

IPC-10

29.27.3.18

MP-1

29.27.3.18

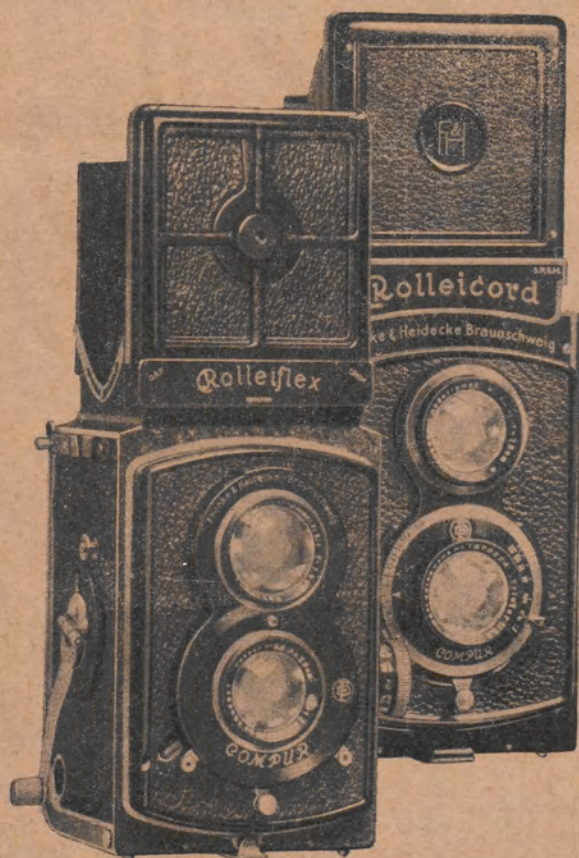
Wielki  
miesięcznik  
sztuki i wiedzy  
fotograficznej i  
kinematograficznej.  
W O R Z O W O  
1 9 3 5

# 400

Nagród pieniężnych oraz  
szanse na umieszczenie  
obrazu w złotej księdze  
Rolleiflexa

Żądajcie w składach fotogra-  
ficznych warunków konkursu  
kamer

**Rolleiflex**  
**Rolleicord**



**FRANKE I HEIDECKE - BRAUNSCHWEIG**

Generalna reprezentacja

**W. GLABISZ, Warszawa, ul. Targowa 15**

## Ostatnie nowości

w sprzęcie fotograficznym

**aparaty  
błony  
płyty  
papiery**

oraz  
laboratorium wykwin-  
tnych prac amatorskich

poleca



Warszawa, Marszałkowska 111  
Tel. 5-83-58

Na życzenie wysyłka pocztowa na prowincję

**Polska Składnica Fotograficzna**

**Zygmunt Kojer**

Warszawa, Warecka 9. Tel. 226-40

Kupno, sprzedaż, zamiana, komis  
aparatów i przyborów fotograficz-  
nych. Przyjmuje wszelkie roboty,  
wchodzące w zakres fotografii  
amatorskiej — oraz naprawę apa-  
ratów fotograficznych.



C E N Y N A J N I Ż S Z E



**PIERWSZE  
KRAJOWE**



**Laboratorium Foto-Chemiczne**

**Andrzeja Cejzika**

W WARSZAWIE, UL. SMOCZA Nr. 7. TEL. 11.59.59.

Poleca: CHEMIKALJE FOTOGRAFICZNE  
W PATRONACH I PŁYNACH

CENNIK WYSYŁA NA ŻĄDANIE FIRMOM  
HANDLUJĄCYM ART. FOTOGRAFICZNYMI

# NAJPIĘKNIEJSZA FOTOGRAFJA

na taśmie 35 m/m

dla zaawansowanych  
i początkujących

## KAMERA



Czy słońce świeci —

czy deszcz pada...

...w dzień — czy w nocy...

łatwo otrzymać dobre zdjęcia, gdyż konstrukcja  
**Retiny** jest prosta i pewna, migawka Compur  
od 1 do  $\frac{1}{300}$  sek. niezawodna, obiektyw Schneider Xenar  
o sile światła f: 3,5, a błony panchromatyczne niezerwane:

„Kodak - Panatomic” — o najdrobniejszym ziarnie

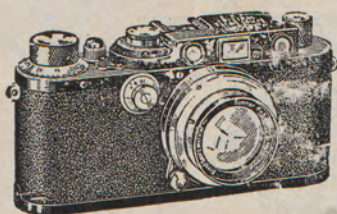
„Kodak super sensitive Panchromatic” — najwyższej czułości

**Cena kamery „Retina” tylko zł. 195.—**

**Cena taśmy na 36 zdjęć 24 × 36 mm. zł. 4.75**

**KODAK Sp. z o. o. Warszawa, pl. Napoleona 5**

# Leica



miniaturowa kamera fotograficzna  
**o niezrównanej precyzji**  
i najwyższej gotowości do zdjęć!

W każdej, nawet najbardziej specjalnej dziedzinie fotografii Leica zapewnia najlepsze wyniki. Dlatego jest dziś na świecie przeszło 100.000 posiadaczy kamer Leica, a ich zadowolenie przysparza Leice wciąż nowych zwolenników.

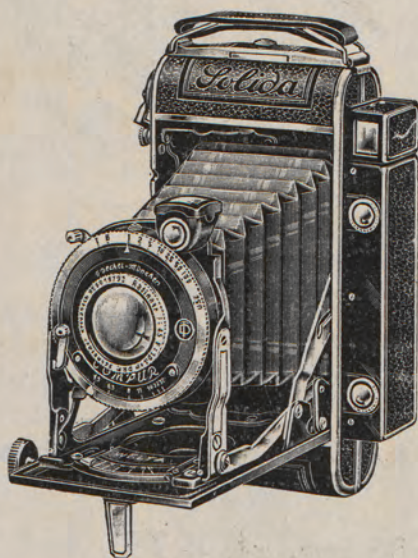
Leica posiada obiektywy o najróżnorodniejszych jasnościach od 1:1,9 i o ogniskowych przystosowanych do wszelkich dziedzin pracy, a precyzja Leici jest już przysłowiowa i dlatego  
**LEICA PRZODUJE W KAŻDEJ  
DZIEDZINIE FOTOGRAFII!**

**Do nabycia w składnicach fotograficznych**

Wyczerpujące katalogi i opisy użycia bezpłatnie:

**ERNST LEITZ, Zakłady Optyczne w Wetzlar.**

JENERALNA REPREZENTACJA: WARSZAWA, CHMIELNA 47 a



# SOLIDA

AUTOMAT 6 × 9 cm

Najnowszy model **Welty**  
z wbudowanym odległościomierzem.  
Wkładka na format 4,5 × 6 cm.  
Podwójne wizjery optyczne i lustrzane  
na obydwa formaty.  
Automatyczna skala odległości.

PROSPEKTY WYSYŁA JEN. PRZEDST.

**D/H. MARCEL SEYDENGARDT**

Warszawa, Wielka 14





# **Szanuj polską pracę!**

---

Fotografuj wyłącznie na  
płytkach i błonach „ERO”

## **„E R O”**

---

---

**Wytwórnia Fotochemiczna**

---

**w P o z n a n i u**

---



Fabryka płyt, błon i che-  
mikalii fotograficznych

---

---

---

**Wczoraj**

wymagała fotografia artystyczna  
skomplikowanych technik

**Dziś**

wystarczy jeden rodzaj papieru,  
prosty i łatwy w obróbce

**G E V A L U X E**  
**VELOURS**

**Papier Gevaerta**  
o powierzchni aksamitnej  
jednoczy w sobie zalety  
gumy, węgla i bromoleju

**JUŻ ZNAJDUJE SIĘ W SPRZEDAŻY**

DO NABYCIA  
WE WSZYSTKICH



PIERWSZORZĘDNYCH  
SKŁADACH FOTOGRAFICZNYCH

---

---

# FOTOGRAF POLSKI

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY SZTUKI I WIEDZY  
FOTOGRAFICZNEJ I KINEMATOGRAFICZNEJ

ORGAN ZWIĄZKU POLSKICH ZRZESZEŃ FOTOGRAFICZNYCH  
I POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

ROCZNIK XX

WARSZAWA 1935

NR. 1

## IDZIEMY NAPRZÓD!

**P**O ROKU ISTNIENIA w nowych warunkach — jako wydawnictwo Polskiej Prasy Fotograficznej — witamy znów naszych czytelników. Nie możemy się pochwalić dużą liczbą wydanych kolejnych zeszytów. Nasz dorobek wydawniczy sprowadza się wszystkiego do 6 numerów „Fotografa Polskiego” i 7 „Fota”.

Dalibóg, mało!

Skurczenie się naszej prasy wywołało żywy oddźwięk w kołach fotograficznych. Posypały się pod naszym odresem ze wszystkich stron słowa niezadowolenia i wyrzutu. „Tak mało? Tak rzadko?”.

Niewątpliwie, niezadowolenie uzasadnione, wyrzuty słuszne. Bolą nas, dręczą nas, spokoju nam nie dają. Ale jednocześnie są dla nas drogie i miłe: napełniają nas wiarą i przekonaniem, że nasz wysiłek jest potrzebny i zdrowy, że nasza działalność jest żywo związana z życiem kulturalnym licznych rzesz twórczych. Nasze pisma są oczekiwane i nie można się tak łatwo ich wyrzec. Ta wiara, poparta setkami wynurzeń naszych czytelników — to nagroda, za nasze trudy.

Pragniemy jednak usprawiedliwić się i przynajmniej w kilku słowach wypowiedzieć się z naszego wewnętrznego życia.

Przypominamy, że „Fotograf Polski” na początku ubiegłego roku znalazł się pod

brzemieniem deficytu ostatnich lat, wynoszącego kilkanaście tysięcy złotych. Tylko dzięki ofiarności mecenasów - fanatyka, który skromnie ukrywa swoje nazwisko — zdołał „Fotograf” wytrzymać ten deficyt.

Taki stan rzeczy nie mógł dalej trwać. Zorganizowana została przez Polskie Towarzystwo Fotograficzne specjalna placówka wydawnicza „Polska Prasa Fotograficzna” na zdrowych zasadach — zasadach samowystarczalności. Nasze pierwsze kroki były ciężkie i twarde. Musieliśmy zerwać z życiem nad stan „Fotografa Polskiego”, ale jednocześnie niedopuszczyć do obniżenia się jego poziomu graficznego i utraty charakteru reprezentacyjnego.

Trudne to było zadanie, wymagało wielu ofiar, intensywnej pracy, wytrwałej akcji, i zdecydowanej postawy wobec przeciwności.

Trudności przełamaliśmy. Po roku — osiągnęliśmy rzecz doniosłą: *równowagę budżetu*. A ta równowaga istnieje, pomimo, żeśmy zachowali swoją godność i całkowitą niezależność, pomimo, że poziom estetyczny naszego pisma został *podwyższony*, pomimo, że zaprowadzono zasadę honorowania współpracy autorskiej.

I jeszcze jeden sukces: liczba prenumeratorów naszych wzrosła, wzrosła znacznie, aż imponująco: o pełnych 22 procent.



A więc ogół z nami. A więc serca biją dla nas!

Żywą wdzięczność czujemy dla tych wszystkich, którzy zdolni byli zdobyć się na odrobinę chociażby *sentymetu* dla idei ciągłości fotograficznego piśmiennictwa artystycznego i naukowego. Dziękujemy tym, którzy swoją pracą pisarską uświetnili nasze pismo. Ich trud nie poszedł na marne.

Ale i do naszych przeciwników nie żywi-

my żalu. Choć nam pracę utrudniali i nasz byt podważali, jednak pośrednio przyczynili się również do naszego zwycięstwa. Ich zaciekły upór pobudzał nasze tętno; każdy ich pocisk wyzwalał w nas nowe ładunki energii, czynił nas tak hartownymi, że w gromach nie pękniemy! Ta praca niszczyielska była twórcza i zapładniająca — była jako to próchno, co życiodajną glebę użyźnia i wzmacnia. *Redakcja.*

## APEL DO OGÓŁU FOTOGRAFUJĄCYCH W POLSCE

Redakcja „Fotografa Polskiego” wprowadziła począwszy od pierwszego numeru 1935 roku nowy dział: Fotografia polska zagranicą. Obejmuje on dane o wszelkich przejawach fotografii polskiej zagranicą: prace polskie na Salonach, nagrody i wyróżnienia na terenie zagranicznym, artykuły opublikowane i prace reprodukowane we wszelkich wydawnictwach i t. d.

Zdajemy sobie wszyscy sprawę z tego, jaką cenną wartość posiadać będą te dane, zebrane razem dla historii fotografii polskiej.

W związku z tem prosimy wszystkich o dostarczenie redakcji wiadomości i szczegółów, dostrzeżonych w publikacjach zagranicznych, a dotyczących poruszonej sprawy.

## ECHA „MEMORJAŁU W SPRAWIE FOTOGRAFJI” Uwagi Redakcji

Pomyślny traf zrzucił, że do naszej redakcji wpadł odpis „Memorjału”, złożonego w swoim czasie przez pewne czynniki Ministerstwu Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Redakcja uznała za rzecz pożyteczną ogłoszenie tego dokumentu w obszernych wyjątkach, dotyczących najważniejszych zagadnień i instytucji fotograficznych. Niewątpliwie, nasi czytelnicy, obeznani ze stanem fotografii w Polsce zauważyli, że w niektórych ustępach „Memorjału” znajdują się szczególne, niezgodne z rzeczywistością, skutkiem czego pewne sprawy wypadły w niewłaściwym świetle

To skłoniło redakcję do ujawnienia opinii publicznej dokumentu, aby rzeczy nieściśle, które zostały podane sferom rządowym uległy sprostowaniu, względnie uzupełnieniu. Nie czekając na uwagi z zewnątrz, podjęliśmy sprawę skorygowania powyższych niedokładności i już w następnym numerze „Fotografa” będzie ogłoszona z ramienia Redakcji analiza „Memorjału”.

Pragniemy przy okazji zwrócić uwagę na to, że w naszych warunkach niepożądane są jakiekolwiek szersze akcje, poza kontrolą opinii fotograficznej, naukowej i artystycznej.

## Do Prenumeratorów „Fotografa Polskiego” i „Fota”

W zeszłym roku roku wydaliśmy: 6 numerów Fotografa Polskiego i 7 numerów Fota.

Zredukowanie liczby numerów nastąpiło z powodów, od kierownictwa Polskiej Prasy Fotograficznej niezależnych. Zaznaczamy, że nie pociąga to za sobą żadnych strat dla prenumeratorów.

Podajemy system rozliczenia administracji z prenumeratorem.

Prenumeratorzy Fotografa Polskiego:

A) którzy zapłacili za cały rok 1934 (zł. 14.50) otrzymają w roku 1935 6 następnych zeszytów bez żadnej dopłaty B) którzy opłacili półroczną prenumeratę (7.50) mają wpłaconą kwotę już wyczerpaną i winni wpłacić dalszą prenumeratę za rok 1935.

Prenumeratorzy Fotografa Pol. i Fota (łącznie):

A) którzy opłacili cały rok 1934 (zł. 18.50) proszeni są o uzupełnienie swojej prenumeraty sumą 50 gr. (za 7-y numer Fota) i wtedy będą mieli automatycznie opłaconą prenumeratę za 6 numerów Fotografa i 6 Fota w roku 1935. B) którzy opłacili za pół roku winni nadesłać gr. 50 za 7-y numer Fota i proszeni są o wpłacenie dalszej prenumeraty za rok 1935 według przewidzianych stawek. Prenumeratorzy, którzy w roku 1934 nadesłali tylko za 1 kwartał proszeni są o wpłacenie zaległości za drugi kwartał (dalsze 3 numery Fotografa i ewentualnie dalsze 4 zeszyty Fota) oraz wznowić prenumeratę na rok 1935. Wpłaty uskutecznić na konto P. K. O. Nr. 18025.

# CZY PEJZAŻ MOŻE SIĘ PRZEŻYĆ?

Jan Bułhak C. F. K. P.

W OSTATNICH LATACH \*) dają się słyszeć coraz częściej lekceważące sądy o krajobrazie fotograficznym, połączone z przedrwiwaniem wciąż tych samych „łaczek, drzewek i strumyków“, które miały się już znudzić wszystkim i powinny iść na emeryturę. Z takimi opiniami spotykamy się zarówno u nas, jak zagranicą, a zwłaszcza w Niemczech, które co prawda nigdy nie przodowały w pejzażu. Mniej lub więcej powołani krytycy młodszej generacji stwierdzają kategorycznie „zmięch pejzażu“ i jego dzisiejszą nieaktualność; potępiają bez wahania tę formę wypowiadania się fotograficznego, pokrewną z malarską i witają z nieskrywanym zadowoleniem zdobywanie przez fotografię nowoczesną „treści obrazowej własnej i odrębnej“. Treści tej młodzi szukają zdecydowanie *poza przyrodą żywą*, w człowieku zbiorowym na tle życia wielkomiejskiego; najchętniej ją upatrują w przedmiotach martwych, wyprodukowanych przez człowieka zbiorowego, od brył drapaczy i skrzydeł samolotów do rytmu żelaznych belek i mozaiki śrubek i nitów. Daje się przytem zauważyć szczególne zjawisko, iż rzeczom, fabrykatom i towarom oddaje się pierwszeństwo przed człowiekiem. Nowa fotografia odwraca się plecami od świata przyrody, zaledwie toleruje człowieka pojedynczego, natomiast uwielbia wszelakie wyroby i wyczyny człowieka kolektywnego. Hasło nowoczesne brzmi: „Frontem do miasta!“ i przejawia się nawet w kierunkowości punktu widzenia obrazu. Dawny pejzaż natury, szeroki i przestrzennie rozplaszczony, był oglądany i odtwarzany w liniach perspektywicznych poziomych, wznoszących się lub opadających łagodnie. Wyzbyto się i tego: naturalny

punkt widzenia trafił na indeks i został zastąpiony przez sprzeczne z nim stanowiska optyczne: ukośne, odgórne, stromo wzniesione lub patrzące prostopadle w dół, wogóle przez takie, które poziomowi przeciwstawiają pion i różne odchylenia pionu. Perspektywa pozioma cechowała człowieka powszechnego, związanego z żywym światem przyrody. Zniewolony i jednostronny człowiek wielkomiejski czuje się zawieszony w wielopiętrowych skrzyniach mieszkalnych, jak kanarek w klatce, i dlatego musi uważać za bliższą siebie perspektywę pionową. Ma oczywiście słuszość, ale ta słuszość jest krzywym świadectwem jego bogatej nędzy i „wywyższonego“ poniżenia.

W ten sposób duch czasu powojennego wypowiada się supremacją miasta nad wsią, zastąpieniem wiecznej przyrody przez efemeryczne wytwory ludzkie, zakrzyczeniem stałych wartości życia, bezbronną milczącością, przez wstrętliwą i rozdętą tymczasowość. Z chaosu tego może kiedyś wyklarują się jakieś nabytki pozytywne, ale na razie są one jeszcze w stanie surowym. Ostaną się te, które przetrwają próbę czasu, i te mogą wejść do sztuki i wzbogacić jej treść przedmiotową. Nie inaczej jednak, jak w zgodzie z przyrodzonymi warunkami życia całej ziemi, ze słońcem, powietrzem i przestrzenią, a nie wbrew nim i bez nich.

Niezyciowość i nietrwałość motywu wielkomiejszczańskiego uzasadniłem na innym miejscu i tu nie mam powodu zatrzymywać się na nim dłużej. Wracam do dawnej treści obrazowej, w której dominowała przyroda, by zastanowić się, ile słuszości mają ci, co by chcieli ją wykreślić z tematyki przyszłej fotografii.

W imię bezstronności trzeba przyznać, że nie wszystkie prace, reprodukowane w pierwszorzędnym wydawnictwach i pokazywane na najznakomitszych salonach międzynarodowych świata, zasługują na miano

\*) Rozprawa niniejsza jest jedną z 34 prac. J. Bułhaka, stanowiących treść najnowszego jego dzieła p. t. „Estetyka Światła“, które się ukaże na jesieni. Wzmiankę o tej książce i warunki jej przedpiaty podajemy na innym miejscu. (Red.).

pejzaży w znaczeniu syntezy artystycznej. Są to nieraz poprostu „widoczki“, ładnie pochwycone i poprawnie oddane, ale pozbawione wymowy indywidualnej, i żaden mędrzec nie zgadnie powodów, dla których częstuje się dorosłą publiczność takimi cukiereczkami. Nie można się dziwić, jeśli one oburzają lub śmieszą młodych światoborców z parafji urbanistycznej; chcielibyśmy tylko może, by ci krytycy byli równie mało pobłażliwi i dla protegowanej przez siebie tematyki: dla śrubek i guzików. Ale mniej — darowujemy im wszystkie „widoczki“ — niech sobie ostrzą na nich pióra i języki. Trudno jednak nie zaprotestować, gdy do „widoczek“ zostają zaliczone pejzaże Misonne'a, Keighely'a, Whitehead'a, Wańskiego i innych pierwszorzędných poetów krajobrazu, którzy mają własny styl i ukazują w nim świat wewnętrzny. Co innego Styka i Żmurko, a co innego Chełmoński i Wyczółkowski. Trzeba rozróżniać hierarchicznie talenty od talencików i zdolnostek.

W sprawie tych ostatnich posłuchajmy anegdoty z prawdziwego zdarzenia. Któryś z koryfeuszy literatury francuskiej został pewnego razu nagabnięty przez młodego debiutanta prośbą o poddanie mu „nowego i niezawodnego“ pomysłu poetyckiego. Weteran spojrział z ironicznym uśmiechem na młodzieńca i wypalił mu na poczekaniu: „Dobrze. Mam świetny pomysł. Słuchaj pan i zapamiętaj dokładnie. Jest „on i ona“ — wkoło wiosna — i ci dwoje się kochają“. — „Mistrzu — woła młodzian zgorszony — ależ to banalne i stare jak świat! — „A właśnie — odpowiada poeta — czyś pan myślał, że są jakieś tematy nowe? Wszystkie są stare — nowi są tylko poeci. Spróbuj pan opisać tę starzyznę z talentem, a będzie napewno rzecz nowa“.

Ta nieskomplikowana recepta ma w sztuce zastosowanie powszechne. W plastyce również niema motywów spowszedniałych — są tylko ludzie powszedni, ludzie małej duszy i talentu. Chełmoński i Stanisławski malowali to samo, co wielu innych przed nimi i po nich, ale umieli czynić to tak, jak

nie potrafił nikt inny. Swoją wyjątkową, potężną osobowość wycisnęli na swych dziełach, które weszły do skarbcza sztuki polskiej, jako wartości *trwałe i niezmiennie*, czego by nie można powiedzieć na przykład o obrazach takich malarzy, jak Styka, Żmurko, Stachiewicz, Męcina - Krzesz. A jednak ci ostatni byli właśnie wybredniejsi i wyszukanisi w wyborze swych motywów. Niema zatem sensu mówić o powszedniości tematu, bo w tej powszedniości jest prostota, a prostota jest zaletą dzieła sztuki. Można tylko mówić o przeciętności autorów, którzy nie umieją robić ze starego tworzywa rzeczy nowej i dobrej. Ich słaba indywidualność nie jest zdolna narzucić motywowi praw i warunków bytu artystycznego ani podnieść go do wyżyny syntezy; oddaje więc motyw przypadkowo, nieistotnie, banalnie, w sposób „cudzy“, już nieraz stosowany. A niema nic nudniejszego jak nieudolne powtarzanie tego, co ktoś inny już zrobił dawniej i lepiej. Ważne jest zatem, *jak* się maluje, rysuje lub fotografuje, a temat nietylko się nie przeżywa, ale przeciwnie — jest zjawiskiem stałym, że temat jest tem prostszy i zwyczajniejszy, im większy artysta go wybiera. W wielkich tematach lubują się częściej — mali artyści.

Tematem obrazu jest życie. Życie w swoich sprawach podstawowych jest niezmiennie i — po ziemsku — wieczne. Przyroda dziś jest mniej więcej taka sama, jak przed tysiącem lat. I człowiek tak samo dziś kocha, nienawidzi, walczy i umiera, jak w epokach przedhistorycznych. Ale miasta — dzieła rąk ludzkich — są przemijające, powstają i znikają w prochu ziemi. Przychodzą i odchodzą. To, co się łatwo zmienia, przybywa i ubywa, jest dla sztuki drugorzędne i nieistotne, jako chwilowe kształtowania tej samej treści, i to kształtowania *nie powszechne, lecz lokalne*, przywiązane do niewielu punktów globu ziemskiego. Jak pojedyncze fale w morskim bezbrzeżu, rozplývają się miasta w wiecznie żywej treści roślinnej, zwierzęcej i ludzkiej świata. Miasta, które chciałyby zarozumiale nadawać ton

światu, zapominają, że są na nim *nie regułą, lecz przykrym wyjątkiem*, są w istocie czemś nieskończenie mniejszem, niż gruzłowate wypryski skórki pomarańczowej w stosunku do całego jej obwodu: pomarańcza wcale się nie zmienia, jeśli zeskrobać z niej parę gruzelków. Miasta Meksyku, Peru, Babilonu, Egiptu były niegdyś niemniej słynne od stolic dzisiejszych, szczyciły się swemi udoskonaleńmi formami życia nie gorzej od naszych mrowisk żelazno - betonowych. Gdzież one są dzisiaj? W pokładach gruzu i piasku, głęboko zasypane, drżem i zwaliska, a powierzchnia ziemi zarasta nad nimi takimi samymi drzewami i kwiatami, jak w każdym innym miejscu. Nawet nikła trawka przydrożna ma w sobie genetycznie więcej zarodków wiecznotrwałości, niż pyszne miasto. Życie ziemi, to przede wszystkim byt tworów organicznych, a nie zwały kamienia i żelastwa. Życie rozwija się i wzrasta w słońcu, w jego promieniach bytuje, kwitnie, porusza się i tętni radością istnienia — bierze tę radość z gleby, wody, wiatru, powietrza i światła. Taka jest powszechna treść i jedyna wieczność ziemską, objęta pojęciem przyrody i człowieka w przyrodzie. Ona jest i będzie realna i niezmienna, trwająca przez wszystkie miliony stuleci przeszłych i przyszłych, dopóki będzie istnieć ziemia. I będzie wiecznym, najważniejszym rezonatorem duszy ludzkiej, niewyczerpanym przedmiotem i karmią jej twórczości. Artyści będą zawsze stężyć uczucia swe i wcielać je w promienistość słońca, w bogactwo roślinnej zieleni, w wizję obłocznej architektury, w dal przestrzennego błękitnienia, i ten serdeczny związek człowieka z naturą, będzie wyrażał się plastyczną przenośnią, zwaną obrazem, krajobrazem, pejzażem. Jakżeby zatem mogło przeżyć się i zestarzeć to, co stanowi konieczną treść najszerzej pojętego bytu, to, co zapełnia glob ziemski i wiąże się z jaźnią ludzką najmocniejszemi węzłami współżycia realnego i duchowego?

Natura jest starsza i długotrwalsza od człowieka, a tem bardziej od wątpliwych wy-

tworów jego rąk. Przyroda — to objaw *woli życia ziemi*, plastyczne i kolorystyczne uzwewnętrznienie niespożytych jej mocy twórczych. Przyroda istniała miliony lat bez człowieka i z pewnością przetrwa jego przelotny pobyt na kuli ziemskiej. Więc nie można wyobrazić życia bez szmaragdów zieleni, bez szafirów błękitu, bez opali chmur, bez iskrzenia słonecznego złota. Klejnoty te kryje w sobie nieprzebrana skarbnica krajobrazu, który będzie wieczną tęsknotą i wieczną radością człowieka.

Bo czemże jest pejzaż prawdziwego artysty? Czyżby tylko był rozrywką i ozdobą ściany?

„Un paysage est un état d'âme“, powiedział Henri Bordeaux w jednej ze swych pięknych książek i do tego określenia nie można nic więcej dodać. Chyba komentarz dla potrzebujących kropki nad „i“. Syntetyczny obraz przyrody jest stanem duszy i zawiera bez reszty całą istotność człowieka, jego najsłodsze radości i najgłębsze troski, jego byt rzeczywisty i wewnętrzny. Na zewnątrz walczymy o większe lub mniejsze kawałki chleba, zmagamy się o władzę i zadowolenie pychy, zużywamy się w pogoni za liczmanami o rozmaitych nazwach, ale przecież naprawdę, w chwilach szczerości z samymi sobą, wewnętrznymi odruchami jaźni, wołaniem z dna duszy — jesteśmy poza tem wszystkim, jesteśmy gdzieindziej. A wtedy przychodzą samotne wczasy i ukojne wmyślenia, kiedy harmonja wyższego porządku rzeczy objawia się nam i brzmi zgodnym akordem z otoczeniem i z naszą duszą. To są chwile osobliwe, rozstrzygające o wartości życia. Przybliża nam je, urzeczywistnia, potęguje związek z przyrodą i z ziemią. Przeżywamy je najmocniej i najpłodniej w obcowaniu z otaczającą nas ziemską wiecznością i dlatego tak mocno zespalamy się sercem z jej obrazami. Tych świętych węzłów raz zadzierzgniętych, nie jest mocne zerwać miasto, ponieważ miasto jest wyjątkiem, nie prawidłem w żywym zaludnieniu ziemi. Nie zdołamy wyrazić naszych stanów duchowych inaczej i lepiej, jak twórczem uposta-

ciowaniem oblicza ziemi i w tej najwyższej i nieuchronnej konieczności znajduje się odpowiedź na pytanie, czy pejzaż może się kiedykolwiek przeżyć?

Pejzaż jest stanem duszy człowieka żywego i trwać będzie tyleż, ile ludzkość. Biorąc po ziemsku — pejzaż jest wieczny.

Ten horoskop jest ważny i dla pejzażu fotograficznego, jeśli fotografia ma być sztuką, a nie zabawą. Fotografika współczesna może sobie szukać i znajdować różne nowe tematy dla chwilowych eksperymentów, ale w najważniejszym — w krajobrazie, niema dla niej godziwszej ambicji, jak iść ręką w rękę z malarstwem. Odrzućmy zatem wszelkie widoczki i obraziki, któremi zanudzają nas ludzie, nie mający niż własnego do powiedzenia tak, jak się odwraca ucho od dziecięcej paplaniny w kole dorosłych osób, zajętych sprawą pilną i ważną. Wydajmy widoczki na słuszną wzdargę krytyków i przeciwników pejzażu, ale tym ostatnim powiedzmy stanowczo: „Od reszty — wara!” Kto lekkomyślnie od zedł od przyrody, kto utracił wolę i zdolność obcowania z pięknością świata podstępnie, albo nie miał szczęścia znać jej i wyrosnąć organicznie ze szmata własnej ziemi, rodzimej i kochanej — ten nie ma prawa mówić o pejzażu, tak samo, jak nie może ślepy mówić o kolorach.

Zresztą ludzie, żyjący normalną pełnią życia, nie lekceważą krajobrazu, i to nawet niezależnie od stopnia swej kultury. Człowiek zżyty z ojczyzną i cieszący się jej rozległością i malowniczością, człowiek, który zachował aławistyczne wspomnienie swego przyrodzonego wiejskiego pochodzenia, nie potrafi być obojętnym na krajobraz w jego realnej prawdzie i w jego artystycznej przenośni. Może nie interesować się specjalnie obrazami ziemi, ale będzie podświadomie szanował ich serdeczną moc i wagę dla wtajemniczonych. Na to by lekceważyć sprawy ziemi i mieć je za przedmiot niegodny uwagi — na to trzeba być człowiekiem bez ojczyzny, ślepym tworem wielkomiejskim o cechach duchowego komiwojażera. Taki zna kraj lub kraje powierzchownie, od strony korzyści lub

rozrywki, ocenia go na sposób hotelowo - turystyczny, spogląda nań z samochodu i szuka w nim nowinek i ciekawostek. Komiwojażer czuje się nieswojo wobec pejzażu, więcej nawet, on ignoruje go świadomie, a bezwiednie nie znosi, jako sprawy drażliwie obcej. Pejzaż jest kosztowny — trzeba zapłacić zań trudem całego życia, a on ma tylko pieniądze. Pejzaż jest uciążliwy — trzeba go zdobyć wyteżeniem serdecznym, a on ma tylko roztargnione spojrzenie. Pejzaż jest niezrozumiały — trzeba go przeżywać głęboko i wielokrotnie, a on się śpieszy i wypatruje sensacji. Pejzaż jest wreszcie ojczysty i narodowy — a on miał za kolebkę szlak wędrowny lub miejską skrzynię towarową. Ileż to doskonałych powodów do twierdzenia, że pejzaż jest niczem!

Tacy ludzie nie mogą oczywiście podobać sobie ani w krajobrazie natury, ani w pejzażu plastyki. I tylko tacy mają odwagę utrzymywać, że pejzaż się przeżył, ponieważ dla nich on nigdy nie istniał. Są zbyt ubodzy, by uprzytomnić sobie tę najpiękniejszą prawdę, że krajobraz jest wieczny, jak świat, bo jest całym światem. Ten świat napędza duszę artysty zmienną gamą odczuć, porywów, doznań i zespożeń: jest miarą szczęścia i ceną życia. Gdy uczucia dojrzają do najwyższego stopnia nasilenia, wówczas powstaje pejzaż. Pejzaż jest przymierzem duszy z ziemią i zasługuje na miłość i cześć, nie na drwiny. Przed świątynią ludzie obnażają głowy, a stada przechodzą mimo z hałasem. Pejzaż jest także świątynią — trzeba go uszanować, jeśli szanujemy nasze człowieczeństwo.

---

#### Promienie pozaczzerwone a relikwie.

W kościele w Argenteuil we Francji przechowywana jest sukienka, w której Chrystus szedł na Golgotę. Sukienka ta była darowana temu kościołowi jeszcze w IX wieku przez Karola Wielkiego. Na życzenie episkopatu uczony francuski G. Cordonnier badał tę relikwie, fotografując ją przy pomocy promieni pozaczzerwonych. Wykrył on niewidoczne ślady krwi, o kształcie odpowiadającym bicowaniu. Nie przesądzając sprawy autentyczności sukienki, warto podkreślić zdolność metody fotografowania promieniami pozaczzerwonymi do wykrywania krwawych śladów po wielu stuleciach.

M. D.

# O SZCZERY STOSUNEK DO FOTOGRAFJI

Dr. Antoni Wieczorek, C. F. K. P.

**O**D PARU JUŻ LAT, na dorocznych zjazdach delegatów polskich zrzeszeń fotograficznych wypływa sprawa związków życiowych między twórczością artystyczną - fotograficzną, a bieżącym życiem, które koło tej twórczości przewala się. Co ciekawsze — sprawa ta pcha się na porządek obrad nieproszona, usuwa na dalszy plan zamierzone dyskusje i nie sobie nie robi z cnotliwych zamiarów wielu fotografów, aby takie niemiłe tematy wyeliminować poza nawias rozważań.

A temat jest istotnie niemiły, zwłaszcza dla tych, którzy, mając w zanadru gotowe formułki artystyczne i oklepane hasła sztuki dla sztuki, nie umieją dać odpowiedzi na pytanie, jakie są związki między fotografią artystyczną, a naturalnymi postulatami współczesnego życia i czy one wogóle istnieją. Jaki jest sens praktyczny tej twórczości? Czy ona formalnie i treściowo odpowiada duchowi czasu? Czy ona choć w części pokrywa naturalne zapotrzebowanie rynku ilustracyjnego? Czy ona może porwać współczesnego człowieka, wrażliwego na piękno, ale takiego, któremu obce są wszelkie problemy fotograficzne?

W czasie ostatniego zjazdu delegatów zrzeszeń fotograficznych w Poznaniu, gdy była mowa o zastosowaniu artyzmu fotograficznego do celów krajoznawczych, jeden z wybitnych fotografików warszawskich powiedział z rozbrajającą szczerością: „A bo oni (krajoznawcy) domagają się od nas zawsze tego, czego my nie tworzymy“. Ten człowiek powiedział całą prawdę, choć nie przypuszczał, że mimowoli oskarżył siebie i wielu innych o brak łączności twórczej z nurtem życia.

Powstaje więc pytanie, kto się tej twórczości domaga, dla kogo się poświęca tyle pieniędzy, sił i czasu, kto ma mieć przyjemność z tej pracy poza autorem? Odpowiedź na to pytanie może się okazać zgoła niebezpiecz-

na. Jest publiczną tajemnicą, że właściwie nikt nie ma zainteresowania dla twórczości fotograficznej, obracającej się w sferze kompozycji tematowo - symbolicznej, poczętej z ducha malarstwa. Bo właśnie tego rodzaju twórczość fotograficzną mamy na myśli. Pokutuje ona jeszcze w Polsce, wśród starszej generacji fotografów, choć kontakt jej z życiem i współczesnością jest zupełnie znikomy. Zaś na społeczne umotywowanie tej twórczości nie może wystarczyć parę pism fachowych, gdzie się o tem mówi i kilkadziesięciu artystów - fotografów, którzy mniej, lub więcej szczerze wyrażają swoje opinie.

Jak dalece praca podobna jest oddalona od życia, na to dowodem może być twórczość niejednego artysty. Kto dziś pamięta owe kościotrupy, grające na fortepianie w towarzystwie nagich dziewczec, owe niby syreny, wyławiane z rzeki przez rybaka, — kto o tem mówi? Myślałby kto, że te rzeczy powstały przed stu laty? Ależ nie, niż podobnego! Wystarczyło kilka lat. I takiej nadej artystycznie, a zarazem papierowo-wzniosłej pracy jest w Polsce fotograficznej jeszcze wiele.

Wychodzi przytem na jaw rzecz zadziwiająca: Oto ci sami ludzie, obnoszący z taką godnością swój artyzm i pławiący się w szumnych hasłach artystycznych, nie mogą się zdobyć na „zwykłą“ artystyczną fotografię krajoznawczą, zastosowaną fachowo do wymagań techniki reprodukcyjnej, ba! — uważają, że taka praca i takie nagięcie zdolności byłoby ujmą dla ich sztuki. Gdyby im ktoś powiedział: Pokażcie, jak powinna wyglądać polska fotografia krajoznawcza! — nie potrafiliby tego zadania wykonać, a mówiąc poprostu — nie umieliby. A gdyby nawet umieli, to w swoich zbiorach nie znaleźliby odpowiednich negatywów, które już w zwykłym powiększeniu na błyszczącym papierze dawałyby przyzwoite rezultaty z

punktu widzenia plastycznego. Nie dbali przecież tak bardzo o negatywy, gdyż uwierzyli niewolniczo w moc pozytywu gumowego i bromoolejowego. Cóż to szkodzi gumie, albo przetłokowi, że negatyw będzie trochę nieczysty, albo że wszystkie plany obrazu będą w nim zbite na kupę? Można się nawet z tego cieszyć, bo tem większą sztuką będzie potem wybrnąć z tego w technice swobodnej! Niech żyje sztuka dla sztuki!

Zupełnie co innego jest w tej zapoznanej „rzemieślniczej“ fotografii krajoznawczej. Szkoda tylko, że nie wszyscy, uchodzący za artystów, panują na tyle nad rzemiosłem, aby fotografia krajoznawcza przestała być w Polsce rzemieślniczą. Wprawdzie wszyscy fotograficy twierdzą, że w dobrym negatywie tkwią najróżniejsze możliwości, ale wielu nie może jakoś zrealizować tej jednej łatwej możliwości, aby odbitka nadawała się dobrze do reprodukcji i miała walory ilustracyjne dla celów naukowych i krajoznawczych. Zdawałoby się, że nie łatwiejszego, jak przy sposobności sporządzania powiększenia dla gumy, wykonać jedną małą odbitkę do wymienionych wyżej celów. A jednak? — Jednak niejedno długo się będzie biedził nad gumą i nierzadko otrzyma w rezultacie kicz; równocześnie zaś czułby się poniżony, gdyby wykonał dobrą odbitkę na błyszczącym papierze. Przypuśćmy nawet, że owa guma byłaby udana, to i tak istnieje dla niej minimalna szansa zreprodukowania, czyli nawiązania możliwie najszerszego kontaktu ze społeczeństwem.

Taka jest siła przesądów artystycznych w fotografice. I to nazywam fałszywym stosunkiem autora do jego sztuki. Jest to raczej artystyczna obłuda i nieszczerłość, budowana na sztucznym mesjaniźmie, jakieś ogólne zakłamanie względem najistotniejszego źródła wszelkiej sztuki, — względem natury i życia. Sztuka piękna bierze początek z życia, a nie z abstrakcyjnych koncepcji tworzonych na użytek rzekomej oryginalności. Im bardziej się sztuka oddala od żywotnych soków życia i epoki, tem bardziej zatracą kontakt ze społeczeństwem, zaś ar-

tysta spada do rzędu kapłana, odprawiającego nabożeństwa w pustej świątyni. Jego głos jest głosem wołającego na puszczy. A życie przebiega obok, jak wartki, niesłyszany, niezauważony potok, który w końcu zatapia w morzu nieużyteczności i zapomnienia najlepsze skądinąd wysiłki. Twórczość, oderwana od życia, żeby w intencjach była najlepsza, to nie jest w stanie dać artystycznego wyrazu epoce i dokonywanej w niej pracy. Iluż to artystów - fotografów tkwi do dziś w ideowo przebrzmiałym kręgu poczynań, datujących się z czasów przed wojną światową! Ci ludzie przeżyli wojnę, przeżyli zmiany i rewolucje, które ona spowodowała, a tworzą i zachowują się tak, jakby te czasy spędzili w błogim śnie i niewiedzy. Na świecie poznikały trony, powyracały się państwa, oblicze techniczne fotografii zmieniło się do niepoznania, a oni, przybrawszy tęgą śmiertelną powagę, bawią się mętną symboliką, która ma mówić coś, czego nikt nie usiłuje rozwiązać.

I niechby się tak bawili nadal na prywatny użytek. To każdemu wolno. Ale życie nie śpi, stawia coraz to nowe każdej pracy postulaty, stwarza nowe zapotrzebowania i postulatki. Ponieważ na posterunkach tych brak artystów - fotografów z kulturą i smakiem, zajmują je najmniej powołani ludzie, fotograficzni partacze, plastyczni ignoranci, których fałszywa nuta, często pod maską artyzmu, dociera do szerokiej publiczności i oddaje fotografii niedźwiedzią przysługę.

Trzeba przyjąć, że pierwszym zadaniem fotografii jest artystyczna ilustracja, zaś zdobienie ścian na wzór malarstwa sztalugowego pozostawić należy na dalszym planie. Człowiek z talentem, a niepozbawiony poczucia aktualności, potrafi zresztą doskonale odpowiedzieć i jednemu i drugiemu zadaniu fotografii artystycznej.

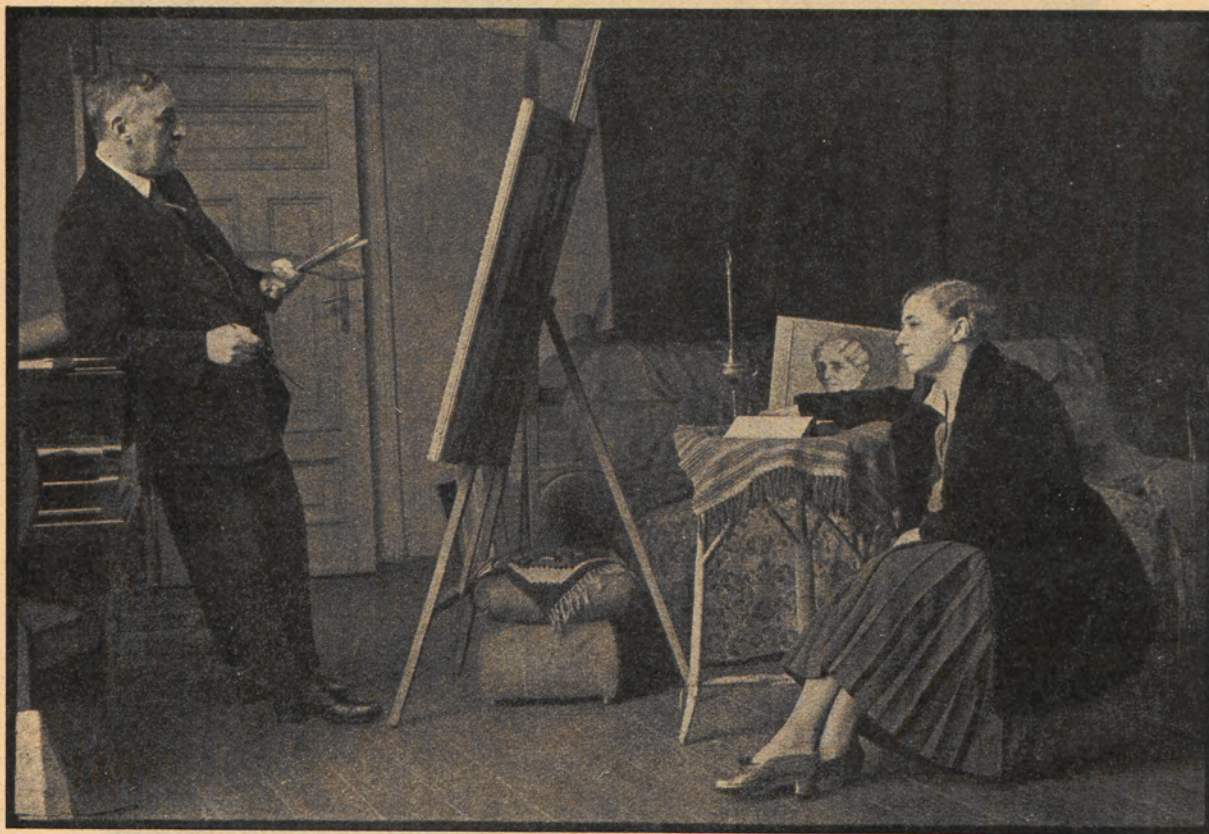
O tem powinni pamiętać polscy fotografowie, ludzie talentu, i dlatego niech mi wolno będzie zawołać: *Polska fotografia artystyczna frontem do krajoznawstwa, do ludu i wsi polskiej, — frontem do artystycznego reportażu współczesnego życia i pracy!*



FRAGMENT OLTARZA MARJACKIEGO  
(brom)

St. Kolowiec  
Kraków

Z Wystawy Indywidualnej w P. T. F.



W PRACOWNI MALARSKIEJ  
(brom)

Prof. inż. W. Jastrzębski  
Warszawa

Z Wystawy Indywidualnej w P. T. F.



ZAULEK BERNARDYŃSKI W WILNIE  
(brom-wtórnik)

M. Krysztofik  
Wilno

Z Wystawy Indywidualnej w P. T. F.



WIEŻE WE MGLACH  
(negatyw — Ero; pozytyw — Gevaert)

J. Dudziak  
Przemyśl

IV nagroda w grupie B na I-szym Ogólnopolskim Konkursie Fotograficznym

# NASZE REPRODUKCJE

Inż. Marian Dederko

*Fragment z Ołtarza Marjackiego.* Obraz ten zaczerpnięty został z wystawy p. Kolowca w P. T. F. Wystawa była jakby wyłomem ze wszystkich innych imprez tego rodzaju. Artysta wystawił jedynie cały szereg studjów z ołtarza Marjackiego Wita Stwosza. Ten cudowny ołtarz, wszystkim tak dobrze znany, nabrał zupełnie nowego zabarwienia, a genialny jego twórca zupełnie innego, swoistego uroku. Każdy widz oglądać mógł arcydzieło Wita Stwosza tylko zdaleka, gdzie skomplikowana kompozycja wielkiej ilości figur nie pozwalała dobrze rozpoznać szczegółów. Kolor więc dał nam szereg dużych głów, których niepospolicie piękny wyraz podkreślony jest ramą wycinka zdjęcia. Tutaj całość kompozycji nie rozprasza widza, który patrząc na oddzielne głowy, stoi oszołomiony nowym pięknem wyrazu arcydzieła stwoszowego.

Wdzięczni jesteśmy panu Kolowcowi za pokazanie nam rzeczy tak bardzo znanych a jednocześnie tak bardzo dla nas nowych.

Każdy fotografujący musi poza tem skłonić głowę przed olbrzymimi trudnościami technicznymi, powstającymi przy zdjęciach tego rodzaju. Technika pozytywna bez zarzutu.

Obraz „W pracowni malarzkiej” p. prof. Jastrzębskiego już podczas jego wystawy indywidualnej zwrócił na siebie naszą uwagę. Trochę sztywne, ale dobrze umieszczo-

ne postacie robią wrażenie bardzo malarzkie. Poza tem prawidłowe i spokojne rozłożenie plam kompozycyjnych daje nam poznać, że fotograf jest bardzo mocno obeznany z kulturą kompozycyjno malarzką. Ciekawy ten artysta wszystkie swoje zdjęcia robi aparatem miniaturowym, którego jest wielkim propagatorem.

*Zaułek Bernardyński w Wilnie.* Taki zaułek wileński, cichy smutny melancholijny... Zawsze się nań będzie patrzyło z przyjemnością, choćby nawet bardzo przypominał w ujęciu tak dobrze znane wszystkim Bułhaki. Pan Krysztofik w swej pracy jest też bardzo pod wpływem Wilna. Zastosowanie techniki przetłokowej uważalibyśmy tutaj za niepotrzebne jednakże, gdyż zdjęcie bezpośrednio kto wie, czy nie dałoby tutaj jeszcze więcej nastroju. Wogóle uważamy na niepożądane zbyt częste stosowanie techniki wtórnikowej, gdyż może to tylko zaskodzić tej pięknej technice pozytywowej, która użyta stosownie może zdziałać cuda, podnosząc wartość danego obrazu. Radziłbym więc panu Krysztofikowi więcej się wgłębiać w ducha tej pięknej metody.

*Wieża we mgłach.* Bardzo miłą, choć może trochę za smutno skopjonowaną mgiełkę dał nam p. J. Dudziak z Przemyśla. Jest to praca wyróżniona na konkursie P. T. F. w r. 1934.

## WYSTAWA INDYWIDUALNA M. KRYSZTOFIKA

Prof. Jan A. Neuman

**W**YSTAWA Pana M. Krysztofika z Wilna, musi na każdym zwiedzającym uczynić miłe wrażenie. Nie da się ukryć, że naogół przebija duży wpływ Mistrza Bułhaka, któremu autor mniej lub więcej świadomie ulega. Nie chcę przez to jednak powiedzieć niczego ujemnego—przeciwnie. Przykład dobrego Majstra miał tu wpływ w całym znaczeniu tego słowa dodat-

ni. M. Krysztofik jest najlepszy w swej „architekturze”. Widz musi uleść wrażeniu, że autor „czuje” czar starej architektury i umie podchodzić do niej ze strony najwięcej malowniczej. Bromy nie pozostawiają pod względem technicznym nic do zarzucenia.

Co do bromolejów, to wołałbym je widzieć opracowane z większą wprawą. Technika ta daje bowiem swoje walory jedynie całkowicie „wtajemniczonym”.

# OKO LUDZKIE – ŚWIATŁOMIERZEM

## Żrenicomierz

Inż. Henryk Szylit

### I

**P**OSTĘP TECHNICZNY, jaki ostatnio rozegrał się na terenie fotograficznym, staje się coraz bardziej wyrafinowany. Rozmnożyły się skomplikowane wielosoczewkowe obiektywy, o zdumiewającej widności, ukazały się kamery o kunsztownych mechanizmach, w których, po dokonaniu jednego zdjęcia, automatycznie przesuwa się film, naciąga się migawka, w potrzebie wyskakuje filtr, a nawet — o dziwo, automatycznie przedłuża się czas naświetlenia; skonstruowano samoczynne światłomierze, w których zostały wykorzystane tajemnicze zjawiska fotoelektryczne.

W chwilach takiej zaborczości ultra-nowoczesnej techniki budzi się, dzięki prawu kontrastu i zasady przekory, jakaś dziwna, sentymentalna tęsknota za prostotą i prymitywem. Rozlegają się nawoływania do mało skomplikowanych urządzeń i metod pracy. Istny powrót do natury.

I oto jedni uciekają od obiektywów wogóle — i zadawalniają się samym otworem wielkości ostrza szpilki (stenop) w kamerze. Inni w swojej żarliwości idą znacznie dalej, odwracają się zupełnie nawet od kamery, odczuwając ją, jako nieznośny ciężar. Moholy Nagy głosi hasło fotografii artystycznej całkiem bez kamery. Inni idą śmiało w jego ślady. W ten sposób powstaje Schultzografia, na cześć ojca fotografii bez kamery.

I światłomierze zostały zaatakowane. Nie chodzi już specjalnie o najnowsze, elektryczne, ale nawet najstarsze optyczne lub chemiczne zaczęły ciążyć nowatorom. Przekonano się, że z powodzeniem można wykorzystać nasze oko do mierzenia światła. Po cóż więc kłaniać się obcym bogom?

Tym misternym elementem gałki ocznej, który umożliwił powrót do natury, okazała się *żrenica*.

Wiadomo, że średnica żrenicy oka ludzkiego ulega zmianom pod wpływem różnych nateżeń światła, na które jest wystawione oko. Istnieje więc zależność funkcjonalna średnicy żrenicy od jasności otoczenia. Nie dziwnego, że nieraz wynalazcy zwracali się do tego zjawiska, pragnąc wykorzystać go do pomiaru intensywności światła. W ciągu szeregu lat nie udało się jednakże dojść do jakiegoś prostego i racjonalnego rozwiązania, któreby się nadawało do powszechnego, praktycznego użytku.

Mimo to, dążenia w tym kierunku nie ustawały.

Aby zorjentować się w możliwościach, jakie się tutaj nastroczają, rozpatrzmy zachowanie się żrenicy w polu świetlnym. Dla celów fotograficznych wykorzystuje się użytecznie tylko pewien ograniczony obszar stopni jasności, które, wpływając na żrenicę, wywołują jej zmiany. W najbardziej korzystnych warunkach oświetleniowych (nad morzem, przy jasnym oświetleniu, w górach) średnica żrenicy wynosi około 1 — 1,2 mm; w bardzo złych warunkach (naprz. wewnątrz w pochmurny dzień) ta średnica wzrasta aż do 8 — 9 mm. Jeżeli zestawimy ze sobą te graniczne wielkości, uwzględniając w dodatku, zamiast średnic wzgl. promieni — powierzchnie kół, zatoczonych temi promieniami, wówczas stanie się dla nas wyraźna rozpiętość tych zmian. Aby zrozumieć fakt, że ta skala jest w stanie ogarnąć 1.000.000-krotną zmianę intensywności światła, należy wziąć pod uwagę, że niezależnie od zmian tęczy, występują jeszcze dodatkowo zmiany w stopniu wrażliwości i samej siatkówki.

Na podstawie badań można przyjąć, z dużym stopniem przybliżenia, że w zdrowym oku i w zwykłych warunkach zmiana wrażliwości siatkówki pozostaje w ustalonej

zależności od stopnia kurczenia się źrenicy, skutkiem tego można przyjąć zmiany źrenicy jako miarę natężenia światła dla celów fotometrii praktycznej.

Warto tutaj podkreślić, że źrenica bardzo szybko dostosowuje się do zmienionych warunków świetlnych, co z łatwością można stwierdzić, obserwując źrenicę w lustrze i zapalając nagle lampę.

Jedną z ważnych przeszkód do wykorzystania źrenicy do fotografii, była trudność stworzenia jakiegoś prostego a zarazem niezawodnego przyrządu — źrenicomierza, któryby mierzył każdorazową wielkość źrenicy. Gdy te pomiary dadzą się z łatwością prze-

prowadzić, wówczas sprawa światłomierza sprowadzi się tylko do znalezienia związku liczbowego pomiędzy wielkością źrenicy a czasem naświetlenia.

Wygodne rozwiązanie daje pomysł, według którego do odczytywania służy lusterko oraz paseczek kartonowy, zaopatrzony w krążki o stopniowanej wielkości. Pomiar przeprowadzamy, zbliżając do gałki ocznej i odczytując odpowiedni krążek, równy w danej chwili wielkości źrenicy.

Pozostają teraz sprawy związku pomiędzy średnicą źrenicy, a czasem naświetlania, ale o tem w następnym artykule.

## Z T E O R J I I P R A K T Y K I

### Gertruda Kasebier.

W październiku 1934 r. zmarła w Stanach Zjednoczonych słynna artystka fotografka, Gertruda Kasebier. Była ona wielkiego talentu pionierką fotografii artystycznej w pierwszych latach bieżącego wieku. Prace jej, o wielkim rozmachu artystycznym, znane są dobrze wszystkim fotografikom starszej generacji.

### Nowy wywoływacz drobnoziarnisty.

S. T. Abrams proponuje zmianę znanej recepty na drobnoziarnisty wywoływacz „Kodak D-76” przez dodanie siedmiokrotnej w stosunku do boraksu — ilości kwasu bornego. Przepis przybierze więc następującą postać:

wody — 1000 ccm, metolu 2 g, siarczynu sodowego bezwodnego — 100 g, hydrochinonu 5 g, boraksu 2 g, kwasu bornego — 14 g.

### 20 milionów dolarów odszkodowania za wynalazek fotograficzny.

Znane są wszystkim trójkolorowe obrazy filmowe systemu Technicolor. Otóż L. F. Douglas na zasadzie patentu z roku 1916 wytoczył powyższej firmie sprawę sądową z powodu bezprawnego (rzekomo) korzystania z jego patentu i zgłosił pretensję o 20 milionów dolarów przed sądem w San Francisco. Proces ten wzbudził ogromne zainteresowanie w kołach filmowych i fotograficznych.

## K O M U N I K A T Y P R Z E M Y S Ł U

### JUBILEUSZ FIRMY K. GREGER Z POZNANIA

W dniu 1 marca b. r., znana w całej Polsce firma Foto-Greger — obchodziła jubileusz dwudziestolecia swego istnienia. Na uroczystość jubileuszową zjechało się mnóstwo gości z kraju i z zagranicy.

Redakcja przesyła p. Kazimierzowi Gregerowi najlepsze życzenia pomyślności i dalszej owocnej pracy na niwie fotograficznej.

**Lustrzanka 6×9!** Dowiadujemy się, że firma Welta Kamera Werke wypuściła na rynek pierwszą dwuobiektywową lustrzankę na klasyczny format 6×9 cm. Aparat ten p. n. Superfekta odznacza się niezwykle pomysłową konstrukcją skła-

daną, przyczem ruchoma płyta obiektywowa pozwala na dokonywanie zdjęć pionowych i poziomych. Matówka umieszczona nad lustrem posiada maski automatycznie przeskakujące z formatu pionowego na poziomy. Również licznik urządzony jest na zdjęcia poziome i pionowe. Superfekta posiada też wizjer ramkowy, doskonale umieszczoną tabelę ostrości wgłęb i b. dobre wyposażenie optyczne. Dostarczana jest mianowicie z Trioplanem Meyera 3,8 lub Tessarem Zeissa 3.8.

Wszystkie skale widoczne są od góry, co niezmieśnie ułatwia manipulację. Wróżymy temu nowemu modelowi Welty, którego ukazanie się wzbudziło zrozumiałe zainteresowanie, duże powodzenie.

# CZEMU SZARE POZYTYWY W FOTOGRAFICE POLSKIEJ?

Odpowiedź na ankietę

Inż. Marian Dederko, C. F. K. P.

**P**ORUSZONE na zjeździe poznańskim zagadnienie, dlaczego obrazy bromosrebrowe polskich fotografików mają szary charakter, jest bardzo ciekawe i dlatego wdzięczni musimy być redakcji „Fotografa” za zapoczątkowanie ankiety na ten temat.

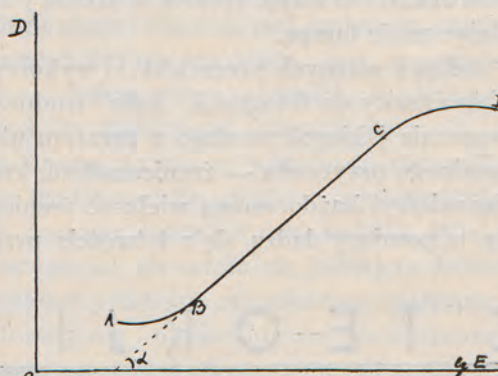
Pozwolę sobie i ja zabrać głos w tej sprawie.

Stanowczo stwierdzam, że nasza szarość jest skutkiem zasadniczych błędów technicznych, które weszły w naszą krew, stając się już nie przemijającym błędem, a przykrą i szkodliwą manjerą.

Dla zrozumienia moich wywodów przypomnijmy sobie chociażby w krótkości zasady sensytometrii, metody, bez której niemożliwym jest racjonalne zrozumienie żadnego zagadnienia fotograficznego.

Wszyscy prawdopodobnie wiemy, co to jest klin sensytometryczny. Jest to umieszczony pomiędzy 2-ma szybkami klin, odlany z żelatyny, zabarwiony neutralnym barwnikiem. Jeśli przez taki klin naświetlimy błonę, płytę czy papier, to dany materiał na jednostkę swej długości otrzymywa pewną ilość światła, ściśle zależną od grubości w danym miejscu klina, a temsamem jego zaciemnienia. Po wywołaniu w ten sposób naświetlonej błony, płyty czy też papieru, mierzymy sensytometrem zaciemnienia w każdym miejscu próbki, które będą odpowiadały danemu miejscu klina, a temsamem danemu stopniowi naświetlenia. Otrzymamy w ten sposób szereg liczb, które nam pozwolą wykreślić t. zw. charakterystykę. Na osi x odkładać będziemy naświetlenia, na osi y odpowiadające zaciemnienia próbki. Dla pewnych względów natury fizjologicznej i rachunkowej, będziemy na osi x odkładać nie same liczby, lecz ich dziesiętne logarytmy. Tak samo i na osi y, nie same wartości, lecz ich logarytmy dziesiętne czyli t. zw. gęstość

optyczną. W ten sposób otrzymujemy t. zw. charakterystykę.



Jeżeli będziemy mieli kilka jednakowo naświetlonych próbek i każdą z tych próbek będziemy wywoływali przez rozmaitą długość czasu, otrzymamy wtedy kilka charakterystyk, które będą tem mniej nachylone do osi  $\lg E$ , im dłużej były wywoływane. Jeżeli przez  $\alpha$  nazwiemy kąt pomiędzy prostą części charakterystyki, a osią  $\lg E$ , to możemy napisać:

$$\gamma = \operatorname{tg} \alpha$$

Ta wielkość  $\gamma$  jest bardzo ważną w nowych badaniach; charakteryzuje ona liczbowo stopień wywoływania.

Jak już wspomniałem, im dłużej będziemy wywoływali, tem kąt  $\alpha$  a tym samym  $\gamma$  będą większe. Jednakże to zwiększanie się nie będzie postępowało nieograniczenie. W pewnym momencie przedłużanie czasu wywoływania będzie tylko zadymiało negatyw bez zwiększania wartości  $\gamma$ .

Największą wartość  $\gamma$  będziemy oznaczali jako  $\gamma_{\infty}$  (gamma nieskończoność). Zwykle nie oznaczamy tej  $\gamma_{\infty}$  eksperymentalnie, lecz znajdujemy jego wartość graficznie, lub też analitycznie, wychodząc z równania:

$$\gamma = \gamma_{\infty} (1 - e^{-kt})$$

To są w krótkości zaznaczone zasadnicze elementy sensytometrii.

Wychodząc z tych zasad, możemy wprowadzić następujące warunki dobrego zdjęcia oraz dobrego z tego zdjęcia pozytywu.

Warunki te są następujące: 1) Naświetlenie negatywu, tak jak i pozytywu, musi być takie, aby zarówno jeden, jak i drugi pracował na prostym odcinku charakterystyki, czyli innymi słowy, negatyw i pozytyw powinny być prawidłowo naświetlone. 2) Wywołanie negatywu oraz pozytywu muszą być takie, aby iloczyn gamma negatywu przez gamma pozytywu równał się 1, czyli inaczej, aby ich gamma odpowiadały równaniu:

$$\gamma_p \cdot \gamma_n = 1$$

Teraz możemy przejść do istoty zagadnienia. Cały szereg poważnych naszych fotografików propaguje zasadę, że tylko mocno prześwietlony negatyw dać może artyście możliwości stworzenia pozytywu, któryby dawał możliwie największe artystyczne wartości. Geneza tych zupełnie już dzisiaj niesłusznych żądań pochodzi stąd, że głos u nas największy mają (co uważam za słuszne) fotograficy starsi, którzy cały szereg swoich pięknych dzieł wykonywali na materiale niebarwoczułym. Tam rzeczywiście trudno było z powodu ubogości warstwy światłoczułej otrzymać bogate i prawidłowe walory. Ratowano się więc wtedy prześwietleniem, które, dając szary wygląd negatywowi, pozwalało jednakże walczyć z ubogością i nieprawidłowością walorów. Pierwsze materiały barwoczułe też dalekie jeszcze były od tych zalet, jakie posiada współczesna dobra błona. To też manjera prześwietlania weszła bardzo mocno w krew naszych fotografików, tak, że i teraz boją się jeszcze prawidłowo naświetlonego negatywu. W ten sposób ich negatywy zwykle leżą na górnej krzywej części charakterystyki.

Widzimy więc, że pierwszemu z żądań prawidłowego zdjęcia, nie odpowiadają negatywy prześwietlone, ale mamy jeszcze

drugi nadzwyczajnie ważny warunek w postaci równania

$$\gamma_n \cdot \gamma_p = 1$$

Otóż ten warunek jest tylko możliwy wtedy, gdy pracujemy na prostym odcinku charakterystyki. Ponieważ zaś nasi fotograficy pracują na górnym krzywym odcinku charakterystyki,  $\gamma_n$  będzie u nich niestałą i jeżeli nawet znajdziemy  $\gamma_p$  prawidłową, to możemy to zrobić tylko dla jednego punktu krzywej, a więc dla jednego tylko waloru naszego negatywu.

Oto jest przyczyna, dla której musimy posługiwać się retuszem, mniej lub więcej skomplikowanym, metodami wtórnikowymi, a pozatem skrobaniem, lub farmerowaniem pozytywu, aby wydobyć efekt, choć trochę podobny do tego, jaki widzieliśmy podczas zdjęcia.

Stąd to wielkie dawniejsze zamięłowanie do procesów artystycznych, czy, jeżeli już bardzo tego sobie życzyście, interwencyjnych, stąd też i chorobliwie szary wygląd pozytywu, pochodzący z chorego już od urodzenia na prześwietlenie negatywu.

Fotografia współczesna ma znakomite materiały, zarówno negatywowe, jak i pozytywowe. Błony panchromatyczne są rewelacją, a papiery swoimi gradacjami, emulsją i powierzchniami biją kompletnie jednobarwne gumy czy przetłoki. To też fotograficy nasi muszą pójść nową metodą pracy, muszą *prawidłowo* naświetlać, *prawidłowo* wywoływać i kopjować, aby wydobyć piękno i prawidłowość walorów całkowicie takie, na jakie pozwala współczesny materiał światłoczuły.

Niech nikt nie myśli, że żądam od każdego fotografa, aby przy wszystkich swoich pracach stosował pomiary sensytometryczne. Byłoby to absurdem. Niech tylko nauczy się widzieć i robić dobry negatyw prawidłowo naświetlonego zdjęcia, a później prawidłowo go przerzucić na papier, a będzie już dobrze. Te zaś rzeczy dobry technik zdobędzie zawsze swoją podświadomością.

A więc do walki z prześwietlonym negatywem i szarym pozytywem!

# NA MIGAWKĘ BEZ KAMERY

Dr. Antoni Wieczorek C. F. K. P.

**O** DWIEDZIŁ MNIE niedawno pewien wybitny artysta - fotograf, zamieszkały stale w Warszawie. Bardzo miły i pełen inicjatywy człowiek, dla którego twórczości miałem zawsze wiele podziwu i uznania. To też z pogodnym uśmiechem przeszedłem nad tą cechą stołecznej dumy, która się zaczyna od słów „my z Warszawy“. Nie mogłem przecież miłemu gościowi odpowiedzieć „my z Zakopanego“, ponieważ wiem dobrze, że on nie jest warszawiakiem, a zaś „my z Zakopanego“ znamy Warszawę czasem lepiej, niż owi „my z Warszawy“, którzy tam od pewnego czasu osiedli.

To nie przeszkadza jednak, że gościa miałem sympatycznego i miłą z nim spędziłem chwilę na rozmowie. Gość mój wyznał szczerze, że w ostatnich latach w jego twórczości artystycznej zaznaczył się silny zastój, że nic dla fotografii nowego nie uczynił. Ma wiele pomysłów, ale z realizacją artystyczną jest gorzej. Nie ma po prostu na to czasu, bo zajęty jest inną pracą. Ale zdrowa ambicja nie pozwalała mu poprzestać na argumentie „braku czasu“. Po chwili, nie znajdując widocznie w sobie samych dalszych argumentów, począł się tłumaczyć i bronić — moją osobą. — A, bo Pan może na to poświęcać wiele czasu, Pan tylko (!) jeździ na nartach i fotografuje — powiedział mi mój gość, nie zdając sobie sprawy, że reprezentuje w tej chwili 95% ogółu polskich fotografików, którzy mają szalone pretensje do artystyzmu i do sztuki, a równocześnie wyznają, że nie mają na to zupełnie czasu.

Jest w tem niewątpliwie jakaś straszliwa sprzeczność, a ponieważ jest ona objawem chwilowym, więc trzeba ją uznać jako część integralną fundamentu, na którym bytuje fotografia artystyczna. Przeciętą fotografią amatorską nie zna tego problemu, ponieważ foto-amator poświęca na fotografowanie ten czas, którym dysponuje. A więc w spożytkowaniu czasu jedynym czynnikiem regulacyjnym jest wolna wola. I to jest dziwne, że sprzeczność występuje dopiero wtedy, gdy nikomu nieznany pół-amator przedziegnie się w artystę. Wtedy zachodzi ten nader częsty wypadek, że artysta „nie ma czasu“, choć ma czas na to, aby hodować wysokie ambicje artystyczne. Zupełna odwrotność tego, co jest w półamatorstwie bezpretensjonalnem: Foto-amator ma czas, lecz nie ma wygórowanych ambicji — artysta ma wściekle ambicje i twierdzi, że nie ma czasu.

Coś tu jest niezupełnie w porządku nietyl-

z czasem, co z artystyzmem i wogóle ze sztuką. Uprawianie sztuki nie zależy przecież ani od jeżdżenia na nartach, ani od chodzenia z kamerą, ani od wałkowania tego, co się kiedyś robiło dla niej, gdy się „miało czas“. Miało się go, bo się chciało — dziś się go nie ma, bo się nie chce mieć. Sztuka natomiast wymaga ofiar, rezygnacji z wielu wygod, wyrzeczenia się wielu rzeczy, dostępnych dla ludzi, którzy nie posiadają głębszego zamiłowania artystycznego.

Trudno — tu trzeba wybierać. Co kto wybierze, to i ma. Prawo wolnego wyboru istnieje nie tylko w sztuce, lecz i w życiu. Istnieje nawet wówczas, gdy człowiek ciężko walczy o byt. Weźmy za podstawę rozumowania twierdzenie, że człowiek jakiś uważa się za artystę, ale nie ma czasu na uprawianie swej sztuki. Wnioski są następujące: Jeżeli nie ma absolutnie czasu, to niech wyrzeknie się zupełnie ambicji artystycznych, albo niech zmieni warunki życia i pracy zawodowej tak, aby czas się znalazł. Jeżeli nie chce mieć czasu, to również niech wybiera między lekkim spędzeniem wolnego czasu, a między ciężką pracą, bez której niema sztuki. Już samo twierdzenie artysty, że on nie ma czasu zajmować się sztuką, jest irracjonalne: Bo albo jest rzeczywiście artystą i ma czas, albo nie ma czasu na to, bo nie jest artystą. O istocie jednostki decyduje nie nomenklatura, lecz praca i jej produkty. Kto w czemś przestaje pracować, ten przekreśla temsamem teraźniejszość, która jest pod znakiem już nowej, innej pracy. Powracanie myślą do przeszłości nie może zastąpić samej pracy, która w sztuce — jeśli ma coś wartać — musi być stale pod znakiem fermentu i postępu.

Czy słyszał kto o postępie w warunkach zatamowania twórczości? Jednak natura ludzka jest ułomna, a sztuka ma to do siebie, że ci, którzy zerwą z nią nawet na długo, nie mogą tak łatwo zerwać z pretensjami do niej i z wygórowaną ambicją artystyczną. Taka ambicja wisi potem, jakby w powietrzu, bez realnych podstaw pracy. Jest to widok dość przykry i żalony — i dość częsty w fotografii.

Mój miły gość z Warszawy nie stanowi wyjątku. Raczej zbliża się do reguły. Jestem prawie pewien, że kryzys artystycznej impotencji wkrótce u niego przeminie i zobaczymy nowe jego prace, jeszcze bardziej pogłębione w stylu, którego mu dawniej nie było można odmówić. Tak już się stało, że migawka mojego umysłu utrzymała w pamięci pewne fragmenty jednej rozmowy.

# B I B L I O G R A F J A

## ESTETYKA ŚWIATŁA

NOWA POLSKA KSIĄŻKA fotograficzna jest tak rzadkiem zjawiskiem w naszym piśmieniu, że nawet sama zapowiedź jej ukazania się jest już wydarzeniem dużej wagi.

Cóż dopiero, gdy dowiadujemy się, że idzie ku nam nowe dzieło prof. Jana Bułhaka! Wtedy budzi się w nas radosne oczekiwanie i miła niecierpliwość. Wiemy bowiem, że napewno — spotkamy się z czymś świeżym i ciekawym, z porwijącym wykładem, ze śmiałym kreśleniem dróg dla sztuki fotograficznej.

Warto zdradzić kilka szczegółów o rodzącej się „Estetyce światła”. Będzie ona tłoczona w nowej drukarni wileńskiej, należącej do wydawcy St. Turskiego, zasłużonego realizatora „Almanachu Fotografiki Polskiej”. Ten „nowy drukarz” pragnie uczynić z „Estetyki Światła” swego benjaminka — a więc piękna szata graficzna dzieła zagwarantowana.

Z osobistych wynurzeń prof. Bułhaka wiadomo nam, że „Estetyka Światła” będzie największą i najpiękniejszą jego książką i zawierać będzie syntezę poglądów autora na najistotniejsze sprawy sztuki fotograficznej.

Należy wyrazić wdzięczność autorowi za rozpisanie przedpłaty na „Estetykę Światła”, co niewątpliwie ułatwi szerszemu ogółowi nabycie tej książki.

Prof. Bułhak z całą świadomością i ofiarnością udostępnia swoje dzieło ogółowi pod względem ceny, mając na sercu dobro sprawy, której służy przez cały czas swojej wieloletniej działalności fotograficznej.

Jeżeli przypomnimy sobie, jak zawrotną była cena „Fotografiki” wydanej swego czasu przez przedsiębiorstwo wydawnicze, wtedy w całej pełni ocenimy zasługę prof. Bułhaka dla spopularyzowania estetyki fotograficznej.

Strach pomyśleć, ile musiałaby kosztować „Estetyka Światła”, utrzymana na wysokim poziomie estetycznym, objętości 200 stron i zawierająca przytem 40 ilustracji — gdyby oparła się o jakiekolwiek prywatne przedsiębiorstwo wydawnicze.

Inż. H. Szylit

## LEONARD MISSONE

LEONARD MISONNE jest modny!

Obie półkule interesują się nim żywo. Bostoni „The American Annual of Photography 1935” przynosi na pierwszym miejscu obszerniejszy artykuł Missonne’a „My methods”, ilustrowany kilkoma pracami autora. Wiedeński miesięcznik „Die Galerie” w ubiegłym roku zamieścił uwagi Missonne’a o fotografii artystycznej oraz szereg jego

prac. Obecnie wydawnictwo „Die Galerie” wykonało akt pełen petyzmu dla talentu Leonard Missonne, wydając wspaniałe album, zawierając 24 prace belgijskiego mistrza.

Książka jest wytworna, format imponujący 30 × 32 i gromadzi najcenniejsze rzeczy Missonne’a, zreprodukowane techniką graficzną wysokiej klasy. Niejeden obraz znany z dawniejszych reprodukcji lub z naszych Wystaw, chociażby „La vie est dure” z ostatniej Wystawy Poznańskiej, ale wszystkie te prace, zebrane razem i zreprodukowane pięknie tworzą jednolitą całość, jakże charakterystyczną dla rodzaju talentu Missonne’a.

Dbłość wydawców o zewnętrzny efekt książki została posunięta do ostatnich granic.

Na otwarciu umieszczono francuski wstęp Missonne’a, odbity z autografu i podpisany własnoręcznie (!) przez autora. Dalej są podane niemiecki i angielski przekład tego wstępu.

Aby czytelnik polski nie czuł się pokrzywdzonym — posłuchajmy co mówi Missonne — ale po polsku:

„Gdybym miał w kilku słowach streścić to, czego nauczyłem się w ciągu przeszło czterdziestoletniej swojej działalności fotograficznej, powiedziałbym:

Dbajcie o światło! Zbyt często fotografuje się przedmiot, takimi jakimi są, tymczasem należy je uczynić takimi, jakimi się nam wydają, a więc takimi jakimi je czyni światło i atmosfera.

Światło upiększa wszystko. Ono przekształca i uszlachetnia motywy najniklejsze i najzwyklejsze. Przedmiot jest niczem, światło jest wszystkim! Uczmy się więc odnajdywać, to przyjazne światło. Ono właśnie tworzy obraz.

Umieć patrzeć — oto zasadnicza kwalifikacja fotografa, ale jest ona jednocześnie bardzo trudna do osiągnięcia”.

Skoro już rozpisaliśmy się o albumie Leonard Missonne, nie od rzeczy będzie przy okazji wspomnieć o pewnej inicjatywie „Polskiej Prasy Fotograficznej”, podjętej na początku ubiegłego roku, ale nieznanej szerszemu ogółowi. Pragnęliśmy wtedy stworzyć szereg albumów prac najwybitniejszych naszych mistrzów — w oryginalnej technice bromowej. Pomysł już był bliski realizacji tak dalece, że nawet szczegóły uzgodniono z prof. Janem Bułhakiem, którego zbiór prac miał zapoczątkować nasze wydawnictwo. Niestety, wrogie ustosunkowanie się pewnych czynników przemysłowych do całokształtu naszej pracy wydawniczej nie pozwoliło nam skoncentrować się na szerszej twórczej pracy, wciągając nas w wir walki. Jakże prawdziwą okazała się mądrość ludowa: zgoda buduje, niezgoda rujnuje.

Inż. H. Szylit

# FOTOGRAFJA POLSKA ZAGRANICĄ

## MIĘDZYNARODOWY KONGRES FOTOGRAMETRJI

W końcu listopada r. z. odbył się w Paryżu Kongres fotogrametrii z udziałem Polski. Między innymi prof. E. Warchałowski przewodniczył w V Sekcji (naukowej). W Sekcji II prof. inż. T. Gutkowski wygłosił bardzo ciekawy referat o wyborze odległości ogniskowej obiektywu aparatu aerofotogrametrycznego.

Na urządzonej jednocześnie wystawie fotogrametrycznej nasz Wojskowy Instytut Geograficzny wystawił mapę Tatr w skali 1:100000 i mapę Szpicbergu w skali 1:200000. Ministerstwo Komunikacji wystawiło mapę pogranicza polsko - rumuńskiego w skali 1:4000. Politechnika w Warszawie i Lwowie dały piękne prace stereofotograficzne.

## WYSTAWA W KOSZYCACH

Na pierwszej Międzynarodowej Wystawie w Koszycach (Czechosłowacja) otrzymał medal brązowy p. Antoni Anatol Węclawski, C. F. K. P. za swoją pracę „Refleksy świetlne“.

## KONKURS IHAGEE

W światowym konkursie firmy „Ihagee“ w Dreźnie otrzymali nagrody następujący polscy autorzy: pp. Rajmund Sonnenfeld, Warszawa; Dr. St. Sekutawicz, Warszawa; Dr. A. Wieczorek, Zakopane, Włodzimierz Junosza - Stępowski, Warszawa, Dr. M. Skowroński, Toruń, A. Serog, Cieszyn, Jan Jastrzębski, Warszawa, R. Radzikowski, Dąbrowa i wielu innych.

## DIE GALERIE

We wrześniowym numerze „Die Galerie“ ukazał się artykuł dr. A. Wieczorka, C. F. K. P. „O krytyce i stylu“.

W numerze grudniowym „Die Galerie“ reprodukowane były obrazy: Ś. p. inż. Marjana Wieczorka (brata Dr. A. Wieczorka) „Portret polskiego górala“ oraz praca A. Seroga z Cieszyna p. t. „Skupienie“.

W numerze lutowym „Die Galerie“ znajduje się obraz p. t. „Zima w Tatrach“ Dr. A. Wieczorka, C. F. K. P.

## PHOTOGRAPHIK

W Nr. 5/1934 pisma „Photographik“ była reprodukowana praca M. Rysia C. F. K. P. z Poznania p. t. „Studjum“ (rozmiar reprodukcji 22×31).

## PHOTOFREUND

W Nr. 5/1935 „Photofreund“ ukazało się pod nagłówkiem „Amatorska Fotografia w Polsce“ sprawozdanie z pierwszej Śląskiej Wystawy Fotograficznej w Katowicach pióra Dr. A. Wieczorka C. F. K. P.

W „Photofreud - Jahrbuch 1935“ były reprodukowane: praca prof. Jana Bułhaka C. F. K. P. z Wilna — „Krajobraz romantyczny“ oraz 2 prace Dr. A. Wieczorka C. F. K. P.: „Motyw Tatrzański“ „Uwaga, wysokie napięcie!“.

# WYSTAWY MIĘDZYNARODOWE

## Statystyka wystaw fotograficznych na świecie

W okresie: 1.VII.1933 — 30.VI.1934 odbyło się na świecie 71 międzynarodowych wystaw, w których wzięło udział 9.298 wystawców z 22.651 obrazami. Podajemy liczby wystawców dla poszczególnych krajów Europy oraz dla Stanów Zjednoczonych. Cyfry obok krajów stanowią liczbę wystawców w okresie wystawowym 1933/34; cyfry w nawiasie — w okresie wystawowym 1932/33 r. Liczba wystawców z Polski wzrosła więc z 40 do 54 w ostatnim okresie wystawowym.

Stany Zjednoczone 320 (382).

Anglja 291 (288).

Austrja 91 (55).

Bułgarja — 1 (0).

Czechosłowacja 80 (43).

Danja 3 (1).

Francja 72 (90).

Niemcy 37 (59).

Grecja 1 (2).

Holandja 28 (9).

Hiszpanja 38 (3).

Italja 28 (30).

Jugosławja 9 (3).

Litwa 1 (1)).

Luxemburg 1 (1).  
 Monaco 2 (1).  
 Norwegja 4 (5).  
**Polska 54 (40).**  
 Portugalja 6 (3).  
 Rosja Sowiecka — (0).  
 Rumunja 1 (0).  
 Szwecja 13 (8).  
 Szwajcarja 14 (12).  
 Watykan 2 (0).  
 Węgry 60 (33).

**Spis polskich wystawców, którzy obe-  
 ślali Międzynarodowe Wystawy w sezonie  
 1933/34.**

Władysław Bednarczuk, Lwów.  
 Por. Zbigniew Bieniawski, C. F. K. P.,  
 Dęblin.  
 Władysław Bogacki, Kraków.  
 Antoni Borowiec, Końskie.  
 Prof. Jan Bułhak, C. F. K. P., Wilno.  
 Stanisław Cierniak, Poznań.  
 Edward Czerny, Bitków.  
 Hans Drost, Bielsko.  
 Jerzy Dzierzbicki, Radom.  
 Dr. Józef Farbotko, Wilno.  
 Bolesław Gardulski, C. F. K. P., Kraków.  
 Władysław Hercok, Kraków.  
 Henryk Hermanowicz, Wilno.  
 Oton Jauernik, Bielsko.  
 Wiktor Jakimenko, Łódź.  
 Jan Jurkowlaniec, Wilno.  
 Edward Kaczmarek, Poznań.  
 Karl Klurser, Bielsko.  
 Władysław Kluzek, Kraków.  
 Zygmunt Konopka, Warszawa.

Leon Kowalski, Kraków.  
 Marjan Krysztofik, Wilno.  
 Józef Kuczyński, C. F. K. P., Kraków.  
 Henryk Kukowski, Warszawa.  
 Stefan Leszczyński, Poznań.  
 Eugenjusz Löwy, Cieszyn.  
 Prof. Władysław Miedniak, Katowice.  
 Janina Mierzecka, C. F. K. P., Lwów.  
 Tadeusz Dierżykraj - Morawski, Poznań.  
 Dawid Nussbaum, Lwów.  
 Inż. Wacław Orynowski, Warszawa.  
 Edmund Osterloff, Radomsko.  
 Tadeusz Pacyna, Kraków.  
 Czesław Paschalski, Radom.  
 Dr. Tadeusz Przypkowski, Kraków.  
 Roman Radzikowski, Dąbrowa Górna.  
 Dr. Juljusz Rodkowski, Lwów.  
 Inż. Witold Romer, C. F. K. P., Lwów.  
 Józef Rożnowski, Wilno.  
 Dr. Marjan Ryłko, Andrychów.  
 Eugenja Salowejczykówna, Warszawa.  
 Adolf Serog, Cieszyn.  
 Kpt. Adam Skoczycki, Warszawa.  
 Roman Sowiakowski, Lwów.  
 Jan Sunderland, Warszawa.  
 Zygmunt Szajer, Warszawa.  
 Juljusz Szczepański, Poznań.  
 Inż. Zbigniew Trylski, Białokrynica.  
 Stanisław Turowicz, Wilno.  
 Tadeusz Wański, C. F. K. P., Poznań.  
 Antoni Anatol Węclawski, C. F. K. P.,  
 Warszawa.  
 Dr. Antoni Wieczorek, C. F. K. P., Za-  
 kopane.  
 Halina Zalewska, Lwów.

## KALENDARZYK WYSTAW

**III Wystawa Fotografiki Polskiej w Salonach  
 Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych.** Trwanie:  
 27 kwietnia — 23 maja 1935 r. Ostatni termin: 10  
 kwietnia 1935 r. Adres: P. T. F., Warszawa, Chmiel-  
 na 17.

**XX Doroczna Wystawa Fotografii Artystycz-  
 nej w Londynie.** Trwanie: Maj 1935 r. Ostatni ter-  
 min nadsyłania prac 11 kwietnia 1935. Adres: Mr. I.  
 Ainger Hall, London S. W. 13 10 Kitson Road.

**1 Międzynarodowy Salon Fotograficzny w To-  
 kyo.** Trwanie: 24 maja — 6 czerwca 1935. Ostatni  
 termin: 1 maja 1935. Adres: Secretary of the Tokyo  
 Salon of Photography, 19 Nakano-cho, Azabu, To-  
 kyo, Japonja.

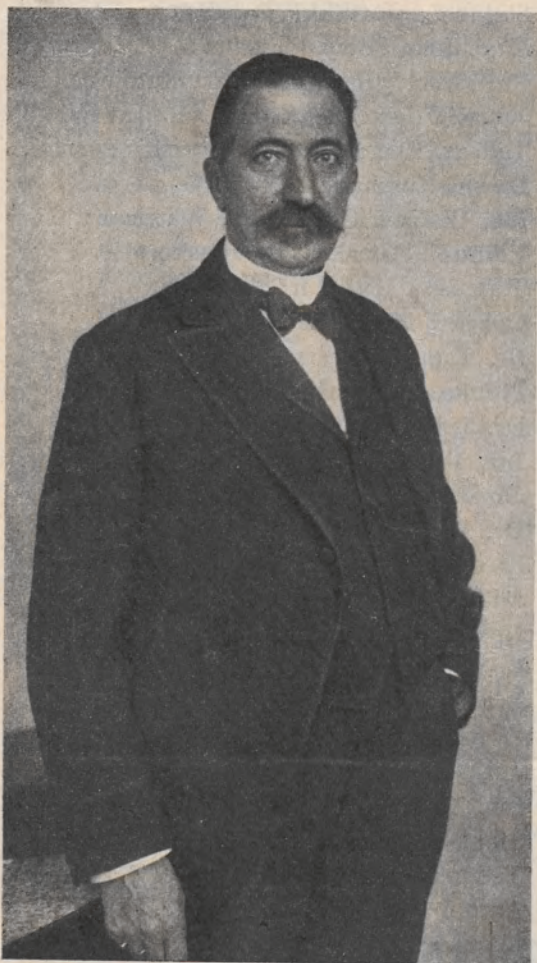
**V Międzynarodowy Salon Fotograficzny w Ka-  
 lifornji.** Trwanie: 29 maja — 11 listopada 1935  
 w „Palacu Fotografji“. Ostatni termin 1 maja 1935.  
 Adres: Salon Committee, San Diego, Salon of Pho-  
 tography, Balboa Park, San Diego, California.

**V Amerykańska Wystawa Doroczna w Bosto-  
 nie.** Trwanie: Czerwiec 1935. Ostatni termin:  
 1 czerwca 1935. Adres: American Photography, Bos-  
 ton, Mass, U. S. A. 428 Newbury Street.

**4 Międzynarodowy Konkurs Najlepszego Filmu  
 Amatorskiego 1935. Barcelona.** Trwanie: 16 — 20  
 maja 1935. Adres Centre excursionista De Catalu-  
 nya (Seccio de cinema) Paradis, 10, Pkal. Barcelo-  
 na, Catalunga, Espania.

# LIEVIN GEVAERT†

## Wspomnienie pośmiertne



Dnia 2 lutego rozstał się z tym światem Lievin Gevaert, założyciel i prezes rady nadzorczej S. A. Photo - Produits Gevaert w Antwerpii.

Nagła śmierć ś. p. L. Gevaerta wywołała głęboką żałobę w jego ojczyźnie. Naród belgijski traci w nim nie tylko wielkiego przemysłowca, ale i szlachetnego człowieka, który wybitne zalety swego umysłu i serca oddał całkowicie w służbę ojczyźnie.

Urodzony 28 maja 1868 roku rozpoczął swą działalność mając 22 lata, jako właściciel skromnego zakładu fotograficznego i dzięki niezmordowanej energii stanął w rzędzie największych przemysłowców naszych czasów.

Fotografia przyciągała go już od wczesnej młodości; eksperymentował nie tylko jako fotograf z zawodu lecz dążył przede wszystkim do rozwiązania zagadnień podstawowych, pragnąc mianowicie

przyczynić się do wyprowadzenia fotografii ze sfery empiryki, w jakiej się naówczas znajdowała, w dziedzinę nauki ścisłej. Nie zrażając się licznymi przeszkodami, pracował usilnie nad wypełnieniem tego zadania, studiując chemję i przeprowadzając skomplikowane badania.

Rychło jednak obudziła się w nim żylka przemysłowca, który nie ogranicza owoców swych badań do laboratorium, lecz pragnie z nich uczynić wspólne dobro ludzkości. Krok za krokiem powstawały nowe wynalazki i w ten sposób w krótkim czasie rozpoczęła się realizacja ideału, który uznał za cel swego życia.

Po skromnym początku przy ulicy Anselmo w Antwerpii, gdzieś ś. p. L. Gevaert rozpoczął pracę z dwoma współpracownikami, zostały w krótkim czasie stworzone warunki umożliwiające powstanie 28 czerwca 1894 firmy L. Gevaert & Co.

Wielkie powodzenie przedsiębiorstwa powodowało ciągły rozrost fabryki i w roku 1905 zakupiła firma pierwsze budynki na terenie, gdzie znajduje się obecnie.

Odtąd postępuje rozwój firmy Gevaert naprzód w ciągłych sukcesach. Kapitał, który wynosił początkowo 20.000 fr. zostaje podwyższony stopniowo do 1.000.000.— w r. 1914, 15.000.000 w r. 1920, 36 milionów w 1926, aby ostatecznie w roku 1929 osiągnąć 100.000.000.

W r. 1920 przedsiębiorstwo przybrało nazwę S. A. Photo - Produits Gevaert. Wraz z rozbudową fabryki w Oude God i Heultpe, szedł w parze rozwój zagranicznych organizacji sprzedaży. Obecnie posiada firma Gevaert gęstą sieć filij w całym świecie, zatrudniających setki pracowników.

Działalność ś. p. L. Gevaerta nie ograniczała się jedynie do przemysłu fotograficznego. Był to człowiek o szerokich horyzontach społecznych, który położył duże zasługi na polu rozwoju życia kulturalnego i oświaty ludu flamandzkiego.

Odnaczył się również wybitną działalnością w dziedzinie opieki społecznej, darząc szczególną sympatją liczny personel swych fabryk. Toteż uwielbiany był przez tysiączne rzesze robotników i urzędników zatrudnionych w Jego przedsiębiorstwach.

Śmierć ś. p. Lievina Gevaerta pozostawia głęboką lukę w społeczeństwie belgijskim.

Pogrzeb odbył się przy współudziale przedstawicieli rządu, władz m. Antwerpii i ogromnych tłumów publiczności. Uroczystość żałobna celebrowana była w obecności prymasa Belgji, kardynała

Van Roey i liczne duchowieństwa. Trumny ozdabiał wieniec z wszystkich stron świata: Barcelona, Londyn, Paryż, Warszawa, Charbin, Szanghaj, New-York etc. etc., pośpieszyły oddać

ostatni hołd Zmarłemu. Nad grobem wygłoszono cały szereg przemówień oświecających wybitną działalność Nieboszczyka, poczem zwłoki ś. p. L. Gevaerta spoczęły na zawsze w ziemi.

## Z POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

### DOROCZNE WALNE ZEBRANIE POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO.

Dn. 27.II. odbyło się walne zebranie członków P. T. F. Wybrano nowy zarząd w następującym składzie: pp. Bartliński, mjr T. Bobrowski, F. Cywiński, inż. M. Dederko, W. Dederko, St. Floryan, P. Laszkiewicz, O. Lisowska, prof. J. A. Neumann, K. Niewiadomski, F. Olesińska, inż. H. Szylić, M. Szypowska, kpt. K. Włodarczyk, kpt. H. Wojciechowski.

Zarząd ukonstytuował się w następujący sposób: prezes: mjr. Tadeusz Bobrowski, pierwszy wiceprezes — kpt. H. Wojciechowski, drugi wiceprezes — p. Marja Szypowska, sekretarz — kpt. Karol Włodarczyk, sekretarz Związku Polskich Zrzeszeń Fotograficznych p. St. Floryan, skarbnik — p. Piotr Laszkiewicz; odczyty, wystawy i komunikaty prasowe — p. Fr. Olesińska, prasa fotograficzna — inż. H. Szylić, gospodarz lokalu i laboratorium — p. K. Niewiadomski, bibliotekarka — p. Lisowska, buchalterja — p. F. Cywiński, kierownictwo kursów i poradni technicznej — p. W. Dederko sprawy towarzyskie i rozrywkowe — p. Bartliński.

Komisja techniczno - naukowa: pp. inż. M. Dederko, prof. J. Neumann, prof. dr. J. Stalony-Dobrzański, inż. H. Szylić i kpt. H. Wojciechowski.

Komisja artystyczna: pp. mjr. T. Bobrowski, inż. M. Dederko, prof. J. A. Neumann, inż. H. Szylić, A. A. Węclowski, kpt. H. Wojciechowski.

Komitet redakcyjny: pp. mjr. T. Bobrowski, inż. M. Dederko, prof. J. A. Neumann, R. Sonnenfeld, inż. H. Szylić, kpt. H. Wojciechowski.

### KOMUNIKATY POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO.

Kalendarzyk zebrań i wystaw w lokalu P. T. F., Chmielna 17.

3.IV P. mjr. Bobrowski wygłosi odczyt — „Wrażenia z podróży do Niemiec — z wizytą u niemieckich fotografów“.

10.IV Herbatka towarzyska, połączona z pokazem i dyskusją — nad teką z pracami kpt. H. Wojciechowskiego.

17.IV P. St. Floryan wygłosi odczyt: p. t. „Jak poprawiać negatywy“.

24.IV Herbatka towarzyska.

1.V Prof. Stonawski wygłosi odczyt p. t. „Co wymagamy od płyty reprodukcyjnej“.

### WYSTAWY

WYSTAWY: od 17.III do 7.IV wystawa indywu. p. T. Wańskiego, od 7.IV do 28 IV Wystawa zbiorowa Amatorskiego Fotoklubu w Cieszynie, od 28.IV do 12.V wystawa indywidualna prof. Dr. J. Stalony - Dobrzańskiego.

**Janusz Unieszowski**

Warszawa, Chłodna 37, tel. 215-24

**Naprawa** FOTO  
APARATÓW

**UWAGA!**

NASTĘPNY NUMER „FOTOGRAFA“  
JUŻ JEST W DRUKU !!!

Przedpłata „Fotografa Polskiego”: kwartalnie zł. 4.—; półrocznie zł. 7.50; rocznie zł. 14.50. Cena egz. 1.50  
łącznie „Fotografa Polskiego” i „Fota”: kwartalnie zł. 5.—; półrocznie zł. 9.50; rocznie zł. 18.50.

Wpłaty uskuteczniać na konto P. K. O. 18025

**Adres Redakcji i Administracji: WARSZAWA, MARSZAŁKOWSKA 108, telefon 6-75-10**

Redaktor nac. Inż. HENRYK SZYLIT

Redaktor odp. STANISŁAW FLORYAN

Wydawca TOW. WYD. „POLSKA PRASA FOTOGRAFICZNA”, Sp. z ogr. odp.

Redakcja zastrzega sobie prawo robienia skrótów i poprawek w rękopisach. Reprodukowanie zdjęć i przedruki wzbronione.

Drukarnia Artystyczna, Warszawa, N.-Świat 47, tel. 635-80 i 635-83.

# Almanach Techniki i Przemysłu Fotograficznego

**Prof. Jan A. Neuman**

Stron 178; liczne ilustracje

**Cena zł. 2.-**

Na treść książki składają się: obfity materiał techniczny opracowany przez autora w naukowo-popularnej formie oraz niespotykany u nas dotychczas obszerny dział „Przemysłu Fotograficznego” będący dokładnym informatorem w wyborze sprzętu fotograficznego znajdującego się na naszym rynku. Ze względu na swoje walory i niską cenę, „Almanach Techniki i przemysłu” powinien znaleźć się w bibliotece każdego inteligentnego fotoamatora.

Prenumeratorzy nasi mogą nabyć Almanach ze specjalnym rabatem 20%. Zamiejscowym doliczamy za przesyłkę 50 gr. Wpłaty uskutecznić na konto P. K. O. 18025.

## Kamera lustrzana

# Voigtländer SUPERB

siła światła 1 : 3,5

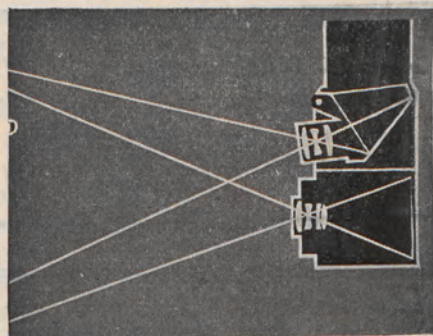


Z właściwym wycinkiem zdjęcia na stałe widocznym obrazie celowniczym

12 zdjęć 6 × 6 na błonach 6 × 9 cm. Compur z samowyzwalaczem, lupa nad matówką i t. p.

**Do nabycia w skł. fotograficznych**

KATALOGI BEZPŁ.



Generalna reprezentacja

**Warszawa, Chmielna 47 a**

---

ZAPROSZENIE DO PRZEDPŁATY  
NA NOWĄ KSIĄŻKĘ FOTOGRAFICZNĄ ILUSTROWANĄ  
JANA BUŁHAKA

POD TYTUŁEM

---

# ESTETYKA ŚWIATŁA

---

(ZASADY FOTOGRAFIKI)

„ESTETYKA ŚWIATŁA” rozważa w obszernym cyklu studjów podstawowych wszystkie zagadnienia fotografii i estetyki fotograficznej i przedstawia je w liniach rozwojowych, odpowiadających pracy publicystycznej autora w ciągu ostatniego dziesięciolecia. Tworzy w ten sposób uzupełnienie podręcznika p. t. „Fotografika”, wydanego w roku 1931-ym.

„ESTETYKA ŚWIATŁA” przewyższy objętością i zakresem treści wszystkie trzy dotąd wydane podręczniki autora i utworzy duży ozdobny tom (w formacie 17×25 cm.) o przeszło 200 stronicach druku i o 48 ilustracjach na papierze kredowym. Omówi w 30 rozdziałach następujące sprawy:

- |                                               |                                               |
|-----------------------------------------------|-----------------------------------------------|
| 1. Martwe narzędzia a żywy człowiek.          | 16. Zależność między negatywem a obiektywem.  |
| 2. Narodowość w fotografii.                   | 17. Naświetlenie.                             |
| 3. Twórczość fotograficzna w krajobrazie.     | 18. Filtr i płyta.                            |
| 4. O motywie.                                 | 19. Negatyw wzorowy.                          |
| 5. Dwa rodzaje motywów.                       | 20. Osłabiacz amonowy jako regulator walorów. |
| 6. Architektura w słońcu.                     | 21. O uczciwym rzemiośle fotograficznym.      |
| 7. Kultura estetyczna.                        | 22. Dziesięcioro przykazań fotograficznych    |
| 8. Wolor jako czynnik estetyczno-wychowawczy. | 23. Moja technika.                            |
| 9. Kompozycja.                                | 24. Fotografia rosyjska.                      |
| 10. Elementy kompozycji.                      | 25. Fotografia angielska.                     |
| 11. Motyw wielkomieszczański.                 | 26. Fotografia francuska.                     |
| 12. Grafika a fotografia.                     | 27. Major E. J. C. Puyo.                      |
| 13. Reprodukacja.                             | 28. Narodziny Foto-Grafiki.                   |
| 14. Wybór sprzętu fotograficznego.            | 29. Brom jako technika swobodna.              |
| 15. Czego uczą kamera i obiektyw.             | 30. Wartość kolorystyczna bromu.              |

Przedpłata na „ESTETYKĘ ŚWIATŁA” wynosi wraz z opłaconą przesyłką pocztową złotych osiem. Nadsyłający tę kwotę pod adresem autora—wydawcy J. Bułhaka (Wilno, ul. Orzeszkowej 3) w terminie do 1 lipca 1935 roku otrzyma książkę franco bezpośrednio po wyjściu z druku, a najpóźniej w październiku 1935 r. Z dniem 1 lipca przedpłata będzie zamknięta, a cena księgarska znacznie podwyższona.

Firmy handlowe i zrzeszenia fotograficzne otrzymują 20% rabatu z ceny 8 zł. p. zy opłaceniu gotówką najmniej 5 egzemplarzy. (5 egzemplarzy franco za 32 zł.).

---

**Generalne zastępstwo na Polskę: G. LEWIN, WARSZAWA, WIELKA Nr. 11**