. Oczywiście zasada ta nie stosuje się tam, gdzie mamy motyw, rozciągający się daleko wгłęb i zależy nam na jego pełnej ostrości,

Po za tem krótki czas naświetlenia uniemożliwi poruszenia zdjęcia, co jest zjawiskiem częstszym, niżbyśmy przypuszczali.

I tu wkraczamy w temat bardzo rozległy, a mianowicie w sprawę oceny czasu naświetlenia. Ale o tem innym razem.

WYDAWNICTWA

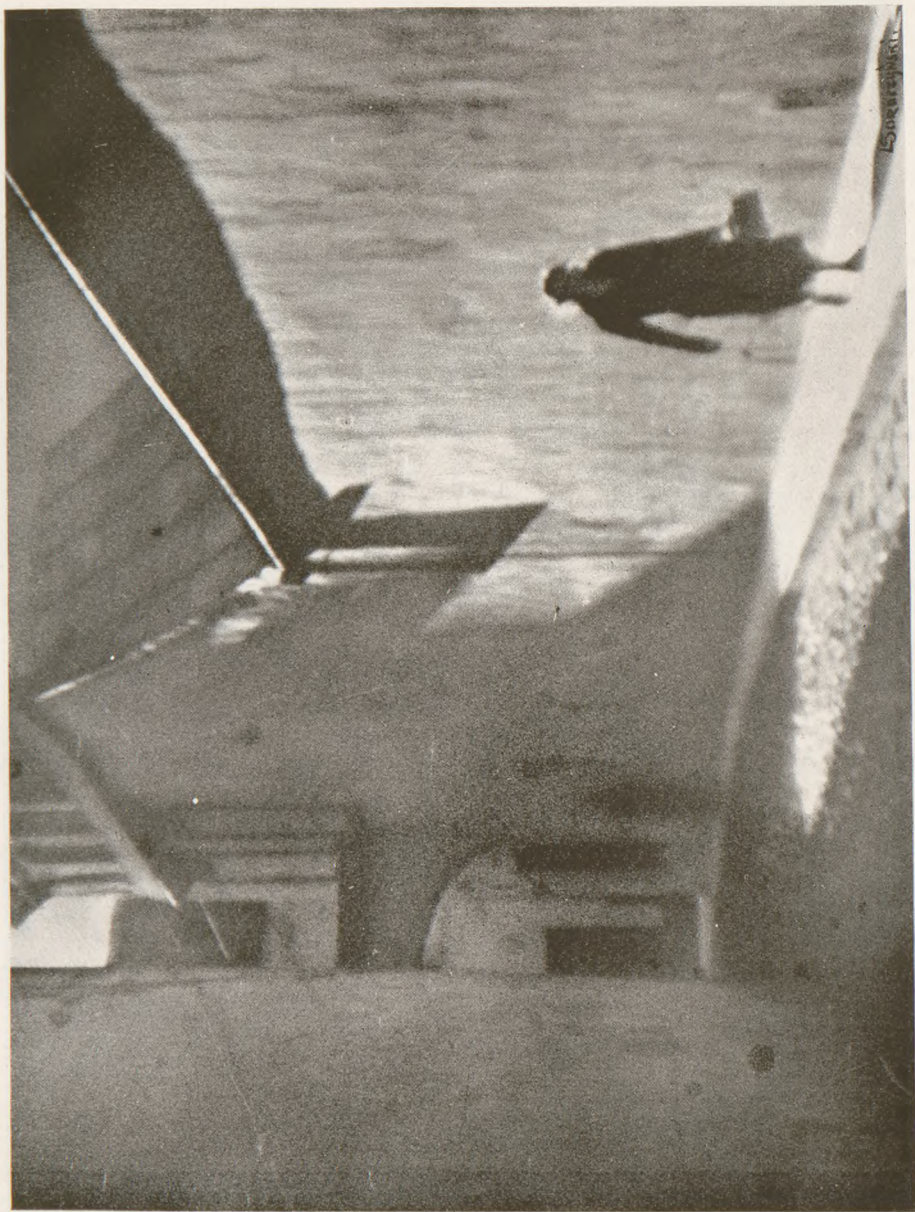
Trzy niemieckie roczniki.

„Das Deutsche Lichtbild 1937“. Imponujące, jak zawsze album, wydane nakładem Brunona Schulza w Berlinie—Grunewald, Trabenstrasse 49, cena 15 RM.

Publikacja ta słusznie uważana jest za najwyżej graficznie stojący zbiór obrazów fotograficznych świata. Dobór artystyczny w tym roku może mniej szczęśliwy, niż w latach poprzednich, bo wśród 128 plasz całostronicowych, drukowanych na luksusowym matowym kartonie kredowym, tylko część przedstawia istotną wartość jako obrazy, dużo natomiast jest zdjęć typu dokumentarnego.

Inna rzecz, że te obrazy dokumentarne z zakresu techniki, przyrody (najwięcej), mikrofotografii, itd. stoją na najwyższym poziomie, to też może niesłusznie krytykujemy album, bo patrzymy na nie z punktu widzenia „czystej“ fotografii, podczas gdy ma być ono odzwierciedleniem solidnej i poważnej pracy fotografii niemieckiej na wszystkich polach.

Jeśli tak będziemy rzecz traktowali, to album to musimy uznać za zbiór dokumentów, świadczących o niesłychanie wysokim poziomie całej fotografii niemieckiej.



LUDWIK SOROCZYŃSKI
Wilno

ZAULEK
brom



WRÓBLE
brom

WŁ. PUCHALSKI
Lwów

Artykuły pochodzą z pod pióra poważnych autorów. Słowo wstępne Henryka Kühna, nestora fotografii niemieckiej, sprawa plagiatu w fotografii, pióra adwokata Dr. Rongego, przyczynki do zagadnień fotografii na usługach biologii, obszerny artykuł o obiektywie miękorysującym „Imagon“, a wreszcie omówienie zagadnienia wystaw fotograficznych, oto treść tekstów wcale bogata.

Całość imponująca, choć może większy udział fotografiki byłby mile widziany. Wydawnictwo to obchodzi właśnie dziesięciolecie swego istnienia.

„*Photofreund—Jahrbuch 1937*“. Album również dużego formatu, choć oczywiście znacznie skromniejsze, niż poprzednie, aczkolwiek obrazy drukowane na pięknym kredowym kartoniku, tekst zestawiony starannie. Dobór obrazów z punktu widzenia fotografiki bodaj bardziej interesujący, niż w wydawnictwie poprzednim, artykuły o małoobrazkowej fotografii, o przyszłości dużego formatu, rozważania na temat kamery przyszłości, omówienie problemu dużego ziarna, krytyczna ocena błon panchromatycznych, światłomierzów elektrycznych, oto treść tekstowa. Całość potraktowana praktycznie, daje mnóstwo materiału bieżącego, omówienie nowości w technice staranne, słowem, jest to raczej „kompendjum“ obrazujące nam, co w ostatnim roku technika i sztuka fotograficzna działy. Nakładem Wydawnictwa dwutygodnika „*Photofreund*“ pod redakcją Fr. Willy Frerka w Berlinie, cena u nas 12 zł.

„*Deutscher Kamera—Almanach 1937*“. Piękna książka na luksusowym kredowym papierze, łącząca ilustracje i tekst w jedną całość. Tekst aktualny w wysokim stopniu: portret miniaturową kamerą, zdjęcia w teatrze, fotografia krajoznawcza, górską, zdjęcia ptaków i roślin, wnętrza, metoda Persona, uproszczenia i normalizacja ciemnicy, nowe metody wywoływania, światłomierze elektryczne, recepty na wywoływacze drobnoziarniste, oto krótki szkic treści. Do tego piękne naprawdę i starannie pod względem artystycznym dobrane ilustracje. Cena u nas 12 zł.—

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

Album Alexisa Keighley'a.

Miesięcznik „*Die Galerie*“ wydał dzieło, poświęcone twórczości Alexisa Keighley'a w wytwornym albumie, o formacie i wykonaniu identycznym z zeszłorocznym albumem Leonarda Misonne'a. Księga ta zawiera 24 plansze obrazowe, odbite na grubej matowej kredzie i przedmowę autora, zawierającą streszczenie jego poglądów na fotografię. Poglądy te są zresztą wyrażone w obrazach z tą elokwencją, z jaką plastyczny obraz może przewyższyć słowo. A każda plansza Keighley'a jest skończonym obrazem, pełnym szlachetnej i tajemniczej romantyczności. Pejzaże dzikiej natury, zamki i ruiny wśród gór i skał, łukowate mosty, rzucone nad przepaścią, świąteczne procesje z jednej strony, a z drugiej najpospolitsze sceny pasterskie, miejskie lub zwykłe wnętrza z ludzkimi postaciami — wszystko to jest przepojone malowniczością i jakimś uroczystym, podniosłym nastrojem, którego źródła należy szukać nie w rzeczywistości, lecz w duszy artysty, a operowanie światłocieniem jest pierwszorzędnie malarskie, świadczące o wysokim majsterstwie fotograficznym. Pejzaż Keighley'a jest jednocześnie rzeczywisty i fantastyczny, jakby zaczerpnięty z jakiej bajki, pięknej ale i wzniosłej. Nikt może nie potrafił podnieść realności do takiego stopnia uszlachetnienia, jak angielski romantyk. Wiedeńska „*Galerja*“ dobrze się zasłużyła fotografice, wydając po Misonne'ie Keighley'a i te dwa albumy — to dwa monumentalne argumenty przeciw współczesnemu barbaryzowaniu fotografiki, dwa świadectwa niespożytej zasady, że nie sztukę należy obniżać do poziomu człowieka, lecz tego ostatniego podnosić do nieśmiertelnego arystokratyzmu sztuki.

J. B.

PRZEGLĄD PRASY

„Fotograf Polski“.

w numerze 6 i 7-ym zamieszcza oryginalną pracę D. C. Rowlett'a p. t.: „Fotograf i artysta-malarz“. Problem pokrewieństwa malarstwa i fotografii jest dotąd nierozwiązany z winy stron obu. Pojęcie „sztuki“ zostało zwężone. Artyści dawnych czasów pojmowali ją wszechstronnie i nie wstydziła się wytwarzać artystycznych przedmiotów codziennego użytku, które potem zbanalizowała maszyna i które pod nazwą „sztuki stosowanej“ usiłują współcześnie odzyskiwać utracone stanowisko. „Wielcy mistrze przeszłości uważali siebie zasadniczo za rzemieślników. Dla nich sztuka była właściwością wewnętrzną, kontrolującą pracę ręki“. Sztuka zatem była uczciwym rzemiosłem, natchniona przez stany wewnętrznej wzniosłości. Uczciwość zaś polegała na harmonii między zamysłem a tworzywem czyli materiałem i narzędziem, która go obrabia.

W wieku XX utraciliśmy szacunek dla narzędzia, materiału i właściwych im form ekspresji. Wszystko się naśladuje i podrabia. Fotografia obawia się być sobą i usiłuje upodobniać się do malarstwa. Obawia się niesłusznie swojej mechaniczności, gdyż i organy są instrumentem skomplikowanym technicznie, co nie przeszkadza muzykowi być sobą. Kamera nie jest wcale mniej „artystyczna“, niż farby, pędzel i płótno. Idzie tylko o to by przez nią „dochodził do głosu“ przedmiot naszej twórczości w pełni ekspresji. Fotografia powinna być oceniana według stopnia, w jakim daje artyście swobodę wypowiedziania się przez odtwarzanie przedmiotu w formie graficznej. Tak rozumiana, fotografia nie współzawodniczy z malarstwem, jeśli nie próbuje dodawać inwencji własnej do fundamentu świata rzeczywistego. Powinna ograniczać się do „pracy“, do „rzeczywistości“, gdyż nie ma innego wyboru. Ale rzeczywistość jest dla fotografa „bramą, wiodącą do romantyczności“. Malarstwo ma gonić za wizją ideału, fotografia poszukiwać piękna rzeczywistości.

„Foto“ Nr 7.

w artykule d-ra A. Wieczorka poucza słowem i przykładami obrazowemi, że można dokonywać ładnych zdjęć krajobrazowych z okna wagonu przy szybkości 40—60 klm. na godzinę, posługując się Lejką z obiektywem 1:3, 5, filtrem średnim, na filmie panchromatycznym 26¹ Sch. dając naświetlenie $\frac{1}{200}$ sekundy.

„Wiadomości Fotograficzne“.

w numerze 11 przynoszą pracę B. Waliszewskiego p.t. „Jak powstaje piękny obraz“, ujętą zupełnie popularnie i z dobrem zrozumieniem podłoża estetyki w sprawie fotograficznej. Artykuł zasługuje na podkreślenie, ponieważ został napisany przez bardzo młodego foto-amatora, który rozpoczął *zaledwie drugi rok* swej pracy fotograficznej wogóle.

„Revue Française de Photographie et Cinématographie“.

W zeszycie z 1 października rb. A. Gournay omawia zasady i technikę zdjęć portretowego przy świetle sztucznym. Autor zaznajamia z właściwym oświetleniem i upozowaniem, co jest stosunkowo łatwe; podkreśla natomiast trudność osiągnięcia doskonałej podobizny, które wymaga oddania indywidualizmu modelu i właściwego mu wyrazu. Autor przytacza następujące pouczenie Leonarda da Vinci: „Gdy się zamierza wykonać czyjś portret, należy przestudjować jego fizjonomję, obejrzeć ją ze wszystkich stron, wypatrzyć wygląd i nawyknięcia jego, jak mu będzie najkorzystniejszej, od przodu czy z trzech ćwierci,

z pełnem oświetleniem i cieniem z wąskiej strony, lub naodwrot z cieniem z szerszej strony. — Nie należy stosować jednego i tego samego światła dla wszystkich, lecz znaleźć najkorzystniejsze oświetlenie dla danego modelu. Jest to niezbędne dla nosa i oczu, gdyż są to te dwa szczegóły twarzy, które najprędzej przywodzą pamięć osób znajomych". Cała sztuka portretu mieści się w tych kilku wierszach, również słusznych dla malarza, jak i fotografa. Otóż stosowanie tych wskazówek jest znacznie łatwiejsze dla amatora, stykającego się ze znajomymi, niż dla zawodowca, który portretuje poraz pierwszy widziane osoby.

W tym samym zeszycie oraz w następnym z 15 października H. Cuisinier omawia w dalszym ciągu obecne metody fotografii kolorowej na odbitkach papierowych, mianowicie przy pomocy techniki trójbarwnego pigmentu i trójbarwnej ozobromji (carbro).

„Camera“ (Szwajcarja). Październik 1936.

podaje podobiznę T. Wańskiego oraz reprodukuje jego „Stary zaułek“, o którym wypowiada się w dziale, omawiającym ilustracje, w sposób następujący: „Stary zaułek“ jest dziełem znanego polskiego artysty Tadeusza Wańskiego z Poznania. Obraz tchnie spokojem i ciszą, malarsko ujęty, bogaty w tonach i szczęśliwie ożywiony dwiema grupami przechodniów. Wański jest wybitnym malarzem przy pomocy kamery. Jego fotografie są prawdziwymi obrazami, kamera jest jego pędzlem, narzędziem; nie filozofuje on, lecz uczucia swe wypowiada w obrazie, co należy uznać za najwłaściwszą drogę. Jego obrazy radują, dają przeżycia“.

„Photofreund“.

Nr 20 może posłużyć za przykład dla wielu innych pism, jak należy traktować folklor w fotografii. W dwóch artykułach, zatytułowanych „Chłop“ i „Chałupa i sztuka ludowa“, opisuje szczegółowo tematykę wsi i życia chłopskiego, sposoby przeniknięcia wewnątrz tego środowiska i utrwalenie obrazowego jego cech charakterystycznych, kładzie nacisk na obyczaje i stroje wieśniacze, podkreśla różnorodność i wyrazistość bryły chłopskiego domu w różnych dzielnicach kraju i samorodne zdolności plastyczne ludu, znajdujące wyraz w budownictwie, wewnętrznym urządzeniu domów i meblarstwie. Liczne i dobrze wybrane zdjęcia architektoniczne i rodzajowe ilustrują te pożyteczne rozważania, które tak harmonizują swoją dynamiką z rozwojową prężnością dzisiejszych Niemiec. Warto brać z nich przykład.

„Die Galerie“.

w zeszycie październikowym podaje artykuł znakomitego angielskiego pejzażysty Alexisa Keighley'a p. t. „Nieco o mojej pracy“. Niespodzianką zapewne będzie dla wszystkich wiadomość, że ten dziś jeszcze tak czynny artysta rozpoczął pracę fotograficzną w roku 1883, to jest — przed 53 laty! Była to właśnie epoka pojawienia się suchej płyty bromo-żelatynowej zamiast dotychczasowej kolodjonowej i mokrej. Zaopatrzenie się w narzędzia i materiały fotograficzne było wówczas bardzo utrudnione, a orientacja co do istotnych potrzeb tak niewyrobiona, że niektóre chemikalia, wtedy nabyte, zachował Keighley do dziś dnia w stanie *nierozpakowanym*. Określenie „fotografii malowniczej“ było jeszcze nieznane, a pierwsi fotografowie bezkrytycznie cieszyli się z każdego technicznie udanego zdjęcia. *) Pewne ulepszenia fotografii zostały zademonstro-

*) Świadczy to, jak dalece był w Anglii zapomniany pierwszy artysta fotografik Dawid Hill *w czterdzieści lat* po swojej świetnej karierze artystycznej.

wane w zorganizowanym przez C. W. Hastings'a, wydawcy pisma „Amateur Photographer“ konkursie, który był *pierwszym na świecie*. W jednym z następnych konkursów w roku 1888 w Leeds zapoznał się Keighley z pracami znanego amerykanina, Alfreda Stieglitz'a, które miały wielkie powodzenie. Ale najgłębsze wrażenie wywarły na Keighley'a prace nieznanego jeszcze A. Horsley Hinton'a, wkrótce szeroko rozślawione. Niebawem poznał się z nim, współpracował w zbiorowych wystąpieniach i stał się jego przyjacielem. Hinton oddziaływał na angielską fotografię pejzażową zdecydowanie a wpływ jego jeszcze się powiększył wraz z założeniem stowarzyszenia „The Linked Ring“ i jego emanacji, wystawy p. t. „The London Salon“ w roku 1890-tym.

Hinton i Keighley należeli do pierwszych członków tego stowarzyszenia. A w roku 1889 na wystawie urządzonej przez Królewskie T-wo Fotograficzne (Royal Photographic Society) sława Hinton'a - pejzażysty była już ustalona, a równocześnie ukazały się na niej wybitne prace Keighley'a. Odtąd postępowali obok siebie w działalności organizacyjnej i artystycznej tych obydwu najważniejszych instytucji fotograficznych angielskich.

Jakim aparatem pracuje Keighley? Próbował wielu rozmaitych, by się zatrzymać na *prostym skrzynkowym* formacie 8×10 cm., zbudowanym specjalnie podług jego wskazówek. Skrzynka jest stała, bez miecha, z wgłębieniem na obiektyw przesuwalny i zaopatrzona w bardzo duży celownik optyczny. Ma mieć wygląd tak brzydki i obszarpany, że mogłaby otrzymać pierwszą nagrodę potworności, ale w praktyce zawsze całkowicie zadawalnia właściciela, gdyż jest solidna, odporna na wszelkie uszkodzenia i ma tę szczególną zaletę, że nie robi wrażenia aparatu, więc ułatwia dyskretne fotografowanie. Ażeby otrzymać negatywy wzorowe, Keighley naświetla błonę obficie i w wywoływaniu stara się dostawać dobrze wypracowane i kryte negatywy, potrzebne do pigmentu, który jest jego ulubioną techniką.

Fotografik musi mieć cel wyższy, niż doskonałość mechaniczna. Technicznie świetny negatyw może nie mieć żadnej wartości artystycznej. Różnica między technikiem fotograficznym a artystą polega na różnicy między obiektywem, a okiem ludzkim, które widzi mniej szczegółowo i analitycznie niż obiektyw, i interesuje się przedewszystkiem syntetycznymi bryłami i plamami. Jednakże wszelkie uprawnione zmiany w negatywie i pozytywie muszą być przeprowadzane w taki sposób, by były niewidoczne i w wyniku dawały wrażenie całości samorzutnej.

Keighley nie tylko fotografuje. Posługuje się często ołówkiem, farbami i szkicownikiem rysunkowym, ale tylko jako środkiem pomocniczym w drodze do ostatecznego obrazu fotograficznego. Takie szkice, utrwalające najważniejsze podpatrzenia, dają następnie pewniejszą orientację w osiągnięciu efektu fotograficznego.

Za ulubione swoje zadanie uważa Keighley przedstawienie pejzaży i scen rodzajowych w ich grze światłocieniowej, połączone z usiłowaniem pochwycenia w nich romantyczności natury, objawiającej swoją tajemniczość ze szczytną prostotą. *)

K O M U N I K A T Y

Kalendarz wystaw.

29 Narodowy Salon Fotograficzny w **Szkocji** z terminem nadsyłania prac do 23.I.37 r. pod adr.: John I. Robertson, Hon. Salon Secretary. Art. Gallery and Museum, Perth, Scotland (opłata 3 szylingi).

Salon Fotograficzny w **Runcorn** (Anglia) z terminem nadsyłania prac do 6 lutego 1937 r. pod adresem: R. I. Edwards, 1. Waterloo Road, Runcorn, Cheshire.

*) Wiedeńskie pismo „Die Galerie“ wydała niedawno piękne album reprodukcji prac fotograficznych Alexisa Keighley'a, sprawozdanie z którego podajemy na innym miejscu.



ZIMA
brom

JANUSZ BULHAK (junior)
Wilno



O ZMIERZCHU NA HALI GĄSIENICOWEJ
brom

ZENON MAKSYMOWICZ
Poznań

Wydawnictwa.

Katalog I Ogólnopolskiej Akademickiej Wystawy Fotografiki we Lwowie przedstawia się bardzo korzystnie ze swemi blisko 400 obrazami 77 autorów i ze czterema dobrymi reprodukcjami wśród których wyróżnia się izohelja M. Kołodzieja p. t.: „Narciarz“. Ciepłe przedmowy Bulhaka, Romera, Świtkowskiego i Wieczorka świadczą o dużej sympatji, jaką budzi w społeczeństwie impreza akademików lwowskich, przybierająca formę już poważnej manifestacji artystycznej.

Katalog IV Międzynarodowego Salonu w Zagrzebiu (Jugosławja) może służyć za wzór tego rodzaju wydawnictw i przewyższa wszystkie katalogi z ostatnich lat wytwornością szaty graficznej, przejrzystością układu i bogactwem doskonałych ilustracji. Niestety — świat fotograficzny polski jest w nim całkowicie nieobecny.

Od Redakcji.

Zeszyt listopadowy ukazuje się z opóźnieniem, ale nr. 12 już jest w druku i w ten sposób zostanie uporządkowana sprawa terminowego ukazywania się „Przeglądu Fot“. Jednocześnie zeszyt grudniowy będzie znacznie *zwiększony* i wyrówna ogólną przewidzianą objętość czasopisma za rok 1936. Czujemy się w obowiązku przeprosić naszych Szan. Abonentów za dotychczasowe usterki wydawnictwa, które były ściśle związane z dłuższą chorobą redaktora i wydawcy. Już zaczynając od nr. 1 nowego roku „Przegląd Fot.“ ukaze się normalnie t. j. w połowie miesiąca.

Uwagi powyższe dotyczą również i innych wydawnictw, a więc, przede wszystkim „Almanachu Fot. Pol.“, który nieodwołalnie ukaże się w końcu stycznia i uzupełniony będzie pracami, nadesłanymi przez Związek Zrzeszeń Fot. w Warszawie. Prosimy więc o cierpliwość, gdyż trudności mamy niemało. Jednocześnie przypominamy o przedpłacie za rok 1937. Wszyscy **abonenci**, którzy opłacą przedpłatę do dnia **5 stycznia**, **skorzystają ze specjalnej premji**, którą ogłosimy w zeszycie grudniowym. W zeszytach tym podamy także inne jeszcze wyjaśnienia, o które zapytują nasi abonenci.

NA MARGINESIE

W numerze 9 „Przeglądu Fotograficznego“ z września 1936 r. ukazał się w dziale „Na marginesie“ artykuł p. D-ra Tadeusza Cypriana“ p. t. „Tego jeszcze nie było“. Omawia w nim autor zaproszenie do wzięcia udziału w Pierwszej Ogólnokrajowej Wystawie Fotografii Robotniczej we Lwowie, jaką urządza Związek Zawodowy Pracowników Fotograficznych. Ponieważ miałem zaszczyt być zaproszony do jury tej wystawy, a nazwisko moje, umieszczone na zaproszeniu obok nazwisk pp. Bednarczuka i Gałana zostało prawdopodobnie przez nieporozumienie pominięte w artykule p. D-ra Cypriana, czuję się w obowiązku podziękować — nie wiem — czy p. Dr Cyprianowi, czy Redakcji Przeglądu Fotograficznego za łaskawie okazane mi względy przez opuszczenie mego nazwiska na tej kompromitującej mnie w ich oczach deklaracji — i śpieszę zakomunikować, że osoba moja znalazła się w Jury tej wystawy nie przez nieporozumienie — lecz, że zgodziłem się na udział w nim z całą świadomością tego, co robię. Zapatruję się bowiem na tę sprawę z zupełnie innego stanowiska niż p. Dr. Cyprian i urządzenie wystawy fotograficznej przez Zawodowy Związek Pracowników Fotograficznych uważam za zjawisko długo oczekiwane i niezmiernie pożądane dla dobra sztuki fotograficznej. Klasowy charakter tej wystawy nie tylko mnie nie odstrasza — lecz przeciwnie — daje mi rękojmię, że wystawa zainteresuje najwłaściwszych ludzi i sięgnie swoim wpływem tam, gdzie nie dotarłaby żadna akcja organizowa przez p. D-ra Cypriana i podobnych Mu inteligentów — artystów, 209

których przeraża mieszanie walki klas do zagadnień sztuki. W moim przekonaniu klasa robotnicza ma prawo, a nawet obowiązek tworzenia własnych organizacji klasowych i ogarniania tym ruchem wszelkich dziedzin życia. Sądzę też, że ambicja klasowo-robotnicza i wogóle elementy walki klasowej — mogą być i są bardzo silnymi bodźcami emocjonalnymi sztuki.

To, że deklaracja wydana przez Komitet wystawy ma formę dość prymitywną i że zawiera zupełnie słusznie przez Redakcję Przeglądu Fotograficznego podkreślone nielogiczności — dowodzi tylko, że cała impreza jest organizowana samodzielnie przez robotników, a nie ludzi wszechstronnie wykształconych i dyplomowanych. Niewątpliwie i w moim pojęciu o kryterjach piękna — obrazy nie mogą być oceniane według etyki, lecz według praw czy pojęć estetyki — ale ja rozumiem, o co chodziło Komitetowi wystawy w tym zwrocie — i sądzą, że przez robotników nie zostali źle zrozumiani. Chodziło zapewne prosto, ażeby uwiadomić tych z pośród robotników, którzy zajmują się fotografią, że mogą się nie obawiać, aby ich prace mogły być odrzucone ze względu na swoją treść, zahaczającą o walkę klasową, czy nawet stanowiącą jej propagandę. A że takie obawy mogłyby być uzasadnione, na to p. Bednarczuk dał mi wiele przekonujących dowodów, dotyczących innych wystaw. Wielojęzyczność deklaracji, której nie uważałbym za potrzebną — nie razi mnie jednak w tym stopniu co p. D-ra Cypriana, ponieważ wiem, że zwłaszcza na terenie Wschodniej Małopolski — ugrupowania robotniczo-socjalistyczne — a taki niewątpliwie charakter ma Zawodowy Związek Pracowników Fotograficznych — toczą niesłychanie ciężką walkę z nacjonalistami poszczególnych grup narodowościowych. W tej walce upośledzenie jednych grup na korzyść drugich jest silnym argumentem w rękach nacjonalistów. Dlatego socjaliści, obejmujący swą działalność robotników różnych narodowości posługują się często wielojęzycznym tekstem. Czy to jest słuszne — nie na tem miejscu należy o tem dyskutować. Tu dla nas jest ważne, że po raz pierwszy chyba w dziejach fotografii, przynajmniej na terenie Polski — grupa pracowników zawodowych fotografii chce zrobić coś realnego dla podniesienia poziomu tej pracy — chce to zrobić z takim czy innym nastawieniem — ale samodzielnie i z ambicją. Dziwi mnie, że p. Dr. Cyprian, który wespół z innymi fotografikami polskimi biadał nad niskim poziomem fotografii zawodowej w Polsce — tylko tyle ma do powiedzenia wobec tej pierwszej próby zrobienia czegoś dla podniesienia tego poziomu. Ja nie jestem socjalistą ani komunistą, nie jestem też robotnikiem — biorę udział w innej pracy — mianowicie w samodzielnym ruchu ludowym — chłopskim, ale rozumiem, że ten, komu bezinteresownie leży na sercu dobro sztuki — musi współdziałać z każdym samodzielnym, ambitnym i twórczym przejawem na terenie sztuki.

Leon Lutyk.

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

Adres Administracji: **Wilno, Bonifaterska 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.**
