

PRZEGLĄD FOTOGRAFICZNY

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY

ORGAN ZWIĄZKU POLSKICH TOWARZYSTW FOTOGRAFICZNYCH,
POLSKIEGO T-WA FOTOGRAFICZNEGO W WARSZAWIE, FOTOKLUBU
WILEŃSKIEGO I LWOWSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

Rok IV.

Marzec 1938 r..

Nr. 3.

M. C. DE SANTEUL.

GRAMATYKA ARTYZMU FOTOGRAFICZNEGO CZYLI O POTRZEBIE JEGO KODYFIKACJI.

XIV. Dokończenie.

O SMAKU.

Z powodu wybitnej roli, jaką smak odegrywa w wykształceniu fotograficznym, należy zdefiniować jego istotę ściśle. Smak — jest to usposobienie, które skłania kogoś do uznania pewnych rzeczy za piękne, innych za brzydkie, innych jeszcze za obojętne. Usposobienie to wpływa jednocześnie z umysłu i z wrażliwości zmysłów. Intelpekt wyróżnia cechy piękna w naturze i w jej odtworzeniu materialnym, odróżnianiu temu towarzyszy poczucie przyjemności, które jest wynikiem wrażliwości.

Poczucie smaku znajduje ustawiczne zastosowanie we wszystkich czynnościach fotograficznych, jako to — w wyborze motywu, w jego oświetleniu, otoczeniu i obramieniu, w zatrzymaniu się na pewnej technice i na określonym materiale. Zasady dobrego smaku w formie niewruszonej nie istnieją tak samo, jak nie ma ścisłych prawideł gastronomicznych. Poznaje się je tylko przez reakcje, przyjemne lub przykre, których doświadcza zarówno artysta, jak konsument potraw. Zasady te zresztą podlegają bardzo powolnym i stopniowym zmianom ewolucyjnym przez czasy, kraje i rasy. Smak podlega pewnej rotacji, wskutek której wynurzają się nanowo w planie estetyki pewne uzewnętrznienia gustu, uważane za zanikłe, a występujące pod nowymi nazwami.

Smak estetyczny jest darem, posiadanym przez wszystkich w pewnym stopniu zaczątkowym. Ale rozwój smaku wymaga kształcenia i stałego ćwiczenia, jeśli się go ma stosować do zakresu tych czy innych spraw szczególnych. Taka codzienna gimnastyka pozwoli zachwycać się

naiwnością malowidła-prymitywu z quattrocenta, wdziękiem sceny Watteau, niesamowitą brutalnością obrazu Van Dongena, a w fotografii — podziwiać doskonałą staroświecczynę Hill'a, romantyzm Keighley'a i realistyczną wierność Sougez'a. Mówi się, że w sprawach gustu niema dyskusji. Przysłowie to jest mylne i mogłoby być szkodliwym dla rozwoju smaku. Przeciwnie — krytyczne zestawienie sprzecznych opinii estetycznych jest bardzo pouczające. Należy poszukiwać krytyki, a czasem nawet ją prowokować.

Wszelka forma sztuki praktycznej, każdy obrazek na papierze musi uciekać się do pośrednictwa zmysłów i nawet do ich zadowolenia, jeśli chce przeniknąć do umysłu patrzącego. Niema zatem obrazka, a więc i fotografii — która by nie dawała radości oku tak, jak muzyka daje rozkosz słuchowi. Ale ta przyjemność zmysłowa musi iść w parze z radością myśli, z radością jasnego rozumowania, która wprawia patrzącego w stan jednomyślności uczuciowej i myślowej z autorem dzieła. Jest to rodzaj oddźwięku fizycznego i psychicznego, który „zestrapia” widza z twórcą i utrzymuje go w stanie pokrewieństwa, znanego w optyce, w akustyce i w elektryczności. Jednoczesne współistnienie uczucia rozkoszy umysłowej i zmysłowej jest rzadkie: ostatnie zwykle poprzedza pierwsze. Uczucie zadowolenia czysto psychicznego czasem nie przychodzi wcale i tak właśnie bywa najczęściej z tak zwaną oświeconą publicznością na wystawach. Lenistwo publiczności oczekuje, by ocena estetyczna została jej poddana przez krytykę i niejeden przed wytworzeniem opinii ze szpalt swojej gazety będzie zachwycał się w równej mierze arcydziełem, jak kiczem. A to dlatego, że ludzie rzadko starają się kształcić smak rzetelnie, bez podlegania wpływom i uprzedzeniom, szukając wrażenia prawdziwie własnego. Tylko drogą zagłębienia się we własną świadomość, tylko przez rozwijanie zarodków gustu w stanie surowym i przez przekształcenie ich na odczucia wykrystalizowane dochodzi się do pełni krytycyzmu. Smak, pozwalający trafnie ocenić daną fotografię i obraz (tak samo, jak daną potrawę i napój), jest wynikiem samowychowania. To szkolenie siebie jest jeszcze potrzebniejsze, gdy idzie o sztukę tak demokratycznie rozpowszechnioną, jak fotografia. Dlatego nigdy nie może być dosyć towarzystw dla amatorów początkujących i pogadanek krytycznych, a te ostatnie są równie użyteczne, jak pokazy obrazów.

Kierunek neorealistyczny, rozpanoszony przed kilku laty, propagował zasadę anonimowości w stosunku do autora obrazu fotograficznego i wartość jego usiłował mierzyć brakiem indywidualności. Zboczenie to było krótkotrwałe i dzisiaj już powrócono do starej zasady, poszukującej w obrazie przede wszystkim osobowości. Uznano ponownie, że wybór motywu, atmosfera, która go otacza, rozmieszczenie akcentów i ich nasilenie, wszystko to powinno nadawać obrazowi charakter oryginal-



ZIMOWY OBRAZEK
brom

E. CZUGAJ
Suwałki



W HOŁOBLIEWSZCZYŃNIE
brom

A. WIECZOREK
Zakopane

ny, a więc — personalny. W ciągu kolejnych opracowań obrazu fotograficznego artysta dokonywa szeregu wyborów przy pomocy rozumowania i odczuwania, uzależnionych od swego temperamentu i ukształcenia. Ta selekcja sprowadza się do jednego z dwóch zasadniczych sposobów traktowania przedmiotu, które oddawna noszą nazwy klasycyzmu i romantyzmu, które przeciwstawiają się sobie i mieszczą w sobie wszystkie rodzaje kompozycji.

Klasycyzm opiera się na studjowaniu antyku, albo, biorąc bliżej, epoki odrodzenia. Jego duch, przeniknięty kanonami ścisłymi, jest raczej zimny. Uczuciowość jest w klasycyzmie podporządkowana intelektowi i rozumowaniu. Daje przewagę ideałom jasności i wyrazistości, których nakazy są osiągane pod warunkiem opanowania wzruszenia. Organizuje obraz statycznie, z roz wagą i miarem. Dla klasyków stały się wzorami estetycznymi postawy szlachetne, proporcje doskonałe (nawet arytmetyczne, jak liczba złota), harmonja psychiczna, wynikająca z układu rzeczowego treści. Jest to ład w służbie sztuki. Uporządkowanie form, czystość wykonania, zrównoważenie mas, linii i efektów — to są jego cechy szczytowe. Wykonanie, przepojone analizą jest z konieczności zimne i bardziej uderza, niż wzrusza.

Jako przeciwstawienie tej normy intelektualistycznej w latach 1830—1860 zrodził się kierunek romantyczny, bojujący o prawo do malowniczości, do przewagi uczucia i namiętności. Służy on przede wszystkim stanom uczuciowym artysty. Omija banalność, poszukuje oryginalności, daje się porywać poetyczności. Nie zniekształca rzeczywistości, lecz stęży jej wyrazy, jak muzyk, który za pomocą gry pedałów każe dźwiękom wibrować i rosnąć. Wyraża stany wewnętrznego niepokoju, stany wezbranej uczuciowości lub zmysłowości i daje tym stanom przewagę decydującą.

Romantyzm wywołuje przeczulenie i w tem jest jednocześnie jego wdzięk i jego niebezpieczeństwo. Jego liryzm graniczyć może z sentymentalizmem i melodramatem, chociaż może z drugiej strony wznosić się do wyrazu uczuć mocnych i spotęgowanych.

* *

*

Określenia te doprowadzają nas do kresu „Gramatyki fotograficznej“. Usiłowaliśmy w ciągu tych jej stronic streścić prawidła ogólne, rządzące estetyką fotograficzną i nadające jej rację bytu.

Estetyka może mieć dwie dążności. Jedną — określenie istoty Piękna, drugą — kierowanie ukształceniem artysty. W sztuce tak świeżej i młodej jak fotografia, kodyfikacja estetyki jest niewątpliwie aktem jeszcze większej wagi, niż w innych, dawnych sztukach plastycznych. Dlatego postępowaliśmy na tym terenie ostrożnie i z całą lojalnością oświadczamy, że przedstawione tu zasady nie roszczą pretensji do rygoryzmu. Chcieliśmy raczej

pofilozofować i pogawędzić na temat estetyki fotograficznej, i czyniąc to, zwracaliśmy się do fotografów młodych i początkujących. Zgromadzając dla nich te rozważania jako dyrektywy ogólne, nie chcieliśmy być ani stronniczy, ani arbitralni. Nie wierzymy, by w sprawach sztuki można było przywłaszczać sobie przywilej sądzenia i narzucania swych sądów bezapelacyjnie. Zwracając się do początkujących, pragnęliśmy jedynie dostarczyć im materiału do rozmyślań, treści do własnych sądów. Jako nagrody za naszą pracę chcielibyśmy jednego: by czytelnicy zadali sobie pewien pytmus i odpowiedzieli na dwa pytania. Przed każdym widokiem, który uważalibyśmy za warty fotografowania, niech siebie zapytają: dlaczego? A gdy urzeczywistnią swą chęć fotografowania w kształcie gotowego obrazu, postawimy im drugie pytanie: „Czy jesteście przekonani, że odnajdujecie w obrazie ten wdzięk, te walory i te cechy, które w rzeczywistości skłoniły was do fotografowania?”

Ci, którzy nie czują odrazu powagi tych dwóch zapytań, uczynią lepiej, jeśli dadzą spokój wszystkim naszym roztrząsaniom. Z takimi nie zrozumiemy się bowiem nigdy.

K o n i e c.

Z „Revue Française de Photographie”
przełożył Jan Bułhak.

LWOWSKIE TOWARZYSTWO FOTOGRAFICZNE

XVIII DOROCZNA WYSTAWA FOTOGRAFIKI P O L S K I E J

LWÓW 1. V. — 29. V. 1938
pod hasłem „Fotografii Ojczystej”

KOMITET ORGANIZACYJNY

Leon Czechowicz, Mieczysław Hoszowski, Tadeusz Maciejko

KOMISJA ORZEKAJĄCA

Adam Lenkiewicz, Józef Świtkowski, Witold Romer

WYSTAWA ODBĘDZIE SIĘ W SALONACH MIEJSK. MUZEUM PRZEMYSŁU ARTYST.
LWÓW, UL. HETMAŃSKA 20

OSTATECZNY TERMIN NADSYŁANIA PRAC UPŁYWA Z DNIEM 14. IV.

MOJA TECHNIKA GUMOWA

(ciąg dalszy)

Powlekanie preparowanego papieru warstwą emulsji gumowej odbywa się najwygodniej na desce rysunkowej, lub na grubej tekturze położonej na stole. Pod papier należy podłożyć trochę większą makulaturę, najlepiej gładką białą bibułę chemiczną do filtrowania. Papier warstwą żelatynowaną do góry przypinamy na czterech rogach szpilkami (specjalne szpilki z główką z metalu, ebonitu lub szkła, sprzedawane w sklepach fotograficznych). W małym moździerzku porcelanowym ucieramy, w zależności od formatu, odmierzoną ilość roztworu gumy z farbą. Ocenivszy należyście gęstość mieszaniny i jej barwę, wysypujemy suchy dwuchromian w stosunku $\frac{1}{2}$ g na 10 cm^3 roztworu gumy i ucieramy przez kilka minut dla wprowadzenia kryształków w roztwór. Po kilku minutach paury ucieramy jeszcze chwilę i zabieramy się do smarowania.

Potrzebne tu są 2 różne pendzle. Jeden płaski z białego włosia szczeciowego, zwykle w blaszanej oprawie, powinien mieć szerokości 4—6 cm. Jest on bardzo tani. Zato drugi tak zw. lintownik z długiego miękkiego włosia borsuczego jest znacznie kosztowniejszy. Cena waha się od 15—20 zł. Kształt jest również płaski, oprawa zwykle drewniana, szerokość 8—10 cm, długość włosia około 10 cm.

Smarowania mieszaniną naczulającą można dokonać przy normalnem świetle dziennem czy sztucznem, byle nie blisko okna i pełnego słońca, natomiast suszenie uczulonego pokładu powinno odbywać się w ciemnicy fotograficznej, lub w miejscu zamkniętem, osłoniętem od światła (np. w szafie). Smarujemy pendzlem szczecinowym, rozprowadzając mieszaninę od środka ku brzegom. Kiedy cały papier jest mniej więcej pokryty mieszaniną, pociągamy regularnie pasami wzdłuż i w poprzek w celu wyrównania pokładu. Pociągnięcia pendzla powinny iść od brzegu do brzegu, przeprowadzając nadmiar farby na podłożoną makulaturę. Pasy należy prowadzić gęsto obok siebie (aby się częściowo kryły) i naprzemian wzdłuż a następnie w poprzek pod kątem prostym. Warstwa schnie dość szybko, już pod pendzlem, należy więc stosować coraz słabszy nacisk pendzla, aby posunięcia nie tworzyły widocznych smug. Warstwa powinna być rozsmarowana bardzo cienko. Po 3—4 serjach pociągnięć odkładamy pendzel szczeciowy i wygładzamy pokład pendzlem borsuczym. Teraz należy prowadzić pociągnięcia we wszystkich kierunkach, ale bardzo lekko, trzymając lintownik włosiem pionowo do papieru. Po kilkunastu ruchach, kiedy warstwa nabrała jednostajności i zniknęły resztki śladów pociągnięć pendzla szczeciowego, odkładamy również i lintownik. Papier wieszamy do

całkowitego wyschnięcia w łapkach za 2 naroża w ciemnicy, lub przypinamy szpilkami w miejscu zaciemnionem. Można też całość zostawić na desce, na której dokonaliśmy smarowania. W celu przyspieszenia schnięcia można użyć też elektrycznego wentylatora stołowego. W normalnej temperaturze pokojowej papier schnie w czasie $1-1\frac{1}{2}$ godzin, pod wentylatorem w 10—15 min. Wyschnięcie musi być całkowite, tak aby dotknięty papier szeleścił.

W kopjoranie przygotowaliśmy oklejony negatyw zaopatrzony w pośrodku 4 brzegów w kawałki białego papieru wystającego poza oklejony czarnym paskiem brzeg. Wyschnięty naczulony papier kładziemy warstwą do negatywu i, przytrzymując jedną ręką pośrodku (można też prowizorycznie obciążyć papier jakimś przyciskiem w pośrodku), kreślimy zwykłym, nie chemicznym ołówkiem krótką kreskę przez każdy brzeg papieru i wystający przyklejony do brzegu negatywu papierek. Kreski należy pociągnąć do linii, za którą może służyć n. p. małe pudełko od płyt lub t. p. Teraz, przytrzymując ostrożnie wspólnie z negatywem uzgodniony papier jedną ręką pośrodku, zamykamy kopjoramę sprężynowym zaciskiem, bacząc aby papier i negatyw nie przesunęły się względem siebie.

Kopjowanie można przeprowadzić w pełnym słońcu, w świetle rozproszonym lub przy lampie łukowej, jakiej używa się do kopjowania w zakładach graficznych. W pełnym słońcu kopjowanie trwa oczywiście najkrócej, ale jest więcej miękkie. Do pokładów na „cienie“, które chcemy zwykle utrzymywać w większych kontrastach należy raczej użyć rozproszonego światła dziennego. Kontrolę kopjowania przy świetle dziennym przeprowadza się za pomocą kopjomierza, którego opis podałem wyżej. Wystawiamy równocześnie do światła dużą kopjoramę oraz próbkę „dziennego“ papieru pod kopjomierzem w małej kopjoramce. Postęp kopjowania przy pierwszym pokładzie można w ogólnych zarysach ocenić, szczególnie jeżeli nie zawiera za dużo farby, jak to może mieć miejsce przy cieniach. Podglądamy obraz w dużej kopjoramie, należy czynić to ostrożnie, nie w pełnym świetle. Miejsca naświetlone i skopjowane rysują się jako brunatne plamy. Dla pokładu na półtony powinniśmy rozróżnić skopjowanie w cieniach i lekkie zarysy w półtonach, wtedy przerywamy naświetlenie, oglądamy próbkę w kopjomierzu, notując zarysowany stopień np. „słaby 5“, lub „4 ślady 5“. Posłuży nam to do orjentacji w następnych naświetleniach. Przy kopjowaniu światłem lamp łukowych, co ma miejsce albo w porze zimowej lub wieczorem, kiedy światła dziennego już nie ma, kopjomierza nie używamy. Zupełnie dokładnie można pracować na czas z zegarem, zachowując zawsze to samo oddalenie kopjoramy od źródła światła.

Skopjowany pokład nie musi być zaraz wywoływany, jeżeli jednak z wywoływaniem zwlekamy, to lepiej jest, gdy obraz pozostaje zamknięty w kopjoramie, oczywiście chroniony przed światłem.



CHŁOPCY NA KRZE
brom

E. RAULIN
Gdynia



MOTYW Z POLESIA
brom

A. DOBRSKI
Mańkiewicze

Do wywoływania użyjemy odpowiednio dużej kuwety, koniecznie o gładkim dnie, pozbawionym wszelkich odkształceń w formie żeber podłużnych i t. p. Gładkie dno w kuwecie ma dla nas znaczenie przedewszystkiem wówczas, jeżeli kuwety tej użyjemy nietylko do moczenia wywoływającego obrazu, ale także jako podstawy do mechanicznego wywoływania prądem wody. Rozmoczony obraz musi leżeć na dnie kuwety zupełnie płasko, aby po wylaniu wody mógł zupełnie ściśle przylegać, podczas spryskiwania obrazu wodą kuweta przyjmuje położenie pionowe lub pionowo skośnie.

(Dokończenie nastąpi).

Dr. A. WIECZOREK, Zakopane.

JESZCZE O ŻŁOTOBROMIE PROF. DOBRZAŃSKIEGO.

Wpraszam się niniejszem do Redakcji „Przeglądu Fotograficznego“ z uwagami na temat własnej recenzji o twórczości Prof. Stalonego-Dobrzańskiego, zamieszczonej w „Fotografie Polskiej“, Nr. 5, 1937 r., a dla recenzenta prasy w „Przeglądzie“ nie dość jasnej. Niepodpisany recenzent zapytuje mnie mianowicie w sierpniowym numerze „Przeglądu“, na czym polega odrębność i technika metody bromowej prof. Dobrzańskiego.

Przed kilku laty w „Fotografie Polskiej“, był dłuższy artykuł prof. Dobrzańskiego, omawiający dość obszernie jego technikę żłotobromu. Artykuł ten pragnę obecnie uzupełnić.

Najlepsza nawet jednobarwna reprodukcja obrazów S. Dobrzańskiego, nie daje należytego efektu, a najczęściej bywa tak, że oryginał wychodzi w reprodukcji nikły, bez wyrazu, gdyż pozbawiony swojej głównej wartości, polegającej na rozbiciu walorów tonalnych na parę, lub kilka barwnych odcieni, których nie należy mieszać pojęciowo z kolorystyką malarzką. To, co jest u prof. Dobrzańskiego, jest tylko ogromnie spotęgowaną sugestją barwną przez obraz w zasadzie jednobarwny. Cała ta sugestywność barwna ginie bez reszty w zwykłej reprodukcji jednobarwnej i dlatego nie widziałem dotychczas takiej reprodukcji żłotobromu, którą można by choć w przybliżeniu uznać za wierną.

Ale widziałem wiele oryginałów, wobec których nadal twierdzę, że większość członków F.K.P. mogłaby pójść do prof. Dobrzańskiego na naukę formy i racjonalnego stosowania techniki. Miałem możność widzieć u prof. Dobrzańskiego te same prace, wykonane w zwykłym bromie i w żłotobromie. Były to rzeczy jakościowo zupełnie różne i to mnie ostatecznie utwierdziło w przekonaniu, że określona treść szuka u tego autora określonej formy, wyrażającej w określonej technice pozytywną zasadniczą

myśl. Jeżeli coś w tem zmienić, to nie zostaje nic, prócz szkieletu. I w takim traktowaniu techniki jest niewątpliwie majsterstwo, które uwydatnia się jeszcze dobitniej na tle bardzo powszechnego w fotografice nieopanowania formy przez technikę pozytywową. Ileż ja już widziałem gum, bromolejów i przetłoków, w których zastosowana technika była dla formy obojętna, lub wręcz zbyt czarna! A choć u prof. Dobrzańskiego, jak u każdego, trafiają się rzeczy słabsze, to słabość ta występuje u niego na innem tle, a nie na tle pustki i nieopanowania formalnego. I co jeszcze podkreślić należy — w gumie, w przetłoku wielką pokusą są (co tu w bawełnę owijać!) możliwości retuszerskie tych technik i znaczna ich w tym kierunku podatność. Złotobrom jest pod tym względem tak sztywny, jak wogóle brom. A więc tem ciekawsze są wyniki, do których dochodzi prof. Dobrzański.

Zasada złotobromu nie pochodzi od prof. Dobrzańskiego. Już dawniej wiedziano, że powiększenia bromowe dają się tonować w roztworze chloru złota, czyli w popularnie tak nazwanej „złotej kąpeli“, której dawniej używano do tonowania odbitek, wykonanych na papierach dziennych. Wiedziano również, że możliwe są barwne rozgraniczenia zasadniczych tonów obrazu. Ale dopiero prof. Dobrzański wysnuł z tego najdalsze konsekwencje techniczne i artystyczne, opracowując metodę, w której, poczynając od wywoływania powiększenia aż do ukończenia tonowania, wszystko jest podporządkowane właściwemu celowi. Ponieważ tonowanie w złocie bardzo potęguje kontrasty, więc i uprzednie wywoływanie musi być zupełnie specjalne, celem uzyskania odpowiedniej gradacji, do której dążyć można za wszelką cenę, gdyż osiągnięta tym sposobem brzydka barwa strątu srebrowego zupełnie się nie liczy. Zostanie ona przez kąpiel złotą zmieniona nie do poznania. A pozatem wielka sztuka jest w tem, aby umieć wyczuć, kiedy przerwać tonowanie.

ODDANIE RELJEFU W FOTOGRAFJI.

P.p. Le Moal i Dubarry podają w zeszycie z 1-go marca *Revue Française de Photographie* bardzo ciekawy a jednocześnie stosunkowo prosty sposób uzyskania na odbitce fotograficznej reljefu, dającego wrażenie jakby medalu czy grawerowanej płyty metalowej. Sposób autorów polega na użyciu podwójnego negatywu, a raczej złożonych razem negatywu i djapozytywu, sporządzonego z pierwszego drogą stykową. Ze względu na oryginalność i ciekawy charakter tego sposobu podajemy przetłumaczony jego opis w nieznacznem streszczeniu.

Wybór negatywu. Nie każdy negatyw nadaje się dla pozyskania zajmującego wrażenie reljefu. Odpowiedniami motywami będą przedewszystkiem architektura, portrety z profilu, wnętrza leśne. Sam zaś negatyw wi-

nien być bardzo kontrastowy, nieco niedoświetlony, dostatecznie przezroczysty, ostry i bez śladów zamglenia. Najodpowiedniejszym formatem będzie 6 x 9 lub 9 x 12.

Otrzymanie dodatkowego pozytywu. Z oryginalnego negatywu sporządza się sposobem stykowym uzupełniający pozytyw kliszowy lub błonowy, najlepiej na kliszach reprodukcyjnych, dających odpowiednie kon-



trasty *). Stopień wywołania uzupełniającego negatywu ma wielkie znaczenie na przyszłe oddanie wartości tonalnych odbitki. Jako pierwszą wskazówkę przyjmijmy wywołanie do tej samej gęstości, jaką posiada negatyw. W przyszłości przez odpowiednie regulowanie stopnia wywołania uzupełniającego pozytywu otrzymamy możliwość interpretacji indywidualnej.

Zestawienie negatywu z pozytywem. Jeżeli teraz złożymy razem negatyw z uzupełniającym pozytywem obiema warstwami emulsji do siebie, to przy całkowitem pokryciu się konturów otrzymalibyśmy jedynie dość jednolitą szarzyznę bez żadnego efektu. Lecz przy małym przesunięciu

wzajemnem pozytywu z negatywem kontury motywu otrzymają cienkie obrzeżenie czarne z jednej strony, a jaśniejsze z drugiej, nadające wrażenie reliefu (p. zał. fotografię).

Odpowiednia szerokość obrzeżenia wynosi około pół milimetra. Na ostatecznej odbitce czarne obrzeżenie winno występować od strony cieniowej i od dołu, natomiast białe od strony oświetlonej oraz od góry. Największą trudność sprawia równomierne przesunięcie wzajemne obu płyt, by uzyskać jednakową szerokość obrzeżeń na całym obrazie. Gdy to zostało osiągnięte skleamy razem obie płyty dla zapobieżenia wzajemnemu ich przesuwaniu się. Najdogodniejsze w praktyce jest zestawienie kliszy z błoną. Błone obcinamy wówczas tak, by była nieco węższa, lecz dłuższa od kliszy. Po złożeniu ich emulsją do siebie, przykrywamy błonę czystą kliszą szklaną tego samego formatu, co klisza, a następnie skleamy z dwu boków kliszę z płytą za pomocą lepkiego papieru. Wystające z obu stron końce błony dają możliwość dogodnego jej przesuwania.

Otrzymanie odbitki. Gdy wyregulowaliśmy odpowiednie przesunięcie wzajemne złożonego negatywu z pozytywem, możemy otrzymać odbitkę za pomocą aparatu do powiększeń. Stykowa odbitka nie dałaby bowiem dostatecznej ostrości ze względu na grubość szkła, oddzielającego obie zestawione razem warstwy emulsji negatywu i pozytywu od warstwy papieru. Zestawiony negatyw jest mało przejrzysty i mdły, dlatego przy powiększaniu potrzebna jest możliwie silna żarówka, a papier winien być twardy lub nawet najtwardszy.

Dalsza praktyka najlepiej nauczy, jak posługiwać się tą tak ciekawą a jednocześnie nie kłopotliwą metodą, oraz wykaże jakie motywy są bardziej odpowiednie, a jakich należy unikać. Praktyka oswoi nadto z wzajemnem przesuwaniem negatywu i pozytywu celem pozyskania najodpowiedniejszej obwódki nadającej wrażenie reliefu na odbitce. **D. L.**

*) Wychodząc z zasadniczego negatywu małoobrazkowego, należałoby sporządzić powiększony djapozytyw, a następnie sposobem stykowym pozyskać uzupełniający negatyw (przyp. tł.).

WYDAWNICTWA.

Bronisław Kupiec: **Czarnohora**, nakładem Karpackiego Towarzystwa Narciarzy, Lwów, 1937.

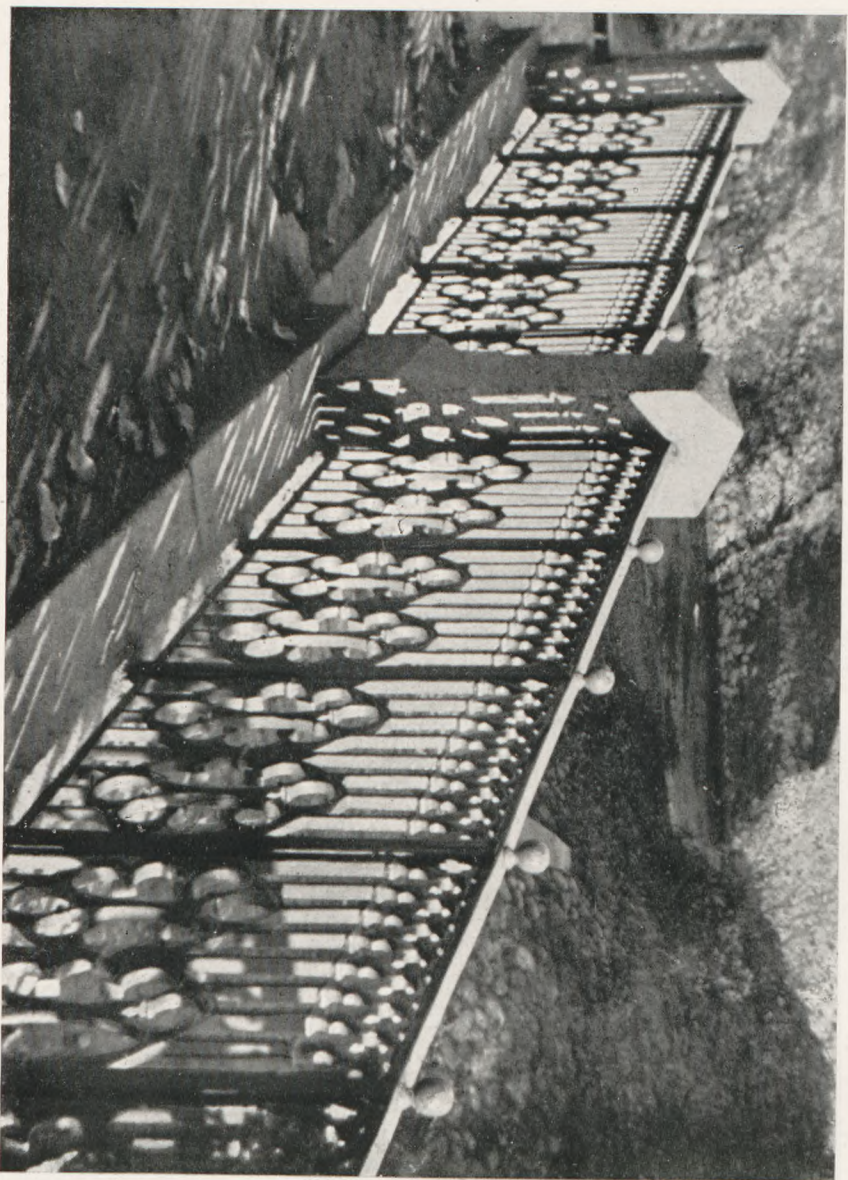
Pokaźny zeszyt in quarto, wydany bardzo ozdobnie, z ilustracjami dużego formatu, wykonany doskonałą techniką rotograwiurą na bardzo pięknym, zupełnie matowym papierze w Drukarni Narodowej w Krakowie.

Okazją do wydania tej pokaźnej publikacji było trzydziestolecie Karpackiego Towarzystwa Narciarzy, a wybór Czarnohory jako tematu jest bezwątpienia bardzo szczęśliwy. Posiadamy wprawdzie w naszej literaturze turystycznej i krajoznawczej różne zbliżone tematem publikacje, nawet monografie tego najpotężniejszego masy-



W JESIENNY WIECZÓR
brom

Z. DRZEWICKI
Wilno



NAD BRZEGIEM RZEKI
brom

Wilno
Z. DRZEWICKI

wu karpackiego, ale strona artystyczna ich pozostawała na dalszym planie poza informacyjną i topograficzną.

Tu mamy po raz pierwszy wydawnictwo, pokazujące Czarnohorę przede wszystkim od strony jej piękna. Z czterdziestu obrazów różnych autorów zaledwie kilka służy celom turystycznym i topograficznym, a ogromna ich większość daje skończone pod względem artystycznym kompozycje. Zależnie od indywidualności artystycznej twórców mieszczą się tam nie tylko szeroko traktowane pejzaże malownicze i subtelnie odczuwane obrazki rodzajowe, lecz także przepojone romantyzmem „motywy małe“, żeby wymienić tylko „Krokusy“, „Pobudkę“ i „W słońcu“. Takie dzieła fotograficzne, jak „Daraby“, „Staja“, „Na Koźmieskiej“, „Którędy“, „Schronisko“, „W zjeździe“, „Howerla“, „Mgła opada“, czy „Podejście“ mogą być ozdobą każdego Salonu fotograficznego.

Z dziesięciu autorów tych obrazów (Jędrzejewski, Klemensiewicz, Kupiec, Olszaniecki, Plater, Progulski, Puchalski, Solak, Teisseye, Zieliński) większość ma już wyrobione nazwisko w fotografii polskiej, a młodszy dają się w tej publikacji poznać ze swej najlepszej strony. Niedługo — 6 stron — tekst literacki zawiera z talentem napisane impresje B. Kupca z wrażeń, przeżytych na Czarnohorze w różnych porach roku, nie obciążając całości żadnymi szczegółami informacyjnymi; wydawnictwo zatem działa przede wszystkim swym materiałem graficznym.

W ten sposób pojęta publikacja nie jest „jeszcze jednym“ z wielu podręczników turystycznych, lecz wydawnictwem, które pogładowo budzi zachwyt dla piękna Czarnohory i zamilowania turystyczne o wiele skuteczniej, niż to zdołałaby najsprytniejsza propaganda słowna; a wytworna szata zewnętrzna zapewni mu miejsce w każdym domu polskim, w którym żyje jeszcze kult piękna prawdziwego.

Świtkowski.

Katalog Wystawy w Lublinie.

Wydany ostatnio katalog ilustrowany Wystawy Fotografiki Polskiej w Lublinie wyróżnia się estetyczną szatą graficzną i doskonałymi reprodukcjami. Katalog obejmuje spis 330 prac 118 autorów zakwalifikowanych przez komisję wystawy. Jak się okazuje ze spisu, najliczniej reprezentowani byli na wystawie fotograficy warszawscy, którzy w ilości 19 wystawili 44 prace. Drugie dopiero miejsce zajął Lublin — 18 autorów, 51 prac. Dalej wymienić należy Wilno — 16 autorów, dzieł 52 i Poznań górujący nad wszystkimi ilością 60 eksponatów nadesłanych przez 12 autorów. Lwów reprezentowało również 12 autorów, a prac 22. Inne środowiska pozostały daleko w tyle.

PRZEGLĄD PRASY

„Fotografia Polskiego“ ukazał się pierwszy numer pod nową redakcją i w nowej szacie graficznej, w wydawnictwie Stanisława Turskiego w Wilnie. Zawiera 16 stron tekstu dużego formatu z artykułami Bułhaka, Romera, Groniowskiego, Neumana i Wojciechowskiej oraz cztery plansze ilustracyjne również niebywale dużego formatu, wykonane bardzo starannie, w tym dwie piękne izohelje Romera i Neumana. Zeszyt ma wygląd poważny, strona graficzna jest utrzymana na wysokim poziomie, treść bogata i różnorodna, co stwierdzają zresztą pochlebne opinie wybitnych fotografików ze Lwowa i Poznania. Opóźnienie wyjścia zeszytu wynikało z powodów techniczno-administracyjnych, związanych z przeniesieniem miejsca drukowania pisma z Warszawy do Wilna.

„Leica w Polsce“

stała się już dzięki umiejętnej i fachowej redakcji pismem, mającym wyraźną i poważną pozycję w polskiej prasie fotograficznej. Nr. 2 tego pisma zawiera b. zajmujący artykuł J. A. Neumana o filtrach, który dodatnio wyróżnia się z powodzi innych prac na ten sam temat tem, że jest r o z u m o w a n y i tłumaczy przystępnie, kiedy i dlaczego należy używać filtru określonej barwy. Po przeczytaniu artykułu każdy musi sobie dokładnie zdawać sprawę z zastosowania tych szkieł i nie będzie pracował nimi na ślepo. Uwagę zwracają ilustracje w liczbie czterech, o wykonaniu graficznym bez zarzutu, trzy z których przedstawiają piękne zdjęcia Stefana Platara, a czwarte — wspaniałe zdjęcie niemieckiego autora p. t. „Jelenie pod światło“, stanowiące rekordowy wyczyn Lejki pod względem obrazowym.

„Wiadomości Fotograficzne“ z lutego 1938 r.

umieszczają zajmujący i symptomatyczny artykuł p. W. Zabierowskiego p.t. „Źródła optymizmu“, którego treścią jest pożyteczna innowacja, wprowadzona przez to pismo, a polegająca na pociągnięciu do współpracy w piśmie nowych, młodych sił autorskich z pośród czytelników i fotoamatorów. Ukazały się w obrazach i w treści pisma nowe, dotąd nieznane nazwiska, „Wiadomości Fotograficzne“ nie chciały poprzestawać na kilku uznanych piórach starszej generacji i ogłosiły, że zrywają z systemem dotychczasowym, otwierają swe łamy dla wszystkich, którzy mają coś ciekawego do powiedzenia lub pokazania. Ten nowy system, dodał odwagi debiutantom, ośmielił młode początkujące siły, wprowadził pewien powiew tężyzny do kolorytu pisma, którego wartość na zmianie systemu wcale nie ucierpiała. Przeciwnie zyskała na żywości i aktualności.

Myśli te i spostrzeżenia są słuszne, zasługują na podkreślenie, a zapewne i na naśladowanie przez inne wydawnictwa fotograficzne. Zauważyć tylko musimy, że młody autor, w słusznym poczuciu optymistycznego entuzjazmu, nie rozważył następstw swej argumentacji i nie dopilnował należytego rozkładu światłocieni w namalowanym przez siebie obrazie, co zapewne uczynił mimowolnie i bez świadomości. Bo jednak argumentacja jego wygląda dla autorów starszych tak niepocholebnie, że aż zabawnie. Przyjrzyjmy się wywodom p. Zabierowskiego.

„Sięgnijmy myślą wstecz. Byli autorzy. „Bułhak, Świtkowski, Cyprian, Wieczorek, ...znowu Bułhak, Wański, Romer, — jeszcze raz Bułhak, Dederko, Cyprian czy Neuman. Tak stale, bez końca, w koło“.

A po reformie, spowodowanej przez „Wiadomości Fotograficzne“ oto jak wygląda stan rzeczy:

„wraz z młodymi wszedł świeży wiosenny wiew, weszły nowe kierunki, inne ujęcia, oryginalne kompozycje, ciekawe podejścia, wymyślne techniki...“ Co ma o tem pomyśleć czytelnik mało uświadomiony? Westchnie radośnie i powie sobie: „Jak to dobrze, że ci Zabierowscy zapędzili w kozi róg i zmusili do milczenia Cyprianów, Neumanów, Wańskich, Dederków, Świtkowskich, Bułhaków i innych przedpotopowych mamutów. Chwała Zabierowskiemu, że uwolnili nas od tych zmurszałych starych grzybów, którzy swem wstecznictwem zatrzymywali rozwój fotografii!“ A czy to jest zgodne z istotnym stanem rzeczy?

„Camera“ z lutego

poświęca część ilustracyjną wyłącznie fotografice jugosłowiańskiej. Oskar i Peter Kocjancic oraz Ante Kornic, dobrze już i nam znani autorowie z Lublany, pokazują w swoich obrazach pejzaż i folklor ojczysty i prace ich są dowodem, jak

głęboko Jugosłowianie są przeniknięci prądem fotografii ojczystej. Jugosławia w ślad za Węgrami pod tym względem daje nam, Polakom, zawstydzający przykład, godny zapamiętania i naśladowania.

„Die Galerie“

w zeszycie marcowym przypomina o rzadko wyzyskiwanych korzyściach opracowywania powiększeń bromowych osłabiaczem farmerowskim, stosowanym lokalnie. Osłabiacz musi być mocno rozcieńczony, ażeby nie działał zbyt szybko i energicznie i ostrożnie wcierany w odpowiednie miejsca obrazu kłaczkiem waty dla wydobywania silniejszych światel lub akcentów. Przytem odbitka musi oczywiście być odpowiednio obficie naświetlona i wywołana międko, raczej szarawo, bez uwzględnienia głębokich światel i plam jasnych, które wytworzy dopiero osłabiacz. Opracowanie odbitki suchej daje osłabienie o konturze ściśle ograniczonym, odbitka zaś wilgotna łagodzi i zaciera kontury brzeżne w sposób dyskretny. Wybór sposobu zależy od tematu i koncepcji autora. Przypominamy, że opracowanie odbitek farmerem zostało obszernie opisane w „Technice bromowej“ J. Bułhaka, wydanej przed kilku laty i obecnie już wyczerpanej.

P O R A D N I A

W związku z fotografią ojczystą.

W zagadnieniu fotografii ojczystej człowiek i jego życie, zatrudnienia i rozrywki zajmować muszą miejsce przodujące. Właściwości przyrodzone ziemi bez dzieł rąk ludzkich, które ją kształtują i zapędniają, utraciłyby wiele ze swego charakteru lokalnego, regionalnego. Dla nikogo nie może być obojętne, jak żyje, wygląda i pracuje człowiek, rodak, syn ziemi, którą nazywamy ojczyzną, i fotografia musi go pokazać jaknajbardziej żywym, aktywnym i bezpośrednio pochwyconym w jakimś działaniu.

P. Zygmunt Drzewicki z Wilna nadsyła nam dwa obrazki, które stanowią doskonałą ilustrację dwóch sposobów fotografowania folkloru, pożądanego i naturalnego. Są to zdjęcia bab z obwarzankami z kiermaszu Ś. Kazimierza w Wilnie. Zdjęcie Nr. 1 jest upozowane. Fotograf proponował babie, by zamarkowała pokazywanie obwarzanków kupującym i baba uczyniła to jaknajgorzej. Spuściła oczy, jakgdyby nie dbając o nabywców, podniosła wiązkę obwarzanków niedbale i bez wyrazu, a drugą rękę trzyma niezgrabnie, jak poduszkę, przyklejoną do lady. Słowem — zrobiła wszystko, by zdjęcie wypadło przymuszone, niewiele mówiące, chybione, choć może miała najlepsze chęci. Nie tak powinien poczynać sobie fotograf-regionalista, albo poprostu nawet sprawny rodzajowiec. Musi być cierpliwy, musi czatować na swoją zwierzynę regionalną, znosić przelewanie się i szturchanie tłumów, pilnować czujnie momentu, gdy upatrzonego model lub sytuacja przybiorą — na błyskawicznie krótką chwilę — układ i wyraz należyty. Tak właśnie zachował się p. Drzewicki przy zdjęciu Nr. 2. Nie twierdzimy by to zdjęcie było doskonałe — jest niedoświetlone (za krótka ekspozycja), cienie są zbyt gęste i kontrasty nadmierne. Ale baba, pochwyciona na gorącym uczynku — żyje, mówi, zachwala swój towar, nawet rękami dopomaga sobie w sytuacji i ręce te są wyraziste: lewa potrząsa obwarzankami, ukazując ich powaby, prawa znaczy ruch zbliżania się, dopomagania do wymowy całej pozy, naturalnej, niesklamanej, autentycznie przekonywującej. Za babą znaj-

dowała się niezbyt potrzebna postać mężczyzny, odwróconego tyłem. Żeby plama tej postaci nie przeszkadzała, została ona wraz z tłem otaczającym przykryta na negatywie kokcyką, co uczyniło tło jaśniejszem i bardziej stonowanym, a uwydatniło postać pierwszoplanową.

Fotografia ojczysta — to jest obraz życia ziemi rodzimej. I dlatego charakter czynności fotograficznych, do niej prowadzących, powinien być jaknajbardziej żywy, co nie przeszkadza, by był ściśle przemysłany.

J. B.

GŁOSY CZYTELNIKÓW

Fotograf amator instytucją dobroczynności.

Bardzo dużo się mówi i pisze, jeszcze więcej reklamuje, lecz wyników z pracy mało. Czyżby to nie powszechna zaraźliwa choroba w naszym codziennym życiu, która zakrada się powoli nawet do życia fotografii polskiej. Jeżeli sami siebie okłamujemy, nie narzekajmy na nikogo. Kto ponosi winę za brak zainteresowania się ogółu fotoamatorów życiem Tow. Fof. i Foto-klubów, oraz wystawami i t. p.? Przypuszczam, że jednak nie fotoamatorzy, na dowód czego przytoczę kilka przykładów.

Wiadomo, ile wysiłków i pieniędzy wkłada każdy człowiek, nim stanie się fotoamatorem zaawansowanym, których nam już dziś nie brak, czego dowodem są urządzane obecnie wystawy konkursowe. Posiadamy bardzo dużo fotoamatorów, mających nie mało cennych zdjęć, które mogłyby być wykorzystane dla fotografii polskiej, ale kto dziś zaręczy za uczciwość wykorzystania tej pracy bez uszczerbku dla fotoamatorów? Przeze mnie przemawiają smutne fakty i doświadczenia. Np.: pracowałem przy zdjęciach jednego z najstarszych zabytków w Polsce dla poważnej pracy historyczno-naukowej od przeszło dwóch lat, przy świetle dziennym, magnezi i reflektorach, często na specjalnych rusztowaniach, gdzie wykonałem już większą ilość zdjęć. By kontynuować dalszą pracę, postanowiłem oddać pewną część odbitek do prasy, ażeby otrzymać jakieś honorarium na dalsze wydatki. Po umieszczeniu tej pracy otrzymuję wynagrodzenie po 50 groszy od zdjęcia. Dopiero po targach i pismach otrzymałem podwyżkę do wysokości 3 złotych. Dotąd jeszcze nikt nie zabierał głosu w takich sprawach, a jednakowoż należałoby koniecznie uświadomić ogół fotoamatorów, by nie szli na lep wyzysku.

Wypadków wyzysku można przytoczyć bez liku. Byłby już czas najwyższy, by raz skończyć z tem zapatrywaniem, że fotoamatorowi wolno pracować, wydawać pieniądze na aparaturę i t. p., przybory i materiały, do tego wydawać swą niejednokrotnie kilkuletnią mozolną pracę za darmo bez odszkodowania, chociażby ta praca była wykorzystana przez różne wydawnictwa i dzienniki, za które pobierają przy sprzedaży poważne kwoty pieniędzy.

Ażeby ruszyć z miejsca i pociągnąć ogół fotoamatorów do twórczej pracy dla dobra państwa, pozwolę sobie przedstawić kilka wskazówek i projektów, które być może ożywią dalszą dyskusję, a tem samem zachęcą do współpracy w myśl przysłowia: „zgoda buduje, niezgoda rujnuje“.

1. Utworzyć obronę prawną dla fotoamatorów przed wyzyskiem ich prac, które winny być szanowane.

2. Założyć zbiory wszelkich wydawnictw ilustrowanych, wydawanych w Polsce, dla kontroli przed nieprawem wykorzystaniem zdjęć bez odszkodowania.

3. Zaprowadzić energiczną krytykę wydawnictw pocztówek, niejednokrotnie najgorszego gatunku.



OWCE W ROZEWIU
brom

E. RAULIN
Gdynia



4. Założyć spółkę akcyjną (udziałowcy sami fotoamatorzy) w rękach wytrawnego znawcy, dla wydawnictwa pocztówek, by raz skończyć z tandetą fotograficzną, wykonywaną przez niesumiennych wydawców. Udziały byłyby pożądane na mniejsze kwoty, dla zakupu przez ogół fotoamatorów; kto zamożniejszy miałby możliwość zakupienia większej ilości.

Nie jeden pomyśli, że są to warjackie pomysły, a jednakowoż należy już raz zacząć wspólną intensywniejszą pracę, nie bacząc na wysiłek nielicznych osób, co jest kroplą w morzu. Nad sprawą tą nie wolno przejść do porządku dziennego, tylko wyteżyc swe siły do wspólnej pracy, by nadrobić to, cośmy dotąd zaniedbali. Lepiej późno niż nigdy.

Na zakończenie składam życzenia wydawnictwu Stanisława Turskiego, które przyczynia się w największym stopniu do rozwoju fotografii i apeluję do ogółu fotoamatorów do współpracy nie tylko w pracy, lecz w krytyce, byśmy nie czytali zawsze artykułów jednych i tych samych autorów. Pokażmy, cośmy już wykonali, co posiadamy, co jesteśmy w stanie zrobić, równocześnie co nam wypada zrobić dla dobra naszej ojczyzny.

J. D.

K O M U N I K A T Y

WYSTAWY.

Na XVIII Dorocznej Wystawie Fotografiki Polskiej we Lwowie w dniach 1—29.V.1938 r. w myśl życzeń organizatorów wystawy czołowe miejsce zająć ma „Fotografja Ojczysta“. Termin nadsyłania deklaracji oraz obrazów upływa 14 kwietnia b. r. Nadesłać można najwyżej 6 fotogramów, naklejonych na trwałe kartony i zaopatrzonych w następujące dane: nazwisko i imię autora, tytuł obrazu, technika pozytywowa, ewentualna cena sprzedaży. Wpisowe wynosi 3 zł. dla fotografików niezrzeszonych, 2 zł. dla członków towarzystw Z.P.T.F. Prace należy nadsyłać pod adresem: Lwowskie Tow. Fotograficzne, Lwów, Dzieduszyckich 1; zgłoszenia, wpisowe i wszelką korespondencję na adres sekretarza wystawy p. M. Hoszowskiego, Lwów, ul. Reymonta 6.

Pierwsza Ogólnopolska Wystawa Fotografiki lotniczej organizowana we Lwowie w dniach 29 maja — 29 czerwca 1938 r. dostępna dla towarzystw i klubów lotniczych oraz wszystkich fotoamatorów obejmować będzie: 1) dział fotografiki artystycznej; 2) dział fotografiki naukowo-dokumentarnej. Ilość eksponatów nadsyłanych nieograniczona. Udział w dziale artystycznym wymaga wpisowego w kwocie 5 zł., w dziale naukowym bezpłatny. W dziale artystycznym wystawiane będą jedynie fotogramy mające ścisły związek z lotnictwem wykonane tak z lotu ptaka jak i z ziemi. Zgłoszenia i eksponaty nadsyłać należy pod adresem: Komitet Pierwszej Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki lotniczej — Lwów, ul. Podleskiego 1. Woj. Okręg. Komitet L.O.P.P.

Konkurs Fotograficzny Ministerstwa Komunikacji na zimowe zdjęcia sportowe i rodzajowe z nagrodami na sumę 4600 zł., obsyłać można do dnia 15.V.1938 r. Szczegółowy regulamin konkursu zamieszczony był w numerze lutowym „Przeglądu“.

Międzynarodowa Wystawa-Kongres w Wiedniu w czerwcu. Wpisowe 7 szylingów (7 zł.), termin nadsyłania prac (najwyżej 4) do 30 kwietnia 1938 r. Adres: Wien, 1, Karlplatz 5, Künstlerhaus.

Międzynarodowa Wystawa Fotografiki w Mulhouse (Francja) odbędzie się w czerwcu 1938 r. pod protektoratem Prezydenta Republiki A. Lebrun. Wpisowe 1 dolar. Termin nadsyłania prac (4) do 30 kwietnia 1938 r. pod adresem: Monsieur Paul Berna, 34 Rue du Sauvage, Mulhouse (Haut—Rhin), France.

Niezmiernie interesująco i bogato zapowiada się **Wystawa Fotografiki i Filmu**, która odbędzie się w pierwszej połowie września br. w ramach Targów Jesiennych w **Lublianie** pod protektoratem króla Jugosławji Piotra II-go. Wystawa zgromadzi ekspozyty w 16 działach, obejmujących między innymi historję fotografii, fotografię użytkową, (nauka, technika), specjalne działy fotografii naukowej, fotografii artystycznej, fotografii w szkole i w nauczaniu popularnem. W ramach wystawy oddzielne miejsce zajmie wystawa przemysłu fotograficznego, wystawa wydawnictw fotograficznych, wystawa filmu amatorskiego i dla zawodowców, wreszcie dział kart pocztowych fotograficznych. W czasie wystawy będą mieć miejsce pokazy filmów nadesłanych.

Fotograficy, którzy chcą wziąć udział w **Wystawie Fotografiki** mogą nadsyłać ekspozyty do **dnia 15 lipca br.** po wpłaceniu wpisowego 5 franków. Informacje i prospekty: Fotoklub Ljubljana, Ljubljana, Levstikova ul., Jugoslawija.

Z życia Fotoklubu Wileńskiego.

W życiu kulturalnem Wilna pozycję bardzo cenną stanowią odbywające się od lat co tydzień wieczory w Związku Zaw. Literatów Wil. znane całej Polsce jako wileńskie „Środy Literackie“. Na środach poruszane bywają tematy nie tylko ściśle literackie, a przedstawiciele innych sztuk znajdują zawsze chętną gošcinę. W styczniu i w marcu b. r. Fotoklub Wileński wypełnił 2 środy literackie, prelekcjami swych członków. „O fotografii ojczystej“ mówił prof. Jan Bułhak, ilustrując odczyt przeżroczami twórcy fotografii narodowej hiszpańskiej José Ortiz Echagüe. Ostatnio w marcu odbyła się środa literacka z odczytem ks. dr. Piotra Śledziewskiego p. t. „Kompozycja w sztuce i fotografice“. Uzupełniły odczyt reprodukcje ze zbiorów Fotoklubu, po większej części zdjęcia Jana Bułhaka.

Obie środy Fotoklubu reklamowane szeroko spotkały się z życzliwem przyjęciem licznie przybyłej publiczności i z obszernem omówieniem w prasie miejscowej.

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.

Przedpłata łączna „Fotografa Polskiego” i „Przeglądu Fotograficznego”:
roczna zł. 16.—, półroczna zł. 8.50, kwartalna zł. 4.50.

Adres Administracji: **Wilno, Tatarska 22.**

Redaktor i wydawca **Stanisław Turski.**

Komitet Redakcyjny: **Jan Bułhak, Tadeusz Cyprian, Jan A. Neuman, 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; **Warszawa**, ul. Kaliska 20, m. 11-a, J. Neuman.

Drukarnia Artystyczna „Grafika“, Wilno, Tatarska 22.
Klisze F. Zaniewski. Papier kredowy „J. Franaszek“ S. A.