

PRZEGLĄD FOTOGRAFICZNY

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY

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

Rok IV

Wrzesień 1938 r.

Nr. 9

Dr. TADEUSZ CYPRIAN, F. K. P., Warszawa.

GAWĘDY O MAŁYCH FORMATACH.

Nocne łowy.

Migowa fotografia nocna ma sens tylko w dużych miastach. Jasno oświetlone ulice, pełne neonowych reklam, kawiarnie, kabarety, teatry, sale balowe, oto teren pracy „nocnego“ fotografa. Tego wszystkiego niema na wsi i w mniejszych miastach, a i w dużych jest mało w Polsce, bo oświetlenie uliczne u nas jest wogóle skąpe, w teatrach szczędzi się na świetle, ile się da, słowem, jesteśmy tu gorzej sytuowani, niż bogaty Zachód.

Mimo to możemy sporo zrobić. Oczywiście musimy być należycie wykwapowani, bo tak trudna dziedzina wymaga odpowiednich narzędzi pracy.

W pierwszej więc linii jasny obiektyw, w małoobrazkowym aparacie, a do tego stosowny materiał negatywowy panchromatyczny i drobnoziarnisty.

Tu musimy zawrzeć pewien kompromis między najwyższą czułością, a drobnem ziarnem, bo rzeczy te nie chodzą w parze. Najlepiej jest wybierać błony o jeden stopień mniej czułe, niż najczulsze, bo wówczas mało tracimy na czułości, a zyskujemy sporo na ziarnie.

Ulica wielkomiejska jest jednym z najpiękniejszych tematów nocnej fotografii, a jeśli w dodatku asfalt, czy bruk jest mokry i w powietrzu wisi mgła, możemy tworzyć arcydzieła. Otoczone aureolami światła uliczne, reklamy, oświetlone wejścia do kawiarni, kin i sklepów, refleksy światel w asfalcie, wszystko to tworzy całość pełną piękna i wdzięku.

Najpiękniejsze efekty uzyskuje się, fotografując w czasie, gdy już płoną latarnie i sklepy są oświetlone, niebo jednak nie jest jeszcze zupełnie czarne, gdyż wtedy zdjęcia są miękkie i pozbawione nadmiernych kontrastów.

Stosowny czas naświetlania przy intensywnym oświetleniu waha się około $\frac{1}{20}$ — $\frac{1}{40}$ sek., a przy silnych refleksach na asfalcie lub śniegu można nawet używać mniejszej przysłony.

Doskonałe są zdjęcia nocne w mieście w zimie, gdy świeżo spadł śnieg i puszysty, biały, leży na wszystkich przedmiotach, nadając im swoisty wdzięk, ale sposobność do takich zdjęć musimy chwycić „na gorąco“, bo w krótki czas potem już śnieg opada i staje się brudny.

Doskonałym terenem pracy jest kawiarnia lub cukiernia. Nawet przy stosunkowo oszczędnym oświetleniu elektrycznym możemy śmiało ryzykować zdjęcia migowe, stosując naświetlenie przez $\frac{1}{5}$ do $\frac{1}{20}$ sek., zależnie od warunków. Białe ściany, białe obrusy lub marmurowe stoliki potęgują jasność lokalu i skracają czas naświetlenia.

Motywów jest mnóstwo. Portrety, robione bez zwracania uwagi modelu, przy picu kawy, jedzeniu ciastek, czytaniu i przeglądaniu pism, rozmowa dwu osób, no i w końcu stolik brydżowy, dający nieskończoną ilość ciekawych momentów. Ludzie są tak zajęci grą, że zupełnie nie zwracają uwagi na fotografa, który ma bardzo ułatwione zadanie i może zrobić szereg zdjęć, dających pyszne studia fizjognomiczne, bo każde stadium gry odbija się na wyrazie twarzy brydżystów. Wystarczy ułożyć się wygodnie przy sąsiednim stoliku tak, by mieć wolno „obstrząć“ i z ręką na kameryze czyhać na najlepsze momenty.

Takie same zdjęcia można robić i u siebie w domu. Bawiące się dzieci, rodzina przy kolacji lub kawie, brydż, szachy (wspaniałe motywy!), ba, nawet kąpiel dziecka w łazience lub moment usypiania w łóżeczku, wszystko to są motywy jak stworzone dla Leiki z jej szybkim i sprawnym nastawianiem na ostro, olbrzymią jasnością obiektywu i możliwie najczulszym materiałem negatywowym.

Terenem pracy może być kabaret i cyrk, varieté, sala balowa, słowem, lokale, w których jest na co patrzeć i co nieraz nawet podziwiać. Lokale te są zwyczajnie bardzo jasno oświetlone, co ułatwia pracę, a akrobaci w cyrku i varieté, tancerki i tancerze w kabarecie, wszystko to stanowi motywy oryginalne i nowe.

Najłatwiejsza jest praca w varieté i cyrku, gdzie wiemy zgóry, w którym miejscu nastąpi występ artysty i możemy odpowiednio przygotować się do zdjęcia. Nie trzeba w tym celu koniecznie siedzieć nawet w pierwszym rzędzie, bo scena zwyczajnie jest dość wysoka, tak, że nawet i z dalszych rzędów można swobodnie zdejmować — wszak Leikę trzyma się przed oczyma jak lornetkę, co nie przeszkadza.

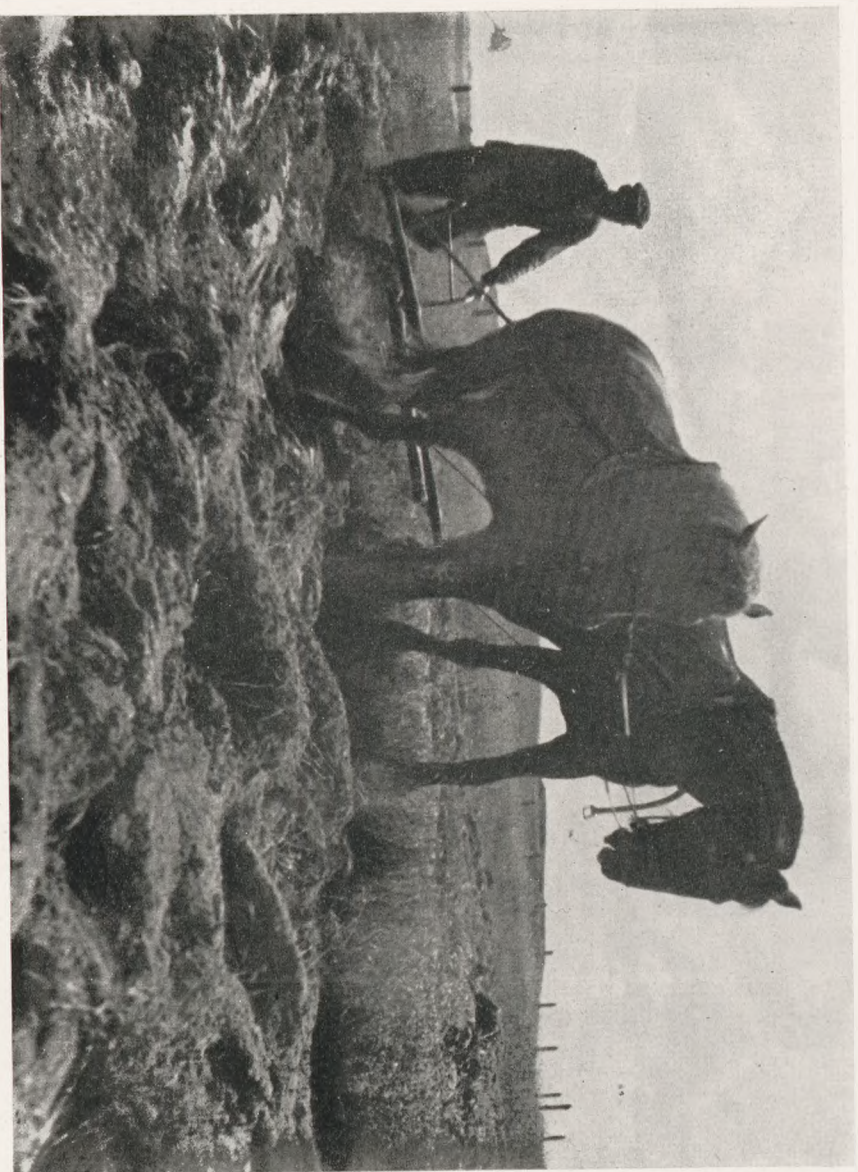
Grupa artystów, występująca na podjum jest zazwyczaj jaskrawo oświetlona reflektorami, tak, że możemy ryzykować nawet dość krótkie zdjęcia migowe, o ile mamy „Summara“. Nastawianie na ostro nie przed-



NAD TROCKIM JEZIOREM
brom

JAN BUŁHAK
Wilno

Jedno ze zdjęć nagrodzonych II-gą nagrodą na konkursie
„Piękno Wilna i Wileńszczyzny“.



ORKA
brom

MIECZYSLAW GALSKI
Wilno

stawia żadnych trudności, właśnie dlatego, ponieważ aktorzy znajdują się na ściśle określonym miejscu.

Jedną z najciekawszych dziedzin jest praca Leiką w teatrze, której warto jednak poświęcić osobną rozprawkę, tu chcielibyśmy tylko zaznaczyć, że zdjęcia teatralne, oglądane w gablotkach teatrów są prawie zawsze sztywne i nadmiernie upozowane, bo robione są w warunkach, uniemożliwiających swobodę i naturalność. Inaczej zdjęcia, dokonywane w czasie przedstawienia, bez wiedzy i uprzedzenia aktorów — te są pełne życia i naturalności, wiernie oddają akcję danej sztuki i stanowią swego rodzaju dokument, nierzadko zaś obraz o wysokiej wartości artystycznej.

Ważną sprawą jest wybór materiału negatywowego. Polowanie na najwyższą czułość niezawsze się opłaca, bo często ziarno jest wówczas zbyt duże. Najlepiej jest zawrzeć kompromis między czułością i drobnoziarnistością i wybierać błony o czułości 18/10 Din. Oczywiście postęp techniczny może moje zastrzeżenia uczynić nieaktualnymi, ale obecnie (u schyłku roku 1938) sprawa tak wygląda.

Wywoływanie zdjęć przy sztucznym świetle jest łatwiejsze, niżby się wydawało i zupełnie zwyczajny wywoływacz „boraksowy“ daje doskonałe drobnoziarniste negatywy przy wywoływaniu przez 12—14 minut przy 18 stopniach Celsiusa.

Powiększanie na papierach ziarnistych wskazane jest dopiero przy dużych formatach, ale też nie należy wymagać powiększeń w nadmiernej skali, mając na uwadze drobne figurki aktorów, które nie pozwalają na olbrzymie zwiększenia bez utraty szczegółów w twarzach. Tylko zdejmowane zbliżona grupy, wypełniające cały negatyw można powiększyć bardzo znacznie.

Dziedzina fotografii nocnej jest terenem, na którym aparat miniaturowy typu Leiki niema konkurencji, bo jedynie nadzwyczajna jasność obiektywu w połączeniu z automatycznym nastawieniem na ostro, dużą głębią ostrości krótkoogniskowego obiektywu i materiałem negatywowym najwyższej jakości prowadzi do dobrych wyników.

ALEKSANDER ZAKRZEWSKI, Wilno.

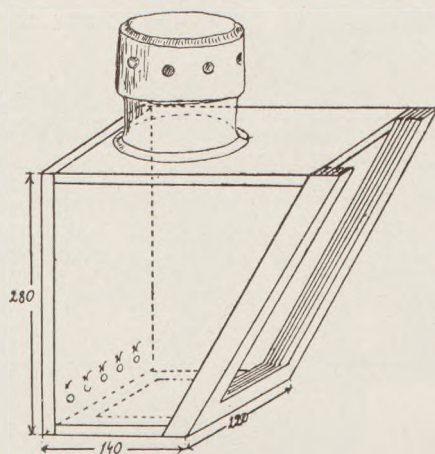
LATARNIA DO CIEMNI FOTOGRAFICZNEJ.

Obecnie, gdy istnieje tak wielka różnorodność światłoczułego materiału fotograficznego, potrzeba stosowania w ciemni kilku rodzajów oświetleń jest odczuwana silniej niż dawniej.

Przy pracy na papierach chlorobromowych i utrwalaniu papierów, płyt i błon może być stosowane oświetlenie jasno-pomarańczowe.

Do pracy na papierach bromowych — jasno-czerwonych, na płytach i błonach ortochromatycznych — ciemno-czerwone, na płytach i błonach panchromatycznych — oświetlenie zielone. Widzimy jak wielka tu występuje różnorodność oświetleń. Oczywiście istnieją lampy dające żądany rodzaj światła — jednak ze względu na wysoką cenę, ilość miejsca przez nie zajmowanego i kosztu instalacji, nie są one dostępne dla każdego fotoamatora.

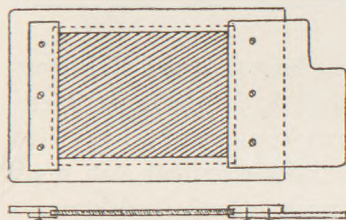
Podaję tu opis latarni, która jest tania i nadaje się do stosowania wszystkich, potrzebnych w pracy fotograficznej rodzajów oświetleń. Latarnia ta może być też tak urządzona, że może się nadawać do oświetlenia zapomocą żarówki elektrycznej i lampy naftowej. Ta ostatnia może być stosowana w przypadku uszkodzenia instalacji elektrycznej, albo też wówczas, gdy fotograf znajduje się w miejscowości, gdzie nie może korzystać z tego rodzaju światła. Pojęcie o wyglądzie tej latarni daje rys. 1. Jest to



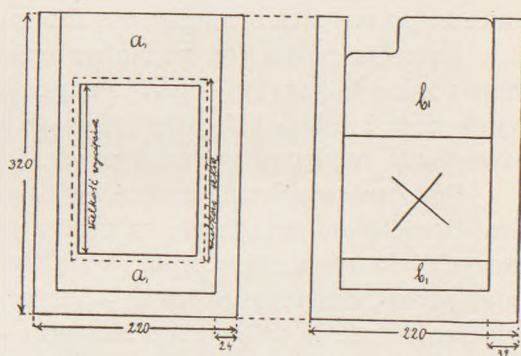
Rys. 1.

skrzyneczka o podstawie dolnej mniejszej — kształtu prostokąta — o takich wymiarach, aby się zmieściła na niej lampa naftowa. Górna podstawa jest większa, taka — aby przednia część tej latarni ABCD była nachylona pod kątem ca 60° do poziomu. Wspomniana część ABCD — jest to rodzaj ramy z felcem, w który są wpuszczone zasuwki ze szkłem odpowiedniej barwy. Dolna deska, na której może stanąć lampa naftowa, ma wycięcie kształtu prostokąta lub koła, w tym celu, aby światło padało na stół pracowniany, na naczynia, w których odbywa się wywoływanie papierów. Przy wywoływaniu płyt i błon światło takie jest mniej przydatne, ponieważ wywoływanie ocenia się w świetle przechodzącem. Otwór ten może być wykorzystany tylko przy świetle elektrycznym — światło naftowe ze względu na sposób umieszczenia lampy do tego celu nie nadaje się. Latarnia jest zaopatrzona w komin i otwory wentylacyjne; w tylnej ścianie —

na rysunku są one oznaczone literami $W_1, W_2, \dots$. Samą latarnię - skrzynię najprościej zrobić z drzewa — deseczka około 1 cm grubości. Komin z blachy. Połączyć najlepiej wkrętkami, nie gwoździami, a to ze względów estetycznych i z tego względu, że przy wbijaniu gwoździ łatwo może nastąpić pęknięcie deseczki. Ramę z felcem, znajdującą się na przodzie latarni najprościej zrobić z dykty — z 6 deseczek nałożonych jedna na drugą po 3—4 mm grubości każda. W ten sposób powstanie 3 łożyska, w które wsuwamy odpowiedniej wielkości zasuwkę. Jedna z tych zasuwek jest przedstawiona na rys. 2. Jest ona tak urządzona, że szybki szklane można wyjąć i zastąpić nowymi na wypadek stłuczenia, względnie można założyć 2 cieńsze szybki szklane, a między nimi kilka warstw papieru kolorowego. Zasuwki powinny być ściśle dopasowane — jednak tak, aby nie posuwały się za ciasno. Łatwo to osiągnąć w ten sposób, że wycinamy z dykty 6 deseczek jednakowej a odpowiedniej wielkości, następnie rysujemy na 3 z nich wielkość zasuwki, w której ma być umieszczone szkło (rys. 3a), na 3 pozostałych prostokąt mniejszy od poprzedniego (3a) po 5 mm. z boków i z dołu — jak na rys. 3b.



Rys. 2.



Rys. 3.

Następnie na wewnętrznej deseczce a_1 — a_1 wycinamy otwór w kształcie prostokąta mniejszy niż szkło, tak, że boki prostokąta będą krótsze o 6 mm. niż długość i szerokość szkła. Dokoła tak powstałego prostokątnego otworu rysujemy prostokąt równy wielkości szkła, po tych liniach robimy nadcięcia na głębokości jednej względnie dwóch warstw dykty, zależnie od grubości szkła, od tego też zależy, jakiej grubości dyktę będziemy stosowali. Zwykle wystarcza dykta grubości 3—4 mm. W tak powstałym zagłębieniu umieszczamy szkło; w celu zabezpieczenia szkła od wypadnięcia, nakrywamy płytkami z dykty, wyciętej z deseczki 3b. Sposób nakrycia jest przedstawiony na rys. 2. Deseczki te łączymy wkrętkami, to ułatwi nam wyjmowanie szkła na wypadek stłuczenia, czy innego uszkodzenia.

Taka konstrukcja ramki ułatwia lekkie i równe posuwanie się w felcu

oraz zabezpiecza przed przedostaniem się niepożądanego światła z latarni. Z początku wpuszczanie ramki do felcu idzie opornie — dopasowujemy zapomocą czyszczenia ramki i felcu gļaspapierem. Samą latarnię można zrobić z deseczek grubości 8—10 mm. Ramę ABCD najlepiej przyśrubować, dla uszczelnienia można między ramą i latarnią umieścić cieką warstwę sukna lub aksamitu. Kominiek należy zamówić u blacharza.

Jeżeli chodzi o kolor światła, można stosować szkło specjalnie do tych celów przeznaczone, albo też papiery o odpowiednim zabarwieniu, złożone w kilka warstw pomiędzy cienkie szyby

Pozatem u Lauberta znajdziemy sposób barwienia szkieł żelatynowanych na kolor zielony dla surowca panchromatycznego oraz na kolory fioletowy i żółty, które w połączeniu dają kolor czerwony. W tym celu płyty utrwała się w 10—15% roztworze tiosiarczanu sodu, następnie płucze się. Dla szkieł o barwie żółtej stosuje się tartracyę rozpuszczoną w wodzie w stosunku 1 : 400, dla barwy fioletowej — metyl - violet 1 : 400. Kąpiel trwa 20 minut. Po krótkim spłókanii należy płyty wysuszyć, a następnie złożyć warstwami i okleić krawędzie paskami papieru. Dla barwy zielonej Laubert poleca zieleń machitową lub zieleń naftolową.

Latarnia nasza wg. podanego opisu zawiera 3 felce, tak, że naraz można założyć 3 szyby — jest to zupełnie wystarczające. Oczywiście może wystarczyć 1 felc lub 2, przy 3 felcach istnieje jednak możliwość zmiany oświetlenia w ciemni w czasie pracy.

Podobne urządzenie można zastosować z dołu latarni. Przy elektrycznem oświetleniu urządzenie to można wykorzystać do kopjowania kartonowych odbitek, umieszczając na stole pod latarnią kopjoramkę i naświetlając przez odsunięcie zasuwki — przy niższych naświetleniach lub przez włączenie światła za pomocą kontaktu — przy naświetleniu krótkiem — krócej niż 1 sek. Jednak przy sporządzaniu wielkiej ilości odbitek urządzenie takie nie jest wygodne.

Widzimy, że latarnia ta ma następujące zalety:

1. Możliwość rozporządzania wszystkimi potrzebnymi rodzajami oświetlenia ciemni fotograficznej.
2. Przystosowanie do światła naftowego i elektrycznego.
3. Taniość.

Wadą natomiast jej jest brak elegancji, ciężar i stosunkowo wielkie wymiary.

ROZPOWSZCHNIAJCIE PRASĘ FOTOGRAFICZNĄ

„PRZEGLĄD FOTOGRAFICZNY“ I „FOTOGRAFA POLSKIEGO“.



STANISŁAW HERMANOWICZ
Krzemieniec

ZIMA
brom



Z DOLINKI POD MNICHEM
brom

MIECZYSLAW UZNAŃSKI
Kraków

O FOTOMONTAŻU ARTYSTYCZNYM.

(przekład z „Die Galerie“ NN. 7 i 9).

Pod nazwą fotomontażu rozumiemy technikę fotograficzną, w której z kilku wycinków różnych fotografii składa się i skleja jakaś całość kompozycyjna, następnie reprodukowana na jeden negatyw, retuszowana i dająca w ten sposób podstawę nowego obrazu. Fotomontaż jest dzisiaj skompromitowany przez wyczyny przesadne i pozbawione smaku, jakie się rozpanoszyły po wojnie dzięki reklamie i ilustracjom różnych „magazynów“. Łudzono się, że bezmyślne kojarzenie elementów obrazowych luźnych i niedopasowanych, wytwarza efekt nowoczesny „futurystyczny“, a była to blaga, która skompromitowała fotomontaż. A szkoda, bo umiejętne jego stosowanie daje nowe i cenne sposoby komponowania obrazu. Należy jednak przy tem święcie zachowywać jedno prawo: fotomontaż powinien wyobrażać tylko to, coby dało się sfotografować i bez niego. Montaż ma ulepszać treść kompozycyjną obrazu albo tworzyć obrazy, w całości nie sfotografowane, ale mogące być sfotografowanymi — nie powinien jednak być nadużywany do przekraczania granic możliwości fotograficznych i do wkraczania w dziedzinę złego smaku.

Zobaczmy, czego można oczekiwać od fotomontażu. Przedewszystkiem — dać on może odpowiedni plan dalszy lub przedni do posiadanego motywu głównego. Portret plenerowy może być wmontowany do pejzażu, albo znów pejzaż może być ożywiony przez sztafarz. O wiele trudniej już jest stworzyć przy pomocy fotomontażu przedmiot główny, co jednak osiąga angielski fotografik Whitehead (patrz artykuł w „Die Galerie“ Nr 3 z roku 1937). Lepiej jest, zwłaszcza dla początkujących, zaczynać od dobrze udanego motywu głównego i ten montować na tło obojętne, ale stosowne. Przytem należy pamiętać o trzech rzeczach:

1) Tony nasycone i mocne, czarne i białe, powinny znajdować się tylko w motywie głównym.

2) Największa ostrość być powinna w motywie głównym.

3) Nie powinno być widocznego połączenia na płaszczyźnie wiodącej od przedmiotu głównego do elementów drugorzędnych. Pierwsze dwa warunki są zrozumiałe same przez się, trzeci jest dlatego ważny, że w miejscu połączenia, jeśli ono nie będzie zamaskowane, uwidocznią się niezręczne zestawienia albo nadmiar dorysowania, którym zaradzić potrafi tylko bardzo doświadczony artysta.

Fotomontaż jest znacznie trudniejszy i bardziej skomplikowany, niż kombinowanie dwóch negatywów na jednym papierze powiększeniowym, ale daje też większe możliwości, — stworzenia z kilku różnych odbitek zupełnie nowego obrazu. Z początku dobrze jest naszkicować rysunkowe

rozplanowanie pomysłu fotomontażu, nie tyle dla umiejscowienia poszczególnych fragmentów, ile raczej dla ustalenia ich właściwych wymiarów względnych czyli skali. Ważną zaletą fotomontażu jest swoboda pod tym względem, która pozwala na utworzenie właściwej perspektywy przez stopniowanie skali wycinków.

Po ustaleniu skali elementów składowych przystępuje się do powiększania. Dla tła wystarcza zwykle jedno powiększenie, ale wklejane fragmenty lepiej jest wykonać w serii różnych wielkości, by z nich wybrać najodpowiedniejsze. Papier bromowy używa się do nich oczywiście zawsze jednego gatunku i tonu ale różnych gradacyj, co daje wolną rękę w zestawieniu tonalnym. Z powiększeń wycina się potrzebne części i te preparuje się po brzegach, zeskrobując z odwrotnej strony część papieru w celu gładszego dopasowania; wtedy przychodzi sprawa najtrudniejsza — łączenie czyli klejenie. Teoretycznie wydaje się to bardzo prostem, ale w praktyce jest inaczej. W tej robocie należy kierować się wyczuciem, niedającem się ująć w jakieś normy.

Po sklejeniu obraz musi przeleżeć dobę, zaciśnięty w dużej kopjoramce, poczem przychodzi retusz. Powinien on wyrównać najmniejsze ślady „roboty“, t. j. niezgodności tonów po brzegach przyklejonych. Dla ułatwienia zadania wyszkoleni fotomontażyści wykonują całość w dużym formacie np. 30×40 cm. albo w jeszcze większym, ażeby późniejsze pomniejszenie łatwiej skrywało ślady retuszu.

Sprawa ostatnia — to reprodukcja, przy której należy bardzo uważać na kąt padania światła i pamiętać, że oświetlenie boczne i sztrychujące wydobędzie z obrazu to wszystko, co chcemy ukryć. Światło musi być przednie, rozproszone, nie dające cieni. Po wyretuszowaniu reprodukcji zabieg negatywowy fotomontażu jest ukończony i zostaje już tylko sporządzenie styku lub powiększenia.

PRZEGLĄD PRASY

„Fotograf Polski“

zamieszcza w Nrze 7-ym zajmujący artykuł polemiczny dra A. Wieczorka p. t. „Błędne drogi artysty fotograficznego“, zwalczający nadzieje, jakie pokłada dr. J. Kruszyński w fotomontażu, jako odrodzeniu fotografii, znajdującej się podług tego ostatniego, „w ślepym zaułku“. Dr. Wieczorek za jedyne wyjście z tego zaułka uważa uczciwe i wyłączone pozostawianie przy rysunku optycznym fotografii i odtwarzanie przy jego pomocy rzeczywistości, która „prześciga często najśmielszą fantazję“, fotomontaż zaś nazywa dr. Wieczorek „zabawą“. Ponieważ w obecnym numerze podajemy przekład niemieckiego autora o fotomontażu, traktowanym bardzo poważnie, ale inaczej, niż to czyni dr. Kruszyński, więc nagromadza się kilka opinii sprzecznych, które może zachęca kogoś do zabrania głosu w sposób bliższy rozstrzygającego. W tym-

że zeszyt „F. P.“ p. Witold Dederko opowiada zajmująco i trafnie o „pięknym i brzydocie w portrecie“.

„Leika w Polsce“

daje w Nrze 8-ym serię dobrych zdjęć ruchowych p. Krystyny Neumanowej. Trafne pochwycenie momentu i dobry rozkład plam światłocieniowych dodatnio charakteryzują wszystkie te obrazki i tylko szkoda, że tym razem reprodukcja nie stoi na zwykłym dobrym poziomie i obniża wartość obrazków wykonaniem w jakiejś wyblakłej błękitnawej tonacji, nie posiadającej minimalnego stopnia potrzebnej krytości. Trudno zrozumieć, dlaczego u nas często robią się przy reprodukcjach eksperymenty w różnych tęczyowych kolorach, co już dawno zarzucono zagranicą. Przecie to tak łatwo trzymać się zwykłej przyzwoitej czerni, albo najwyżej podbarwiać ją zlekka przełamaniem tonu w kierunku błękitu czy zieleni. Jeśli się będzie pamiętało, że podstawą każdej reprodukcji jest czern i ta czern, jako ilość farby, musi być dominująca, to się z pewnością uniknie przykrych niespodzianek z barwnością.

„Wiadomości Fotograficzne“ Nr. 9.

W artykule p. t. „Jakie zdjęcia są najtrudniejsze“ p. Rupenthal przeprowadza słuszną zasadę, że najtrudniejszymi do dobrego wykonania są te motywy, które nie wynikają z momentu zachwyty, z jakiegoś wewnętrznego przeżycia, lecz zostały wyrozumowane i wyspekulowane. Nie potrzeba wyszukiwać z trudem tematów nadzwyczajnych, rzadkich, nie trzeba wysilać się na rzeczy oryginalne, niepraktykowane — oryginalność prawdziwa nie jest samogwałtem i przychodzi lekko i samorzutnie. Maksimum zadowolenia przy zdjęciu daje najczęściej najlepszy wynik estetyczny.

„Die Galerie“

reprodukuje w Nrze 7 piękną izohelję J. Neumana p. t. „Łazienki“, w Nrze 8 — krajobraz F. Krasnego, a w 10-tym krajobraz Zbigniewa Wiszniewskiego.

W zeszyt 8-ym wiedeńskiej „Die Galerie“ znajdujemy artykuł d-ra A. Grabnera o „Idei i Formie“. Bez tych dwóch elementów żaden obraz fotograficzny nie jest do pomyślenia, ale stosunek ich wzajemny może być bardzo rozmaity. Ktoś ma najprzód pomysł (ideę) i dopiero później trudzi się, szuka, walczy o znalezienie odpowiedniej formy by swą myśl w nią przyoblec. Innemu szczęśliwy przypadek nastroja motyw, w którym pewna myśl jest ubrana we właściwe kształty, jeszcze inny wreszcie wyszukuje najpierw jakąś formę i po dłuższej kontemplacji tej formy rozwija się idea, której forma ma być wyrazicielką.

Żeby fotografika nie była naśladowczynią malarstwa i grafiki, ale miała ambicję szukania dróg własnych, na to potrzeba, żeby fotograficy nie ograniczali się do zagadnień wywoływania i powiększania, ale właśnie starali się poszukiwać tych idei i form, które są fotografii właściwe i dostępne, i które ją charakteryzują w sposób odrębny. Niezawsze pomoże opieranie się na przykładach mistrzów plastyki, gdyż ich tematyka może być dla fotografa niedostępna, a czasem znowu mogą się fotografowi otwierać możliwości, które nie będą do pomyślenia w malarstwie. W katalogu którejś wystawy amerykańskiej z przed lat znajdował się taki obrazek: na siedzeniu krzesła widać dwie dziewczęce nogi, dochodzące do połowy uda. Tło stanowi mur. Naprężona postawa nóg ustawionych na koniuszkach palców, i skośna pozycja, mówiąca o pochylonej napróżd postawie niewidzialnej dziewczyny — wszystko to mówi wyraźnie o „Ciekawości“ osoby, która się przechyliła przez mur, by po tamtej jego stronie coś zobaczyć. Taki też tytuł nosił ten obrazek, i stanowił dobry przykład ilustrujący zagadnienie idei i formy. Obrazek ten mógł powstać rozmaicie i nie wiemy, w jakim

porządku następowały stadja jego komponowania, nie wiemy czy rzeczywistość narzuciła pomysł gotowy autorowi, czy też był on inscenizatorem treści, ale to w danym wypadku jest obojętne — dość, że obrazek ma jasną myśl, obleczoną w wymowne kształty.

Trzeba jednak co do idei uczynić pewne zastrzeżenie: nie idzie o pomysły wyszukane, transcendentalne, lecz o to, żeby forma należycie ograniczała i wyrażała myśl, chociażby zwykłą. Ale zwyczajność nie oznacza banału. Sto obrazków z ciemnymi chmurami można zatytułować „Burza nadchodzi“, ale tylko nieliczne będą miały prawo do tego tytułu w rzeczywistości. „Piękne linie“ można znaleźć zarówno w martwej naturze, jak w ciele ludzkim. Pojęcie „lodu“ niekoniecznie wymaga całego pola lodowego i może być wymowniejsze przy kilku soplach. Ważnem jest jedno: równowartościowość tych dwóch czynników, to jest forma, będąca jasnym i wymownym rzecznikiem myśli.

W zeszycie 10-tym tejże „Galerie“ znajdujemy zajmujący „List z Indyj“ F. R. Ratnagar'a, jednego z wybitniejszych fotografików indyjskich, który tu w streszczeniu przytaczamy. Opowiada autor o tem, jak rozproszone siły fotograficzne Indyj zaczęły skupiać się około pioniera fotografii indyjskiej, J. N. Unwalla i tworzyć zawiązki obcowania klubowo-artystycznego, a te doprowadziły w roku 1932 do założenia w Bombaju normalnego stowarzyszenia pod nazwą „Camera“. Już w następnym roku Klub urządził pierwszą wszechindyjską wystawę fotografii, a w dwa lata później — Salon Międzynarodowy, i te wydarzenia ożywiły ruch fotograficzny w całym kraju i doprowadziły do założenia towarzystw fotograficznych w wielu innych miastach Indyj.

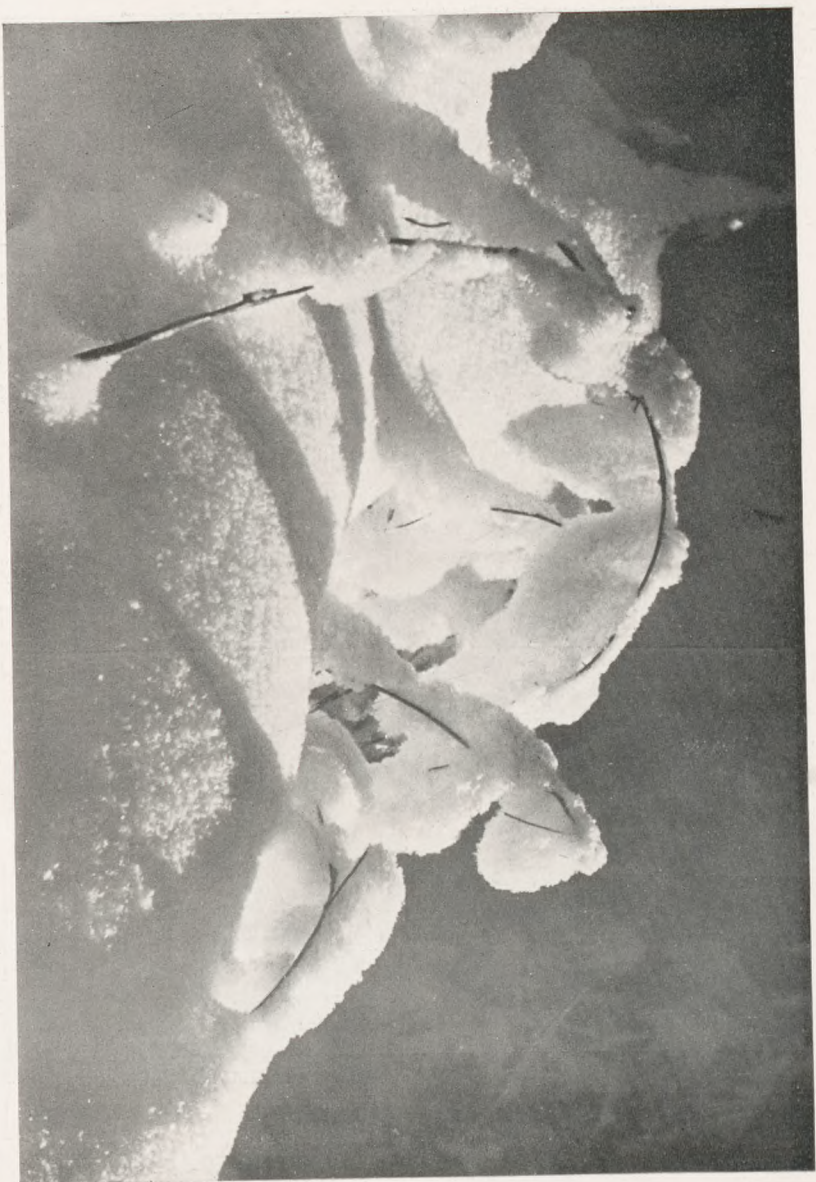
Styczność z europejskim światem fotograficznym spowodowała wymianę opinij w wielu sprawach, i angielscy krytycy twórczości indyjskiej wyrazili zdziwienie, że w tych podzwrotnikowych obrazach nie znać jaskrawej słoneczności, nie czuje się tej potęgi blasku wysokiego słońca indyjskiego, które się przywykło uważać za nieodłączne cechy krajów położonych w sąsiedztwie równika. Okoliczność ta wymaga pewnego tłumaczenia. Indje są krajem o wielkiej rozległości i rozmaitych warunkach klimatycznych, ale strefa Bombaju, którą możnaby uważać za normalnie przykładową, ma warunki świetlne niezmiernie trunde. Do fotografowania są możliwe tylko skąpe godziny wczesnego rana i późnego wieczora — reszta dnia — to — oślepiające światło o niesłychanej sile, o głębokiem zgęszczeniu cieni, powodujące kontrasty, niemożliwe do oddania inaczej, jak w fotografii barwnej — oddanie monochromowe jest nie do pomyślenia. Mieszkańcy chłodniejszych stref europejskich z niższem i łagodniejszym słońcem nie wiedzą, jaki posiadają skarb w możliwości fotografowania przez cały rok w porównaniu z trudnemi warunkami indyjskimi, gdzie jest to możliwe tylko w ciągu grudnia i stycznia. Prócz tego fotografa prześladowa tam wysoka temperatura, tak szkodliwa nie tylko dla wywoływania, ale i dla przechowywania płyt i błon nienaświetlonych. Wszak 30° C. jest w Indjach uważane za temperaturę **najniższą**, a normalna przewyższa 40° C. Nie może być mowy o posiadaniu większych zapasów materiału czy to w handlu, czy w posiadaniu prywatnem, bo podlegają one szybkim zmianom albo i zupełnemu zepsuciu. Następnie w Indjach pora deszczowa trwa około 4 miesięcy i niebo wtedy jest bezustannie zachmurzone. Cenne są wówczas krótkie przebliski słońca, które upiększają zielen, obmytą z chronicznego kurzu pogody słonecznej i suchej. Ale te chwile są trudne do pochwycenia z powodu swej przelotności. Okres deszczów obwieszcza zwykle swoje zakończenie wspaniałemi efektami barwnemi nieba i chmur, które zachęcają fotografa do ponownego wydobycia schowanej kamery i wznowienia poszukiwań tematowych.

W zakończeniu mówi p. Ratnagar, że fotografia indyjska jest jeszcze zbyt



CIEŃ
brom

Z. DRZEWIECKI
Wilno



IGRASZKI ZIMY
brom

MIECZYSLAW BACZ
Lwów

młoda, by mogła się zdobyć na styl własny, odróżniający ją od innych krajów. Istnieje świadomość konieczności usiłowań, by osiągnąć wyraz indywidualnie narodowy, ale to jest dzisiaj sprawą przyszłości. Gdy ona nastąpi, zapewne zostanie zauważona wcześniej przez obcych, niż przez same Indie.

PORADNIA

Zdjęcia p. Włodzimierza Pfeiffera z Łodzi.

Dzisiaj poświęcamy poradnię tylko jednemu autorowi, p. Pfeifferowi z Łodzi, ponieważ nadesłał nam 19 zdjęć, bardzo starannie i z rozmysłem wykonanych i ich ocena może zainteresować ogół. Dobrze jest, jeśli z pośród zdjęć fotograficznych przeziiera indywidualność autora i jeśli ona może powiedzieć więcej, niż same zdjęcia. Ten właśnie wypadek zachodzi obecnie. Z pośród 19 zdjęć autora przy wyraźnych wysiłkach kompozycyjnych i poszukiwawczych i przy nienagannym wykonaniu technicznym niejedno zdjęcie jest jednak sztywne i rzeczowo suche, zbyt mało mówiące. Architekturę wielkiego nowożytnego miasta, ornamentykę kościelną bada on skrętnie, wyławia z niej fragmenty, porządnie skompletowane, ale mówiące zbyt mało — nie z winy autora — lecz tematu. Łódź — miasto przemysłu, a nie sztuki, jest przyczyną tego. Autor dusi się w kamiennem łożysku miasta bez wyrazu, bez tradycji i stylu, zdobywa się na heroiczne wysiłki, by z niego wykrzesać coś żywego i wymownego, by je przekształcić na własną modłę. Ale jest przeważnie bezsilny i wtedy odwraca się ku niebu (Nr. 5 — „Symbol Łodzi“), by w chmurach i dymach szukać wytchnienia. Ten obrazek — to wzruszający przykład supremacji miasta nad człowiekiem-artystą, jeden z wielu wypadków niewoli wielkomiejskiej, z której prawdziwy artysta prędzej lub później wyzwolić się musi, gdy zdobędzie się na rozszerzenie kręgu swych poszukiwań lub zmianę ich miejsca. Obrazek Nr. 1 („Linje gotyckie“) reprodukowujemy na osobnej planszy, ażeby podkreślić wytworne poczucie autora, który żebrowaniom pospolitego neogotyku, suchym i twardym, uiał nadać wdzięk pąka łądyg kwiatowych. Nr. 2 („Wazon i ślimak“) stanowi dobry okaz „portretu architektonicznego“, ujmującego pojedynczy szczegół w zwiększeniu i wyosobnieniu, nadającą mu należyłą wymowę. Nr. 3 („Lunety i okna“) trafnie podchwytuje i oddaje rytmikę otworów okiennych, pojmowaną w sposób nowoczesny. Nr. 4 („Wielki Samotnik“) jest może najlepiej udanym obrazkiem, jako kompozycja perspektywiczna o trzech różnych planach, zróżniczkowanym światłocieniami bez zarzutu. W tym obrazku udało się autorowi uniknąć nieestetycznych szczegółów architektonicznych, które, sądząc z jego zdjęć, prześladowały fotografa w Łodzi na każdym kroku. Wreszcie Nr. 5 („Symbol Łodzi“) czyni wrażenie bolesnego uśmiechu artysty, mówiącego: „patrzcie, w jakiej nędzy tu żyć muszę“. Dymiące kominy zdają się kopcić i poszarzać nawet biel chmur. Autentyzm ten jest zresztą zbyt czyny i wymowa obrazu zyskałaby na wybieleniu paru chmur i nadaniu im większej plastyczności.

Z pośród innych zdjęć p. Pfeiffera trzeba wyróżnić „Prostotę Romańską“. Nie przesądając wartości tego łódzkiego „romanizmu“ należy przyznać, że autor skomponował motyw wzorowo pod względem oświetlenia i uwypuklenia pierwszego planu, a doskonale utrzymanie pionu w gęstwinie linii architektonicznych chlubnie świadczy o poczuciu ładu i estetyki. „Obce elementy“ przedstawiają skojarzenie motywu starodawnej rzeźby ornamentacyjnej na fasadzie domu z całą resztą bezstylową i pretensjonalnie brzydką i czynią wrażenie ironicznego uśmiechu. „Skrzydło“ —

to udana próba transpozycji elementów współczesnego banału kościelnego na coś żywego i pobudzającego wyobraźnię — ale banal jest zbyt silny, by go można było przewyciężyć interpretacją. „Chrystus w kamieniu“ i „Pod pyłem wieków“ — należą także do kategorii udanych „portretów architektonicznych“. „Święty“ byłby dobry, gdyby nie był taki cukierkowy w naturze, ale trudno o to winić autora. Winna jest znowu — Łódź. „Piszczałki“ są zbyt białe i puste, czemu winno oświetlenie albo zbyt krótkie naświetlenie, a „Fragment ołtarza“ i „Organy“ dają wzór doskonałego rzeczowego zdjęcia konserwatorskiego, umiejętności wykonania których nie należy lekceważyć. „W kruchcie“ nie udało się tylko dlatego, że „z pustego i sam Salomon nie należy“ a „Kwiaty u stóp świętego“ i „Memento mori“ są martwe, ponieważ kwiaty są nieżywe, trupio białe, niewypracowane.

Pomimo wymienionych usterek opinia o całości prób p. Pfeiffera wypadła najzupełniej dodatnio. Często spotykamy amatorów, otoczonych bogactwem tematów architektonicznych i pejzażowych, którzy nie umieją tego wyzyskać i tworzą naiwne kicze, nie wybiegające poza przeciętność rzeczową. Pan Pfeiffer jest zjawiskiem wręcz odwrotnym: zмага się z otoczeniem antyartystycznym i ubogiem, i nawet z takiego otoczenia usiłuje — nie bez powodzenia — wydobyć coś żywego i interesującego. Tamtym amatorom życzyć należy umiejętności i zdolności. Panu Pfeifferowi — życzyć tego nie trzeba, gdyż posiada jedno i drugie — życzymy jemu tylko szerszego i odmiennego w charakterze zakresu tematyki jego prac. Niech pojedzie do Sandomierza, Kalisza, Kazimierza nad Wisłą, Lublina, niech tam popracuje po swojemu — metodycznie i uporczywie — jakiś czas, a fotografia ojczysta niewątpliwie zyska w nim jednego ze swoich kapitałnych rzeczników.

Jan Bułhak.

GŁOSY CZYTELNIKÓW.

* * *

Mistrz fotografii polskiej Jan Bułhak w artykule swoim „Pierwsza Polska Wystawa Fotografii Ojczystej“ słusznie pisze: „Nowoczesna zasada fotografii ojczystej kładzie kres rozproszaniu, animowości i przypadkowości naszej pracy fotograficznej i zdąża do tego, by do odruchów poszczególnych komórek społecznych wprowadzić ład organiczny, ażeby z pojedynczych cegiełek fotograficznych zbudować wielki, piękny i trwały gmach wiedzy i sztuki“. Następnie autor w swoim przepięknym artykule, który jest myślą przewodnią, podkreśla: „...A przede wszystkim fotografia nasza nabiera mocy i rozrostu przez przeprowadzenie ewidencji swych pracowników i ich dokonań — przez sporządzenie dokładnych spisów osób fotografujących w zakresie „ojczystym“...“

Cel piękny i słuszny.

Lecz na samym początku takiego wzniesłego celu stwarza się nowy szablon, który może wstrzymać dostęp szerszym masom fotografującym na Pierwszą Wystawę Fotografii Ojczystej. To ograniczenie możnaby tłumaczyć, że jakgdyby umyślnie uczynione było. Bo jakże to inaczej określić. Prace na tę Wystawę są dopuszczalne jedynie rozmiaru co najmniej 24 × 30 cm. Wówczas, gdy prace fotograficzne nawet do Salonów Międzynarodowych Fotografiki są dopuszczalne rozmiaru 18 × 24 cm.

W zasadzie autorom nie można narzucać zgóry ograniczenia co do rozmiarów obrazów, ponieważ każdy autor powinien mieć swobodę, podobnie jak jest w malarstwie.

W swoim czasie pisał o tem prof. J. Świtkowski: „Jeżeli na wystawach innych sztuk plastycznych mogą obok obrazów kilkunastometrowych brać udział także miniatury w rozmiarach kilku centymetrów, to niema powodu, żeby jedyne wystawy fotografiki miały nakładać twórcom jakiegokolwiek ograniczenia“. („Fotograf Polski“ Nr. 3, 1933 r.).

Trzeba wiedzieć, że wśród amatorów-fotografów są ludzie biedni, których nie zawsze stać na pracę w szerszym zakresie. Najczęściej wykonywują oni obrazy w formacie 18×24 cm i takimi właśnie obsyłają wystawy.

Obecnie, ze względu na wprowadzenie rygorystycznego ograniczenia, Pierwsza Wystawa Fotografii Ojczyściej nie będzie mogła być obesłana przez wszystkich, a więc i „ewidencja pracowników fotografujących w zakresie ojczystym“ nie będzie dokładna.

A zatem obrazy pozostaną w domu.

Piotr Bahan — Sopoćkinie.

* * *

Jako stały czytelnik i prenumerator „Przeglądu“ i „Fotografa“, ośmielałem się zabrać głos na temat prawie dotychczas nie poruszany przez autorów artykułów w obu tych pismach. Chodzi mi mianowicie o opłacalność fotografii. Dziwna rzecz: najmłodsza, najnowocześniejsza ze sztuk, fotografika, jest, jak się okazuje w praktyce, stokroć więcej „sztuką dla sztuki“, aniżeli najbardziej koturnowe malarstwo, nie mówiąc już o grafice. Ujmuję rzecz na podstawie własnego doświadczenia i wobec tego muszę powiedzieć parę słów o sobie, w przypuszczeniu, że los mój jest losiem wielu amatorów fotografików w Polsce.

W ciągu kilku lat, dwukrotnie już wystawiałem co lepsze swe prace w gościnnym salonie firmy „Alfa“ w Warszawie, z niezłym wynikiem brałem udział w kilku konkursach krajowych, prace moje były na wystawie „Piękno Krajobrazu Polski“ we Lwowie i paru innych wystawach, — słowem, nie uważam się już za zwykłego „pstrykacza“, lecz za dość zaawansowanego amatora. Przez te kilka lat wydałem naturalnie wiele pieniędzy na sprzęt i materiały fotograficzne, dużo godzin pracy włożyłem w opracowanie obrazów. Teraz pytam jaki jest owoc tych wysiłków? Wystawy moje w „Alfie“ udały się, to znaczy wielu krewnych i znajomych odwiedziło je i wyrażało swe uznanie. Ale finansowo? Sprzedałem dotychczas wogóle cztery obrazy 24×30 cm. za sumę 30 zł „bogatemu“ wujaszskowi, który je kupił nie wiem, czy bardziej z zachwyty, czy raczej dlatego, że tak „wypadało“. Pozatem, jedno z wydawnictw zakupiło kilka odbitek z moich zdjęć regionalnych, płacąc po 3 zł za sztukę. I to wszystko! — Zdjęcia idą do teki, teka do szuflady i na tym się kończy cały kram!

A teraz z innej beczki: mam przyjaciela, magistra praw, który coprawda nigdy do zawodu prawniczego nie czuł wielkiej sympatji, lecz zato z dużym zamiłowaniem uprawiał malarstwo; w tej dziedzinie nietylko nic nie skończył, lecz nawet nie przestąpił progu żadnej szkoły malarskiej. Jednakże dziś prawo zupełnie w kąć zarzucił, a utrzymuje się, i to zupełnie nieźle, z malarstwa i grafiki użytkowej.

Skąd ta dysproporcja? Dlaczego fotografii artystycznej, stojącej nieraz na znacznie wyższym poziomie, a przynajmniej równym wielu przeciętnym dziełom i dziełkom malarskim, czy graficznym, znajdujących chętnych nabywców, nie można sprzedać? — Przypuszczam, że zasadniczo dlatego, że niema g d z i e j sprzedać, że fotografiki właściwie niema u nas na rynku. Jest sporo wystaw fotograficznych, cieszących się nawet dużą frekwencją publiczności, lecz są to wszystko wystawy dorywcze, o charakterze raczej reprezentacyjnym, nastawione więcej na zaspokojenie ambicji poszczególnych wystawców, niż na sprzedaż dzieł wystawianych.

Chcę więc rzucić konkretną propozycję: zorganizowania wspólnymi siłami fo-

tografów amatorów, ewentualnie przy poparciu którejs z większych firm fotograficznych w Polsce, stałej wystawy fotografiki, jakiejś skromnej „Zachęty“, czy „Ipsu“, połączonej z salonem sprzedaży obrazów.

Naturalnie instytucja taka, sprężyste prowadzona, odpowiednio reklamowana, przez częste urządzenie kiermaszy artystycznych, sprzedaży świątecznych i t. p., miałaby za zadanie przyzwyczaić publiczność nie tylko do odwiedzania wystaw, lecz i do kupowania obrazów fotograficznych jako dzieł sztuki nie gorszych od malarstwa, czy grafiki. Myślę, że taka impreza udałaby się, gdyż zainteresowanie publiczności fotografią jest już dostatecznie wielkie, trzeba je tylko umiejętnie wykorzystać!

I nie tylko publiczność miałaby możliwość za niewielkie pieniądze, (gdyż ceny obrazów musiałyby być umiarkowane), zakupienia poszczególnych dzieł, lecz i wszelkie wydawnictwa książkowe i pocztówkowe, wszelkie instytucje reklamowe i propagandowe miałyby stałe źródło zaopatrywania się w dobre, artystyczne obrazy, odbitki których znajdowałyby się stale w archiwum.

Reasumując: mielibyśmy stały przegląd krajowego dorobku fotograficznego, wiele rzeczy wartościowych wydobylibyśmy z ukrycia nie tylko poto, żeby je przez krótkie tygodnie wystawy pokazać, lecz aby je puścić w świat, aby, poza doraźną korzyścią materialną, mieć wreszcie to głębokie przeświadczenie, że nasza praca nie idzie na marne, nie jest tylko snobistycznym wydawaniem pieniędzy, lecz że tworzy nowe wartości, krzewi poznanie kraju i jego piękno!

Jerzy Symonowicz, inż. arch.
Dęba

K O M U N I K A T Y

WYSTAWY.

KONKURS I WYSTAWA FOTOGRAFICZNA „PIĘKNO HUCULSZCZYZNY“.

Sekcja Fotograficzna Pol. Tow. Tatrzańskiego w Kołomyi organizuje w czasie od 21 grudnia br. do 10 stycznia 1939 r. Wystawę i Konkurs prac fotograficznych pod hasłem „Piękno Huculszczyzny“. Termin zgłoszeń upływa dnia 30 października br., termin nadsyłania zdjęć dn. 30 listopada br.

Regulamin Konkursu:

1. Temat prac: krajobraz Huculszczyzny, życie hucułów, turystyka letnia i zimowa, sceny charakterystyczne z życia letnisk na Huculszczyźnie.
2. Technika wykonania prac oraz ilość — dowolne.
3. Format najmniej 13 × 18 cm.
4. Materiał krajowy (Alfa, Orion, Ero, Franaszek i t. p.).
5. Każdą fotografię należy zaopatrzyć na odwrocie w następujące dane:
 - a) godło,
 - b) nazwa pracy (tytuł),
 - c) miejscowość,



LINIE GOTYCKIE
brom

WŁODZIMIERZ PFEIFFER
Łódź



PORADNIA

- d) technika,
 - e) kamera, obiektyw, filtr i t. d.,
 - f) cena sprzedaży.
6. Wszystkie prace należy wymienić na dołączonym druku i przesłać Komitetowi wraz z zapieczętowaną kopertą, zaopatrzoną w godło, a zawierającą imię i nazwisko oraz adres autora.
 7. Zgłoszenie następuje przez wpłacenie na konto P. K. O. nr. 510.654 (Polskie T-wo Tatrzańskie Oddział Czarnohorski w Kołomyi, Kołomyja) kwoty zł. 2.— (dwa) na koszty. Członkowie P. T. T. wpłacają zł. 1.—. Dowodem członkostwa będzie pieczęć na odcinku.
 8. Prace nagrodzone zostają własnością Pol. Tow. Tatr. w Kołomyi, które zastrzega sobie również prawo zakupu dla celów propagandowych i dekoracyjnych prac wyróżnionych. Prace dawniej nagrodzone będą wyłączone z konkursu.
 9. Ilość i rodzaj nagród pieniężnych i honorowych będą ogłoszone w I.K.C., w Wieku Nowym oraz w prasie kołomyjskiej w najbliższym czasie.
 10. Wystawcy miejscowi odbiorą prace w biurze, zamiejscowi otrzymają je przez pocztę po uiszczeniu odpowiedniego porta.
 11. Nagrody wysłane zostaną zamiejscowym uczestnikom na koszt P. T. T., miejscowi odbiorą je w biurze.
 12. Wyniki Konkursu zamieszczone zostaną w katalogach Wystawy oraz w prasie, jak p. 9.

Regulamin Wystawy:

1. Do Wystawy dopuszczone będą wszystkie prace nagrodzone i wyróżnione.
2. Fotografie należy nakleić na odpowiednim kartonie i zaopatrzyć w kółko do zawieszania.
3. Wystawcy otrzymają bezpłatnie katalog, a zwiedzający wystawę bilet wtępu.
4. Niezależnie od oceny Sądu Konkursowego — zwiedzający wystawę zakwalifikują eksponaty przez oddanie głosów (bez wpływu na przyznane nagrody), co zostanie podane do wiadomości.
5. Fotografie będą otoczone należyłą opieką, jednak bez odpowiedzialności za ewentualne zniszczenie w drodze lub utratę z powodów od Komitetu niezależnych.
6. Od ceny prac sprzedanych Komitet potrąci na koszty do 10%.
7. Sprawy nieobjęte regulaminami powyższymi rozstrzyga Komitet.

KONKURS JUBILEUSZOWY T-WA FOTOGR. „SŁOŃCE“ W GRUDZIĄDZU.

Towarzystwo Fotograficzne „Słońce“ w Grudziądzu w celu uczczenia 10-jej rocznicy założenia Towarzystwa urządza w listopadzie 1938 r. konkurs fotograficzny.

Warunki konkursu.

1. Udział w Konkursie mogą wziąć wszyscy fotografujący amatorowie bez względu na to, czy są członkami Towarzystwa czy też nie są. Prace amatorów niezrzeszonych będą przede wszystkim brane pod uwagę.

2. Wymagane jest nadesłanie co najmniej pięć prac w formacie 13×18 cm. Od amatorów niezrzeszonych dopuszczalne jest nadsyłanie odbitek kontaktowych od formatu 6×9 cm. począwszy. Prace winny być naklejone na kartonie, dopuszczalny jest dla amatorów niezrzeszonych również naklejanie kilku zdjęć na jednym kartonie.
3. Na odwrotnej stronie zdjęcia należy podać: godło, tytuł zdjęcia, oraz nazwę fabryczna materiału negatywowego i pozytywowego.
4. Do każdej przesyłki ma być dodana zaklejona koperta, zawierająca imię i nazwisko i adres nadsyłającego. Na kopercie ma być wymienione godło.
5. Opłata od uczestnictwa w Konkursie wynosi 1.— zł. dla miejscowych amatorów, i 1.50 zł dla zamiejscowych (ze względu na koszt przesyłki pocztowej) i winna być złożona równocześnie ze zdjęciami (przez zamiejscowych nadesłania przekazywaniem pocztowym).
6. Prace i wpisowe należy przesłać (wzgl. złożyć) pod adresem: Towarzystwo Fotograficzne „Słońce” w Grudziądzu, p. inż. M. Żukowski, Grudziądz, ul. Sienkiewicza 25 m. 5.
7. Termin nadsyłania prac upływa dnia 10-go listopada 1938 r.

Prace, uznane przez Sąd Konkursowy za najlepsze, zostaną wyróżnione.

W czasie od 20-go listopada rb. do 10-go grudnia rb. odbędzie się w Muzeum pokaz złożonych przez amatorów prac. Bliższe szczegóły odn. pokazu zostaną jeszcze ogłoszone.

II Międzynarodowy Salon Fotografiki w Lizbonie odbędzie się w grudniu 1938 r. pod protektoratem Prezydenta Republiki. Nadsyłać można 6 eksponatów do dn. 1 listopada b. r. pod adresem: „Grémio Portugûes de Fotografia” Largo do Chiado 12—20 Dtº, Lisbonne, Portugalja. Wpisowe 1 dolar.

XII Międzynarodowy Salon Fotografiki w Antwerpij. Styczeń 1939. Nadsyłać można 4 eksponaty do dn. 30 listopada pod adresem: Herr Em. Borrenbergen, 265, Dambruggestr. Anvers. Belgja.

III Salon Fotografiki w Filadelfji 15.XI—4.XII.1938. Przyjmowane będą 4 eksponaty. Wpisowe 1 dolar. Termin nadsyłania fotogramów do 24.X b. r. Adres: The Third Philadelphia Salon of Photography, The Philadelphia Art Alliance 251, South 18 th. St. Philadelphia Pa. U. S. A.

Od 1—24 stycznia 1939 r. trwać będzie **Międzynarodowy Salon Fotografiki**, Des Moines, Iowa. Eksponaty nadsyłać należy do 15 grudnia b. r. Leon H. Smith, Salon-Direktor, Y. M. C. A., Des Moines, Iowa, U. S. A.

Przedłużenie terminu konkursu Ilford-Selo. Ze względu na wielkie zainteresowanie konkursem **Ilford - Selo** i dużą ilość próśb, skierowanych do przedstawicielstwa fabryki **Ilford**. TERMIN nadsyłania prac na ten konkurs ZOSTAŁ PRZEDŁUŻONY do dnia 31 grudnia 1938 r.

Przypominamy, że warunkiem dopuszczenia pracy na konkurs jest wykonanie jej całkowicie na materiale **Ilford-Selo**.

Z P R Z E M Y S Ł U

Powierzchnia dla znawców.

Liczni nasi czytelnicy pracowali już niewątpliwie na nowym papierze Gevaerta Artona Rapid i mogli przekonać się, że jest to nieprzeciętny materiał do fotografii artystycznej. Artona Rapid podobnie jak Artona, daje w zwykłym metol-hydrochinowym wywoływaczu piękny, ciepły odcień. Obydwa te gatunki są nie tylko czymś nowym, ale i czymś lepszym. Tem się też tłumaczy powodzenie, jakim cieszyła się w roku 1937 Artona i obecnie sukces uniwersalnego papieru Artona Rapid.

Jak to się często zdarza, wraz z wprowadzeniem tego nowego gatunku papieru wzbogacony został również wybór powierzchni. Pragniemy szczególną uwagę zwrócić na powierzchnię K31 — velours kremową.

Aksamitna powierzchnia pochłania prawie wszystkie promienie świetlne, dzięki czemu powstaje nieskazitelna czerń i charakterystyczne wrażenie głębi. Pomimo, że mamy tu do czynienia z powierzchnią wyjątkowo matową, najgłębsze cienie pozostają przejrzyste i dobrze zarysowane, podczas gdy szczytowe światła są czyste, a półtony zachowują dobrą modulację. Do harmonijnej całości przyczyniają się jeszcze ciepły odcień emulsji pozbawiony jakiegokolwiek zielonkowatości oraz kremowy podkład papieru.

Wybitny fotografik polski i badacz zagadnień techniki fotograficznej p. inż. Kazimierz Groniowski w ten sposób reasumuje swą opinię o Artonie Rapid: „Papier Artona Rapid K31N jednoczy w sobie zalety zarówno papieru Artona Normal, jak i Gevaluxu, może więc być uważany za najpiękniejszy papier na świecie w dobie dzisiejszej“.

Najlepszy papier jest tylko środkiem pomocniczym. Najważniejszym czynnikiem pozostaje praca fotografa; od jego inwencji zależy wartość artystyczna obrazu. Ale trzeba stwierdzić, że w powierzchni K31 otrzymuje on znakomity środek do podniesienia wartości jego pracy. Celem otrzymania dobrych odbitek i powiększeń winien fotografik posługiwać się powierzchnią K31 — welurowo-kremową (w Artonie i Artonie Rapid, gradacje miękka, normalna i trwała).

O d R e d a k c j i

Redakcja zawiadamia, że nie będzie odpowiadać na listy PP. Abonentów którzy nie załączą znaczków pocztowych (lub karty z opłaconą odpowiedzią). Jednocześnie informujemy, że reklamacje z powodu niedostarczenia pisma, z napisem „reklamacja gazetowa” na kartce pocztowej można wysyłać bezpłatnie, oddając taką kartkę bezpośrednio w urządzenie pocztowym

Zmiana konta Nr. P. K. O.: 701.131.

Przedpłata Przeglądu Fotograficznego: roczna zł. 6.—, półroczna 3.50, kwartalna zł. 2.—. Pojedynczy zeszyt 70 gr. Wpłaty należy uskuteczniać na konto P. K. O.

Nr. 701.131 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.** 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; **Warszawa—Ochota**, ul. Słupecka 2-a m. 3, 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.

PRZEDPŁATA ROCZNA

PRZEGŁĄDU FOTOGRAFICZNEGO

za 12 zeszytów wynosi tylko zł. 6.— z przesyłką pocztową

Prenumeratorzy Przeglądu Fotograficznego i Fotografa Polskiego korzystają ze znacznych zniżek następujących wydawnictw fotograficznych.

1. Almanach Fotografiki Polskiej 1934 brosz. zł. 6.— opr. zł. 8.— zamiast zł. 9.—
2. Almanach Fotografiki Polskiej 1937 zł. 7.— zamiast zł. 9.—
3. Estetyka Światła — J. Bułhaka zł. 10.— zamiast zł. 15.—
4. Technika bromowa — J. Bułhaka wydanie II-gie zł. 6.50 zamiast 9.30
5. Bromografia (wtórniki) — J. Bułhaka zł. 5.70 zamiast zł. 8.50.
6. Wędrowki fotografa — J. Bułhaka zł. 2.— zamiast zł. 2.50.

Za przesyłkę dolicza się 1 zł.

Ukazała się w druku broszura **dr inż. W. ROMERA p. t.**

Ziarnistość i ostrość powiększeń fotograficznych

z 16 rycinami. Stron 24.

T r e ś ć:

1. Ostrość i ziarno.
2. Obraz utajony i wywoływanie.
3. Wywoływanie drobnoziarniste.
4. Wywoływacze drobnoziarniste a czułość.
5. Wywoływanie wyrównawcze.
6. Ziarnistość a powiększenie.

Cena wraz z przesyłką pocztową wynosi — 70 gr. Należność przekazywać jak przedpłatę „Przeglądu Fot.” i „Fotografa Polskiego“.

„Miś musi być też sfotografowany”

Inaczej mała Basia z wielką niechęcią da się sfotografować. Tatusz może od razu zrobić całą serię zdjęć zapomocą aparatu „TENAX”, nowej szybkostrzelnej kamery Firmy ZEISS-IKON. Szybko gotowy do zdjęcia TENAX, z wbudowanym do celownika dalomierzem, z automatycznym przesuwaniem filmu, z samowyzwalaczem i wymiennymi obiektywami ZEISS-IKONA jest najodpowiedniejszą kamerą do zdjęć seryjnych. Sprzedawca przyborów fotograficznych chętnie to wam przedstawi. Bliższych informacji udzieli

**Generalny Przedstawiciel na Polskę
ZYGMUNT PAWŁOWSKI,
Warszawa Oboźna 11.**

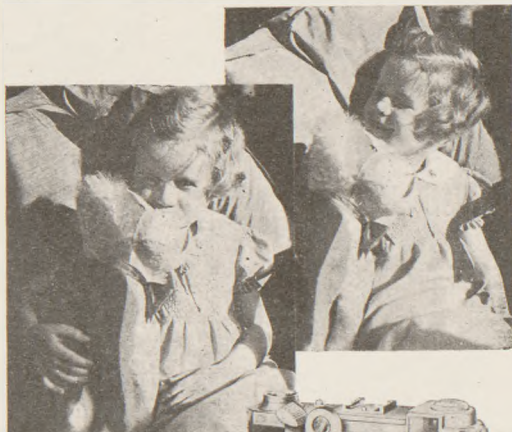
TENAX 24 × 24 mm

z Tessarem Zeissa 1:2,8 Compur OSR . . . zł 570.—

z Sonnaem Zeissa 1:2. Compur OSR . . . zł 695.—

Mistrzowskie zdjęcia dzięki tym trzem czynnikom:

Kamera Zeiss-Ikona, Obiektyw Zeissa, Film Zeiss Ikona



Nietylko żeglarzy, sportowców, młodzież, ale każdego czytelnika zainteresuje książka

Podróże Jurandem do Skandynawji

Opis wypraw żeglarskich na małym jachcie Jurand ciekawie i barwnie przedstawiony przez autora uzupełniają ilustracje na oddzielnych wkładkach w liczbie 56 ukazujące wybornie piękno morza, radość i urok żeglarskich przygód.

Książka ukazała się jako wydawnictwo Stanisława Turskiego i kosztuje w sprzedaży 8 zł. Dla czytelników „Przeglądu Fotograficznego” i „Fotografa Polskiego” w cenie 6 zł.

PRZYJMujemy ZAMÓWIENIA NA

ROCZNIK FOTOGRAFIKI WĘGIERSKIEJ 1 9 3 9

WYDAWNICTWO FORMATU QUARTO 31 × 22 CM., ZAWIERA 80
CAŁOSTRONICOWYCH REPRODUKCJI NAJPIĘKNIEJSZYCH ZDJĘĆ
CZOŁOWYCH FOTOGRAFIKÓW WĘGIERSKICH.

TEKST W 4-ch JĘZYKACH.

CHCĄC ROZPOWSZECHNIĆ PIĘKNE WYDAWNICTWO PRZYJACIOŁ
WĘGRÓW POSTARALIŚMY SIĘ O SKALKULOWANIE SPECJALNIE
NISKICH CEN NA POLSKĘ I OFIAROWUJEMY ROCZNIK FOTOGRA-
FIKI WĘGIERSKIEJ W CENIE 10 ZŁOTYCH (Z PRZESYŁKĄ 10.60),
WSZYSTKIM FOTOAMATOROM, W CENIE 8 ZŁOTYCH (Z PRZESYŁ-
KĄ 8.60) PRENUMERATOROM „PRZEGLĄDU FOTOGRAFICZNEGO“

LUB „FOTOGRAFA POLSKIEGO“.

W najbliższych numerach obu pism ukaza się recenzje wydawnictwa.
Zamówienia i wpłaty kierować należy na Konto P. K. O. 701.131
Stanisława Turskiego.

Stałym prenumeratorom naszych pism umożliwiamy nabycie Rocznika na
wyjątkowo dogodnych warunkach przyjmując wpłatę w 2-ch ratach, przy-
czem wyślemy książkę już po otrzymaniu 1-ej raty za książkę i kosztów
przesyłki, w sumie 5 zł. 60 gr.

Wydawnictwo

„Przeglądu Fotograficznego“ i „Fotografa Polskiego“.