Almanach Foto Grafiki Wileńskiej

J. KRUSZYŃSKI.

KLISZE DO ILUSTRACYJ WYKONAŁ ZAKŁAD CYNKOGRAFICZNY F. ZANIEWSKIEGO W WILNIE ❋ ODBITO W MAJU 1931 R. TYSIĄC EGZ. NUMEROWANYCH W TŁOCZNI „LUX“ L. CHOMIŃSKIEGO W WILNIE POD ZARZĄDEM K. KACZYŃSKIEGO ❋ UKŁAD POD KIERUNKIEM J. BABIARZA, DRUK TEKSTU I ILUSTRACYJ WYKONAŁ B. USELIS

ALMANACH FOTOGRAFIKI WILEŃSKIEJ

„FECI, QUOD POTUI —
FACIANT MELIORA POTENTES"

ALMANACH FOTOGRAFIKI WILEŃSKIEJ

WYDANY STARANIEM I NAKŁADEM
FOTOKLUBU WILEŃSKIEGO
W CZWARTYM ROKU JEGO ISTNIENIA

KSIĘGARNIA ŚW. WOJCIECHA, WILNO—POZNAŃ—WARSZAWA—LUBLIN
SKŁAD GŁÓWNY: WILNO, UL. DOMINIKAŃSKA 4
1 • 9 • 3 • 1

THE POLISH PHOTOGRAPHIC ALMANAC OF WILNO

POLNISCHER PHOTOGRAPHISCHER ALMANACH VON WILNO

Ś. WOJCIECH BUCHHANDLUNG, WILNO—POZNAŃ—WARSCHAU—LUBLIN
1 • 9 • 3 • 1

L'ALMANACH PHOTOGRAPHIQUE POLONAIS DE WILNO

RÉDIGÉ ET ÉDITÉ
PAR
LE PHOTOCLUB DE WILNO

LIBRAIRIE Ś. WOJCIECH, WILNO — POZNAŃ — VARSOVIE — LUBLIN
1 • 9 • 3 • 1

KOMITET REDAKCYJNY — COMITÉ DE RÉDACTION
REDACTION COMMITEE — REDAKTIONS KOMITEE

JAN BUŁHAK	DZIAŁ LITERACKI
STANISŁAW TURSKI	DZIAŁ ILUSTRACYJNY
Dr. JAN KRUSZYŃSKI	OKŁADKA I UKŁAD GRAFICZNY
KAZIMIERZ LELEWICZ	DZIAŁ OGŁOSZEŃ

227

TŁOCZONO W DRUKARNI „LUX" W WILNIE, UL. PORTOWA 7

PRZEDMOWA

Koła fotograficzne w Polsce oddawna już odczuwają brak ilustrowanego rocznika, któryby stanowił trwałą syntezę wysiłków artystycznych i organizacyjnych fotografiki polskiej. Jednakże, pomimo uświadomionej potrzeby istnienia takiego wydawnictwa, nie potrafiono dotąd wcielić go w życie.

Fotoklub Wileński, od początku podzielający powszechną tęsknotę za Almanachem Fotografiki Polskiej, postanowił urzeczywistnić jej przedmiot w zakresie sobie dostępnym i występuje w niniejszym roczniku z pewnym całokształtem prac artystycznych i literackich swoich członków. Ale pojmując odpowiedzialność, jaka spada na inicjatorów pierwszego w Polsce Almanachu, Fotoklub Wileński nie ogranicza się na tym materjale regjonalnym i dołącza doń obszerny dział ogólny, informacyjny i statystyczny, który obrazuje życie fotograficzne całego kraju i obchodzić może każdego polskiego fotografa, niezależnie od jego przynależności dzielnicowej.

„Almanach Wileński" tworzy więc Wilno, ale—nietylko dla Wilna. Podaje go wszystkim z pragnieniem, by się stał potrzebnym i użytecznym całej Polsce. Podaje go nadto i w językach obcych w tym celu, ażeby cudzoziemcy mogli dowiedzieć się jaknajwięcej o fotografice polskiej.

W jakiej mierze zdołał Fotoklub Wileński wywiązać się ze swego niełatwego zadania—niech orzeknie polski ogół. Do tego ogółu wyciągamy dłoń z tą książką i z prośbą, by osądził nietylko nasze dokonania, ale i nasze intencje, które były i rzetelne i gorliwe.

KOMITET REDAKCYJNY.

PRÉFACE

Le monde photographique polonais ressent depuis longtemps le besoin d'un annuaire illustré représentant une synthèse des efforts artistiques et organisateurs de la photographie pictoriale de Pologne. Malgré le sentiment bien net de cette nécéssité, on n'a pas réussi jusqu'à présent à la réaliser.

Le Photoclub de Wilno, qui partageait depuis longtemps le désir général de voir la vie photographique polonaise reflétée dans un almanach, résolut de l'éditer dans la mesure de ses moyens et présente dans l'annuaire actuel un ensemble d'oeuvres plastiques et littéraires de ses membres.

Se rendant bien compte de la responsabilité, qui incombe aux initiateurs du premier almanach polonais, le Photoclub de Wilno ne se borne pas dans sa publication au contenu exclusivement régional, mais y joint un ample matériel informateur et statistique, concernant le developpement photographique du pays entier et apte à intéresser tous les photographes polonais.

C'est Wilno qui publie l'almanach présent, mais ce n'est pas pour cette ville seule qu'il le destine. Wilno offre son annuaire à toute la Pologne avec le désir de le voir utile et nécessaire partout. Les articles principaux y'sont rédigés en quatre langues pour informer les etrangers sur l'état de la photographie pictoriale polonaise.

Le Photoclub de Wilno a-t-il réussi à accomplir cette tâche si difficile—c'est au public de le décider. Nous lui présentons ce livre en lui demandant de juger non seulement nos résultats, mais aussi nos intentions, qui étaient pleines de bonne volonté et de zèle.

INTRODUCTION

The Polish photographic world has felt for a long time the need of an annual, representing the synthesis of the artistic and organizatory efforts of Polish pictorial photography. Although everyone understands the necessity of such an edition, nothing in this respect has yet been done.

The Photoclub of Wilno, sharing the great desire for an Almanac of Polish photography was the first to realize this need, and are bringing out in this Annual an ensemble of plastic and literary work of its members. Their responsibility is great. The Photoclub of Wilno does not limit itself only to articles of purely local interest, but in addition will give wide informatory and statistical articles, which are to represent the development of phography of the whole country, and which ought to be of great interest to each Polish photographer.

This Almanac is published in Wilno, but it is not exclusively intended for this town only. It has been launched with the great idea of being useful and interesting to everybody in Poland. It is being issued in several European languages whith the aim of giving valuable information of Polish photography to foreigners.

The public will decide whether this work of the Wilno Photoclub has reached its aim, and we beg them not only to judge the contents of our edition, but also to take into consideration our intentions which were of the sincerest.

VORWORT

Der Mangel eines illustrierten Jahrbuches, das eine gründliche Syntese der künstlerischen und organisatorischen Bestrebungen der polnischen Photographik bieten könnte, wurde schon lange von den photographischen Kreisen in Polen lebhaft empfunden. Leider ist es, ungeachtet des Bewusstseins der Notwendigkeit eines solchen Werkes, bisher nicht gelungen, etwas derartiges ins Leben zu rufen.

Der Photoklub von Wilno, gleichfalls von dem Bedürfnis nach einem Almanach der polnischen Photographik durchdrungen, beschloss in dem, ihm zugänglichem Masse, an dem Unternehmen teilzunehmen und tretet in dem vorliegendem Jahrbuche mit einem gewissen Ganzen der künstlerischen und literarischen Arbeiten seiner Mitglieder auf.

Im Bewusstsein der Verantwortlichkeit, die auf den Verfassern des ersten Almanachs in Polen lastet, begnügt sich der Photoklub von Wilno nicht mit der Angabe bloss des regionalen Materials, sondern fügt noch einen umfangreichen Teil der Statistik und der Informationen bei, der das Wesen und das Leben der Photographik im ganzen Lande abspiegelt und jeden polnischen Photographen interessieren kann, unabhängig davon, welcher Gegend Polens er angehört.

Der Wilnoer Almanach ist ein Werk Wilnos, aber nicht bloss für Wilno bestimmt. Wir übergeben ihn der Allgemeinheit mit dem Wunsche, dass er für ganz Polen nützlich und unentbehrlich werde.

Durch die Berücksichtigung der fremden Sprachen wird auch dem Ausländer Gelegenheit geboten, sich in der polnischen Photographik genügend zu orientieren.

Inwiefern es dem Photoklub von Wilno gelungen ist, diese wahrhaft nicht leichte Aufgabe zu lösen, überlassen wir dem Urteil des Lesers, an den wir uns mit der Bitte wenden, nicht nur das Geleistete, aber auch das ehrlich Beabsichtigte zu bewerten.

JAN BUŁHAK

NARODOWOŚĆ W FOTOGRAFICE

Zagadnienie, czy fotografika rozporządza dość szerokiemi środkami, by nadać swym dziełom odrębne piętno narodowe, nie zdaje się interesować zagranicy, która w ostatnich latach coraz bardziej hołduje hasłu „nowej rzeczowości" (neue Sachlichkeit), rzuconemu przez Niemcy. Hasło to idzie w kierunku wręcz odwrotnym, ograniczając tworzywo fotograficzne do pewnych tylko dziedzin i niwelując je do poziomu wielkomiejskiego kosmopolityzmu, jakby naumyślnie wyzbytego z cienia kolorytu narodowego.

Twórczość polska posiadała zawsze charakter wybitnie narodowy i nie umiała być inną. Może zatem nie bez pożytku będzie rozważenie i w twórczości fotograficznej możliwości charakterystycznych pod tym odwiecznym kątem, decydującym o wadze i żywotności każdego objawu kultury narodu.

Geneza obrazu fotograficznego zasadza się na dwuch etapach, wspólnych wszystkim sztukom plastycznym: 1, *na koncepcji* (pomysł motywu i jego układ kompozycyjny), i 2, na wykonaniu osobistem tej koncepcji czyli na nadaniu jej *formy artystycznej*. Wykonanie fotograficzne podlega oczywiście znacznym ograniczeniom technicznym, integralnie z niem związanym, i te właśnie ograniczenia uprawniają niektórych do twierdzenia, że fotografika nie jest zdolna ujawnić w swej formie charakteru narodowego. Twierdzenie to oczywiście może mieć słuszność tylko w tej mierze, w jakiej uznamy ograniczoność opracowania formy fotograficznej w porównaniu ze swobodą formy rysunkowej i malarskiej. Jednakże technika gumowa i olejna wraz z pochodnemi niewątpliwie już znacznie rozszerzyły możliwości indywidualne, które tak dawniej krępowała technika automatyczna, a rozwój tej indywidualizacji postępuje wciąż naprzód. Wobec tego lepiej więc może być ostrożnym z wyrokowaniem, odsądzającem fotografikę od zdolności ujawnienia charakteru narodowego w swej formie i poprzestać na stwierdzeniu, że oddanie tego charakteru jest tutaj i trudniejsze i bardziej ograniczone, niż w sztukach plastycznych o fakturze ściśle odręcznej.

Pozostawiając otwartą sprawę formy fotograficznej, zastanówmy się nad etapem pierwszym, kompozycyjnym, dzieła fotografiki i poszukajmy w nim elementów narodowych.

Kompozycja niezależnie od całego swego przebiegu, polega w pierwszym rzędzie na *wyborze* wolnym i osobistym. Z pomiędzy mnogości tematów różnorodnych: jednako nadających się do opracowania, artysta *wybiera* to, co mu jest najbardziej pokrewne i bliskie, a *odrzuca* to, co nie odpowiada jego psychice, upodobaniom i usposobieniu. Czasem wybór ten może zależeć od nastroju chwili, jednakże naogół kierują nim pewne

stałe warunki psychiczne jednostki, które się składają na jej charakterystykę zarówno indywidualną, jak grupową, czyli narodową. W ten sposób oblicze narodowe jednostki odbija się w predylekcji do pewnych typowych cech jego środowiska, a właściwości jej osobiste nadają tym cechom ujęcie odrębne w kierunku np. liryzmu, tragizmu, komizmu, anegdoty rodzajowej i t. p., co raczej pogłębia koloryt narodowy, niżby miało mu zaprzeczać.

Sprobujmy sprawdzić te zasady na przykładach konkretnych, zaczerpniętych z fotografiki europejskiej.

Whitehead i Job uprawiają niemal wyłącznie t. zw. „wielki motyw" pejzażowy—rozległe samotne perspektywy równin angielskich, ścieżki, gaje, mosty, „kottedże", zagubione w bezmiarze dali i traktowane w sposób charakterystyczny dla malarstwa pejzażowego angielskiego z XIX wieku. Odmienne już są motywy równinne belgijczyka Missone'a, również pełne perspektywicznej przestrzenności. Te cechuje mgława i świetlista atmosfera Belgji, a nieodzowny sztafaż ludzki i zwierzęcy mówi wymownie o jej gęstem zaludnieniu. Marynista Mortimer nie pokaże nigdy nic poza angielskiem morzem i poza człowiekiem morza, walczącym z żywiołami. Pełny galijskiej finezji i elegancji Puyo, paryżanin par excellence, lubuje się w odtwarzaniu wytwornych kobiet wielkiego świata na tle doskonale utrzymanych parków lub zbytkownych wnętrz, a hiszpan Ortiz Echague wciąż przebywa wśród twardych postaci ludowych, jakgdyby rzezanych w drzewie lub rysowanych węglem i rzuca je na tło gór i ruin, albo prowadzi przez mroczne sienie domostw i tajemnicze kościelne wnętrza. Czyż w samym wyborze treści tych obrazów nie przebija już narodowość ich autorów?..

Inaczej jednak jest, gdy po tych epigonach impresjonizmu przychodzi młoda generacja i, propagując „nową rzeczowość", wypiera się własnowolnie odrębności narodowej w fotografji dla motywów międzynarodowych, pseudo-urbanistycznych, ze świata przeważnie industrjalnego, przedstawiających nagromadzenie i pstrociznę przypadkowych przedmiotów, związanych z jałowym materjalizmem życia wielkomiejskiego.

Życie jest bogate i wielostronne, a treść życia jest motywem wszechobecnym. Dojrzy ją artysta wszędzie, więc i w mieście, i jeśli tam odda je w całej współczesnej ekspresyjności, to niewątpliwie stworzy dzieło sztuki pomimo ubóstwa treści rzeczowej. Trudno jednak zrozumieć tych, którzy się lubują wyłącznie w tem ubóstwie i ograniczeniu i w perspektywie jednego metra przestrzeni z zamiłowaniem kopjują trywjalność i nudę różnych większych i mniejszych „fabrykatów", wytworzonych przez spekulację ludzką, gdyż takie dobrowolne zacieśnienie w bezduszności i w bezwyrazistości kosmopolitycznego życia wielkomiejskiego jest zubożeniem duszy, graniczącem z niewolnictwem. Upodobanie do tematów „nowej rzeczowości", jest kierunkiem ułamkowym i jednostronnym, oddala fotografikę od cech narodowych i pozbawia ją odrębności gatunkowej, ponieważ ogranicza się własnowolnie do tematów kosmopolitycznych, jednakowych w każdem mie-

ście kuli ziemskiej. Nowa rzeczowość nie wyraża duszy całego narodu, tylko raczej obrazuje mizerną i bezpłodną meskinerję mieszczucha i handlarza, który zapomniał o istnieniu słońca w gonitwie ulicznej za komfortem, sytością i zyskiem. Miasto zresztą nie jest tylko magazynem guzików ani składem głównym brzydoty,—miasto—to gigantyczny wysiłek ruchu i energji ludzi żywych, który ma swój własny wyraz i nawet swoją poezję, więc urbanizm, pojęty głęboko i wszechstronnie, nie może być zaprzeczeniem powietrza i słońca.

My, Polacy, nie naśladujemy, na szczęście, tych odstraszających przykładów supremacji miasta nad przyrodą. My czujemy całą obcość i jałowość tego modnego kierunku. Nas klątwa niewoli wielkomiejskiej o wiele mniej obciąża, niż narody zachodnie, a przyrodzone warunki bytu—przestrzeń, przyroda, atmosfera i słońce, nie są dla nas zapomnianemi dezyderatami, tylko—codzienną rzeczywistością. W naszej rozległej i bogatej w naturalne zasoby ojczyźnie możemy jeszcze pełnemi garściami chwytać iskrzenie słoneczne, cienistość leśnych gęstwin, błękitne perspektywy dali i wielokształtną scenerję obłocznego nieba. Możemy bez obawy jednostajności odtwarzać nieskończoną rozmaitość przyrody i ziemi, jeszcze nie skłóconych z człowiekiem w walce na wytępienie. Możemy być głusi na twierdzenia snobów, jakoby się pejzaż przeżył, a tematem i tworzywem współczesności musiało być nie bogactwo ziemi, tylko jej negacja, uosobiona w miastach.

Tacy w ogromnej większości jesteśmy my, Polacy i takimi być muszą tematy naszej twórczości fotograficznej, podejmowane w *wyborze* nietylko dobrowolnym i chętnym, ale poprostu—żywiołowym i koniecznym. Więc czyż ten wybór nie podkreśla w sposób charakterystyczny naszej narodowej odrębności, naszego odczucia przyrody i człowieka, naszego przeciwstawienia się światu pospolitych i nudnych tworów miejskiego kramarstwa—naszego szerokiego gestu i szlachetniejszego pojmowania życia, zaczerpniętego z soków ziemi, z jej najlepszych pierwiastków rolnych i polnych? Jeśli Polska już nie jest „narodem szlacheckim", jak nim była w wieku XVII, to jednak przez to nie stała się i nie stanie się nigdy narodem mieszczańskim. To też gdy nas nawet uwięzą mieszkalne skrzynie miasta,—i wtedy potrafimy w pracy naszej wyszukać i ukazać walory słowiańskie i polskie: i promienistość słońca w ciasnym, krętym zaułku, i duszę, przeglądającą przez ludzkie oczy, i surową poezję pracy i gorączkowe tętno wysiłku i ruchu. Zamiast ujmować miasto od strony jego trywjalności i brzydoty, my, Polacy, wolimy szukać w niem dostojniejszych pierwiastków trwałości i ludzkości, wspólnych całej powierzchni ziemskiej.

My, Polacy, idziemy w fotografice drogą własną, bez naśladowania industrjalnej jednostronności zachodu. Idziemy nią może często jeszcze poomacku, podświadomie, jak dzieci. uczące się chodzić, ale za to—jakże mocno stoimy na gruncie matki-ziemi, od której nas nic oderwać nie zdoła! My mamy wrodzone przywiązanie do tej naszej macierzy, mamy

głębokie zrozumienie jej „polskiej", a więc „polnej" duszy, a życie pojmujemy swobodnie, szeroko i przestrzennie. Protest i wstręt w nas budzi zacieśnienie życia do rupieciarni rzeczowej i kupieckiej, a w mieście poprzez sufity i sklepienia umiemy docierać do nieba z błękitem, chmurami i słońcem.

Nie wątpię, że ta prosta a żywiołowa linja wytyczna polskiej twórczości fotograficznej z biegiem czasu stanie się jeszcze bardziej świadomą i celową i nabierze jeszcze większej wyrazistości i wagi. I wówczas zarówno wyborem tworzywa, jak kierunkiem opracowania, zgodnego ze światopoglądem polskim, przemówi jeszcze wymowniej o narodowym charakterze fotografiki polskiej. I przyniesie nowe dowody prawdy, już niejednokrotnie przez obcych stwierdzonej, że nasza sztuka fotograficzna jest charakterystycznie odrębną, ponieważ jest-sztuką polską.

JAN BUŁHAK

L'EMPREINTE NATIONALE EN PHOTOGRAPHIE

La photographie pictoriale dispose-t-elle de moyens assez étendus pour imprimer à ses oeuvres un cachet national particulier—ce problème ne semble guère intéresser l'étranger, qui dernièrement se complaît à suivre la tendance du néoréalisme, propagé principalement par l'Allemagne („die neue Sachlichkeit"). Le mouvement neoréaliste constitue l'opposé de notre ordre esthétique, car il limite l'ensemble dessujets de composition à certains domaines et à certains points de vue exclusifs, les réduisant au cosmopolitisme des grandes villes, d'où toute couleur nationale semble être exclue à dessein.

La Pologne se distinguait toujours par une sensibilité prononcée envers les problèmes nationaux. C'est pourquoi il ne sera peut-être pas inutile d'envisager la photographie pictoriale d'après ce critère *éternel*, qui décide de la vitalité de chaque manifestation de l'esprit humain.

La genèse d'une image photographique comporte deux phases, communes à tous les arts plastiques, savoir: 1. la conception du motif et 2. l'exécution personnelle de cette conception, autrement—la forme artistique, maîtrisée par l'auteur. Mais l'exécution photographique est soumise aux certaines limites techniques, qui lui sont innées intégralement. Ces limites autorisent quelques uns à affirmer, que la photographie n'est pas susceptible à révéler dans sa forme le caractère national.

Ce raisonnement serait peut-être juste jusqu'à un certain degré: en tant, que nous sommes obligés de reconnaître les limites mentionnées de la photographie, contrairement à la liberté d'expression du dessin et de la peinture. Pourtant les procédés à la gomme et à l'huile avec ses dérivés ont élargi considérablement la sphère des possibilités individuelles, gênée par l'automatisme d'autrefois, et le développement de ces procédés progresse incessament. En conséquence, il serait peut-être prudent de s'abstenir d'opinions péremptoires, déclarant la photographie incapable de révéler dans ses oeuvres une empreinte nationale, toute restreinte que soit cette aptitude en comparaison avec les autres arts plastiques, procédant à main libre.

Laissons la question de la forme photographique ouverte et occupons nous de la première étape de l'oeuvre photographique, celle de la conception. Cherchons y les éléments nationaux.

La conception, ou la composition mentale et visuelle, quel que soit son cours, repose préalablement sur un choix libre et personnel du motif. Parmi les sujets différents, qui se prêtent également à son attention, l'artiste choisit ceux, qui lui sont les plus proches et les plus sympathiques. Il exclue tous ceux, qui ne correspondent pas à sa mentalité,

à son tempérament, à ses préférences. Ce choix peut bien quelquefois dépendre d'une certaine inclination passagère, mais ordinairement il est gouverné par des dispositions psychiques stables, qui caractérisent l'artiste comme individu et comme participant à un groupe national. De cette manière la nationalité de l'individu se manifeste par sa prédilection pour certains traits caractéristiques de son milieu. La personnalité de l'artiste, imprimant à ses motifs choisis et affectés une nuance lyrique, tragique ou comique sert plutot à faire ressortir un coloris national, qu'à le contester.

Essayons de prouver cette affirmation en nous servant d'exemples concrets, tirés de la photographie pictoriale européenne.

En Angleterre, Whitehead et Job cultivent en paysage presque uniquement „le grand motif" — des vastes perspectives de plaines anglaises, de sentiers, bois, ponts, „cottages", perdus dans le lointain et traités à la manière bien caractéristique de la peinture paysagiste anglaise du XIX-me siècle. Bien différents sont les images du belge Misonne, qui représente aussi des motifs lointains et espacés, mais pénétrés de l'atmosphère vague et lumineuse de Belgique. Les groupes humains et animaux, dont ces images sont parsemées, nous attestent la densité de la population et son mouvement perpétuel. Mortimer, peintre de marine ne montre jamais autre chose, que la mer et l'homme-marin, luttant avec les éléments. Puyo, ce Parisien par excellence si plein de finesse et d'élégance gauloise, se plaît à reproduire la grâce féminine dans un décor d'intérieurs stylisés ou de parcs alignés. L'Espagnol Ortiz Echagüe vit exclusivement parmi des paysans rudes et basanés, qui semblent sculptés en bois ou dessinés au charbon. Il les place tantôt sur un fond de montagnes et de ruines, tantôt les conduit à travers des sombres vestibules et des intérieurs mystérieux d'églises espagnoles. Le choix de ces sujets ne nous fait-il pas entrevoir la nationalité de leurs auteurs?

Il en est autrement, quand á ces épigones d'impressionisme succède une génération nouvelle, qui tout en propageant le „néoréalisme", renie volontairement les traits nationaux dans leurs oeuvres en les sacrifiant au motifs pseudo urbains, qui appartiennent par excellence au monde industriel et représentent un entassement bariolé d'objets accidentels, attachés à l'existence vaine et matérialiste d'une grande ville. La vie est riche et multiforme, son soufle est omniprésent. L'artiste saura la découvrir aussi bien en ville, qu'à la campagne, et s'il sait la rendre dans toute son actualité expressive, il aura crée une oeuvre d'art, malgré la mesquinerie des objets, qu'il représente. Il est pourtant difficile de comprendre ceux, qui se plaisent uniquement à ce genre de sujets en copiant dans la perspective d'un mètre des objets quelconques, vulgaires et ennuyeux, produits par la spéculation humaine. Se restreindre ainsi volontairement à une vie cosmopolite avec son manque d'âme et d'expression — c'est appauvrir son propre moi et aboutir à l'esclavage.

Ainsi le goût des sujets néoréalistes constitue plutôt un mouvement factice et borné. En

éloignant la photographie des sujets nationaux, il la prive de ses qualités particulières, car il l'astreint à l'uniformité de l'industrialisme, semblable dans tous les endroits du globe terrestre.
Le néoréalisme ne reflète pas l'âme d'un peuple entier—il ne représente que la mesquinerie misérable et stérile du „bourgeois" et du „marchand", qui ont oublié l'existence du soleil dans leur course folle après le bien-être et les bénéfices.
La ville n'est pas seulement un magasin de mercerie, ni un depôt central de laideur. La ville—c'est une émanation gigantesque d'énergie et de mouvement, qui possède aussi sa poésie expressive. L'urbanisme bien compris ne peut nier le soleil ni l'air.
Heureusement, nous autres Polonais nous n'imitons pas ces exemples rebutants de la domination de la nature par la ville. Nous nous rendons compte de l'étrangeté et de la stérilité de cette tendance moderne, car nous sommes moins soumis à la malédiction de l'esclavage urbain, que les occidentaux. Les conditions naturelles de l'existence:—espace, nature, air et soleil—ne sont pas pour nous des rêves oubliés; c'est notre heureuse réalité de tous les jours. Dans notre vaste pays, plein de richesses naturelles, nous pouvons saisir à pleines mains les rayons vivifiants du soleil, l'ombre attractive des forêts, le charme du lointain, l'indicible spectacle des nuages multiformes, peuplant le ciel d'un éternel changement. Nous pouvons représenter sans crainte de monotonie la variété infinie d'une nature, que la lutte exterminatrice n'a pas encore rendue hostile à l'homme. Nous pouvons dédaigner les affirmations des snobs, que le paysage est démodé et que le sujet de l'art moderne consiste non pas en richesse de la terre et de la nature, mais en leur négation personnifiée — en „ville".
C'est ainsi que nous sentons, nous autres polonais, et semblable doit être notre oeuvre photographique, dont nous choisissons les sujets non seulement en toute liberté, mais nécessairement et spontanément. Ce choix volontaire ne fait-il pas ressortir distinctement notre physionomie nationale, notre conception plus élevée de la nature et de l'homme, notre opposition au monde de faits vulgaires et ennuyeux de la spéculation urbaine; ne révèle-t-il pas la largeté et la noble simplicité de nos idées sur la vie, issues de notre sol et de nos champs? Si la Pologne n'est plus „un peuple de gentilshommes" comme elle l'était au XVI-me siècle, elle n'est pas devenue et ne deviendra jamais un peuple de bourgeois.
Même enfermés dans les logis-boîtes d'une ville, nous y savons trouver et apprécier des qualités slaves et polonaises, soit le miroitement du soleil dans un carrefour, soit la réflexion de l'âme dans un regard humain, soit la rude poésie du travail et de la volonté. Au lieu d'entrevoir la ville du côté de sa vulgarité et de sa laideur, nous autres, polonais, nous aimons autant y chercher des éléments plus généraux et plus humains, propres au monde entier. Nous suivons ainsi dans l'art photographique notre propre voie, sans imiter l'égarement néoréaliste de l'occident. Ce chemin—nous le suivons peut etre encore

à tâtons, comme des enfants, qui apprennent à marcher, mais nous tenons ferme à notre sol natal, dont rien ne saura nous arracher. L'amour de „la terre" nous est inné, nous comprenons profondément son âme champêtre et polonaise, nous envisageons la vie largement et librement et protestons vivement contre l'étroitesse d'une existence, rivée à un débarras d'objets et de marchandises. Même à travers les voûtes et les toits, nous savons atteindre le bleu du ciel, le charme des nuages et la splendeur du soleil.

Il n'est pas à douter, que cette voie, droite et spontanée, de l'art photographique polonais ne devienne avec le temps plus consciente et plus prononcée. Gagnant en expression par le choix du sujet ainsi que par la manière de le traiter, notre art photographique aura affirmé son caractère national d'une façon absolue. Il apportera alors un nouveau témoignage de cette vérité, souvent déjà attestée par les étrangers, que nôtre art photographique a son cachet distinctif et particulier, car il est avant tout — polonais.



J. BUŁHAK

THE PROBLEM OF NATIONALITY IN THE PICTORIAL PHOTOGRAPHY

The problem whether the art of photography possesses sufficient possibilities to give its production a specific stamp of nationality is not popular in Europe. Everyone is now struck by the modern idea, of a new realistic art which originated in Germany. It is quite cosmopolitan in character and limits the photographic creations to a narrow sphere eliminating as if purposely the slightest shade of nationality. As Polish people were always very sensitive about national problems—it would be of great interest to analyse the characteristic possibilities of Polish photography and to judge them from this point of view. The genesis of the photographic art, like that of all plastic arts, consists of two principal parts: that of the subject of the picture and its composition and that of the execution which is often limited by technical difficulties. Some people consider them to be numerous and thus to restrain the author from bringing out this national character in the treatment of his subjects. They are right to some extent, for it is known that the photographic art is more limited by the technic than painting, or other fine arts. The problem of nationality in the art of photography is much more difficult to manifest than in some other plastic arts. We shall then study the first problem of photography—i. e. the composition. First of all the photographic composition depends on the author's choice, which is quite free and personal. Among many different problems he chooses only one, which corresponds to his psychology and taste. Sometimes this choice may depend on his disposition at that moment, but on the whole it depends on his individuality, as well as nationality. Thus, the national character of the artist is shown in his predilection for certain typical characteristics of his surroundings and his own personality invests those qualities with a special representation either lyrical, tragical, comical or of native scenes which rather help to deepen the national character than otherwise.

Now let us verify this theory while observing some concrete facts taken from European photography.

Whitehead and Job nearly always chose for their subjects the perspective of wide and lonely English plains, paths, bridges, groves, cottages and treated them in a characteristic manner of the English School of landscape of the XIX century. Quite different are the pictures of the Belgian artist Misonne. He also represents motives of vast plains full of perspective; they are characterized by the sunny and misty atmosphere of Belgium. The human and animal groups in which his pictures abound bear testimony to the density of its population. Mortimer, the painter of seascapes, shows us nothing but the English sea and seamen fighting with the elements. Puyo who is

a Parisian par excellence, possessing a Gallic finesse and elegance, delights in representing refined women of the world in beautiful gardens or in luxurious apartments. Tha Spaniard Ortiz Echagüe always gives in his pictures hardy country types who appear as if carved in wood or drawn in charcoal, having for a background hills and ruins or in dusky passages and mysterious interiors of churches. Does not the choice itself of the subjects of the pictures reflect the author's nationality?

The artists of the young generation are of another type, they deny the nationality in photography, propagating the principle of „Neue Sachlichkeit". The new photographic subjects are chiefly borrowed from the industrial life of large towns. They are like accumulations of motley and uninteresting objects from the everyday life of the large town. Life generally is very multifarious and rich, its essence interesting for everybody. An artist can easily find interesting subjects even in the life of the town. I think it quite possible to create a masterpiece in spite of a lack interesting subjects. It is, however, difficult to understand those who find pleasure in a perspective of one meter only and copying on it dulness and triviality of different smaller or larger objects created by human speculation. Thus, restricting oneself to a soulless and expressionless cosmopolitan life of a large town, means impoverishing one's soul, which finally leads to a kind of slavery.

The predilection for new realistic subjects constitutes a movement both factitious and onesided. By removing the pictorial photography from national subjects we deprive it of its characteristics, as we restrict it to merely cosmopolitan topics which are alike all over the world.

Modern photography does not reflect the soul of the whole nation, it rather expresses the meanness and futility of the townsman hunting for gains and luxuries, totally forgetting about the sun and the beauty of nature itself. A town, however, is neither a haberdashery shop nor a central depository of ugliness. A town is a gigantic effort of motion and energy which possesses a poetry of its own. Thus urbanity well understood cannot deny the existence either of the air or of the sun. Such an example of the strong influence of the town is not yet seen in the Polish pictorial photography. Life in Poland is close to nature, the beautiful scenery of our cloudy or blue sky is not strange to us even in our towns which are not very big and are surrounded by lovely countryside. The natural conditions of existence: space, nature, air and sun are no forgotten dreams for us: it is our happy reality of every day. In our vast country, full of natural wealth, we can freely enjoy the sun's vivifying rays, the attractive shade of groves, the blue perspectives of distances and multiform scenery of a clouded sky. We may show without fear of monotony the infinite variety of a nature and land which have not yet become hostile to man. We may

turn a deaf ear to the opinions of snobs, that landscapes are old fashioned and that the subject of modern art does not consist in the wealth of nature, but in its personified negation—the town. We Poles share mostly that feeling, and in like manner is our photographic production, the subjects of which we do not only choose quite freely, but naturally and spontaneously. Does not the voluntary choice show distinctly our national character, our higher conception of nature and man, our opposition to the world of trivial and tedious facts of urban speculation. Does not this choice reveal our liberal and noble understanding of a life derived from our soil an our fields? If Poland is no longer a nation of noblemen, as was the case in the XVII century, it has and never will become a middle-class nation. Even when confined to box-like apartments of a town one could find there slavonic and Polish qualities, — be it the radiance of the sun in narrow lanes, or the reflection of the soul in a human eye, or the rough poetry of work and the feverish pulse of effort and motion. Instead of viewing the town from its trivial and ugly aspect—we Poles prefer to find in it more noble, stable and eternal elements, common to all mankind. Thus, we follow in the photographic art our own way without imitating the errors of new-western realists. We may still follow this way by groping unconsciously like children learning to walk, but nevertheless we stick to our mother-land from which nothing could tear us away. The love of soil is innate with us. We deeply understand its rustic and Polish soul, we take life generously and freely and revolt against a life limited to mere objects and goods. Even through vaults we know how to reach the azure of the sky with its clouds and sun. There is no doubt that this straight and spontaneous course of Polish photographic art will become later on more conscious and purposeful. Gaining in expression and importance through the choice and the manner of treating the subject our photographic art will have affirmed its national character. It will then give a new proof of the truth, often certified by foreigners, that our pictorial photography is distinctive and characteristic, for it is above all — Polish.

JAN BUŁHAK

DER NATIONALE CHARAKTER IN DER PHOTOGRAPHIK

Die Frage, ob die Photographik über weitgreifende Mittel verfügt, um ihren Werken den nationalen Charakter aufzuprägen, scheint das Ausland nicht zu interessieren, insbesondere heute, seitdem man allgemein in den letzten Jahren immer mehr dem von den Deutschen verfochtenen Grundsatz „der neuen Sachlichkeit" huldigt. Das modische Prinzip verfolgt die gerade entgegengesetzte Richtung, indem es den Inhalt der photographischen Komposition auf gewisse Gebiete beschränkt und bestrebt ist, alles auf ein Niveau des grosstädtischen Kosmopolitismus abzustimmen, der, wie absichtlich, jeder Spur einer nationalen Färbung entbehrt.

Polen hat sich immer durch rege Empfindsamkeit für nationale Probleme ausgezeichnet und in ihnen Vieles zu sagen gehabt. Darum wird es vielleicht für die Photographik nicht ohne Nutzen sein, ihre charakteristischen Möglichkeiten zu untersuchen, und zwar in der Richtung, welche die Kraft und Lebensfähigkeit jeder Erscheinung einer Nationalkultur bestimmt.

Die Entstehung eines photographischen Bildes beruht auf zwei Faktoren, die allen plastischen Künsten gemeinsam sind : 1) die *Erfindung* (Entwurf eines Motivs und seine künstlerische Anordnung), und 2) die persönliche *Ausführung* dieses Entwurfes, die ihm eine künstlerische Form verleiht. Die photographische Ausführung ist selbstverständlich bedeutenden technischen Beschränkungen unterworfen, die unmittelbar mit der photographischen Technik verbunden sind. Gerade diese Beschränkungen geben einigen das Recht zu behaupten, dass die Photographik nicht im Stande wäre, durch ihre Form allein den Nationalcharakter auszudrücken. Diese Behauptung kann augenscheinlich nur insoweit wahr sein, inwieweit wir die Beschränkungen in der Bearbeitung einer photographischen Form, im Vergleich mit der unbegrenzten Freiheit in der Zeichnung und Malerei, anerkennen. Doch die Gummi—und Oeltechnik, samt den von ihnen abgeleiteten Verfahren, hat bereits die individuellen Möglichkeiten stark erweitert, die früher durch die automatische Technik arg gefesselt waren, und der Fortschritt der Individualisierug schreitet immer weiter. Deshalb wäre es vielleicht angezeigt, mit dem Urteil vorsichtig zu sein, welches der Photographik die Fähigkeit bestreitet, den nationalen Charakter in ihren Formen zu offenbaren, obwohl es unzweifelhaft in der Photographik viel schwerer ist, diesen Charakter sogar in engeren Grenzen zu betonen, als in den plastischen Künsten mit freihändlicher Faktur.

Indem wir das Problem der photographischen Form, als solcher, einstweilen beiseite lassen, erwägen wir den ersten Faktor, die künstlerische Erfindung eines photographi-

schen Werkes und versuchen wir, in ihm die Elemente des Nationalcharakters nachzuweisen.

Die Komposition eines Bildes, unabhängig von ihrem Verlauf, besteht in ersten Linie in der freien persönlicher *Auswahl.* Der Künstler *wählt* unter der Menge verschiedenartiger Motive, die sich alle ebenso gut zur Bearbeitung eignen, nur solche, die ihm am meisten verwandt und nah erscheinen, verzichtet aber auf jene, die seinem Gefallen, seiner Veranlagung und Psychik widersprechen. Manchmal geschieht diese Auswahl in der Augenblickstimmung, doch im Allgemeinen wird der Künstler von den permanenten psychischen Eigenschaften geleitet, die zu seiner Charakteristik, sowohl in individueller wie gesellschaftlicher, also nationaler Beziehung, gehören. Auf diese Weise findet das nationale Wesen der Persönlichkeit seinen Ausdruck in der Vorliebe zu gewissen typischen Eigenschaften seiner Umgebung, wobei ihre rein persönlichen Eigenschaften verleihen diesen Merkmalen eine besondere Auffassung in der Richtung z. B. des lyrischen, tragischen, komischen, des Genre u. s. w., was den Nationalcharakter eher vertieft, als es ihn verabmindern könnte.

Versuchen wir, die soeben aufgestellte Behauptung an einigen konkreten Beispielen zu prüfen, die aus der europäischen Photographik entlehnt sind.

Whitehead und Job bearbeiten fast ausschliesslich „das grosse Motiv" der Landschaft, unbegrenzte, einsame Weiten der englischen Ebenen, Pfade, Haine, Brücken, „Cottages", in der unendlichen Ferne versunken, wie es die englische Malerei des XIX Jahrhunderts dargestellt hat. Wie anders scheinen aber die gleichfalls flächenhaften Motive des Belgiers Misonne aus, die allerdings auch die perspektivische Räumlichkeit hervorheben. Diese sind durch die neblige und doch lichtdurchflutete Luft Belgiens gekennzeichnet, und die unvermeindliche menschliche und tierische Staffage spricht ausdrücklich von der Dichtheit der Bevölkerung dieses Landes.

Der Marinist Mortimer zeigt nie etwas anderes, als das englische Meer und den Meermenschen, der mit Unbilden der Natur kämpft. Puyo, der vollblütige Pariser, ein Extrakt der gallischen Feinheit und Eleganz, ergeht sich in Abbildungen der mondänen Damen von höchster Noblesse auf dem Hintergrund schön gepflegter Gärten oder luxuriöser Interieurs, dagegen der Spanier Ortiz Echague verweilt immer unter harten Volksgestalten, wie im Holz geschnitzt oder mit Kohle gezeichnet, und stellt sie vor Berge und Ruinen, oder führt sie durch düstere Hausflure und geheimnisvolle Kircheninterieurs. Spricht sich nicht in der Auswahl allein des Inhalts dieser Bilder bereits die Nationalität der Künstler aus?

Es verhält sich aber wesentlich anders, als nach diesen Epigonen des Impressionismus der junge Nachwuchs das Wort ergreift und „die neue Sachlichkeit" zum Losungswort erhebt. Er verzichtet freiwillig auf die nationalen Eigentümlichkeiten in der Photographik zu Gunsten der pseudo-urbanistischen Motive, die vorwiegend af dem Industriegebiet

„erfunden" werden,und versucht sich in der Darstellung von Anhäufung und schreiender Buntheit zufälliger Gegenstände, die mit sterilem Materialismus des Grosstadtlebens verknüpft sind.
Das Leben ist reich und vielseitig, und der Lebensinhalt ist allwesend. Der Künstler wird ihn auch in der Grosstadt erblicken, und wenn er ihn in seiner vollen neuzeitigen Ausdrucksmöglichkeit wiedergibt, dann bringt er unzweifelhaft ein Kunstwerk zu Stande, trotz der Aermlichkeit des Inhalts. Es ist jedoch schwer, diejenigen zu verstehen, die sich in dieser Aermlichkeit und Begrenzung, in der Perspektive eines Meters Raumes wohl fühlen und mit Behagen die Trivialität und Langeweile der grösseren und kleineren Gegenstände kopieren, die die menschliche Industrie hervorgebracht hat. Solch eine freiwillige Beschränkung in der Seelenlosigkeit und der Ausdrucklosigkeit des kosmopolitischen Grosstadtlebens beweist eine ausgesprochene Verarmung der Seele, die an Sklaventum grenzt. Die Vorliebe zur „neuen Sachlichkeit" stellt eine brockenhafte und einseitige Bewegung dar und entfernt die Photographik von den nationalen Eigenschaften, beraubt sie des Eigenantlitzes, indem sie sich eigenwillig an kosmopolitische Motive beschränkt, die gleichartig auf der ganzen Erdkugel aussehen.
Die „neue Sachlichkeit" drück nicht die Seele der ganzen Nation aus, sondern bildet eher die miserable und sterile Kleinlichkeit des Spiessbürgers und Händlers ab, der in dem Strassenwettrennen nach Sattheit, Gewinn und Komfort an das Vorhandensein der Sonne ganz vergessen hat. Die Grosstadt ist schliesslich nicht nur ein Knöpfegeschäft oder ein Hauptlager der Hässlichkeit,—die Grosstadt stellt eine ungeheure Anstrengung der Bewegung und Energie dar, die ihren eigenen Ausdruck und sogar eigene Poesie besitzen, darum auch der Urbanismus, tief und allseitig begriffen, unmöglich eine Verneinung der Luft und Sonne in sich bergen darf.
Wir, Polen, folgen nicht, glücklicherweise, diesen abschreckenden Vorbildern des Uebergewichts der Grosstadt über dem Lande. Wir empfinden die vollständige Sterilität und Fremdheit dieser Bewegung. Wir sind viel weniger von dem Fluch der Grosstadtsklaverei heimgesucht, als die westeuropäischen Nationen; und die natürlichen Lebensbedigungen,—die Weite, die freie Natur, die Luft und Sonne, sind für uns nicht halbvergessene Träume, sondern alltägliche Wirklichkeit. In unserem weiten und an Naturschönheiten so reichen Vaterlande können wir noch in vollen Zügen den Glanz der Sonne, die Schattentiefe einer Waldesdickicht, die bläulichen Fernen und vielgestaltige Szenerie des Wolkenhimmels geniessen. Wir können ohne Gefahr einer Wiederholung die unendliche Reichhaltigkeit der Natur und der Landschaft abbilden, die noch nicht mit den Menschen im Kampf bis auf Vernichtung verfeindet sind. Wir können ruhig über die Behauptungen einiger Snobs hinweggehen, die glauben machen wollen, dass die Landschaftsphotographik bereits veraltet wäre, und dass der Stoff und Inhalt der Neu-

zeit müsste nicht in Reichtum der Natur bestehen, sondern in ihrem Gegensatz, der in den Grosstädten verkörpert ist.

So denken wir, Polen, in überwiegender Mehrzahl, und darum muss auch unser photographisches Schaffen solchen Inhalt darstellen, der durch eine, nicht nur freie und willige, aber direkt durch eine elementare und notwendige *Auswahl* zustande kommt. Also zeugt nicht diese Auswahl allein charakteristisch von unserer nationalen Besonderheit, von unserer Empfindung der Natur und des Menschen, von unserem Widerwillen gegen die alberne und langweilige Welt der grosstädtischen Krämerei, von unserer Grosszügigkeit und liebevoller Auffassung des Lebens, das aus den Säften der Erde, aus ihren besten Früchten quillt? Obwohl das Polen von heute schon nicht mehr „das Volk der Edelleute" ist, wie es in XVII Jahrhundert war, so ist es dadurch noch lange nich „ein Spiessbürgervolk" geworden und es wird auch nie ein solches werden. Dadurch kommt es, dass wir auch dann, wenn uns die steinernen Wohnkisten der Grossstadt gefangennehmen, doch bestrebt sind, in unseren Werken die slavischen und polnischen Werte zu finden und zu zeigen: sowohl den leuchtenden Sonnenschimmer in engen Gässchen, wie auch die Seele, die durch Menschenaugen leuchtet, so auch die eherne Poesie der Arbeit oder das fieberhafte Pulsieren des Verkehrs und der Kräfte. Anstatt die Grosstadt in ihrer Trivialität und Hässlichkeit abzubilden, ziehen wir, die Polen, es vor, in ihr die erhabenen Elemente der Unveränderlichkeit und Unvergänglichkeit zu suchen, die das ewig-menschliche ausdrücken.

Wir, Polen, schreiten in der Photographik unseren eigenem Weg, ohne die industrielle Einseitigkeit des Westens nachzuahmen. Wir befolgen ihn, möglicherweise, noch oft blindlings, halb unbewusst, wie Kinder, die erst gehen lernen, aber dafür wie stehen wir fest auf dem Boden der Mutter-Erde, von der uns zu trennen nichts imstande wäre! Wir empfinden eine eingeborene Anhänglichkeit zur unseren ewigen Ernährerin, wir haben ein tiefes Verständnis ihrer „ur-polnischen" Seele, und wir fassen das Leben frei, gross und weit auf. Wir protestieren gegen das ekelhafte Einzwängen des Lebens in eine kaufmännische Rumpelkammer, und wir verstehen, auch in der Grosstadt, durch Decken and Gewölbe zum Himmel mit seinen Wolken und Sonnenlicht durchzudringen.

Ich hege keinen Zweifel daran, dass diese einfache und naturgemässe Richtungslinie der polnischen photographischen Kunstübung mit der Zeit immer mehr bewusst und treffsicher wird und dann noch vielmehr an Ausdrucksfähigkeit und Bedeutung gewinnt. Dann wird sie auch, sowohl durch Auswahl des Inhalts, wie auch durch Art der Ausführung, die mit polnischer Lebensauffassung übereinstimmt, noch deutlicher von dem nationalen Charakter der polnischen Photographik Auskunft geben. Und sie wird auch neue Beweise für die von den Ausländern schon längst hervorgehobene Wahrheit liefern, dass unsere photographische Kunst ihre ganz besondere Persönlichkeit aufweist, weil sie eben—polnische Kunst ist.

J. BUŁHAK

LUDZIE I KSIĄŻKI

Dédié respectueusement à Monsieur le Commandant C. Puyo (Paris — Finistère).

Jest rok 1896-ty. Fotografja, opanowana przez mechaniczną bezmyślność, błąka się po przedsionkach nauki i techniki. O sztuce fotografja nie wie nic—i posiada wzajemność: sztuka także nic nie wie o fotografji, chociaż ta stoi już w obliczu swego przedwiośnia. Już budzą się echa skowrończych pieśni, już fermentują soki życiotwórcze, już pod śniegiem kiełkują pierwsze zielone zwiastuny....

Jest rok 1896-ty. W stolicy świata i sztuki, w ognisku dostojnej kultury, w paryskiej „Ville-Lumière" ukazuje się pierwsza piękna książka o fotografji. Album w formacie in quarto, przepyszny welin kredowy, plansze całostronicowe w heljograwiurze, doskonałe autotypje w tekście, czcionka doborowa, treść głęboko przemyślana i w wytworną ujęta formę literacką, wykreślająca z niechybną trafnością linje rozwojowe przyszłej fotografiki. Tytuł: „Notes sur la photographie artistique". Autor: C. Puyo, już wtedy gorliwy pionier artyzmu fotograficznego, wytrawny krytyk i esteta, wykwintny gentleman sztuki, niemylny prawodawca finezji i smaku, niezrównany „arbiter elegantiarum" w fotografice. Jak nagły rozbłysk kwietniowego słońca przez zimowe opary, książka czyni błyskawiczny przewrót. W ciągu jednego dnia przeistacza blade przedwiośnie w triumfalnie krocząca w słonecznej aureoli wiosnę.

Rok 1900-y. W Paryżu istnieje już stowarzyszenie artystyczne „Le Photo-Club de Paris", którego twórcą i duszą jest Puyo. Fotoklub wywiesza sztandar „pro arte" i bojowe hasła zjednoczenia i walki aż do zwycięstwa. Skupia ludzi o talentach niepoślednich, często wybitnych, fotografów o kulturze wysokiej i gruntownej. Puyo, Demachy, Bucquet, Coste, Mathieu, Vidal, Dillaye, Wallon, Dubreuil, Lebègue, Rey, Laguarde, Misonne i... *Robert de la Sizeranne.* Jeszcze dziesiątki innych nazwisk, z których każde coś znaczy w sztuce lub nauce. Dokonywa się w fotografji rewolucja artystyczna. Każdy rok życia paryskiego Fotoklubu—to olbrzymi krok naprzód, każda wysta-

wa—to rewelacja, każde wydawnictwo—to ewangelja estetyki. Fotoklub wydaje zbiorowo książkę jeszcze piękniejszą, jeszcze dostojniejszą. Wydaje prawdziwy almanach gotajski sztuki fotograficznej—„L'esthétique de la photographie". Książka pieści oko, zdumiewa myśl—jej karty śpiewają, kwitną i promienieją. Mówić o niej na niewidziane niepodobna—trzeba ją ujrzeć i posiąść, by godnie ocenić tę skarbnicę klejnotów sztuki i kultury. Tekst piszą członkowie Fotoklubu. Przedmowę daje sam Robert de la Sizeranne. Puyo i Demachy ilustrustrują 35 pracami własnemi obok wielu prac i autorów innych, a każda jest wyzwoleniem fotografji z niewoli posplitości i rutyny, skruszeniem oków analizy, zerwaniem się do szerokiego i górnego lotu. Przedmowa jest wzruszająco piękna, szlachetnie prosta, olśniewająco trafna. Utalentowane pióro Roberta de la Sizeranne z serdecznym zachwytem zwiastuje narodziny nowej sztuki. Krytyk światowej powagi i rozgłosu nie waha się patronować wydawnictwu o fotografji i swoją entuzjastyczną przynależność do niej stwierdza podpisem „membre du Photoclub de Paris". Nie wstydzi się należeć do stowarzyszenia fotograficznego i jak zwyczajny śmiertelnik bierze udział w jego życiu i pracy[1]). A w paryskim Fotoklubie wre i kipi. Puyo i Demachy udoskonalają sposób gumowy i kładą podwaliny olejowego przy współdziałaniu całej plejady gorliwych towarzyszy pracy odkrywczej. Jednocześnie ciż sami wszyscy piszą nową „konstytucję" estetyczną fotografiki w artykułach, pismach i książkach. Puyo i Pulligny opracowują swój wynalazek teleobjektywu anachromatycznego, który niebawem ma dać fotografom nieoceniony środek kompozycji zwartej i syntetycznej i zostanie opisany w książce p. t. „Les objectifs d'artiste". Puyo i Wallon piszą podręcznik „dla początkujących" którego przeczytanie dzisiaj jeszcze byłoby estetycznem zbawieniem dla wielu doświadczonych fotografów polskich, gdyby o nim choć cośkolwiek wiedzieli. Słowem—jest to epoka żywiołowego i przedziwnego renesansu fotografji o niebywałem, niespotkanem nigdzie indziej rozmachu, bogactwie i wszechstronności.

Rok 1903-ci przynosi nowe pismo perjodyczne, p. t. „Le revue de photographie". Roczniki i albumy już nie wystarczają. Obfitość treści rozsadza dawną formę i przelewa się w zeszyty „La revue", z których każdy stanowi arcydzie-

ło. Wykwint kultury, głębia wiedzy, stylowość podania, misjonarstwo nowych idei jaśnieją co miesiąc w nienagannych graficznie zeszytach tego pisma i przez sześć lat będą żłobiły głębokie bruzdy w nowinach fotograficznych odłogów i zasiewały w nich złociste ziarna artyzmu. „La revue de photographie" jest dla fotografiki europejskiej tem samem, czem współczesna jej Miriamowska „Chimera" dla literatury polskiej. Te same szlachetne ambicje, ten sam kapłański pietyzm, te same wyniosłe, niebotyczne szczyty. I, jak „Chimera", zakończyła „La revue" po kilku latach swą misję nie śmiercią z wyczerpania, tylko zawieszeniem żywota i wypoczynkiem po trudzie z zapowiedzią późniejszego odżycia w kształtach nowych, pięknych i mnogich, niby owo biblijne ziarno, z którego sturamienny dąb wyrasta.

Rok 1906-ty. Dziesięciolecie mądrych ludzi i pięknych książek zamknięte. Walka o nową sztukę skończona. Zwycięstwo sztuki nad nauką osiągnięte w triumfie zupełnym. Puyo i Demachy, dwaj niestrudzeni i nierozłączeni towarzysze pracy, wydają nową książkę „Les Procédés d'art en photographie", rzecz o interpretacji fotograficznej w gumie, oleju i innych technikach indywidualnych. Czem jest ta książka? Podręcznikiem? Albumem sztuki? Testamentem żywych dla tych, co przyjść mają? Zwierciadłem stylu, chlubą myśli, rozkoszą oka?—Wszystkiem tem jednocześnie. Książka jest szczytem połączenia pięknego z pożytecznem i, jak drogocenna agrafa, usiana klejnotami, spina i zamyka bibljotekę wytworną Fotoklubu paryskiego. Po niej przyjdą liczne wydawnictwa nowe, ale już w formie użytkowej, w kształcie codziennym, a we wszystkich — aż do dnia dzisiejszego — znajdziemy na pierwszem miejscu nazwisko C. Puyo. I tak przez lat czterdzieści w każdym przejawie życia artystycznego fotografiki francuskiej człowiek ten jest ogniskiem, które skupia wszystką jasność Prawdy i wszystek żar Piękna i promieniuje niemi szeroko i nieustannie.

Zasługi Puyo w fotografice są olbrzymie i niczyje inne nie dadzą się z niemi porównać. Imię to, podobnie jak pięćdziesiąt lat przedtem imię Dawida Oktawjusza Hilla w Anglji, powinno być wyryte złotemi zgłoskami w annałach fotografiki świata. Mogły być tam lub ówdzie osobowości znaczniejsze pod względem bezpośredniości i mocy tworzenia, — nie było jednak nigdy

wykwintniejszego estety, wytrawniejszego krytyka i stylisty, mędrszego nauczyciela, płodniejszego autora i gorętszego prozelity. Na nim, jak na kamieniu węgielnym, niewzruszenie opiera się zrąb estetyki fotograficznej. On światłym i niespożytym trudem całego życia w martwe rzemiosło tchnął ducha artyzmu. Jak kwintesencja życia całej Europy wywodzi się z dostojnej kultury romańskiej, podobnież fotografika każdego narodu musi powracać i sięgać do swego praźródła romańskiego, uosobionego w szacownej i pięknej postaci tego człowieka. Pokolenie powojenne żyje szybko a powierzchownie, pomija tradycję bez uwagi i zrozumienia i nieraz przekłada płytkie sensacje dnia dzisiejszego ponad chwałę czasów minionych. Niechże chociaż te słowa szczerego hołdu dla talentu i zasługi przypomną ludziom dzisiejszym o duchowym rodzicu fotografiki, niedość cenionym wśród swoich, a mało znanym wśród obcych [2].

Pobieżny ten skorowidz ludzi wytwornych i książek pięknych byłby melodją bez finału, gdybyśmy na zakończenie nie powrócili do entuzjastycznego manifestu Roberta de la Sizeranne w przedmowie do wspomnianej już „Estetyki Fotografji" z r. 1900-go. Zapoznajmy się z nią w streszczeniu chociaż po trzydziestu latach.

„Stulecie, w którem fotografja obiecała nam cuda, nie kończy się bez dotrzymania tej ponętnej obietnicy. Fotografja dała nam więcej, niż na razie przyrzekała. Mówiła o wizerunkach—poczyniła odkrycia. Zapowiadała podobizny—stała się objawieniem dążeń nowych. Odsłoniła człowiekowi coś z niego samego, ukazując go wtedy, gdy ruchy jego są szybsze, niż zdolność postrzegawcza wzroku. Objawiła mu tajniki natury, której przemiany, zbyt szybkie dla oka, uchodziły dawniej jego uwadze tak samo, jak uchodzą dzisiaj przemiany życia zbyt powolne dla krótkotrwałego istnienia człowieka. Słowem—fotografja przewyższyła swoje obietnice. Przyrzekała nam tylko prawdę—dała nam piękno".

„Długo uważano fotografję za niezdolną do tego. Nietylko odmawiano jej miana sztuki, ale nawet zaprzeczenie sztuki w niej upatrywano. I nie bez słuszności, gdyż pierwotny automatyzm jej działania i przesądy jej adeptów czyniły z fotografji *pedantyczny inwentarz i nudny protokuł*. Ona szukała szcze-

gółu, gdy sztuka pragnie syntezy, dawała zbiorowisko, zamiast wyboru i wykończenie zamiast niedopowiedzenia".

„Ale były to braki przejściowe. W dużej mierze zaradzili im uczeni. Po uczonych przyszli artyści, którzy narzędzia i sposoby naukowe przekształcili i zastosowali do celów własnych. *Dzięki temu narzędzie stało się gotowem do przyjęcia—duszy*".

„I wtedy przyszła sztuka. Kształcąc oko i myśl, fotograf zrozumiał zwolna, że „temat" nie znajduje się w całości w przyrodzie, tylko także w nim samym, że cała jego praca nie może być wykonana przez maszynę, ale musi być wykonana także przez mózg i ręce".

„Zrozumiał najpierw znaczenie ujęcia i punktu widzenia. Nauczył się patrząc widzieć i komponować. Przyszło mu następnie na myśl, że jeśli natura odmienia swój wygląd zależnie od oczu nań patrzących, to mógłby tym odmianom podlegać i negatyw w zależności od rąk, które nim obracają. Zażądał od wywoływania negatywu—takiego a nie innego zespołu tonów i kontrastu światłocienia. Zażądał dla nieba tonalności zamiast bieli i tonacji prawidłowych i różnych dla rozlicznych planów ziemi. Jak przedtem wynalazł linję, tak potem odczuł i oddał—barwę".

„Był to fotografji etap drugi".

„Nakoniec przyszedł fotograf do przekonania, że odbitka, obraz są równie zmienne, jak natura i negatyw. Odbitka ukazała się mu, jako najtrudniejsza część jego pracy, ale decydująca i warta zachodu. Negatyw otrzymał był „impresję" natury, fotograf zapragnął, by odbitka posiadała „ekspresję" własną i oddawała jaknajpełniej jego odczucia. Negatyw—to była myśl należąca do całego świata. On zapragnął by odbitka, podobnie, jak styl, była *„człowiekiem samym"*, jego zwierciadłem i odbiciem".

„Taki był etap fotografji ostatni. Trwa on jeszcze. Etap pierwszy przyniósł—ład, drugi—walor, trzeci przynosi—życie".

„Ale do tych postępów i do tych odkryć trzeba było teorji, któraby je utrwalała, syntezy, któraby je razem zgromadziła. To właśnie zapragnęli uczynić członkowie „Photo Club de Paris". Empiryzm zastąpili przez naukę, a rzemiosło uszlachetnili przez sztukę. Wydali tę książkę. Tekst jej możnaby nazwać

gramatyką kunsztu fotograficznego. Obrazy są przykładami. A nawet dla tych, którzy nie szukają ani teorji ani pouczenia, książka ta posiada urok i krasę rzeczy żywej. Jest ona zwierciadłem naszego życia. Jej karty są zajmujące dla każdego, kogo obchodzi rozwój współczesnej duchowości. Ta książka—to wysiłek poważny i płodny. W rękach tych poszukiwaczy i entuzjastów fotografja już nie jest *rzemiosłem, kamieniejącem w receptach;* jest ona już czemś zgoła odmiennem. Jest umiejętnością, która się doskonali, doktryną, która się ugruntowuje, jest *sztuką, która się już narodziła* [3]).

Takie są prace i myśli, których ogniskiem centralnem był wielki esteta fotografji—komendant Puyo. Czytając je, bijmy się w piersi i mówmy: „Domine, non sum dignus"...

---

[1]) Byłoby wysoce pouczającem stwierdzenie, czy chociaż jeden literat lub krytyk polski—dzisiaj—po latach trzydziestu uczynił coś podobnego? Prawdopodobnie nie—nasi mężowie pióra są na to zbyt „wielcy".

[2]) Nie potrafiłbym wyliczyć wszystkich prac teoretycznych C. Puyo, gdyż na to potrzebaby napisać całe studjum bibljograficzne. Nie mogę się jednak powstrzymać od wymienienia główniejszych:

Les procédés à l'huile—Éditeur Ch. Mendel. Paris 118 rue D'Assas.

Les procédés aux encres grasses
Comment composer un paysage
Comment composer un portrait
Objectifs d'artiste
— Éditeur Paul Montel, Paris V-me 189 rue St. Jacques.

Notes sur la photographie artistique, Paris, Gauthier Villars et fils.

Les procédés d'art en photographie, Paris, Photoclub de Paris.

[3]) Wszystkie podkreślenia uczynione są przez autora artykułu.

PIOTR ŚLEDZIEWSKI

O TWÓRCZOŚCI W FOTOGRAFICE

Zagadnienie, czy obrazy fotograficzne mogą mieć wartość dzieła sztuki, nie jest jeszcze dostatecznie ani rozstrzygnięte, ani spopularyzowane w sensie twierdzącym. Dzieje się to jednakże nie z powodu, jakoby Foto-Grafika nie miała już za sobą oddawna dokonań artystycznie wartościowych, lecz dlatego, że samo pojęcie sztuki jest wogóle dość nieuchwytne, a opinja publiczna nietylko szerszych mas inteligencji, ale i krytyków sztuki, jest nieodpowiednio nastawiona albo i uprzedzona w tym względzie.

Tymczasem nietrudno jest dojść do przeświadczenia o artystycznej wartości dzieł fotografiki, jeśli się bezstronnie osądzi bogaty i różnorodny materjał, jaki mieliśmy wszyscy sposobność oglądania na czterech Międzynarodowych Salonach Fotografiki w Warszawie, Lwowie, Poznaniu i Wilnie w latach 1927—30, lub jaki rokrocznie bywa reprodukowany w licznych almanachach zagranicznych, jak choćby w najświetniejszym bodaj angielskim przeglądzie fotografiki p. t. „Photograms of the Year".

Chcąc przyczynić się do wyjaśnienia i ustalenia tej sprawy w niniejszym artykule, powziąłem zamiar zastanowienia się nad zagadnieniem twórczości w fotografji artystycznej. Z rozważań filozofji sztuki [1]) wiemy, że każde dzieło sztuki plastycznej musi mieć w sobie znamiona twórczości, to znaczy musi mieć najpierw wyraźne ślady wyodrębnionego pomysłu, ujętego w ścisłe granice formy, następnie musi być pełnym obrazem wzruszeniowego przeżycia artysty, a wreszcie musi przedstawiać taką powierzchnię, aby materjał techniczny do ostatnich granic subtelności swej własnej natury był ożywiony misją świadczenia o doznaniach psychicznych i artystycznych twórcy. W myśl tego twórczość artystyczna zawiera się zwykle w pojęciu—styl, faktyczność przeżycia wzruszeniowego artysty w pojęciu—szczerość odczucia, a podanie czarownej powierzchni dzieła sztuki—w pojęciu artystycznie opanowanej techniki.

Wiedząc o tem i mając w pamięci niejedno dzieło fotografiki, musimy bez wahania uznać, że wiele z nich posiada istotnie swą twórczą, charakterystyczną pojemność, swą własną treść, swą oryginalną formę i swój odrębny styl, czyli że naprawdę są dziełami sztuki.

Zastanówmy się szczegółowo nad artystycznemi czynnikami tych z angielska dosłownie tłumacząc malowniczych dzieł fotograficznych, „pictorial photograms".

Treścią, czyli szczerem wzruszeniowem odczuciem dzieł fotografiki, jest siłą rzeczy realizm i naturalizm zjawisk przyrody.

---

[1]) „Filozofja sztuki" prof. Michała Sobeskiego. Warszawa 1917.

„Natura est semper creatrix", mówimy: „przyroda nieustanna twórczyni". Pod tym kątem widzenia do zadań artysty fotografa należy chwytanie natury na gorącym uczynku tworzenia „żywych obrazów piękna" w artystycznem tego słowa znaczeniu i jeżeli nawet fotografik tak oryginalny, jak p. M. Dederko wyimaginuje swój własny piękny obraz, to najpierw musi go sfotografować z natury odpowiednio przez siebie skomponowanej, a następnie retuszem negatywu lub pozytywu dostylizować go do swej wyobraźni. W każdym zaś razie *żywa natura i jej bogactwo formalne* jest treścią przeżyć artysty fotografa.

W fotografice jednak realizm i naturalizm występują ze swą własną wyodrębniającą się charakterystyką w przeciwstawieniu się do realizmu lub naturalizmu innych dzieł sztuki plastycznej. Fotografika ma mianowicie przyrodzoną możność ujęcia zjawiska natury w całem jego drobiazgowem bogactwie i patetyczności. Zainteresowanie fotografika i jego zdolność w tym zakresie nie mają granic, jak nie ma granic czuła ręka plastyka w reagowaniu na porywający głos swych indywidualnych natchnień. Oczywiście dla treści obrazu fotograficznego koniecznem jest, aby on obok swej drobiazgowości jeszcze przytem jasno objawił całość syntetyzującą i dawał ogólny nastrój ujęcia obrazowego.

Z taką treścią ściśle się wiąże zagadnienie wzruszeniowej waloryzacji barw i światłocienia. Cała teorja impresjonizmu—gry tonów i kolorów, jak najściślej da się zastosować i do fotografji artystycznej. Fotografika operuje tonem i kolorem zjawiska natury w jego biało-szaro-czarnej transpozycji. Waloryzacja światłocienia ma w osnowie fotograficznej dać pomysłowo przeprowadzoną, symfoniczną gradację słabnącego i natężającego się światła od najsilniejszej czerni do najświetniejszej bieli po przez różnorakie pobrzęki pomroków i pobrzasków szarości. Pod tym względem fotografika śmiało może być zaliczona do sztuki czarno-białej i może stanąć w jednym rzędzie z grafiką.

Dla całości rozważań nad treścią fotografiki warto zaznaczyć, że słuszne boczenie się dzisiejszych artystów na realizm w sztuce plastycznej jest usprawiedliwiony między innemi również zjawieniem się i rozwojem twórczym sztuki fotograficznej. „Zostawmy fotografji wierność naturze!"—ten tak codzienny okrzyk bojowy nowych, formistycznych prądów sztuki świetną przeprowadza granicę między istotą treści dzieł fotografiki, a treścią dzieł innych sztuk plastycznych.

Obok treści, która jest wyrazicielką wzruszeń artysty, ważną rolę w sztuce odgrywa forma, przez którą stwarza się nastrój artystyczny.

Forma fotografiki wiąże się jaknajściślej z jej techniką. Klisze barwoczułe i bezodblaskowe, objektyw anachromatyczny, umiejętne naświetlenie negatywu, dobre jego wywołanie i opracowanie chemiczne, trafny proces pozytywowy dla wydobycia zamierzonej wzruszeniowej treści artysty—to są szczeble, po których idąc wznosi się albo

załamuje forma fotografiki. Oczywiście forma artystyczna ma ściśle modelować treść obrazu, jak skorupa orzecha dojrzałego kształtuje swe jądro.
W zagadnieniu formy fotografiki, jak wogóle wszelkich sztuk, na pierwszy plan wybija się sprawa wymownej powierzchni. W niej bowiem mieści się tajemnica artystycznych wartości dzieła i o nią, jak o czarodziejskie lustro, potrąca duch ludzki, tworząc odczuty obraz swego życia.
Zgodzić się musimy z faktem, że wartość artystyczna obrazu fotograficznego tai się ostatecznie nie w negatywie—kliszy, lecz w opracowanym pozytywie—odbitce, tak jak artystyczna wartość dzieła grafiki znajduje się np. nie w miedzianej nadżartej kwasami płycie, lecz w końcowej akwaforcie lub akwatincie. Pozytyw jednak fotograficzny—to nie czysty papier, ale nadczulona srebrem, uwrażliwiona górna warstwa jego, więc konsekwentnie w żelatynowym miaższu, a nie na powierzchni papieru będzie drgać artystyczna powierzchnia obrazu. Dopiero ta mięsista, żywa powierzchnia, mająca w sobie głębię, na której odbłyśnie orkiestra walorów i zadrga światłocień, czyli ożyją kolory i ich natężenie, będzie świadczyła należycie o formie artystycznej obrazu fotograficznego. Jeszcze wymowniej występuje ona w odbitkach pozytywowych, wykonanych sposobami indywidualnemi, jak guma, olej i bromolej, a zwłaszcza przetłok z bromoleju, który można już śmiało nazwać bromo-grafją i postawić w jednym rzędzie z lito-grafją.
Do zakresu tajemnic formy fotograficznej należy, jak zaznaczyłem, i jej technika. Lecz jak w sztuce wogóle, tak również i w fotografji artyzm nie polega jedynie na wirtuozostwie technicznem. Mechanika, optyka, chemja, choć olbrzymie mają zadanie w fotografice, jednak artystyczności jej nie wyczerpują. Aby technika była artystyczną musi stać się subtelną wyrazicielką treści dzieła, czyli, jak to jest w fotografice, musi być odczutą wykładniczką napięć twórczych artysty. Dla uwydatnienia konieczności i ważności osobliwej techniki artystycznej w fotografice, można wskazać na analogję muzyczną. Jak w muzyce odczucie wirtuoza zrodzić się musi w doskonałym instrumencie np. Stradiwarjusie i wionąć od nowa w nieuchwytnym czarze melodji i harmonji dźwiękowej, tak również twórcze odczucie przez fotografika wielorakich zjawisk natury zrodzić się musi w specjalnym materjale fotograficznym i zjawić się od nowa w przejmującym oko i serce obrazie.
Nie moją jest rzeczą wdawać się drobiazgowo w ocenę i wartościowanie zabiegów techniczno-artystycznych. Uczynią to lepiej odemnie specjaliści i praktycy w tej dziedzinie. Stwierdzić tylko muszę, że szeroki ogół amatorów, informowany najczęściej przez szablonowe podręczniki fotograficzne, roli zabiegów techniczno-artystycznych w wielu wypadkach zupełnie nie rozumie, lub ma o nich naiwne, „kupieckie" wyobrażenie, przypisując im wartości ostateczne wszelkiego „fotografowania".
Twórczość o której napomknąłem, że jest koniecznością w prawdziwej sztuce, dodaje

jeszcze do pomysłu, czyli do treści, cechę wynalazczości, t. j. pomysłowości nieszablonowej, niebanalnej, głęboko odczutej i przemyślanej. Prawda, że natura ze swoją własną, jeśli tak można się wyrazić, realistyczno-naturalistyczną twórczością jest przedmiotem fotograficznego zdjęcia, lecz to zdjęcie tylko wtedy będzie artystycznem, gdy „natura creatrix" zaskrzy się kompozycyjnie na odbitce linją, płaszczyzną, bryłą, masą, światłocieniem, zwaloryzowanym kolorem. Osiągnie się ten efekt jedynie przez talent twórczy fotografika, przez jego wybór motywu w pejzażu i zdjęciach rodzajowych, przez celową kompozycję w portrecie, grupach, żywej i martwej naturze, przez pochwycenie niezwykłości oświetlenia, wyrazu i nastroju.

Do zwykłej w amatorskiem tego słowa znaczeniu, przypadkowej niemal formy twórczości fotograficznej dodaje artysta jeszcze świadomą oryginalność ujęcia tematu we wszystkich jego przejawach, że tak rzeknę, czasowo-przestrzennych, objawionych ludzkiej wrażliwości przez czarodzieja—boga prastarych Lechitów, słońce. Wszystkie żywioły życia i bytu ziemi, rozsłonecznione, roztęczowione, które przez oczy, przez ten organ „co kochać przymusza", wdarły się do indywidualnej wrażliwości artysty, mogą być zwrócone z powrotem tylko poprzez twórczą formę. Stąd wypływa, że indywidualizm człowieka, narodu, rasy w fotografice z taką samą musi przejawiać się siłą, jak i w innych rodzajach sztuki. Rzeczywiście dość było przyjrzeć się uważnie obrazom, wystawianym od roku 1927 corocznie na naszych salonach międzynarodowych, aby stwierdzić, że inaczej włada formą Anglik, inaczej Hiszpan, inaczej Francuz, Czech, Japończyk. Po materjał porównawczy w tym względzie nie potrzebujemy zresztą sięgać zagranicę. W Polsce mamy sporo wybitnych fotografików, o których twórczości tak wnikliwie pisał w Fotografie Polskim Nr. 9 r. 1927 p. Jan Bułhak, najwybitniejszy pejzażysta polski. Ci artyści, zachowując swe oblicze narodowe na terenie międzynarodowym, przecież różnią się znacznie między sobą. Styl bowiem indywidualny i narodowy w prawdziwem dziele sztuki zjawia się żywiołowo, jak kwiat na wiosennej jabłoni pod naświetleniem twórczości, tej boskiej inspiratorki form artystycznych.

Twórczość nie byłaby pełna, gdyby nie objęła samej siebie, t. j. nie stwarzała ciągłego postępu w dziedzinie artystycznego odczuwania. Wystarczy jednak wejrzeć tylko nieuprzedzonemi oczami na wysiłki ostatnich lat sztandarowych artystów całego świata w zakresie fotografiki, aby przeświadczyć się, że poważny rozwój istnieje i że rok za rokiem nabiera wyrazistości i doskonałości. Tak dzieje się i u nas. Nasi zaś mistrzowie weterani, którym należy się cześć i podzięka, z radością chyba stwierdzić muszą, że dziś już nie idą przez życie samotni, niezrozumiani, zdawkowo chwaleni, lecz coraz więcej jest ludzi, co nie tylko lubią piękne fotografje, lecz mają odczucie artystyczności dzieł sztuki fotograficznej, a nawet są w tej dziedzinie cichymi twórcami. Wszystkie wystawy nasze fotograficzne są tego coraz częstszym dowodem.

Z przebiegu dotychczasowych rozważań o twórczości jasno wypływa, że fotografika

jest sztuką i jej dzieła pod względem artystycznym taką samą mają wartość, jak i dzieła innnych sztuk plastycznych, a zwłaszcza grafiki.
Pojęcie to propagowano najszerzej i najdawniej, bo od ćwierćwiecza we Francji. Art. fot. płk. Puyo był najwybitniejszym jego rzecznikiem zarówno we wspaniałym miesięczniku artystycznym „La revue de photographie", jak w zrzeszeniu „Le Photo-club de Paris".
W ostatnich czasach w Polsce nawet wśród sfer artystycznych rehabilitacja fotografiki znalazła swój wyraz w statucie towarzystwa polskich artystów plastyków „Rewja" z r. 1928, które dla zjednoczenia na zewnątrz frontu całej plastyki, wezwało architektów, malarzy, rzeźbiarzy, grafików, dekoratorów *i fotografów* do zrzeszenia się i wspólnego urządzania wystaw, obrazujących możliwie wszechstronnie współczesny dorobek w dziedzinie sztuk plastycznych w Polsce.
Dowodem tegoż objawu było w tym samym czasie również stanowisko rumuńskiego Towarzystwa sztuk pięknych w Besarabji. Rozsyłało ono do zagranicznych artystów fotografów zaproszenia do udziału w organizowanym przez siebie pierwszym salonie fotografji, uzasadniając to następującemi słowy: „Towarzystwo Sztuk Pięknych w Besarabji, biorąc pod uwagę niezmierny postęp w fotografji całego świata, wznoszący ją do dostojeństwa sztuki, postanowiło współdziałać w rozwoju fotografji artystycznej z całej Rumunji".
Artykuł niniejszy napisałem właściwie już w r. 1928. Obecnie poddałem go tylko uzupełnieniom w sprawach mniej istotnych, gdyż w ujęciu zasadniczem czy to teoretycznem, czy praktycznem twierdzę i wyznaję zupełnie to samo, co wówczas. Kilkoletnia osobista praca fotograficzna nietylko nie zachwiała mych przekonań, lecz przeciwnie jeszcze je umocniła.
Rok 1929 potwierdził jeszcze dobitniej, że fotografika należy do dorobku artystycznego narodu polskiego, i że rozkwitowi jej należy przyklasnąć jaknajgoręcej. Na „Powszechnej Wystawie Krajowej" w Poznaniu fotografja artystyczna w ogólnym katalogu dzieł sztuki objęła stronice od 212 do 229 i w eksponatach od Nr. 2407 do 2697 ukazała dostojeństwo swego artystycznego oblicza w Polsce.
Nakoniec rok bieżący przyniósł jeszcze poważniejszą, nieledwie sensacyjną zdobycz na tem polu. Oto Komitet „Zachęty Sztuk Pięknych" w Warszawie udziela w tegorocznym Salonie wiosennym miejsca fotografice po raz pierwszy, odkąd „Zachęta" istnieje. Znaczy to, że fotografika staje się oficjalnie uznaną za sztukę plastyczną i przyjętą do szlachetnej rodziny artystycznej, wbrew coraz bardziej malejącym zastępom jej oponentów. Samo życie zapanowuje nad teoretyzmem i faktem twórczości fotograficznej, jak taranem uderza w podwoje pałaców sztuki dotychczas zamknięte. Powyżej wyliczone zdobycze artystycznego uznania obowiązują fotografików polskich w sposób wysoce odpowiedzialny. Noblesse oblige. Jednym z wyrazów tej świadomości

jest obecnie wydawany przez Wilno „Almanach Fotografiki". Zadaniem jego jest nietylko być pierwszą jaskółką polskiego przedwiośnia w Fotografice, ale także—zachęcić inne dzielnice kraju, by się w podobny sposób wypowiedziały. Zadanie to aczkolwiek brzemienne w trudy i niepewności staje się łatwem, gdy się podejmuje w sprawie umiłowanej i upragnionej. To też nie mogę inaczej zakończyć tej pracy, jak wezwaniem, ażeby Stolica Polski i inne jej większe ośrodki odczuły tę wysoką odpowiedzialność i za przykładem Wilna w latach następnych zdobyły się na roczniki własne, obrazujące artystyczny poziom i rozwój fotografiki chociażby w poszczególnych zakresach terytorjalnych, zanim nie zostanie wydany wielki, wszechstronny i piękny „Ogólnopolski Almanach Fotografiki", który zamanifestuje przed całym światem nasze zdobycze artystyczne na tem polu. Vivat sequens!

J. BUŁHAK

O UCZCIWEM RZEMIOŚLE FOTOGRAFICZNEM

Dostatecznie jest znana tragedja rzemiosła, zabitego w wieku pary i elektryczności przez maszynę. Produkcja mechaniczna, szablonowa i tania, wytworzyła współzawodnictwo, wobec którego dawny uczciwy rzemieślnik, uzdolniony artystycznie, musiał skapitulować. Wiek XIX znieprawił i zniszczył uczciwe rzemiosło artystyczne i pchnął je na drogę bezdusznej tandety. Utraciło ono średniowieczną godność „mistrzostwa". Rzemieślnik przestał być artystą i został tylko—wyrobnikiem.

Sztuka fotograficzna przeżyła tragedję rzemiosła tem gwałtowniej, że stało się to w zaraniu jej rozwoju, w jej wieku dziecięcym, gdy wszelkie choroby łatwiej opanowują organizm jeszcze nieokrzepły. Są to zresztą sprawy powszechnie znane, a w następstwach swoich do dziś dnia fatalnie ciążące nad fotografją. Jej artystyczne odrodzenie, datujące się od lat czterdziestu, uratowało ją wprawdzie od zagłady, ale jakim kosztem! Kosztem zaprzaństwa i odszczepieństwa. Artyści musieli porzucić powszechne bractwo cechu fotograficznego i drogą secesji stworzyć niejako oddzielne nowe zrzeszenie, wypierające się wspólnoty ze skostniałem i poniżonem rzemiosłem fotograficznem. Dla swej sztuki nawet musieli znaleźć i przybrać inną nazwę, by ją odgrodzić od utożsamienia ze skompromitowaną fotografją. „La photographie pictoriale", „die Bildmässige Lichtbildnerei", „Fotografika"—wszystkie te nowe nazwy są widomemi oznakami tego głębokiego kryzysu w fotografji zupełnie tak samo, jak określenie „sztuka stosowana", „rzemiosło artystyczne", „architektura wnętrza" świadczą o podobnym przełomie w innych dziedzinach sztuk plastycznych. A wspólną ich cechą i następstwem jest to, że rzemiosło pozostaje samo, izolowane drutem kolczastym pogardy, skazane na całkowity rozbrat z twórczością artystyczną. W fotografji rozdział ten doba dzisiejsza pogłębia coraz bardziej, ponieważ utrwaliło się przeświadczenie, że z chwilą, gdy fotograf nie ma ambicji i założeń artystycznych—wówczas przestaje go obowiązywać *uczciwość estetyczna, bez której żadne rzemiosło na świecie nie może istnieć i rozwijać się prawidłowo i owocnie.* Ustaliło się mniemanie, że estetyka obowiązuje tylko artystów, a fotograf bez aspiracyj artystycznych, może pełnić swoje rzemiosło po barbarzyńsku, byle jak, w oderwaniu od elementarnych nakazów i sprawdzianów estetycznych. W tem leży błąd, graniczący z obłędem, wielka niesprawiedliwość, granicząca z samobójstwem. Ten stan rzeczy domaga się gromkiego protestu i radykalnej przemiany, a motywy jej są, mimo powszechnego zaślepienia, tak oczywiste i tak ważkie, że uświadomione i przyjęte, sprowadziłyby prawdziwą *rewolucję estetyczną* w rzemiośle fotograficznem.

Fotografja musi stać się nanowo rzemiosłem *uczciwem* w średniowiecznem rozumieniu tego słowa, ażeby po staremu jednoczyć rękodzieło z artyzmem nawet wtedy, gdy nie ma zadań wyłącznie artystycznych. Jeśli bowiem tego nie czyni dzisiaj, to dlatego, że nie posiada ani uregulowanego szkolnictwa, ani wyrobionej opinji publicznej, odźwierciedlonej w prasie i w stowarzyszeniach—a zamiast tego jest opanowana i dezorjentowana systematycznie i celowo przez wielki przemysł, który uzurpował sobie kierowanie jej rozwojem i czyni to z wyłącznem uwzględnieniem własnej korzyści.

Twierdzenia te nie mają nic wspólnego z przesadą. Podejmujemy się tutaj dowieść, że rzemiosło fotograficzne nie może się obejść bez oparcia o estetykę, a to pod groźbą ostatecznego upadku. I to wyraźnie rzemiosło—nie fotografja artystyczna, nie fotografika,—tylko proste, zwyczajne rękodzielnictwo fotograficzne. By nie spadać coraz niżej, by nie iść w coraz większą pogardę, *rzemiosło fotograficzne musi się odrodzić w uczciwości artystycznej.*

Zastanówmy się, co jest treścią fotografowania pod względem przestrzennym? Wszystko, cały świat. Ale to wszystko rozpada się na dwie odrębne i nierówne grupy. Na szczupłą grupę płaszczyzn i na ogromną, powszechną grupę brył. Plany, mapy, dokumenty, gazety, afisze, rysunki i obrazy—są płaszczyznami, mającemi tylko dwa wymiary: długość i szerokość. Fotografowanie ich polega na sporządzeniu kopji dokładnej i wiernej, do czego wystarcza przeciętna technika rzemieślnika bez szerszego widnokręgu umysłowego. Ale wymienione przedmioty fotografowania płaszczyznowego stanowią najwyżej 1% wszystkiego, co się fotografuje na świecie. Pozostałe 99% przedmiotów fotografowanych—to są *bryły, objekty plastyczne, posiadające trzy wymiary:* (długość, szerokość i głębokość): to są: ludzie, domy, drzewa, powierzchnia ziemi, wyroby ręki ludzkiej, produkcja fabryczna—słowem cała przyroda i cały obszar pracy człowieka. Wszystko to posiada miąższość, a wszystko, co posiada miąższość jest bryłą, charakteryzowaną w ocenie wzorowej przez plastykę. Z bryłą, z przedmiotem plastycznym ma do czynienia rzemieślnik fotografujący na każdym kroku, bo bryłą jest niemal każdy przedmiot, polecony mu do odtworzenia sposobem fotograficznym.

Kładziemy szczególny nacisk na zjawisko powszechnej *bryłowatości* objektów fotografowanych, które w tem odtworzeniu występuje jako *plastyczność*, gdyż cechy te stanowią nieodwołalnie o wymaganiach, jakie fotografowi *każdemu* stawiać należy, a jakich się jemu nie stawia przez jakieś dziwne powszechne zaślepienie.

Powiedzieliśmy, że do nienagannego sfotografowania płaszczyzny potrzeba zwykłego wyrobniczego uzdolnienia fachowca. I tu już wprawdzie możnaby w pewnych wypadkach wymagać więcej, bo dobra reprodukcja obrazu malarskiego już wymaga rozróżnienia i prawidłowego oddania walorów tonalnych. Ale drogą nawyknienia i długiej pracy przyswoić to sobie mogą w końcu i ludzie tępi.

Jednakże czy takie uzdolnienia mogą wystarczyć z chwilą, gdy chodzi o sfotografowanie bryły?
Nie mogą—i tu jest sedno sprawy. Tu jest przyczyna upadku rzemiosła fotograficznego.

Ażeby sfotografować bryłę, należy nietylko umieć naświetlić, wywołać, wyretuszować i skopjować płytę. Z temi umiejętnościami niedaleko się zajedzie. Poucza o tem już niemal stuletnie doświadczenie, świadczą o tem miljony brzydkich, nędznych, nic nie mówiących fotografij. Dla sfotografowania bryły należy umieć ją oświetlić, ująć, skomponować. Należy posiadać elementarne wyszkolenie estetyczne, znać i rozumieć zasady perspektywy, rozłożenie światłocienia, umieszczenie bryły w stosunku do tła i do otoczenia, wydobycie wyrazistości i plastyczności, nareszcie prawidłowe przetłomaczenie jej barwy. Trzeba jednem słowem dobre trzy lata słuchać w jakiejś nieistniejącej w Polsce szkole rzemiosła fotograficznego wykładów z historji sztuki, estetyki i kompozycji, trzeba wyrobić w sobie przez oglądanie i rozumowanie pewien smak estetyczny. Dopiero wtedy rzemieślnik fotograficzny będzie miał prawo zwać się rzemieślnikiem uczciwym.
Rozpatrzmy to twierdzenie na przykładzie najprostszym, wziętym z życia. Mamy do sfotografowania zwykły politurowany stół na czterech nogach, jako ilustrację reklamową do katalogu wyrobów stolarskich. Ilustracja taka ma na celu ukazanie wyrobów firmy w sposób najkorzystniejszy, zachęcający do kupna. Mamy więc stół. Trudno o coś prostszego i łatwiejszego. A jednak i stół może być sfotografowany tak nieumiejętnie, że fotografja jego nie spełni swego zadania reklamowego. Trzeba umieć oświetlić go i skomponować łącznie z tłem i otoczeniem. Ujęcie boczne, nazbyt zbliska dla przerost części przedniej kosztem zmniejszenia tylnych nóg. Ujęcie en face z dołu pozbawi stół bryłowatości i pokaże go płasko i nieinteresująco. Ujęcie bardzo z wysoka skróci nogi i brzydko rozszerzy powierzchnię blatu. Tło niespokojne i przypadkowe nie wydzieli go dostatecznie z otoczenia, a tło chociażby spokojne, ale niedosyć kontrastujące, nazbyt pokrewne w tonie, spowoduje utopienie wizerunku stołu w tle. Ustawienie pod światło ukaże stół nawet całkiem jasny w tonie nienaturalnie ciemnym, bez potrzebnych szczegółów, oświetlenie frontowe da sylwetę zanadto jasną i nikłą, bez wyraźnej wartości tonalnej. Już mamy siedem wypadków wadliwego sfotografowania rzeczy tak prostej. A co będzie z blikami i refleksami politurowanej powierzchni przy źle przeprowadzonem naświetleniu i wywołaniu płyty, przy nieumiejętnym doborze materjału pozytywowego? Czy można uniknąć tych wszystkich szkopułów bez wyszkolenia estetycznego?
Widzimy zatem, ile trzeba nietylko umieć, ale i czuć, jak trzeba orjentować się—nietylko w fotografji—ale w estetyce kompozycyjnej, żeby wypełnić to najprostsze zadanie rzemieślnicze. A co będzie, jeśli ono się skomplikuje? Jeśli to będzie ugrupowa-

nie mebli, wnętrze salonu, jadalni, gabinetu? A jeśli to będzie zespół rzeczy żywych, ruchliwych i zmiennych? Jeśli to będzie fabryka, grupa robotników przy pracy, ulica, ogród, fragment przyrody, człowiek wreszcie, traktowany odrębnie? Jak wówczas poradzi sobie z temi tematami rzemieślnik fotograficzny, uzbrojony w samą technikę, optykę i chemję, ale pozbawiony umiejętności i poczucia estetycznego?

Powtarzamy więc raz jeszcze: wszystko co się fotografuje nawet bez ściśle artystycznego założenia, podpada wymaganiom estetyki, jako bryła, posiadająca plastykę i wyrazistość, zgodną ze swym charakterem i przeznaczeniem. A przytem każda bryła posiada pewien własny stosunek do otoczenia i pewne warunki oświetlenia; jeśli te dwie dane już same przez się będą korzystne, wówczas trzeba umieć poznać się na tem, by je zachować, jeśli zaś będą niekorzystne, trzeba znowu umieć to zauważyć, by je ulepszyć. *Bryła bowiem musi przemawiać przekonywująco o swej plastyce i o swych odrębnych właściwościach kształtu i barwy, a czyniąc to, musi wywierać na widza wrażenie nietylko pouczające, ale i pociągające.* A te nakazy pochodzą nie z Akademji ani z Salonów sztuki, tylko z prostych wymagań życia, handlu i reklamy i żądają bezwzględnie od rzemieślnika nie kopjowania przedmiotów bezmyślnego, tylko ukazania ich w sposób najkorzystniejszy, tak samo zupełnie, jak to czynili przez wszystkie wieki minione mistrzowie średniowieczni wszelkiego rzemiosła.

Jakże uzbrojony i przygotowany jest do tego zadania współczesny rzemieślnik fotograficzny? Wszakże nietylko nie posiada on kwalifikacji estetycznych, ale przeważnie *nawet nie wie, że takie wymagania i takie kwalifikacje na świecie istnieją!* Publiczność stanowiąca odbiorcę jego pracy, przebywa również w doskonałej nieświadomości, czego miałaby prawo wymagać od niego za swoje pieniądze. I tak nieuctwo popytu skutecznie wspiera barbarzyństwo podaży, tworząc razem błędne koło estetycznego zdziczenia.

Oto—gdzie jest źródło wszelkich niedomagań fotografji: amatorskiej, zawodowej, technicznej, dziennikarskiej—fotografji wszelakiej. O artystystycznej nie mówię, bo tam wymagania estetyczne są zrośnięte z samem jej pojęciem. Ale i wszelkie inne gałęzie fotografji nie mogą się obejść bez estetyki i rozpowszechnione mniemanie o jej zbędności w tych dziedzinach jest błędem karygodnym i zgubnym. Rzemieślnik—fotograf padł ofiarą zaślepienia, które usunęło estetykę z jego widnokręgu i wykreśliło z jego szkolenia zasady kompozycji rysunkowej, czyli poczucie linji i bryły, i zasady kompozycji malarskiej, czyli poczucie tonu i waloru. A zaślepienie to jest nagminne. Nikt o estetyce nie mówi, ani pisze, nikt przeciw jej pomijaniu nie protestuje i bez echa zapewne przebrzmią i te słowa, bo gdyby raz zyskały należyty rezonans, to przecież powinnyby były wywołać poprostu—rewolucję estetyczną! Pisma fotograficzne żywią okruchami estetyki swoich czytelników, ludzi raczej wykształconych i tu wciąż wracają do spraw technicznych—ale kto pomyślał o losie zwykłego rzemieślnika fotogra-

ficznego w Polsce? kto kiedy zawołał na cały głos, że dzieje mu się krzywda najwyższa, krzywda oślepienia, ponieważ nikt nie chce zastanowić się i zrozumieć, czego rzemieślnikowi potrzeba, by się wyzwolił z poniżenia wyrobnictwa i odzyskał godność człowieka—godność uczciwego rękodzielnika—mistrza swojego fachu?

Takie są błędne drogi, na których dzisiaj pokutuje rzemiosło fotograficzne. Ale krytyka jest rzeczą jałową, jeśli się ogranicza na wskazaniu niedomagań, a nie umie znaleźć na nie środków zaradczych. Gdzież ich należy szukać? Kształtowanie opinji przez prasę, książkę, żywe słowo na odczytach i w stowarzyszeniach ma skuteczność niewątpliwą, ale bardzo powolną, obliczoną na pokolenia, więc jest tylko pół-środkiem. A rzecz jest pilna, paląca. Zło trzeba leczyć w zarodku, tam, gdzie ono powstaje—przy nauczaniu. Trzeba usunąć zło radykalnie przez odpowiednie środki pedagogiczne w nauczaniu systematycznem i celowem. Tylko normalna państwowa szkoła fotograficzna o programie, poddanym sprawdzianom estetycznym, szkoła techniczno-rzemieślnicza z nauczaniem początkowego rysunku i wykładami z kompozycji i historji sztuki może sprowadzić zasadniczą zmianę dzisiejszego opłakanego stanu fotografji. Szkoła taka musi być odrazu postawiona na pewnym poziomie intelektualnym, któryby ją wyróżniał od ściśle technicznych i przepajał duchem szacunku dla spraw plastyki i estetyki. Gdy młodzież przyswoi sobie te pojęcia naczelne, wówczas może śmiało zagłębiać się w arkana techniczne i naukowe, ponieważ wówczas potrafi je zużytkować prawidłowo, a nie opacznie, jak dzisiaj, gdy uboga pseudo-naukowość majoryzuje estetykę. Wówczas tylko może wznieść się mizerny dzisiejszy proceder fotograficzny do poziomu szlachetnego i godnego rzemiosła artystycznego.

Piszący poruszył tę potrzebę w obszernym referacie p. t. „O państwową szkołę fotograficzną", który wygłosił na trzecim zjeździe delegatów towarzystw fotograficznych w Poznaniu w r. 1929-tym. Referat wywołał wówczas ożywioną dyskusję i ogólną aprobatę. Przedmiot jego musiał jednakże być dość obcym i obojętnym, skoro nie wywołał żadnego późniejszego echa i skoro sam referat nie został wydrukowany w żadnem z trzech polskich pism fotograficznych. Jest to pouczającym przykładem, jak grubą jest jeszcze i stwardniałą powłoka obojętności ogólnej i jak ciężkimi taranami długo jeszcze w nią walić wypadnie, zanim się rozluźni o tyle przynajmniej, by wydobyć odgłos sumienia społecznego. Tym, których już ono niepokoi, nie pozostaje nic innego, jak czekać i walczyć z wiarą w dobrą sprawę.

Po omówieniu kardynalnych podstaw uczciwego rzemiosła fotograficznego, któremi są wiedza techniczna, ale i estetyczna, pragnąłbym na zakończenie uczynić przegląd kolejnych etapów pracy fotograficznej i wykazać pokrótce, jak w każdem z nich słowo „uczciwość" pokrywa się zawsze i niezmiennie ze słowem „estetyka". Etapy są liczne i przegląd musi być dokonany stylem niemal telegraficznym.

Kamera używa się często z wyciągiem pojedyńczym. Należy wiedzieć, że tylko wy-

ciąg podwójny umożliwia perspektywę prawidłową przez stosowanie ogniskowych objektywu dłuższych, a potrójny przez stosowanie teleobjektywów. Że szkło matowe jest nieodzowne dla dojrzałej oceny przedmiotów zdjęcia, co prowadzi do konieczności używania trójnoga.

Objektyw bywa przeważnie traktowany jako matematyczna niewiadoma „X". Należy rozumieć dokładnie jego skład i właściwości ogólne, a w szczególności te, które warunkują perspektywę prawidłową, czyli estetyczną.

Płyta bywa używana pierwsza z brzegu. Estetyka poucza, że nie może być mowy o walorach prawidłowych bez płyty barwoczułej (filtr) i bez płyty bezodblaskowej; że płyta zwyczajna jest materjałem nietylko nieużytecznym, ale poprostu szkodliwym i powinna być całkowicie zaniechana.

Naświetlanie krótkie jest wrogiem najskromniejszego zadania estetycznego i psuje zdjęcie nieodwołalnie. Tylko naświetlenie obfite pozwala uszanować i sharmonizować walory przedmiotu zdjęcia.

Wywołanie i opracowanie chemiczne negatywu, prowadzone bez estetycznej myśli przewodniej, a z bezmyślnym automatyzmem, psuje najlepiej skomponowane zdjęcie, gdyż zniekształca gamę światłocienia, prowadząc ją do krańcowej czerni i bieli. Wywołanie, osłabienie i wzmocnienie racjonalne i estetycznie świadome może skompensować w dużej mierze braki naświetlenia, a przy naświetleniu prawidłowem daje nierzadko walory nienaganne.

Retuszowanie technicznie doskonałe psuje treść negatywu, zamiast jej ulepszenia, jeśli nie jest kierowane przez myśl, wyszkoloną estetycznie. Lepiej jest wcale nie retuszować, niż czynić to bezmyślnie.

Kopjowanie wymaga subtelnego poczucia własności papieru i dobierania jego w odpowiednim stopniu miękkości lub kontrastowości. Rozpowszechnione tak bardzo papiery mocno kontrastujące, są wynikiem przewagi negatywów, źle naświetlonych i jeszcze gorzej wywołanych. Zapewniają odbitce wyrazistość, ale drogim kosztem ogólnej harmonji. Dobry negatyw nie potrzebuje papierów kontrastowych, tylko właśnie normalnie miękkich, dających ton w światłach, a szczegóły w cieniach. Bez estetycznego wykształcenia oka w odróżnianiu harmonijnej gamy tonów od nieharmonijnej, nie może być mowy o uczciwem kopjowaniu i powiększaniu, a nauczyć tego może tylko estetyka.

Poprzestańmy na tych głównych punktach katechizmu estetycznego i zauważmy, iż one nietylko stanowią o uczciwości rzemieślnika fotograficznego, ale otwierają mu widnokręgi jaknajszersze. Nierzadkie są wypadki, gdy fotograf zaczyna jako szablonowy fachowiec, a kończy jako znany i ceniony artysta. O ileż zapewne są liczniejsze te, w których fachowiec marnuje przyrodzone zdolności, z powodu braku wykształcenia estetycznego i nie osiąga zamierzeń artystycznych pomimo, iż miałby do nich warunki

wewnętrzne. Temu marnowaniu zdolności położy koniec propaganda uczciwości estetycznej w dobrej szkole fotograficznej. Wiedza estetyczna przyciągnie do siebie wszystkie talenty, jak magnes przyciąga opiłki żelazne. Żaden się już nie będzie więcej marnował—wszystkie się rozwiną i wypowiedzą i w ten sposób z pośród wykształconych rzemieślników fotograficznych wyjdzie i wytworzy się elita artystyczna.

Jednakże nie dla artystów przeznaczone jest w pierwszym rzędzie wszystko, cośmy tu powiedzieli. Artyści przeważnie dają sobie radę sami, gdyż w talencie jest moc życiotwórcza, która umie walczyć ze śmiercią. My mieliśmy na myśli wyłącznie szarą rzemieślniczą brać fotograficzną i staraliśmy się dowieść, że i dla niej niema postępu ani rozwoju bez estetyki. Fotografja, chociaż tak uzależniona od nauk ścisłych, nie jest w stanie na nich poprzestać. Fotografja bez estetyki jest martwa. Wykształcenie estetyczne jest dla każdego rzemieślnika warunkiem nieodzownym, jest jego uczciwością, jego sumieniem. Bez niej niema uczciwego rzemiosła fotograficznego. Krzewić, propagować, ugruntować je powinni wszyscy, którzy to rozumieją, ale w pierwszym rzędzie powinna je pielęgnować i rozwijać — państwowa szkoła fotograficzna, *której w Polsce dotąd niema* [1]).

---

[1]) Już po napisaniu niniejszej pracy natrafiłem przypadkiem na wytwornie wydany i ilustrowany „*Rocznik Szkoły Przemysłu Graficznego w Warszawie*“ z roku 1929/30. Ponieważ szkoła ta posiada w swym programie *fototechnikę* i *fotochemigrafję*, więc nie może nie zainteresować fotografów. Szkoła istnieje od roku 1925-go i kształci pracowników graficzno-drukarskich jak składaczy, maszynistów, litografów i fotochemigrafów, przyjmując z egzaminem wstępnym kandydatów w wieku 14—16 lat ze świadectwami ukończenia 7 klas szkoły powszechnej lub 3 klas szkoły średniej. Posiada trzy klasy, i w każdej po 46 godzin tygodniowo nauki teoretycznej i ćwiczeń praktycznych. W roku sprawozdawczym szkoła wydała świadectwa uzdolnienia zawodowego piętnastu uczniom, w tej liczbie dwum fotografom. Dyrektorem jest p. Stanisław Dąbrowski, a personel składa się z 13 nauczycieli i 7 instruktorów. Przewodniczącym Rady Nadzorczej jest p. Henryk Lilpop, naczelny dyrektor Drukarń państwowych. Szkoła posiada własny gmach będący w budowie (adres niepodany), a w roku sprawozdawczym odbywała się w pomieszczeniu tymczasowem przy ulicy Składowej 3. Fakt istnienia Szkoły Przemysłu Graficznego jest dla naszych tu rozważanych potrzeb nie bez znaczenia. Przy dobrej woli i pewnych wynikach jakże nietrudnoby już było uzupełnić ją działem fotografji i w ten sposób położyć podwaliny przyszłej polskiej stołecznej szkoły Foto-Grafiki.

A. ZAKRZEWSKI

ROBERT DE LA SIZERANNE O FOTOGRAFJI

(STRESZCZENIE)

Dopiero zaczynają milknąć w Polsce uprzedzone głosy urzędowych krytyków starszego autoramentu, które wbrew oczywistości odmawiały fotografice prawa do artystycznego szlachectwa i usiłowały bez powodzenia spychać ją po staremu do rzędu procederów technicznych. Chwila ta jest może najwłaściwsza do przypomnienia, co sądziła o fotografice już przed ćwierćwieczem krytyka artystyczna francuska w osobie jednego ze swych najbardziej poważnych i utalentowanych przedstawicieli.

W roku 1907 wyszła u Altenberga we Lwowie, niewielka, ale wartościowa książka p. t. „Podstawy kultury estetycznej", gdzie pomiędzy innemi znajduje się praca Roberta de la Sizeranne'a p. t. „Czy fotografja jest sztuką" w przekładzie polskim d-ra Wł. Witwickiego. Oryginał jej francuski datować się musiał zatem jeszcze o kilka lat wcześniej i pochodzić z doby zaczątków rozwojowych fotografji artystycznej w Europie. Epoka ta odpowiada w fotografice polskiej grubym mrokom estetycznym, nic więc dziwnego, że ukazanie się tej książki u nas było przedwczesne i przeszło bez echa. Dzisiaj dopiero, gdy już mało kto o niej pamięta, ocenić można wagę i wartość poruszonych tam zagadnień.

Powtórzmy po 24 latach w krótkiem strzeszczeniu, co sądził o fotografice, jeszcze niemowlęcej, znakomity esteta francuski, co pisał w epoce pierwocin jej artystycznego usamodzielnienia, gdy miał wszelkie prawo nic o niem nie wiedzieć, a rodzącą się sztukę sądzić conajmniej z tak stronniczem uprzedzeniem, jakie w dzisiejszej Polsce pomiędzy innymi cechuje stanowisko p. St. Pieńkowskiego w tej samej sprawie (Myśl Narodowa 1930 Nr.Nr. 41 i 47, 1931 Nr.Nr. 2 i 3).

„Zmieniło się coś w estetyce rysunku, w poglądach na piękno obrazów, wykonanych dwiema tylko barwami, czarną i białą. Nowe prądy powstały wśród fotografów. Zaczynają chodzić innemi drogami...." Temi słowy rozpoczyna Sizeranne charakterystykę fotografa „nowoczesnego" (zapewne z 1900 r.), który nie stosuje wzorem swych poprzedników przy portretowaniu „żelaznej szubienicy, ani ławeczki i balustrady ogrodowej, ani też nie powtarza wciąż wzorów chemicznych, ani formułki: „proszę się nie ruszać", a natomiast „lubi właśnie to wszystko, co się rusza: obłoki, liście, wodę, spojrzenie, uśmiech.....". Fotografowie „zrzucili z ramion czarne zasłony i stają wobec tłumu poprostu: wyglądają mniej na magików, a zato więcej na ludzi... Nie chowają się po ciemniach i laboratorjach, ale lubią szeroki świat—naturę—chodzą i czegoś szukają"...

Zwiedzając ówczesne wystawy fotograficzne (prawdopodobnie z przed 1900 r.) Sizeranne zdumiewa się na widok ich nowej i cennej treści. Widzi narodziny „sztuki jakiejś,

która się budzi skromnie i bez hałasu i pompy", a przez publiczność została przyjęta z entuzjazmem. Jednakże na wystawach między publicznością „kręciły się i figury niespokojne.... to artyści może, zatrwożeni jak ten, co przechadzając się po polu, ujrzał na krańcach swej ziemi sylwety przednich straży najeźdźców.... to może krytycy, *którzy całe życie dowodzili z pomocą sylogizmów doskonale skonstruowanych, że nigdy fotografja nie potrafi dawać efektów, zbliżonych do wyglądu akwaforty, lub rysunku węglowego**). To może w końcu idealiści, których smutkiem i niepewnością o jutro napawał ten najazd nauki na dziedzinę sztuk pięknych.....".

Zagadnienie, czy fotografja jest sztuką rozwiązuje Sizeranne w pięciu rozdziałach, zatytułowanych: „Wady fotografji", „Trzy momenty, zależne od artysty", „Nowe dzieła i nowe idee", „Niewłaściwe pretensje fotografji", „Powrót idealizmu". Streszczamy je tu kolejno.

Sizeranne przyznaje, że fotografja posiada pewne cechy, które oddalają ją nietylko od Piękna, ale i od Prawdy. Wymienia przesadną perspektywę, fałszywe oddanie tonów barwnych, nadmierną ścisłość w szczegółach, rozczłonkowanie motywu, brak syntezy. Uznaje słuszność tych zarzutów, ale jednocześnie stwierdza, że należy je stawiać nie fotografji, lecz tylko fotografom, którzy się z nią nieumiejętnie obchodzą. Zresztą odpowiedzialność za to ponoszą nietyle ludzie, ile epoka, okres naukowego rozwoju fotografji, kiedy jej usprawnienie techniczne przesłoniło możliwość walorów artystycznych. Wskutek tego nadużywanie właściwości fotografji uważano za jej najwyższą chlubę, unikano stonowania i plastyczności, ceniono płaskie oświetlenie frontowe, lubowano się w precyzji i mnogości szczegółów. W owych czasach powstała absurdalna zasada o konieczności fotografowania plecami do słońca, a „kiedy w r. 1853 sir Wiliam Newton, a później pp. John Leighton i Buss oświadczyli w angielskich towarzystwach fotograficznych, że nie wszystkie plany w zdjęciu powinny być traktowane z jednakową ostrością, że pewne linje powinny prawie gubić się w głębi, podniosła się przeciw nim burza protestów. Co? Poświęcić choćby jedną trawkę, choćby włos, choćby kamień? Nigdy!" To też wówczas mieli prawo artyści odmawiać utworom fotograficznym wszelkiej wartości estetycznej. Wówczas—ale nie później.

Przeminął okres tego zaślepienia, przyszły inne czasy i inni ludzie—przyszli C. Puyo, R. Demachy, M. Bucquet, Maskell, Kühn, Henneberg, Holland Day i Horsley Hinton. Znikła perspektywa przesadna i przykra dla oka, znikła analizująca szczegółowość—pozostało ujęcie syntetyczne, a niebo otrzymało ton i chmury. „Wyszukali też nowe pory pracy. Nie te godziny, a których słońce ukazuje wszystko, co tylko można widzieć, ale godziny bliskie zmroku, w których się człowiek tego i owego musi domyślać. Przypomnieli sobie, że artysta błądzi, jeśli chce wszystko powiedzieć w dziele sztuki, bo wobec rzeczy, dokładnie określonych, wyobraźnia widza nie ma powietrza do lotu. Przeciwnie, tylko przez rzeczy niedopowiedziane idzie droga do nieskończoności.... Mgliste potrak-

towanie jest jak nadzieja, ostre—jak stan posiadania.... Niedopowiedzenie w sztuce, tworzy to, co w życiu dać może tylko stan kto wie, czy nie najmilszy: ta rozkoszna niepewność duszy, która się kołysze nadzieją, a jeszcze nie posiada pewności; kiedy upragniony przedmiot już zaczyna się ukazywać, a pragnie się go tem goręcej, że go uchwycić nie można; kiedy się wszystko przeczuwa, a niczego nie ma w ręku, kiedy postać ludzka i pejzaż, niebo i ziemia i miłość nawet majaczeje tylko w mgłach świtania, a nie rzuca się w oczy w ostrych, zdecydowanych blaskach południa....."

Fotograf, który już umie kierować świadomie przebiegiem pracy fotograficznej, potrafi usunąć z niego wady i braki, cechujące jej technikę. Jednakże pozbycie się ich nie stwarza jeszcze dzieła sztuki. Muszą się znaleść pewne warunki dodatnie, któreby mogły nadać obrazowi piętno indywidualne, czyniąc go nie reprodukcją natury, ale taką jej interpretacją, żeby „oprócz piękna przedmiotu przedstawionego, który jest oczywiście poza artystą, było jeszcze i piękno pomysłu, kompozycji, odczucia, które mieszka tylko w duszy człowieka".

Sposobność do interpretacji osobistej motywu nastręcza się fotografowi w trzech różnych momentach. Pierwszym jest kompozycja obrazu, układ syntetyczny jego poszczególnych części. „Wykwintny fotograf wyszukał miejsce, czas, twarze, kostjumy: wie jakich ruchów potrzebuje w obrazie, wie jaką grupę chce zbudować... W głowie ma już obraz gotowy... zacznie odtwarzać rzeczywistość dopiero wtedy, gdy mu ona da kompozycję wyśnioną—nie prędzej i nie później... Wówczas, w tej chwili upatrzonej, z chyżością światła notuje na płycie czułej to, czego chciał, szukał, co przygotowywał długo..... Czy potrafi kto powiedzieć, że to nie była kompozycja, że tu nie było czynnego udziału artysty?...."

Drugim momentem interpretacji jest wykonanie negatywu, czyli jego wywołanie i dostosowanie jego właściwości tonalnych do powziętego założenia plastycznego. Sizeranne mówi stosunkowo niewiele o tym etapie pracy fotografika, który wówczas był jeszcze niedość udoskonalony, ale o ileżby więcej mógł o nim powiedzieć, gdyby pisał swoje uwagi dzisiaj, gdy już w samym negatywie osiąga fotograf wnikliwie czujący cuda harmonji tonów!

Moment trzeci, to uczucie, nieomylnie kierujące fotografem przy wykonaniu ostatecznem obrazu pozytywowego techniką indywidualną (Sizeranne ma na myśli sposób gumowy, gdyż innych wówczas jeszcze prawdopodobnie nie znano). „Osobiste upodobanie artysty najwięcej wpływa na jakość kopji pozytywowej. Negatyw robi przedewszystkiem maszyna, dopiero pozytyw tak samo, jak styl, jest odźwierciedleniem człowieka... odbitka kontaktowa i obraz wykończony... jest to ta sama kanwa, ale zupełnie inny haft; to tylko słowa takie same, ale zupełnie inna melodja. Co wpływa na tę zmianę? Kwas jakiś? Nie kwas—tylko uczucie. Jakieś nowe ciało? Nie ciało—tylko dusza... Obrazu dziś już nie trzeba moczyć w złotowej lub srebrowej kąpieli. Dziś się go umieszcza na

podstawionej płycie, niby akwarelę. Ze ściśniętej gąbki padają na nią brylantowe krople czystej wody. Pod tym deszczem, rozumnie kierowanym, rodzą się, rosną i rozjaśniają rysy fotografowanej twarzy... I tak jak dziecko, kiedy się budzi, tak obraz powoli, leniwie otwiera usta i oczy... cienie stają się bardziej subtelne. Zaczynają mówić w półuśmiechu—powiedzą wszystko, skoro się zatrzyma ręka artysty... Taka fotografja powstała przy współdziałaniu rozumu i serca i dlatego może nosić ślady błędów i szaleństw, ale może też mieć rysy prawdy i ukochania. A jeżeli taka fotografja będzie piękna, jakże ją mamy nazwać?... Powiemy może, że nie jest dziełem sztuki dlatego, że ją słownik nazywa foto-grafją, zamiast zaliczyć do litografji albo rysunków węglem czy sangwiną... Czy może dlatego, że artysta, robiąc ją, *nie trzymał w palcach kawałka zwęglonego drewna, tylko wziął w pewien sposób promień słońca do ręki?...*"*).

W rozdziale trzecim (Nowe dzieła—nowe idee) Sizeranne mówi, że nie można odsądzać fotografji od miana sztuki, jeśli stało się faktem, że jej utwory wywołują w widzach emocje artystyczne tej samej skali i głębi, jak dzieła innych sztuk plastycznych. Czyżby miała ją dyskredytować techniczna szybkość i pozorna łatwość wykonania, przy pewnej sztywności techniki, czy wreszcie wielokrotność sporządzanych kopij? Nie ocenia się przecież wartości artystycznej dzieła stopniem trudności użytej techniki i rysunek tuszem nie jest mniej wartościowy od ołówkowego dlatego, że w pierwszym wypadku można szybciej założyć ton nieba i ziemi. Skrępowanie w oddziaływaniu na treść rysunkową i tonalną w fotografji także nie może samo stanowić ujemnie o artyzmie, gdyż w każdej technice grafiki czystej, pomimo jej większej swobody, wolę artysty w pewnej mierze ogranicza rodzaj narzędzia i charakter materjału. A co do wielokrotności, to po pierwsze istnieje ona wogóle w grafice, nie przynosząc jej tem większej ujmy, a potem w fotografji zachodzi ona tylko przy pospolitej pracy mechanicznej: artysta rzadko i niechętnie powtarza obraz raz wykonany, a jeśli to nawet uczyni, to podda go bezwiednie takim zmianom, że otrzyma coś nowego, co już nie jest duplikatem.

Wzamian za swe techniczne ograniczenia fotografja daje możliwości, niedostępne żadnej innej technice plastycznej: dokładność rysunku, niesłychanie wierną i modelację tonalną, miękką i pieściwą. „Są to pewne nieuchwytne przejścia z światła do cienia, które na nachylonych powierzchniach figur, na wielościennych bryłach ciała wywołują cienie... cienie lekkie i rozwiewne, niby tchnienie dziecięce... i na tym polu fotografji nic nie dorówna". Wreszcie fotografja doskonale umie pochwycić i utrwalić zjawiska ciekawe a nieuchwytne, bądź z powodu swej krótkotrwałości, bądź też dlatego, że jest ich zawiele naraz, czy to „rozliczne połyski skrzydeł kołujących gołębi", czy „dołki na policzku niewieścim, które przelotny śmiech wywołuje", czy „nagły skurcz mięśni niespodzianie zaskoczonego człowieka", czy „tłum ludzi, skłębiony w ścisku",—„słowem to wszystko, co się gwałtownie porusza, chwieje, pada, płonie, lśni, kurczy lub uśmiecha pod wpływem rozkoszy, gniewu, burzy, płomienia, wiatru albo siły ciężkości...".

W rozdziale o „niewłaściwych pretensjach fotografji" Sizeranne wypowiada ostrzeżenie przed przecenianiem wartości dokumentarnej, jaką się odznacza fotografja w chwytaniu ruchu i poucza o tem, że prawda naukowa rzadko jest prawdą artystyczną. Był czas, powiada, gdy naukowcy wynajdywali coraz ściślejsze narzędzia optyczne w fotografji, „któremi celowali do ptaków, a byliby celowali nawet do aniołów, nie żeby te niewinne istoty uśmiercać, ale żeby się dowiedzieć, jakie też nieestetyczne pozycje przybierają, latając po powietrzu; żeby ich wyobrażeniom zabrać coś więcej, niż życie; żeby im zabrać—piękno!" Badając życie za pomocą udoskonaleń fotograficzno-naukowych, „chronofotografowie" dowiedli, „że u największych mistrzów pendzla konie nigdy nie galopują prawidłowo, a ludzie nie biegną, jak należy, kobiety nie tańczą według wszelkich praw i gdyby tylko byli dalej prowadzili badania, byłoby się z pewnością pokazało, że o lataniu pojęcia nie miał ani gołąb, wracający do Arki, ani Duch Święty nad głową Boga Ojca, ani św. Michał, ani cherubini i serafini, których widzimy na starych malowidłach. Sztuka nie miała wogóle pojęcia o ruchu, dopiero nauka miała ją o tem pouczyć".
„Odkrycia" te zachęciły niektórych plastyków do ich wyzyskania w swych dziełach. Skutek był opłakany. Zatrzymano ruch, wszystko, co było żywe, zamarło. Znikła prawda artystyczna, a jej miejsce zajęła prawda naukowa i stworzyła w obrazach i rzeźbach karykaturę ruchu. Niebawem cofnięto się z tej obłędnej drogi, gdyż zrozumiano, że o co innego idzie nauce, a czego innego szuka artysta. Nauka jest analizą, sztuka—syntezą. Fotografowie dzięki temu uzyskali cenną przestrogę, że nietylko nie powinni mieć ambicji naukowego poprawiania rysunku odręcznego, lecz przeciwnie—powinni się sami uczyć u sztuk plastycznych, jak mają nagiąć technikę fotograficzną do wymowy artystycznej. Sztuka zwyciężyła naukę w fotografji i chociaż ta walka do dziś dnia nie jest zakończona, zwycięstwa sztuki nad nauką powtarzają się ciągle i one decydują o całej przyszłości fotografiki. A powracając do kwestji ruchu, powiada Sizeranne, że nie interesujemy się każdym jego szczegółem z osobna, tylko jakąś ogólną syntezą rytmiczną ruchu zupełnie tak samo, jak nikt w orkiestrze nie troszczy się przecież o to, by osobno usłyszeć poszczególny dźwięk puzonu czy fagotu i woli słuchać i słyszeć cały zespół muzyczny. Więc i fotograf powinien pamiętać, że analiza zabija ruch i rodzi martwotę i że tak właśnie działa aparat fotograficzny w rękach niepowołanych, ponieważ oddaje dokładnie nietylko to co widzi oko ludzkie, ale ukazuje i to, czego oko człowieka nie widzi, a czego oko artysty—widzieć nie chce. Takie są niebezpieczeństwa, jakiemi zagraża fotografowi naukowość, źle zrozumiana i nie poddana jedynemu słusznemu sprawdzianowi sztuki.
Ostatni rozdział pracy Sizeranne'a brzmi, jak zwycięska fanfara. Skończyła się walka między chronofotografami a artystami. Zwyciężyli ludzie żywi. Przekonali, że *pracę fotograficzną musi poprzedzić wykształcenie estetyczne**). Że wiedza fotograficzna jest bezsilna i jałowa, jeśli nie jest podporządkowana sprawdzianowi artystycznemu. Dzięki temu fotografja pozbyła się analizy w ruchu, w rysunku, w tonach. Przemówiła synteza. Fo-

tografowie już nie kopjują natury—oni ją interpretują. Odrzucają szczegóły zbyteczne, wprowadzają uogólnienia. Powracają pokornie do Kanossy estetyki. Mówią o „jedności motywu", o „równowadze linij", o „koniecznych odpowiednikach", występują przeciw „szczegółom, rozpraszającym uwagę i odwodzącym ją od centru estetycznego w obrazie". Studjują przyrodę i sztukę, chcą poznać zasady piękna, by je stosować w swych utworach. Nie ogłaszają żadnych śmiałych manifestów, nie próbują detronizować żadnej z sztuk istniejących... „Nie rościmy sobie pretensji do tytułów artystów, mówili w r. 1896, publiczność, obznajmiona z dziełami sztuki, sama będzie wiedziała, czy ma nam ten tytuł przyznać, jeśli uzna, żeśmy nań już zasłużyli". Dziś fotografowie, to już nie są magicy, wojujący formułkami chemicznemi, dziś „sekret ich leży w głowie, w oku, w ręce, w piersi...".

A na zakończenie Robert de la Sizeranne przypomina alegorję w muzeum watykańskiem, gdzie wśród Sztuk i Nauk, składających hołd Religji widzi się i Fotografję ze swym „okrutnym" przyrządem w ręku.

Wreszcie cytuje wiersz papieża Leona XIII o „Ars photographica":

„...imaginem naturae Apelles aemulus
non pulchriorem pingeret...".

i kończy pytaniem, „czy to, co się dziś wydaje przesadą poetycką, *nie będzie prawdą dnia jutrzejszego?*" *).

*) Podkreślenia sprawozdawcy.

J. BUŁHAK

O FOTOKLUBIE WILEŃSKIM

Le Photoclub de Wilno ✻ The Photoclub of Wilno ✻ Der Photoklub von Wilno

(Z POWODU TRZYLECIA JEGO ISTNIENIA)

Gdy w zimie 1927 roku powstał w Wilnie nasz Fotoklub, my, cośmy go stworzyli, nie wiedzieliśmy jeszcze przez pewien czas o jego istnieniu. A to dlatego, że nie teorja, ani wola pojedyńczej osoby go zrodziła, tylko — samo życie. Powstał nieznacznie i zcicha, bez programu i wzoru, wynikł samorzutnie, jako następstwo naturalne i konieczne obcowania kilku ludzi, zbliżonych przez wspólne zainteresowania. Dlatego może zaznaczył się odrazu pewną tężyzną i żywotnością, którą mu wkrótce przyznały inne zrzeszenia fotograficzne.

Założycielem Fotoklubu opinja powszechna nazywa podpisanego, ale z większą może słusznością tytuł ten należałoby przypisać solidarnie kilku pierwszym członkom tego „nieumyślnego" stowarzyszenia. Zaczęło się od tego, że to ten, to ów z nieznanych mi jeszcze wówczas amatorów-fotografów wileńskich przychodził do mnie z negatywami lub odbitkami w kieszeni po krytykę lub poradę. Nawykły dotychczas do całkowitego osamotnienia w mej pracy, przyjmowałem tych gości z otwartemi rękami i chętnie dzieliłem się tem, czem chata była bogata. Niebawem stwierdziłem z dużem zadowoleniem, że koleżeństwo pracy jest niezmiernie cenne i nadaje jej nowe walory; że wytwarza ono pewną atmosferę łączności, w której pracuje się raźniej i owocniej. Z czasem, gdy zauważyłem, że te zresztą bardzo miłe pogawędki zabierają mi więcej czasu, niż go miałem do rozporządzenia, i gdy liczba towarzyszy znaku fotograficznego się zwiększała, wpadłem na myśl uregulowania tej sprawy z zobopólnym pożytkiem. Zaproponowałem swym nowym znajomym, żebyśmy zamiast wyśpiewywać duety, w których pierwszy głos był zawsze niezmienny, spróbowali stworzyć — orkiestrę. Mając dość zasobną bibljotekę i dobór pisma fachowych, poradziłem, byśmy się zbierali u mnie wszyscy raz na tydzień w określonych godzinach wieczornych, po ukończeniu zajęć. W ten sposób powstały „Czwartki" Fotoklubu, na które pomiędzy 9 a 12 wieczorem schodziło się narazie kilka, potem już kilkanaście osób. Nazwa Fotoklubu Wileńskiego znalazła się w toku rzeczy sama, a niepisany statut został zredagowany w jednym jedynym paragrafie, głoszącym, że dalsi członkowie Fotoklubu mogą być przyjmowani nieinaczej, jak jednogłośnie. Miało to na celu utrzymanie w towarzystwie poważnego poziomu artystycznego i ścisłej solidarności koleżeńskiej.

Prezesem siłą faktu stał się podpisany. I potoczyły się czwartek za czwartkiem przez lat parę w nieprzymuszonem i chętnem obcowaniu, które tak zbliżyło członków, że wkrótce tworzyli jakby jedną rodzinę fotograficzną.

Pierwsze trzylecie istnienia Fotoklubu, zamknięte z końcem ubiegłego roku, przeszło w sposób dość chaotyczny, gdyż całkowicie zdany na łaskę dowolności, przypadku i wszelakiej indywidualnej inicjatywy. Wieczorami schodziło się bractwo fotograficzne; ten przynosił obrazek wykończony, ów tylko negatyw, inny jeszcze przychodził z objektywem, kamerą albo z chętką do gawędzenia o tych rzeczach. Na miejscu przeglądano najświeższe pisma polskie i obce, ostatnie katalogi salonów międzynarodowych, almanachy i podręczniki. Omawiano wspólne obsyłanie wystaw, wiadomości z towarzystw i z redakcji, wreszcie i pilniejsze sprawy zarządu Towarzystwa Miłośników Fotografji, bo wszak i tu i tam—to byli zawsze ci sami ludzie. Słowem—było „w Polsce jak kto chce". Fotoklub prosperował, jak umiał, w stanie doskonałej anarchji. Prezes jego wolał cieszyć się z rosnącej liczby członków, z wzmagającego się ich zainteresowania fotografją i z ugruntowującej się wzajemnej sympatji, niż wprowadzać ściślejsze rygory porządkowe i ujmować wieczory w ramy regulaminów, czekając, aż towarzystwo samo odczuje potrzebę takiego uporządkowania. Sprawy ludzkie posiadają swoje etapy rozwojowe w czasie tak samo, jak wzrost rośliny i kwiatu — nie należy przedwcześnie, a gwałtownie rostwierać pączków; gdy przyjdzie pora — same rozwiną się i zakwitną.

Jednakże trzylecie Fotoklubu nie przeszło bez wyraźnego pożytku. Ustalono sprawdziany porównawcze artyzmu fotograficznego, sięgając aż do poziomów najwyższych, nauczono się odróżniać dzieła fotografiki od produkcji fotografij, oswojono się z obsyłaniem wystaw, nabrano poczucia swych sił i chęci do pracy. Wzięto zbiorowy i liczny udział w wystawach we Lwowie, Krzemieńcu i Kiszyniowie, udział, który został wszędzie pochlebnie zauważony, a prócz tego mniejszemi grupkami uczestniczono w kilku znaczniejszych salonach zagranicznych, gdzie nawet zdobyto parę zaszczytnych odznaczeń. Pierwsze lody zostały przełamane: członkowie Fotoklubu wyszli z dawnej inercji, zabrali się ochoczo do pracy, a obsyłanie wystaw nauczyli się uważać za pewien obowiązek, połączony z uprawnionem zaspokojeniem ambicji artystycznej.

Przypadek łącznie z koniecznością zrządziły, że prawie wszyscy członkowie Fotoklubu należeli jednocześnie do Zarządu Wileńskiego Towarzystwa Miłośników Fotografji, co było wydarzeniem pomyślnem dla obydwuch zrzeszeń, gdyż powodowało ściślejsze zespolenie i większą sprężystość działalności. To też wszystkie ważniejsze prace w tem trzyleciu trzeba zapisać jednocześnie na dobro wspólne, i jeżeli wymienimy trzy wystawy ogólno-polskie, dwie serje kursów teoretycznych i praktycznych dla początkujących, serję odczytów przez radjo i czwarty Międzynarodowy Salon Fotografiki w Polsce, — wszystko dokonane w Wilnie przez garstkę ludzi, nie sięgającą liczby dziesięciu i urządzone z wyraźnem, powszechnie uznanem powodzeniem i nietylko bez deficytu, ale nawet z jakimś zyskiem materjalnym, — to obok Wileńskiego Towarzystwa Miłośników Fotografji z pewnością nienajmniejszą część tej zasługi może przypisać sobie Fotoklub. Ludzi i środki dawało T. M. F., ale walory duchowe, zapał i bezinteresowność pra-

cy, spójnię moralną czerpano z Fotoklubu. Powodzenie, osiągnięte w przytoczonych imprezach zawdzięczamy nietylko umiejętnej i gorliwej działalności wszystkich członków, której tu dank należny oddać wypada, ale, i to przedewszystkiem—naprawdę bezprzykładnie ofiarnej, gorliwej i kompetentnej pracy dwuch filarów Towarzystwa M. F.—sekretarza p. Kazimierza Lelewicza i skarbnika—p. Józefa Farbotki, pracy zasługującej na najwyższe uznanie i wdzięczność całej społeczności fotograficznej wileńskiej. Śmiało rzec można, że bez pełnej oddania pomocy tych dwuch osób nie zdołalibyśmy się wykazać tak poważną ilością i jakością dokonań, nie chcąc i nie mogąc dochodzić, na rachunek którego stowarzyszenia należałoby zapisać te lub inne pozycje, skoro wszystkie zawdzięczały swoje istnienie zawsze tym samym osobom, tylko występującym to jako członkowie T. M. F., to jako członkowie Fotoklubu.

Dla rozwoju tego ostatniego szczególne zasługi położył p. Stanisław Turski, sekretarz i skarbnik Fotoklubu w jednej osobie, który potrafił pchnąć go na nowe tory dzięki swej energicznej inicjatywie. P. Turski słusznie zauważył, że już nieco zadługo trwa poczciwa i miła chaotyczność czwartków Fotoklubu i potrafił miękkości jego prezesa przeciwstawić własną sprężystą pomysłowość, która przywiodła do uchwalenia pierwszych norm porządkowych, wyrażonych w zredagowanym przez niego i uchwalonym przez członków statucie.

Przeprowadzono ścisły rozdział posiedzeń Zarządu T. M. F. od zebrań Fotoklubu i formalny zakaz mięszania jednego z drugiem. Obrano pierwszy poniedziałek miesiąca za stały termin zgromadzeń Fotoklubu, połączonych ze składkową herbatą i od wiosny 1930 r. wprowadzono w czyn te uchwały, co nadało „wieczorom poniedziałkowym" charakter coraz przyjemniejszych zebrań towarzyskich przy zachowaniu, a nawet wzmożeniu ich artystycznej wydajności.

Dzięki niezmordowanej inicjatywie sekretarza została założona księga pamiątkowa Fotoklubu i ostatecznie ustalony jego statut. Oprócz krótkiej redakcji statutu dla wewnętrznego użytku, zredagowano jeszcze gwoli powszechnej zabawie „Wesoły statut niesmutnego towarzystwa F. K." na przytoczenie którego tutaj już braknie miejsca. Z normalnego statutu wymienimy tę pożyteczną uchwałę, że członek F. K., który nie przyniesie na zebranie miesięczne własnej nowej pracy plastycznej lub teoretycznej, musi wpłacić do kasy towarzystwa pięć złotych. Punkt ten jest przestrzegany ściśle i jednomyślnie, gdyż posiada obosieczną użyteczność artystyczną i materjalną.

Po skończonem trzyleciu istnienia Fotoklubu członkowie jego przyszli zgodnie do przekonania, że nie można dłużej odkładać wydania Wileńskiego Almanachu Fotograficznego, o którym się dotychczas tylko marzyło.

Skoro pokutujący już tak długo w sferze dobrych chęci projekt ogólnopolskiego rocznika fotografiki nie może się dotąd przyoblec w ciało, Wilno musi przemówić samo, bez oglądania się na inne miasta i stolice Polski. Obliczono kosztorys, materjały i szanse,

wybrano komitet redakcyjny, wydrukowano odezwę-prospekt i rozpoczęto pracę. Dzisiaj nie czas jeszcze mówić więcej o tej sprawie, która się dopiero staje, ale Fotoklub Wileński jest młody, pomimo, że jego siedemnastu członków liczy razem przeszło sześćset lat, a posiadając skarb młodości ducha, potrafi mierzyć siły na zamiary i wierzy, że sprosta i temu niełatwemu zadaniu.

Tak pokrótce wygląda trzyletnia historja Fotoklubu w suchym przedmiotowym opisie sprawozdawcy, który, pisząc pro foro externo, uważał tę przedmiotowość za rodzaj obowiązku reprezentacyjnego. W rzeczywistości jednak te trzy lata—to różnobarwne i różnolite pasmo, utkane z żartobliwej pracy i z pracowitego żartu. Pracowano dużo, śmiano się i weselono—jeszcze więcej. Tylko teutończyk podporządkowuje wszystkie objawy życia tablicom przepisów i zakazów i osiąga doskonałą bezbarwność i nudę—nawet przy piciu piwa. Inaczej rozwiązuje zagadnienie pracy wydatnej gallijczyk, który umie robić dużo i dobrze bez utraty wesołego uśmiechu i bez wyrzeczenia się płochej żartobliwości. Wesołość jest w życiu człowieka tem samem, czem promień słońca na chmurnej szarzyźnie nieba. Więc i polski klub fotograficzny w Wilnie wolał czuć się bliższym Francji, niż Niemiec i, wzrastając samorzutnie, jak trawa po deszczu na niekoszonej miedzy, znajdował czas i na pracę i na zabawę, a nigdy nie miał ambicji utworzenia kapituły augurów, celebrujących na koturnach pompatyczne ceremonjały. I jeszcze jednem może się Fotoklub pochwalić: obce mu były i są zawiści, intrygi i antagonizmy, tak często psujące pracę zbiorową. Fotoklub działał i działa w całkowitem koleżeńskiem porozumieniu i przyjacielskiej zgodzie. Bawi się wesoło, jak młodzież na szkolnej ławie, ale jak ta młodzież, ma głęboko wpojone dążenia i ukochania, któremi są dobro i rozkwit polskiej sztuki fotograficznej.

Hasło to jednoczyło nas dotychczas stale i nie zawiodło nigdy. Obyż tak było i na najdłuższe lata!

STATUT FOTOKLUBU WILEŃSKIEGO

§ 1. Celem Fotoklubu Wileńskiego, jako stowarzyszenia o charakterze prywatnym i zamkniętym, jest łączenie przyjemnego z pożytecznem w zakresie fotografiki na gruncie towarzyskim. Nie wykluczając żadnych wspólnych imprez artystycznych, Fotoklub ma za główne zadanie krzewienie w drodze towarzyskiego obcowania pracy artystycznej o jaknajwyższym poziomie i jej zbiorowe manifestowanie na wystawach i w wydawnictwach krajowych i zagranicznych.

§ 2. Członkiem Fotoklubu może być każdy, z pośród członków Wileńskiego Towarzystwa Miłośników Fotografji kto zostanie doń przyjęty *jednogłośnie* przez ogół członków miejscowych Fotoklubu. Motywowanie głosowania nie jest obowiązujące. Nienależenie do Wileńskiego Towarzystwa Miłośników Fotografji uniemożliwia samo kandydowanie do Fotoklubu.

§ 3. Członek Fotoklubu jest obowiązany dopełnić na każdem miesięcznem zebraniu jednego z trzech następujących warunków:

a) przedstawić do oceny zbiorowej conajmniej jedną nową pracę fotograficzną, odpowiadającą poziomowi artystycznemu autora, w stanie możliwie wykończonym.

b) wygłosić lub przedstawić na piśmie pracę teoretyczną z dziedziny fotografji lub estetyki.

c) opłacić pięć złotych na rzecz funduszu Fotoklubu.

§ 4. Pierwsze nieusprawiedliwione uchylenie się od tego obowiązku pociąga ustne ostrzeżenie ze strony prezesa i dla wyrównania wymaga podwójnego świadczenia w zakresie § 3 ze strony członka w miesiącu następnym. Dwa uchylenia się z rzędu powodują drugie ostrzeżenie, wymagające dla wyrównania trzykrotnego świadczenia w najbliższym terminie następnym. Trzy kolejne uchylenia się od wymienionych świadczeń powodują bezapelacyjnie wykreślenie z liczby członków Fotoklubu. Poważne okoliczności, usprawiedliwiające nieczynność członka, będą uwzględnione, jeśli zostały zgłoszone w ciągu miesiąca.

§ 5. Zebrania Fotoklubu odbywają się w pierwszy poniedziałek każdego miesiąca o godzinie 7-mej wieczorem ze składkową herbatą o godzinie 9 wieczorem. Składka, nie przekraczająca trzech złotych, winna być uiszczona doraźnie na ręce skarbnika. Zebrania miesięczne odbywają się bez uprzedniego zawiadomienia, a członek, który o dobę zawczasu nie odwoła swego udziału, opłaca składkę pomimo nieobecności.

§ 6. Na życzenie większości członków mogą się odbywać zebrania dodatkowe w środku miesiąca bez rygorów, przewidzianych w § 3.

§ 7. Zebrania Fotoklubu ulegają przerwie letniej po zebraniu czerwcowem i zostają wznowione z początkiem października.

§ 8. Zarząd Fotoklubu stanowią prezes Jan Bułhak i sekretarz-skarbnik Stanisław Tur-

ski. Funkcje swoje pełnią bezterminowo, do wypowiedzenia lub do otrzymania dymisji. Udzielenie dymisji odbywa się zwykłą większością głosów, ale nowe wybory muszą być jednogłośne.

§ 9. Komisję rewizyjną wyłania ogólne zgromadzenie członków na ostatniem zebraniu przedwakacyjnem.

§ 10. Dla oceny prac członków zostanie uchwalony osobny regulamin.

SKŁAD OSOBISTY FOTOKLUBU WILEŃSKIEGO

Liste des membres du Photoclub de Wilno ❋ List of members of the Photoclub of Wilno ❋ Verzeichniss der Mitglieder des Photoklubs von Wilno

1. Jan Bułhak
2. Kazimierz Dąmbrowski
3. Józef Farbotko
4. Piotr Kamieniecki
5. Włodzimierz Krukowski
6. Jan Kruszyński
7. Kazimierz Lelewicz
8. Stefan Lewandowski
9. Józef Rożnowski
10. Piotr Śledziewski
11. Stanisław Turski
12. Franciszek Tyman
13. Edmund Zdanowski
14. Bolesława Zdanowska
15. Aleksander Zakrzewski

Członkowie zamiejscowi:

16. Wojciech Buyko
17. Jan Misiewicz

25 LAT...

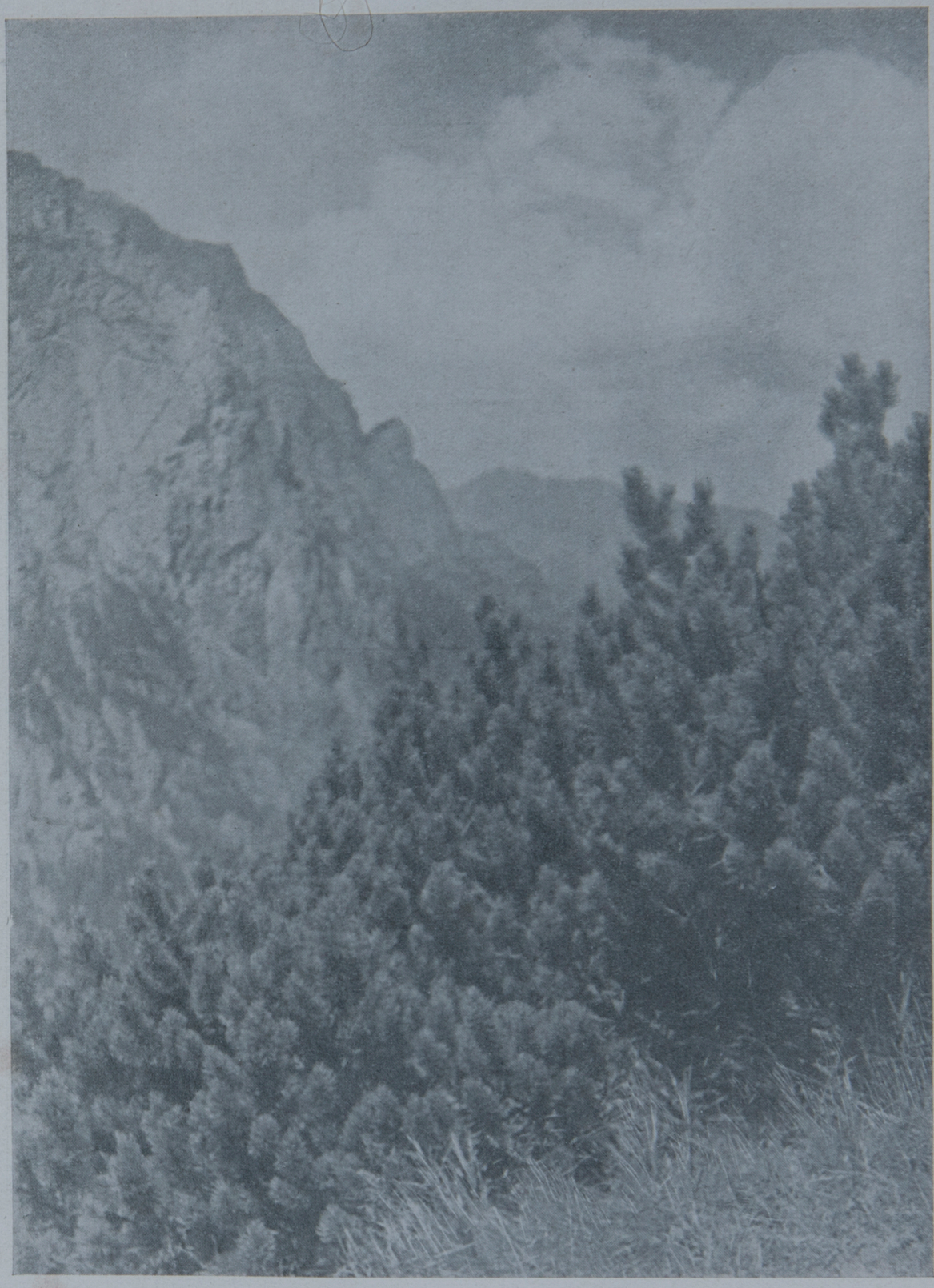
Przyjemnie jest pomyśleć, że Jan Bułhak rozpoczął drugi jubileusz z młodzieńczą wiarą, energją i umiłowaniem pracy artystycznej — przyjemnie jest zdać sobie sprawę, że stanął On poraz pierwszy w służbie sztuki, będąc już dojrzałym człowiekiem. Może dlatego tak szybko stał się artystą pełnej miary, może dlatego tak mocno zarysowała się Jego indywidualność.

Dwadzieścia pięć lat walki. Bo walką jest twórcza praca artystyczna z samym sobą i z otoczeniem. A przecież chodzi o fotografję, o sztukę bez praw, zwłaszcza dawniej, kiedy rozpoczynał drogę Jan Bułhak. Wkroczył na nią sam—przeszedł zwycięsko przez długie lata, by iść dalej z plejadą uczniów. By im młodym i starym udzielić swój zapał, żeby ich nieraz mocno zawstydzić, „nieróbstwo" wyplenić. Cieszmy się, że ma dużo jeszcze sił i energji, złóżmy hołd nietylko artyście, ale i człowiekowi niepospolitej pracy, stąd niech dla innych spłynie ożywczy strumień.

Każdy człowiek ma swoje wady i zalety, które tworzą jego istotę. Myśląc o Janie Bułhaku, łączymy wszystko do istoty artysty. Takim jest, gdy się z Nim obcuje, więc jeśli posiada razem wady i zalety, to zalety całkowicie ukrywają wady. Kocha On piękno przyrody, jak rzadko ktoś to umie, jakież więc inne uczucia mogą zmącić chwilę obcowania z Nim temu, którego słońce więcej wzrusza, niż największe dziwo techniki?

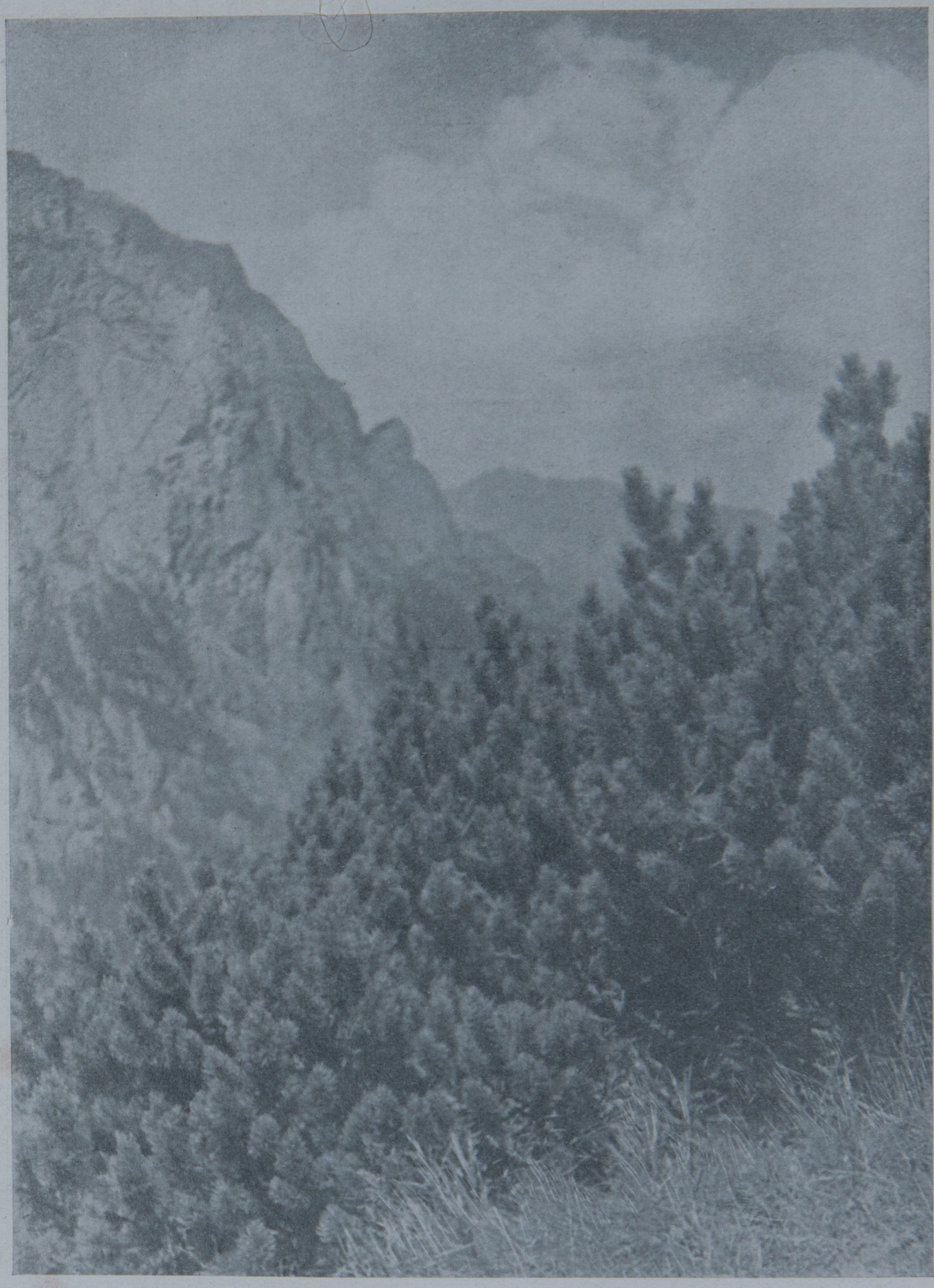
Niechże te kilka słów upamiętni chwilę, kiedy Jan Bułhak wkroczył na drugie 25 lat twórczej pracy. Almanach Fotografiki, wydany z myślą o jubileuszu jego Redaktora dołączy się do „Wędrówek Fotografa" i „Fotografiki". Jeśli więc poza wiedzą Redaktora umieszczono dodatkowo parę reprodukcyj Jego obrazów i niniejszą wzmiankę, proszę Go o wybaczenie, chociażby za te trudności jakie istniały przy tem, żeby to ukryć w drukarni.

St. Turski



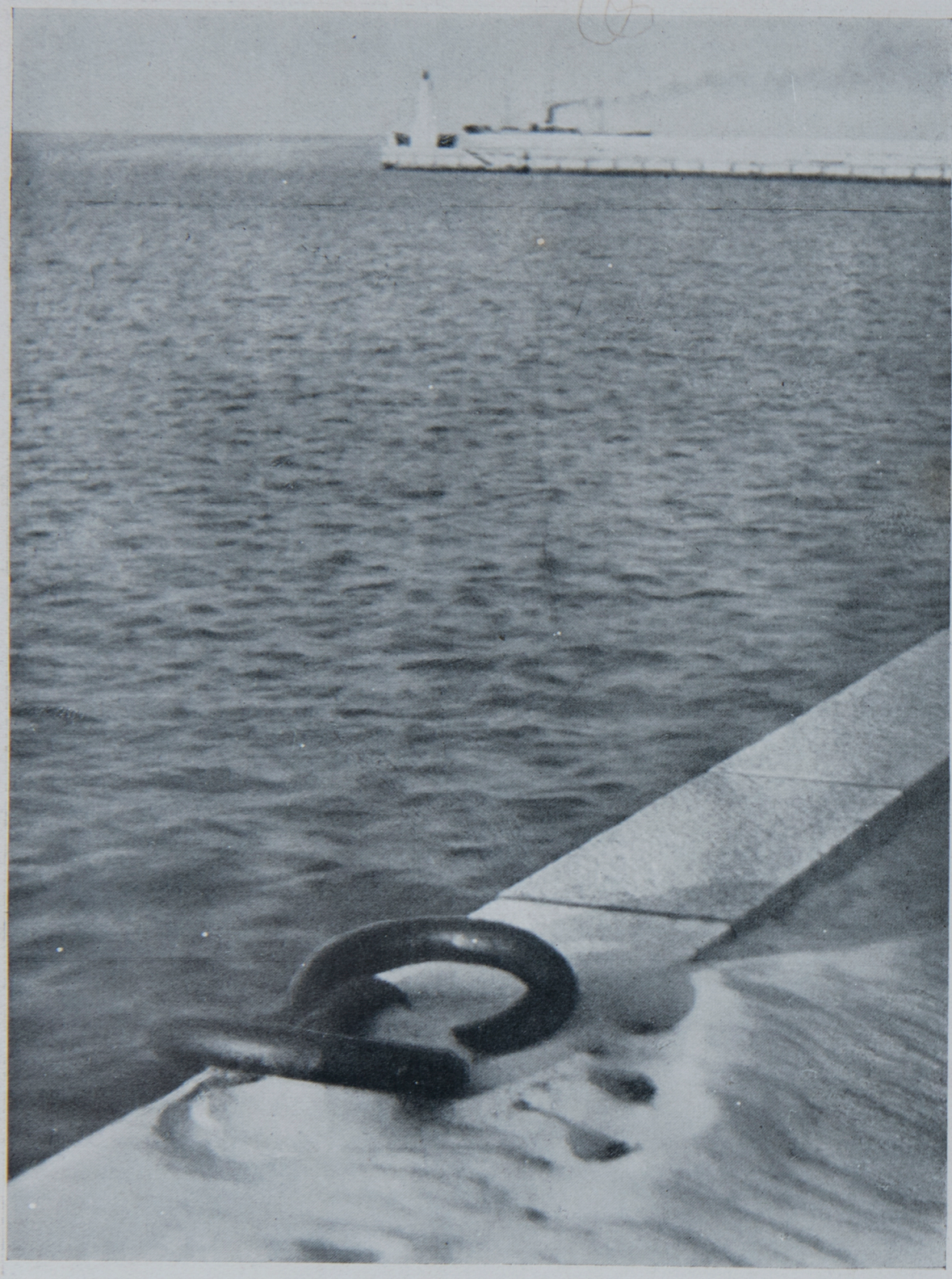
P. ŚLEDZIEWSKI

W TATRACH ✻ DANS LES TATRA ✻ I



P. ŚLEDZIEWSKI

W TATRACH ✻ DANS LES TATRA ✻ I



P. ŚLEDZIEWSKI

GDYNIA ✻ LE PORT GDYNIA ✻ II



S. LEWANDOWSKI PORTRET KOBIECY ⁂ PORTRAIT DE FEMME ⁂ III



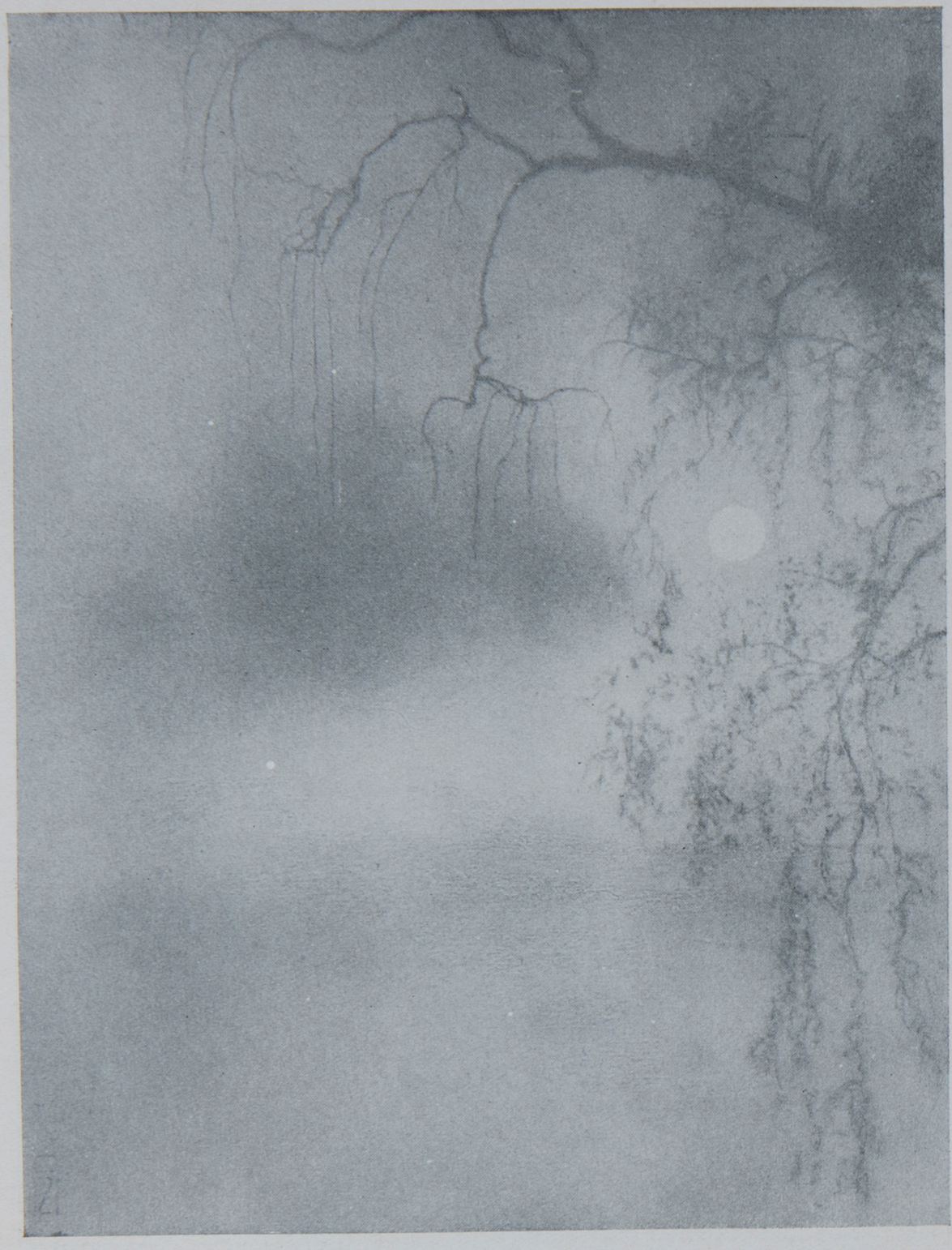
E. ZDANOWSKI

WYMARSZ ⁂ LE DÉPART ⁂ IV



J. KRUSZYŃSKI

WE MGLE ⁂ DANS LA BRUME ⁂ V



A. ZAKRZEWSKI SŁOŃCE WE MGLE ⁂ SOLEIL EN BROUILLARD ⁂ VI



A. ZAKRZEWSKI

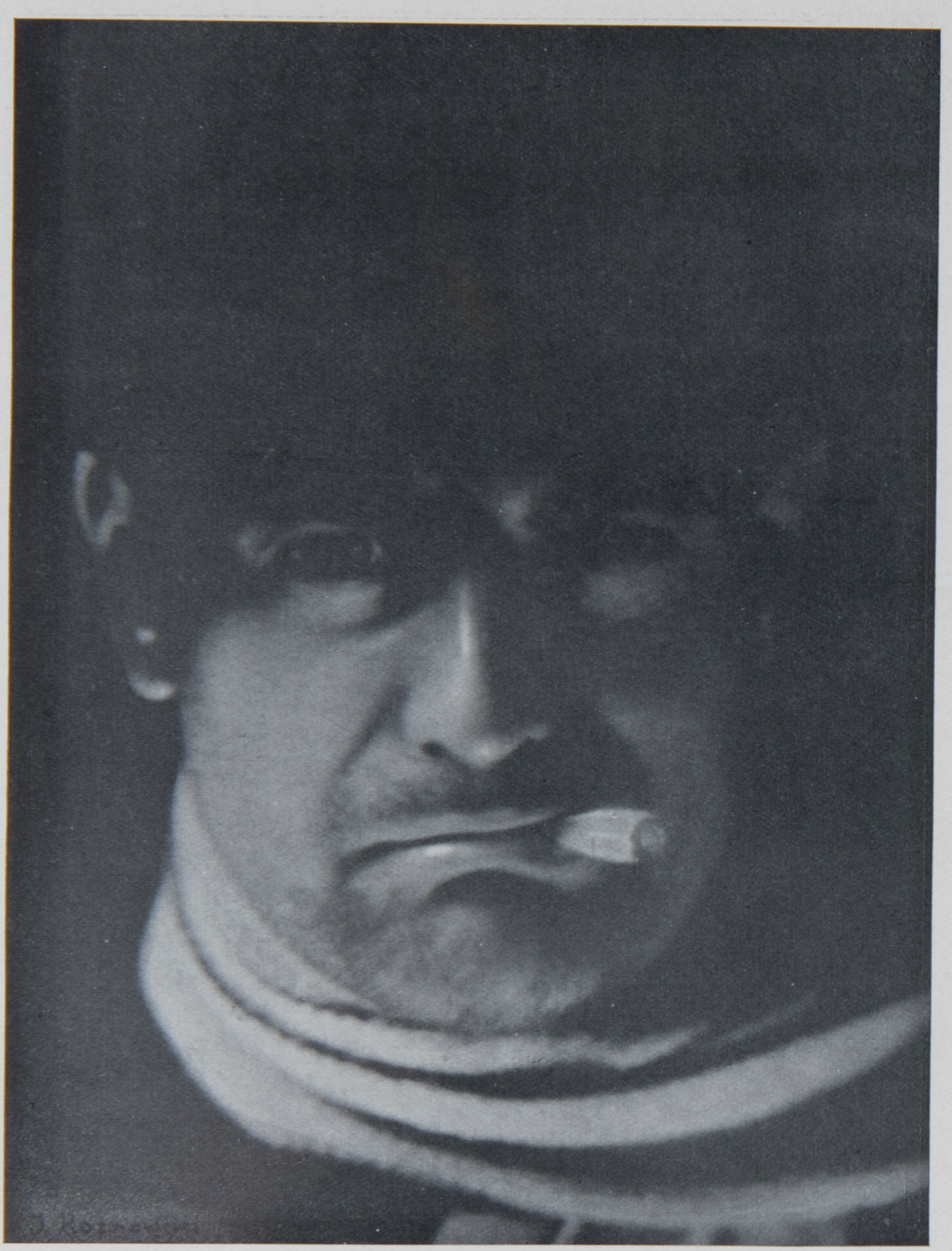
BIAŁE KWIATY ✻ FLEURS BLANCHES ✻ VII



J. MISIEWICZ ZDŹBŁA JESIENNE ✻ BRINS D'AUTOMNE ✻ VIII



S. LEWANDOWSKI PORTRET MĘSKI ✻ PORTRAIT D'HOMME ✻ IX



J. ROŻNOWSKI PODEJRZANY OSOBNIK ⁂ PERSONNAGE SUSPECT ⁂ X



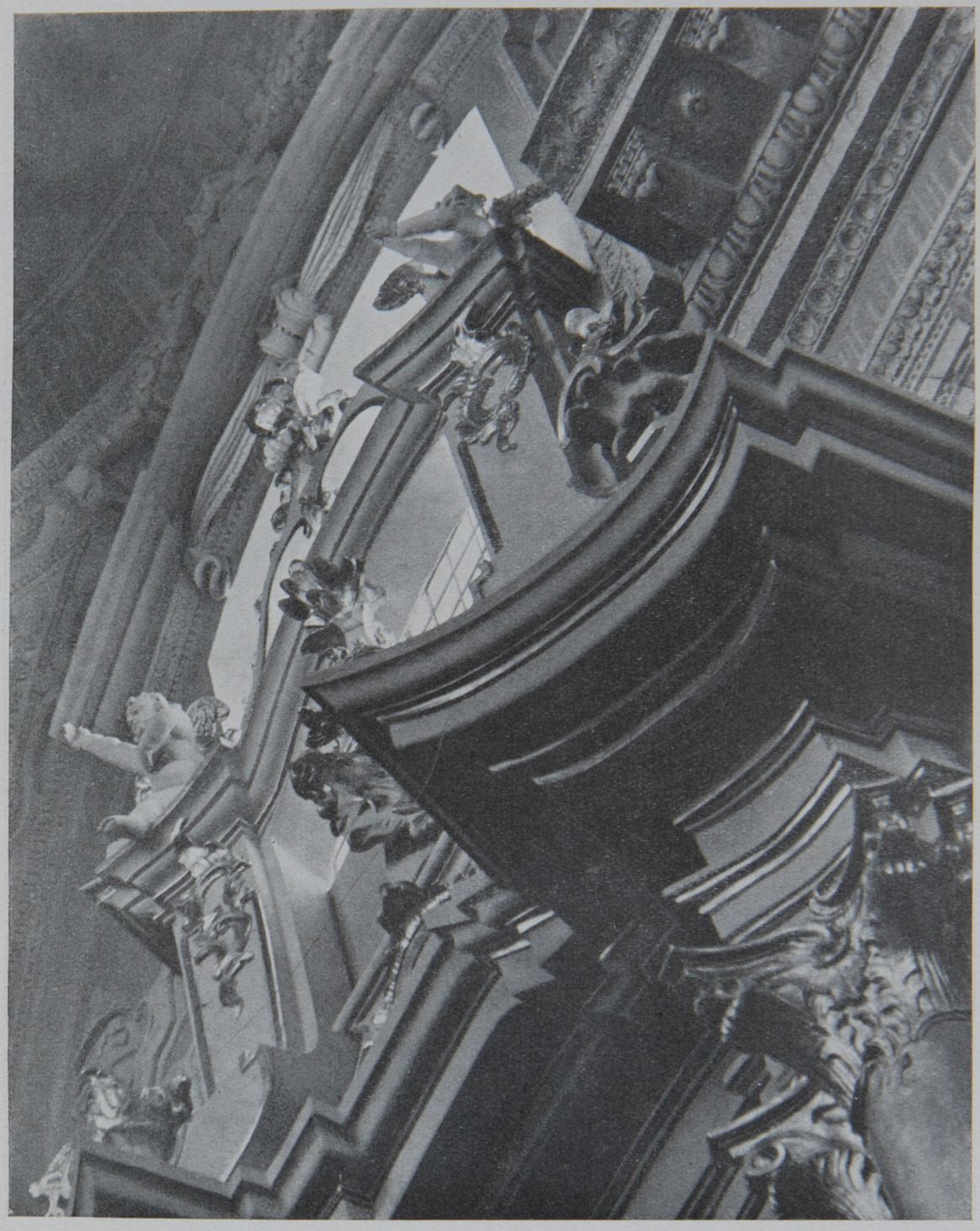
B. ZDANOWSKA

STUDJUM KOMPOZYCYJNE ✻ ÉTUDE DE COMPOSITION ✻ XI



E. ZDANOWSKI

KARABIN MASZYNOWY ⁂ LA MITRAILLEUSE ⁂ XII





J. BUŁHAK BRYŁA ARCHITEKTONICZNA ⁂ ARCHITECTURE ⁂ XIV



J. BUŁHAK MISTERJUM LEŚNE ✻ LE MYSTÈRE DE LA FORÊT ✻ XV



J. BUŁHAK

LEŚNA GĘSTWINA ⁂ LE TAILLIS ⁂ XVI



J. BUŁHAK

OBŁOK ✻ LE NUAGE ✻ XVII



J. BUŁHAK

HARFY ⁂ LES HARPES ⁂ XVIII



J. KRUSZYŃSKI

MOTYW Z BRETAŃJI ⁂ MOTIF BRETON ⁂ XIX



J. KRUSZYŃSKI

W DYMACH ※ LA FUMEE ※ XX



J. FARBOTKO

PUSTKOWIE ✻ SOLITUDE ✻ XXI



B. ZDANOWSKA

WRÓŻKA ⁂ LA FÉE ⁂ XXII

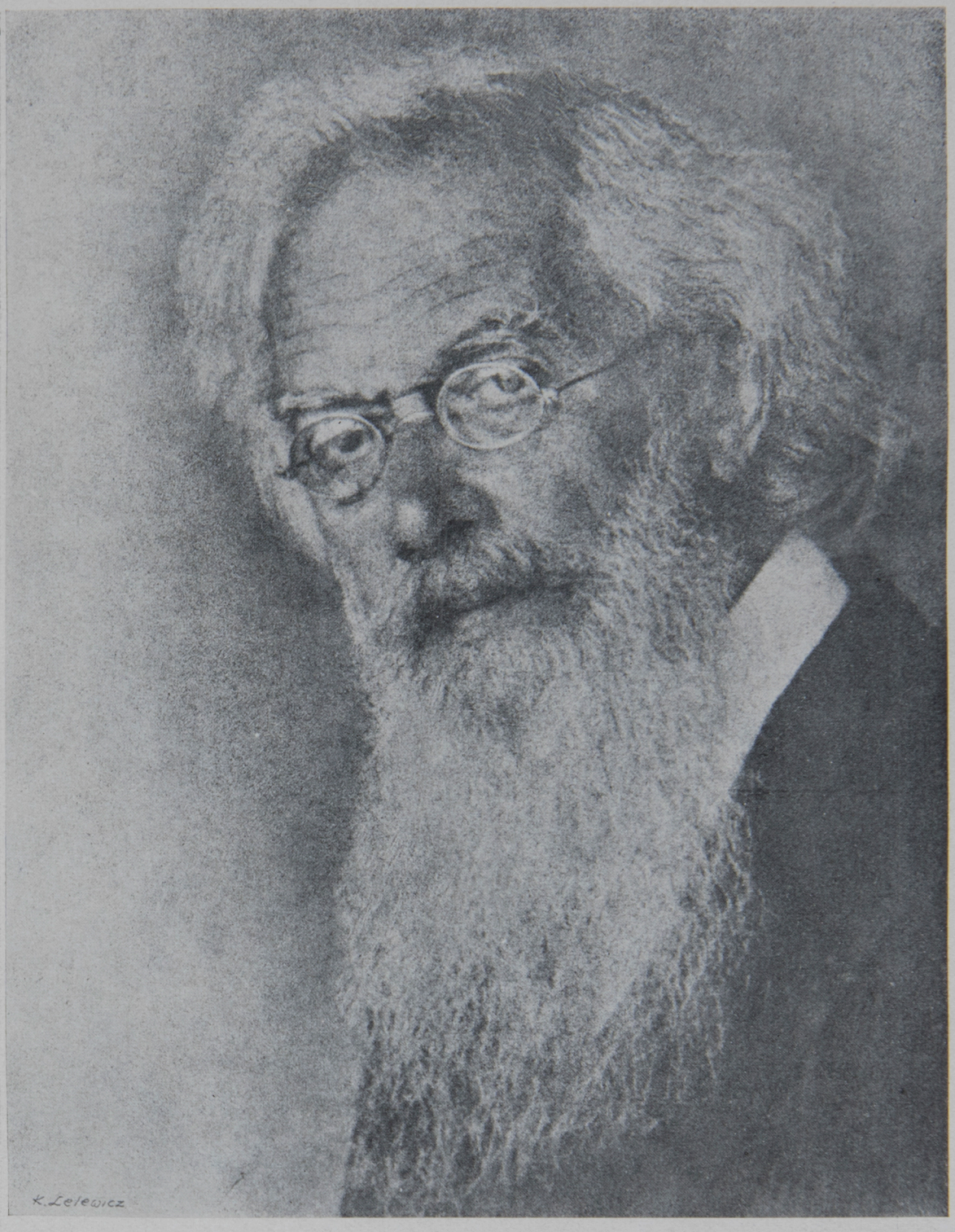


B. ZDANOWSKA LITWINKA ⁂ LITHUANIENNE ⁂ XXIII



B. ZDANOWSKA

DZIEWOJA ⁂ BRAVE FILLE ⁂ XXIV



K. LELEWICZ PORTRET MĘSKI ⁂ PORTRAIT D'HOMME ⁂ XXV



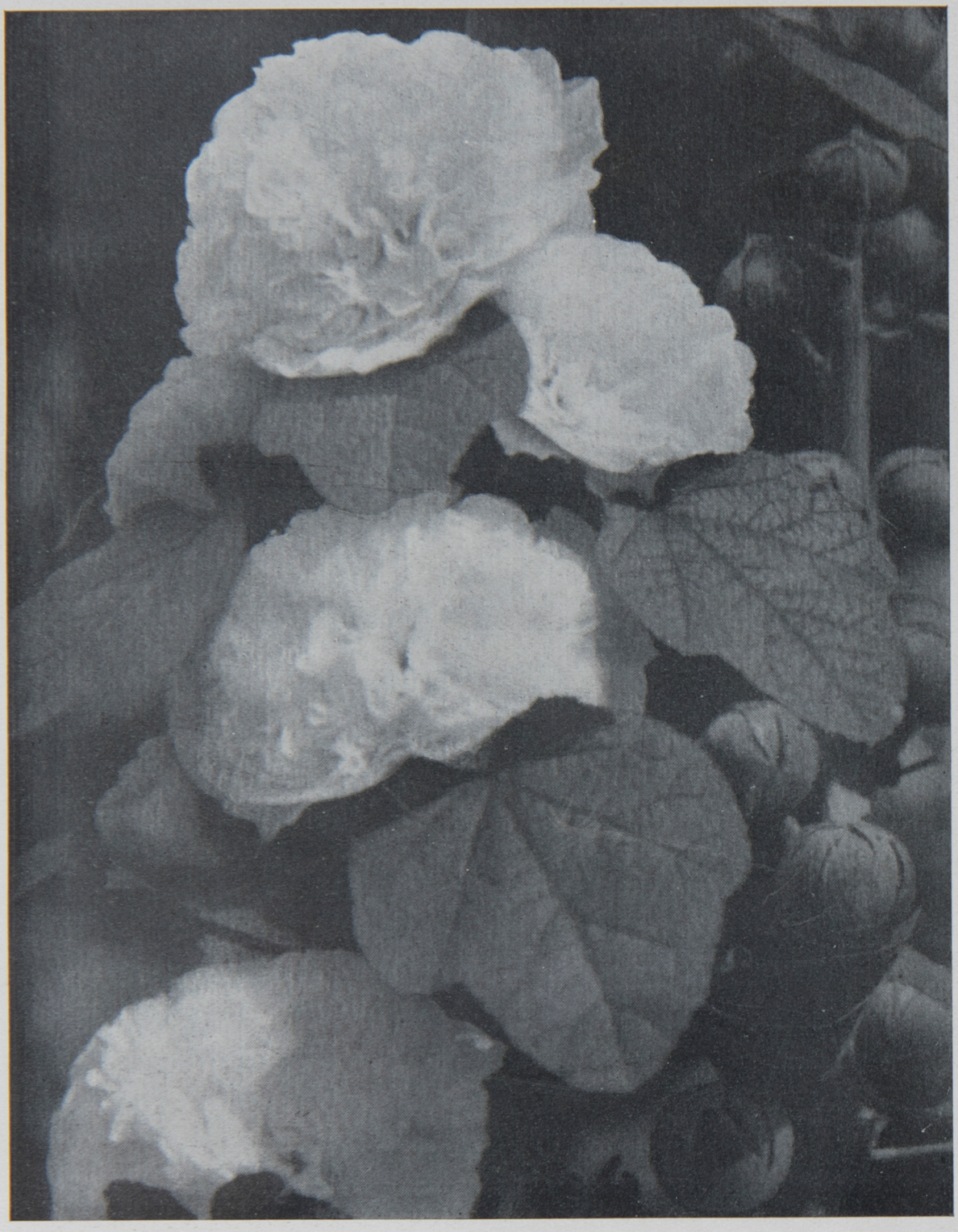
W. BUYKO

WIEŚ WOŁYŃSKA ⁂ VILLAGE DE VOLHYNIE ⁂ XXVI



W. BUYKO

W OKNIE ⁂ LA FENÊTRE ⁂ XXVII



J. BUŁHAK

MALWY ⁂ LES MAUVES ⁂ XXVIII



J. KRUSZYŃSKI KRAJOBRAZ PONURY ✻ PAYSAGE MORNE ✻ XXIX



P. ŚLEDZIEWSKI

SAMOCHÓD ⁂ L'AUTO ⁂ XXX



B. ZDANOWSKA

ŻOŁNIERZ POLSKI ✻ SOLDAT POLONAIS ✻ XXXI



P. ŚLEDZIEWSKI

STODOŁY W ŚNIEGU ✻ CHAUMIÈRES EN NEIGE ✻ XXXII



P. KAMIENIECKI



K. LELEWICZ STARUSZKA Z POLESIA ⁂ VIEILLE PAYSANNE ⁂ XXXIV



E. ZDANOWSKI

ZAUŁEK ⁂ LA RUELLE ⁂ XXXV



F. TYMAN

O ZACHODZIE ⁂ AU COUCHANT ⁂ XXXVI



P. ŚLEDZIEWSKI



J. ROŻNOWSKI

CZARNA JADZIA ✻ LA NOIRE ✻ XXXVIII



A. ZAKRZEWSKI KRUCYFIKS ✻ LE CRUCIFIX ✻ XXXIX



J. BUŁHAK

WCZESNYM RANKIEM ⁂ AU POINT DU JOUR ⁂ XL

WŁASNOŚĆ I PRAWO AUTORSKIE W FOTOGRAFJI

(Przedruk z „Polskiego Przeglądu Fotograficznego" z r. 1930)

We wszystkich, dziedzinach życia i pracy prawo własności stanowi w Polsce zasadę niewzruszoną, uznawaną nietylko przez kodeks prawny, ale i przez sumienie publiczne. W szczególności własność autorska w stosunku do utworów piśmiennictwa i plastyki jest dla wszystkich oczywista i żadnych wątpliwości nie budzi.

Smutny wyjątek pod tym względem stanowi dotychczas jedna tylko sztuka fotograficzna. Fotografję uważa się wciąż jeszcze za rzecz bezwartościową i prawie nic nie kosztującą, za objekt wzajemnych świadczeń towarzyskich i zasadę własności stosuje się do niej w tej jedynie mierze, jak do drobiazgów, które można otrzymać darmo.

Nic to, że fotograf współczesny utrzymuje się podobnie jak inni rzemieślnicy lub inni artyści z pracy zawodowej, że z niej nieraz wyłącznie czerpie środki zarobkowania, że dla wykwalifikowania się w swoim zawodzie musiał łożyć pracę, czas i pieniądze; nic to wreszcie, że w przedmiocie swej pracy podlega on ochronie prawa na równi z innymi — szeroki ogół tego zdaje się nie rozumieć i nie wiedzieć, a o własności autorskiej fotografji ma wyobrażenie całkiem mętne. W świadomości publicznej pokutuje wciąż jeszcze przekonanie, że fotografowanie jest amatorską rozrywką i że produktów takiej zabawy nie można traktować poważnie, jako ściśle określonej indywidualnej własności.

Lekceważenie i niedocenianie pracy fotografa jest zjawiskiem tak nagminnem, że udziela się nawet tym, którzy mają obowiązek rozumienia niesłuszności tego ustosunkowania. A raczej nietyle może udziela się, ile jest wykorzystywane przez nich dla własnego interesu. Mam na myśli wszystkich technicznych i handlowych pośredników między autorami a publicznością. Jeśli szeroki ogół teoretycznie zapoznaje prawo fotografa do wyłącznego rozporządzania swoją własnością i ignoruje pieniężną wartość fotografji, to czyni mu w ten sposób przedewszystkiem krzywdę moralną. Ale gorzej jest z redaktorami pism obrazkowych, z wydawcami i nakładcami, nawet z autorami książek, broszur i artykułów ilustrowanych, którzy nie zawsze szanują własność autorską fotografów, gdyż ci, prócz ujmy moralnej, wyrządzają im także poważną szkodę materjalną.

Dlatego to należy raz wreszcie wyjaśnić i ustalić do ogólnego użytku pewne faktyczne dane co do praw i własności autorskiej fotografji. Dane, powszechnie przyjęte i stosowane w Europie, a u nas systematycznie lekceważone.

Podobnie jak własność literacka, dziennikarska, naukowa i wogóle własność piśmiennicza, podobnie jak własność malarska, rzeźbiarska i wogóle plastyczna — własność autorska fotograficzna istnieje, jest chroniona przez prawo (ustawa o prawie autorskiem, ogłoszona w nr 38 Dziennika Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 14 maja 1926 roku) i — w konsekwencji, powinna być szanowana przez wszystkich, a tembardziej przez ludzi oświeconych i mających bezpośredni kontakt z utrwalaniem myśli ludzkiej. Osobnik, który reprodukuje drukiem cudzą fotografję bez pozwolenia autora i bez zapłacenia mu należnego wynagrodzenia, popełnia *przywłaszczenie,* jeśli niezupełnie identyczne z przywłaszczeniem przedmiotu wartościowego lub pieniędzy, to jednak moralnie obciążające, a sądownie karalne. Artykuł 62 ustawy głosi, iż „kto umyślnie wkracza w wyłączne prawa twórcy, ulega karze grzywny do dziesięciu tysięcy złotych, lub aresztu od jednego tygodnia do sześciu miesięcy, albo obu tym karom łącznie". Niezależnie nawet od tego, czy ktoś osobiście ciągnie zyski z faktu reprodukowania cudzej fotografji, czy też pozwala je ciągnąć innym, lekceważąc prawo autorskie, — niezależnie od tego zachodzi tu pogwałcenie cudzego prawa w formie przywłaszczenia, w którym żaden uczciwy człowiek nie powinien brać udziału. Należy raz nazawsze ustalić tę prawdę i podać ją do publicznego przemyślenia, zrozu-

mienia i przyjęcia do wiadomości. Trudniej może było wymagać uświadomienia praw autorskich dawniej, gdy w fotografji były tylko dwie kategorje pracujących: zawodowcy od portretów i amatorzy. Prawo do portretu było własnością zamawiającego, a amatorzy byli uważani za bawiące się dzieci, rade, jeśli je kto po główce pogłaska i pochwali za ładne fotografje.

Okres ten jednak minął już całkowicie. Dzisiaj i zawodowiec nie ogranicza się do fotografowania osób i praca amatorów znajduje powszechne zużytkowanie, zarówno artystyczne, jak techniczno-handlowe. Dziesięciolecie odrodzonej Polski i rozwój prasy ilustrowanej wytworzyły trzeci, zupełnie zdeklarowany rodzaj fotografji, jednocześnie amatorskiej, ale i zarobkowej, dostarczającej ilustracyj prasie i wydawnictwom nieperjodycznym. Materjały i przybory fotograficzne są dziś zbyt kosztowne, czas ludzi jest zbyt drogi, by wielu mogło bawić się fotografowaniem dla własnej przyjemności jedynie. Fotografja jako rozrywka pozostała dostępną nielicznym zamożnym jednostkom, ale szerszy ogół fotografujący zmuszony był oglądnąć się za zarobkowaniem, by w niem szukać środków do tego zajęcia.

Równocześnie z tem zwiększył się znakomicie i teren zarobkowania. Rozmnożyła się szybko ilość pism ilustrowanych polskich, często wyłącznie prawie obrazkowych, pism, robiących niezgorsze interesy na reprodukowaniu fotografji aktualnych, technicznych i artystycznych. Pisma te mają w swym budżecie poważne rubryki na opłacenie materjału obrazkowego, a chcąc mieć dobór właściwy, płacić muszą przyzwoite honorarja autorskie fotografom. Wynagrodzenie 15—20 złotych za prawo zreprodukowania jednej fotografji nie jest już niczem wyjątkowem, a kwotę około 10 złotych płacą bez targu już prawie wszystkie pisma za pierwszą lepszą nadającą się fotografję. Płacą oczywiście tak nie każdemu autorowi, a tylko temu, kto zna wartość swej pracy i potrafi się o jej słuszną ocenę upomnieć. Kto tego nie wie i nie zna, jest zbywany byle czem, albo niczem.

W wyniku rozwoju fotografji zarobkowej, wielu amatorów traktuje to swoje zajęcie uboczne jako stałą i już konieczną rubrykę dochodu, a niejeden ma ją za wyłączną i zamiast po dawnemu fotografować gratisowo kuzynki i znajome, skierowuje swoją umiejętność i pracę na tory praktyczne i staje się zawodowcem fotograficznym ilustracyjno-prasowym.

Dzisiaj przeto już nie można bajać o wyróżnieniu i zaszczycie, płynącym z bezpłatnego umieszczenia w piśmie czyjejś fotografji, jak tem dotychczas lubili redaktorzy i wydawcy tumanić naiwnych. Dzisiaj każda fotografja, którą się rozpowszechnia w druku, jest nabytą (albo przywłaszczoną) cudzą własnością, produktem cudzej pracy zawodowej; jest cudzym *„towarem"* aktualnym lub artystycznym, za który trzeba zapłacić producentowi-autorowi słuszną cenę. Dzisiaj taka fotografja posiada dla przedsiębiorcy drukarskiego lub wydawniczego niewątpliwą i wyraźnie określoną wartość *towaru* mniej lub więcej popłatnego na giełdzie prasowej i wartości tej nie powinien właściciel nie doceniać ani pozwalać innym na jej lekceważenie. Dzisiaj każda nieopłacona reprodukcja fotografji jest świadomym lub nieświadomym wyzyskiem i materjalną krzywdą autora, a każda reprodukcja niepodpisana nazwiskiem autora jest jego szkodą i materjalną i moralną. Dzisiaj żadne prawie pismo codzienne już nie może obywać się bez ilustracyj, ażeby dorównać innym pismom konkurencyjnym, więc zapotrzebowanie na fotografje w każdem mieście jest *codzienne* i to wielokrotne. Numer niedzielny czy świąteczny to zapotrzebowanie wzmaga znacznie, a numer poświęcony jakiemuś obchodowi, rocznicy lub wydarzeniu już poprostu — *nie mógłby wyjść i istnieć bez fotografji.*

Czas przeto, by skromni i tak często bezimienni twórcy, autorzy i właściciele tych fotografji zrozumieli, iż praca ich nie jest tylko znikomym i drugorzędnym dodatkiem w prasie perjodycznej, lecz jej *ważną, integralną i nieodzowną częścią składową*, której się należy zasadnicze przewartościowanie. Że stała się ona prasie nieodbicie potrzebną, więc nie może być po dawnemu

lekceważona, ale musi być szanowana i ceniona należycie, bo gdyby ściśle obliczyć szanse, to by się zapewne pokazało, że więcej zależy prasie na fotografach, niż fotografom na prasie. Fotograf może znaleść źródło zarobków i poza prasę perjodyczną, ale ta ostatnia bez fotografji nie potrafi się obejść.

Niezawsze pamiętają o tem wszystkiem, niestety, i autorzy dzieł literackich i naukowych, którzy pragną zilustrować swe prace fotografjami i bardzo gorliwie zabiegają i dbają o same ilustracje, ale często lekceważą ich autorów, zapominają zapytać ich o pozwolenie reprodukowania i nie troszczą się o dopilnowanie, by wydawca lub drukarz umieścił pod fotografją nazwisko autora. Pretensje fotografów w tym względzie uważają oni nieraz za drobiazgowe i przyczepskie, ale z pewnością doskonale odczuliby ich słuszność w wypadku, gdyby pominiętem zostało milczeniem ich własne autorstwo. Zapominają literaci i uczeni, że niema różnicy jakościowej między wagą prawa autorskiego w piśmiennictwie, a w plastyce, więc i w fotografji, gdyż wszystko jest zarówno produktem ludzkiej pracy, umiejętności lub talentu. Działa tu oczywiście raczej brak zastanowienia i opieszałość, niż zła wola, jednakże taka „naiwność" nie może być tolerowana w człowieku inteligentnym, a w dodatku—w pracowniku umysłowym. To też powinni oni być niniejszem wyraźnie i wyczerpująco pouczeni, że czas już, by sobie przyswoili te oczywiste prawdy.

Redaktorzy i wydawcy nie są tak naiwni. Ci dobrze znają prawo autorskie i całkowicie zdają sobie sprawę z wartości i opłacalności fotografij, a jeśli czasem twierdzą inaczej, to tylko wówczas, gdy wobec laików udają niewinnych baranków. Literaci i naukowcy, nie ciągnący bezpośrednio zysków z ilustracij, mogliby mieć chociaż wymówkę niezainteresowania materjalnego, ale właściciele przedsiębiorstw wydawniczych tem się tłomaczyć w żaden sposób nie zdołają. Tych należy uświadomić także—nie co do prawa autorskiego w fotografji, tylko co do tego, że fotografowie sami już swe prawa znają i że będą obstawali przy ich szanowaniu.

W każdym wypadku drukowanego rozpowszechnienia czyjejś fotografji autor jej ma prawo (i obowiązek moralny) upomnieć się u wydawcy i dopełnienie następujących warunków:

1) Uzyskanie zgody autora na piśmie z wyraźnem sprecyzowaniem, czy ta ugoda dotycza reprodukcji *jednorazowej*, czy *wielorazowej* i czy tylko w jednej określonej formie wydawnictwa, czy także w różnych innych. (Gazeta, broszura, książka, album, pocztówka).

2. Opłacenie umówionego honorarjum za jednorazową reprodukcję i określenie tegoż na wydania następne lub na formy użytkowania odmienne. Względnie—zastrzeżenie jednorazowości w danym nakładzie. Jeśli zapłata honorarjum nie następuje przy wręczeniu fotografji, lecz związana jest z czasem wyjścia z druku wydawnictwa (dotyczy to szczególniej wydawnictw nieperjodycznych), to należy zastrzec termin prekluzyjny, w którym zapłata ma być uskuteczniona *niezależnie* od tego, czy wydawnictwo się do tego czasu ukazało.

3. Poddrukowanie pod każdą reprodukcją nazwiska autora. Podawanie nazwiska tylko w spisie rzeczy jest mniej pożądane.

4. Reprodukowanie fotografji w całości, bez obcinania, dorysowywania i wogóle bez jej „poprawiania", jeśli fotografja posiada wartość artystyczną. W przeciwnym razie można pozostawić wydawcy wolną rękę.

5. Bezpłatne dostarczenie autorowi jednego egzemplarza odpowiedniej publikacji bezpośrednio po jej ukazaniu się w sprzedaży. Obowiązek ten może być pominięty przy reprodukowaniu tematów prasowych, aktualnych, ale przysługiwać winien przy tematach naukowych i artystycznych.

Ostatni warunek—posyłanie egzemplarza dowodowego autorowi jest zagranicą ściśle przestrzegany nietylko jako środek kontroli, ale także—i to przedewszystkiem—jako akt prostej grzeczności. U nas dzieje się wprost przeciwnie—niewielu jest autorów i wydawców tak rycerskich, by bez upomnienia ze strony fotografa, proprio motu nadesłali mu egzemplarz dowodowy. Trzeba

się dziwić, jak często w Polsce ludzie dobrze wychowani i uprzejmi w każdym innym wypadku, grzeszą przeciw zwykłej grzeczności i stają się nieokrzesanymi ignorantami form towarzyskich, gdy idzie o posłanie egzemplarza wydawnictwa fotografowi, z którego pracy i uczynności korzystali chętnie, a czasem i bezpłatnie.

Piszący te słowa opiera je na wieloletniem gorzkiem doświadczeniu osobistem. Posiada powyżej siedmiu tysięcy własnych zdjęć fotograficznych, obrazujących krajobraz i architekturę w całej Polsce, które są owocem pracy połowy jego życia i jedynem źródłem jego zarobkowania i bytu. W bardzo rozgałęzionych stosunkach swoich z wydawcami zagranicznymi nie miał nigdy najmniejszych przykrości ani trudności w otrzymaniu od nich honorarjum i w dopełnieniu innych warunków wyżej wymienionych, ponieważ w Europie prawo autorskie jest powszechnie znane i należycie respektowane.

U nas jest niestety inaczej. U nas jest się zmuszonym prowadzić ustawiczną wojnę z przedstawicielami słowa drukowanego: to o nieopłacone honorarjum za reprodukcję fotografji, to o ich rozpowszechnianie bez upoważnienia autora, to o pomijanie autorstwa i reprodukowanie bezimienne. Możnaby ułożyć długość całej magistrali miejskiej listami, które w ciągu lat jedenastu musiał piszący wystosować w obronie swych niewątpliwych, a tak często lekceważonych praw autorskich. A gdy czasem listy nieskutkowały, nie miał innego wyboru, jak uciec się do sądów państwowych, i wynik tego kroku pragnie podać do wiadomości kolegów fotografów, ażeby i ich zachęcić do energiczniejszego obstawania przy swoich prawach. Zaskarżył do sądu redakcje dwuch pism, które niejednokrotnie i świadomie ignorowały jego własność autorską i korzystały z niej bezpłatnie, anonimowo i bez jego upoważnienia. Sprawa została wygrana i redakcje musiały zapłacić nietylko sumę powództwa, określoną na jeden złoty ze względów zasadniczych, ale i po kilkadziesiąt złotych kosztów sądowych, adwokata i komornika sądowego.

Podobne dowody własności postanowił piszący te słowa przeprowadzić w drodze sądowej we wszystkich innych wypadkach świadomego pogwałcenia jego praw przez redaktorów i wydawców polskich i zwraca się do polskiego ogółu fotografów z prośbą i radą, ażeby w dobrze zrozumianym interesie własnym i ogólnym zechcieli tą już utorowaną drogą pójść za jego przykładem i w podobny sposób bronić swych praw i godności swej pracy. Opieszałość w ich rewindykowaniu jest karygodna społecznie, gdyż szkodliwa dla ogółu. Kto niedba o swoje prawa i z nich rezygnuje, ten ułatwia i niejako sankcjonuje deptanie praw swych towarzyszy pracy a jednocześnie toleruje obniżenie poziomu etycznego w stosunkach wydawniczych. Niechże więc fotografowie polscy skorzystają z precedensu, stworzonego nietylko w obronie własnej ale i w trosce o sprawę powszechną i niech w przyszłości dowiodą, że ich prawo i własność autorska muszą być przez wszystkich szanowane.

J. Bułhak.

WYCIĄG Z USTAWY O PRAWIE AUTORSKIEM W ODNIESIENIU DO FOTOGRAFJI

(Nr. 48 Dziennika Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej z dn. 14 maja 1926 r.)

Art. 1. Przedmiotem prawa autorskiego jest od chwili ustalenia w jakiejbądź postaci (słowem żywem, pismem, drukiem, rysunkiem, barwą, bryłą, dźwiękiem, mimiką, rytmiką) każdy przejaw działalności duchowej, noszący cechę osobistej twórczości. Należą tu w szczególności: dzieła, utrwalone słowem żywem, pismem, drukiem. Dzieła z zakresu wszystkich sztuk graficznych i plastycznych: rysunkowe malarskie, rytownicze, litograficzne, rzeźbiarskie, grawerskie, architektoniczne, dzieła sztuki zdobniczej, stosowanej do rzemiosł i przemysłu, bez względu na ich rodzaj, rozmiary i wartość materjału, *zdjęcia fotograficzne lub otrzymane w podobny do fotografji sposób*, ilustracje naukowe, mapy, plany, szkice, modele naukowe wszelkiego rodzaju. W tem wszystkiem korzystają z ochrony zarówno wykonanie ostateczne, jak prowadzące do niego szkice, rysunki, plany, projekty. Utwory sztuki mimicznej (pantomina), rytmicznej (choreografja) oryginalne, nie oparte na istniejącem dziele sztuki, żywe obrazy, produkcje kinematograficzne i inne w niemej akcji wyrażające się dzieła, utrwalone w scenarjuszach, rysunkach, fotografjach lub choćby tylko w pamięci pewnej liczby osób.

Art. 3. Prawo autorskie do utworów fotograficznych lub otrzymywanych w podobny do fotografji sposób *istnieje pod warunkiem, że zastrzeżenie wyraźnie uwidoczniono na odbitkach. Na odbitkach fotograficznych* i reprodukcjach, otrzymywanych w podobny do fotografji sposób, na filmach, a także na nutach dla mechanizmu, na walcach fonograficznych i tym podobnych przyrządach, odtwarzających utwór w sposób mechaniczny, *należy uwidocznić rok zdjęcia lub przeniesienia.* W braku podania roku prawo autorskie do takich utworów wtedy tylko ma skutek przeciw osobom trzecim, jeżeli wiedziały, że czas trwania prawa autorskiego jeszcze nie upłynął.

Art. 6. Prawo autorskie należy w zasadzie do twórcy dzieła. W braku dowodu przeciwnego za twórcę poczytuje się osobę, której nazwisko zaznaczono na dziele, albo ogłoszono przy wykonaniu lub wystawieniu utworu.

Art. 12. Twórca rozporządza swem dziełem wyłącznie i pod każdym względem, w szczególności rozstrzyga, czy dzieło ma się ukazać, czy ma być odtworzone, rozpowszechnione i w jaki sposób. Ochrona praw osobistych służy każdemu twórcy bez względu na istnienie lub nieistnienie prawa autorskiego (Art. 58).

Art. 15. W zakresie utworów rysunkowych, malarskich, rzeźbiarskich, architektonicznych i fotograficznych wolno: odtwarzać utwory fotograficzne, lecz nie w sposób fotograficzny lub do niego podobny.

Art. 20. Prawo autorskie gaśnie w pięćdziesiąt lat od śmierci twórcy; przy dziełach łącznych w pięćdziesiąt lat od śmierci tego twórcy, który innych przeżył.

Prawo autorskie do dzieł fotograficznych, lub otrzymanych w podobny do fotografji sposób, gaśnie w *dziesięć lat* od zdjęcia fotografji; do utworów kinematograficznych — w dwadzieścia lat od sporządzenia filmu; do przeróbek utworów muzycznych na przyrządy mechaniczne — w dwadzieścia lat od dokonania przeróbki.

Prawo autorskie do serji zdjęć fotograficznych, mającej znaczenie artystyczne lub naukowe, gaśnie w pięćdziesiąt lat od śmierci wydawcy.

ZAŁOŻENIE FOTOKLUBU POLSKIEGO

Wyjątek w streszczeniu „Polskiego Przeglądu Fotograficznego" ze sprawozdania z IV-go zjazdu delegatów Towarzystw Fotograficznych w Wilnie w czerwcu 1930 r.

P. Bułhak wygłosił odczyt p. t. „Polski Foto-Klub". Wychodząc z założenia konieczności stworzenia Polskiego Foto-Klubu—co już III-ci Zjazd Delegatów uchwalił—i przedstawiając wyniki dotychczasowej swej pracy organizacyjnej w tej dziedzinie, referent stwierdza, że celem i zadaniem F. K. P. winno być uznanie wybitności artysty i jego pracy na polu fotografiki i reprezentacja tejże fotografiki za granicą. Dlatego cenzus stawia dla przyszłych członków bardzo wysoki i wykazuje, że przyjęta przez III-ci Zjazd zasada, że każdy, kto w roczniku Bostońskim podany został, jako przyjęty bodaj na jednej z wystaw międzynarodowych, jest tem samem w danym roku członkiem F.K.P., jest błędna, prowadzi do obniżenia wartości tej godności, jest zmienna i krzywdząca wielu. Wobec tego autor podaje zarys warunków, na których pragnąłby widzieć opartą organizację F. K. P. Zjazd nadaje godność członków F. K. P. pp. Mikolaschowi, Wańskiemu, Dederce, Kuczyńskiemu i Bułhakowi i ci stanowią kapitułę F. K. P. z prawem decyzji o nadaniu tytułu członka F.K.P. zgłaszającym się pod następującymi warunkami: Zgłaszający się przechodzi dwuletnią próbę jako aspirant i kandydat, poczem dopiero może zostać członkiem F.K.P. i zachowawszy przez trzy lata członkostwo, otrzymuje tytuł ten dożywotnio—już bez względu na uczestnictwo w wystawach międzynarodowych.

Referat p. Bułhaka wywołał żywą i obszerną dyskusję, w której wszyscy niemal członkowie zabierali głos. Zgodnie wszyscy uznali dotychczasową zasadę, na której miał się opierać F.K.P. za błędną i nie do utrzymania, oraz, że Fotoklub Polski musi jednoczyć tylko najwybitniejszych fotografików a tytuł członka raz uzyskany można utracić tylko wyjątkowo.

Wobec tego uznano za konieczną potrzebę powzięcie dalszych uchwał, dotyczących zasad, na których ma się opierać F. K. P.—którego potrzebę uznał III-ci Zjazd Delegatów i który uchwałą tego Zjazdu powołany został do życia.

P. Bułhak prosi Zjazd o przyjęcie do wiadomości wyników jego dotychczasowej działalności organizacyjnej F. K. P., ogłoszonych w Nr. 3 „Fotografa Polskiego" z 1930 roku i prosi o przyjęcie rezygnacji z powierzonych mu i dotąd pełnionych funkcji kierownika F. K. P.

Powzięto na wniosek prezesa Lorenza uchwałę: „IV Zjazd Delegatów Towarzystw Fotograficznych przyjmuje z uznaniem do wiadomości sprawozdanie p. Bułhaka z jego prac nad organizacją F.K.P. wyraża podziękowanie za tę pracę, prosi go jednak o zatrzymanie nadal roli przewodniczącego w tej pracy na nowych opartej podstawach. Zarazem Zjazd stwierdza, że w sprawozdaniu w numerze 3 „Fotografa Polskiego" z 1930 r. zaszła omyłka druku, gdyż zamiast słów „staliby się członkami F.K.P." wydrukowano „stali się..." (Statut bowiem F.K.P. nie został jeszcze dotąd opracowany i ogłoszony—a tem samem autor sprawozdania nie mógł mieć i nie miał intencji podania nazwisk członków, lecz osób, któreby tytuł członka F. K. P. uzyskały przy przyjęciu zasad przez 3-ci Zjazd proponowanych).

Ze względu na zasadnicze zmiany w organizacji F.K.P. zajść mające—uproszono na wniosek przewodniczącego pp. Lorenza, Dederkę, Lenkiewicza i Gardulskiego do opracowania i przygotowania projektu statutu dla F.K.P., biorąc pod uwagę wyniki dyskusji dotychczasowej. Po wznowieniu obrad przewodniczący odczytał opracowany nowy projekt statutu, który Zjazd po krótkiej dyskusji i kilku poprawkach w całości przyjął.

STATUT FOTOKLUBU POLSKIEGO

(Uchwalony przez IV Zjazd Del. Tow. Fot. w Wilnie w dn. 9-IV 1930)

1. Fotoklub Polski jest instytucją samorządną i odrębną, niezależną od Związku Polskich Towarzystw Fotograficznych i jednoczy w sobie drogą nadania godności członka F. K. P. najpoważniejszych artystów fotografików oraz osoby szczególnie zasłużone na polu fotografji naukowej i doświadczalnej, stojącej w związku z fotografją.

2. Kapitułę senjorów P. F. K. stanowią p. p. Henryk Mikolasch, Marjan Dederko, Józef Kuczyński, Tadeusz Wański i Jan Bułhak, którym zjazd nadaje tytuł członków dożywotnich F.K.P. a zarazem prawa i obowiązki komisji kwalifikacyjnej.

3. W razie niemożności pełnienia funkcji członka kapituły F. K. P. pozostali członkowie dobierają z pośród fotografików polskich inną osobę w drodze wzajemnego porozumienia.

4. Kapituła F. K. P. przyznaje godność członka na podstawie:

a) zaproszenia wystosowanego na zasadzie uznania bardzo wysokiego poziomu artystycznego prac danego artysty lub na zasadzie stwierdzenia niepospolitych zasług położonych na polu fotografji naukowej i doświadczalnej w związku z fotografiką pozostającej.

b) na podstawie zgłaszania się kandydata przy równoczesnem dołączeniu conajmniej 12 prac o charakterze wystawowym. Przynajmniej połowa tych prac powinna mieć dowód figurowania na poważnych salonach międzynarodowych (nalepki lub katalogi).

5. Decyzja kapituły zapada większością $^4/_5$ głosów i jest bezapelacyjna. Motywów nie zawiera, jedynie w razie pozytywnym zaznaczenie, na którym z warunków pod 4-a podanych się opiera.

6. Decyzja o nadaniu godności członka F. K. P. w wypadku zaproszenia zapada sporadycznie, zaś w wypadku zgłoszenia się kandydata — nie później niż w przeciągu 3-ch miesięcy od daty otrzymania zgłoszenia.

7. Inicjatywa zaproszenia może wyjść od każdego z członków kapituły F. K. P., który przesyła ją wraz z umotywowaniem drugiemu członkowi, ten wraz ze swą opinją trzeciemu i t. d. tak, że prezes kapituły otrzymuje ją na końcu, wyraża swą opinję, zlicza głosy i ogłasza wynik. Zgłoszenia kandydatów na któregokolwiek z pięciu członków kapituły przechodzą podobną drogą.

8. O nadaniu godności członka F. K. P. prezes kapituły zawiadamia interesowanego, członków kapituły, redakcje pism fachowych oraz zarządy towarzystw fotograficznych w kraju. Pozostawia się uznaniu prezesa wybór redakcji pism i zarządów towarzystw zagranicznych, którym prześle wspomniane zawiadomienie. O decyzji odmownej prezes zawiadamia tylko interesowanego i członków kapituły.

9. Godność członka F. K. P. nadaje się dożywotnio, a utrata tej godności ma miejsce z chwilą stwierdzenia przez kapitułę działalności członka, przynoszącej moralną szkodę samej instytucji F. K. P. lub fotografice albo nauce polskiej.

10. Każdy z członków otrzymuje na zamówienie za zwrotem kosztów żądaną ilość nalepek imiennych, celem użycia ich przy wysyłaniu swych prac na salony.

11. W razie odrzucenia kandydata zgłaszającego się, następne jego zgłoszenie nie może nastąpić przed upływem 2-ch lat od daty odmowy. Kapituła może jednak nie krępować się tym terminem przy zapraszaniu.

12. Każdy z członków F. K. P. za wyjątkiem członków kapituły wpłaca na adres prezesa jednorazowo kwotę 25 zł., przyczem zgłaszający się wpłacają tę kwotę równocześnie ze zgłoszeniem i nie mają prawa do jej zwrotu w razie nieprzyjęcia. W wyjątkowych wypadkach kapituła może co do opłat stosować ulgi lub zwolnienia podług uznania.

13. Na życzenie zjazdu delegatów Towarzystw fotograficznych, delegat F. K. P. ma uczestniczyć w następnych zjazdach delegatów.

FOTOKLUB POLSKI

Le Photo-Club de Pologne ⁂ The Photo-Club of Poland ⁂ Der Polnische Photoklub

Fotoklub Polski jest instytucją o charakterze artystycznym i reprezentacyjnym założoną w r. 1930. która jednoczy elitę fotografików ze wszystkich dzielnic Polski. Wybór członków Fotoklubu Polskiego jest dokonywany przez Kapitułę Senjorów F. K. P., złożoną z pięciu członków dożywotnich, a mianowicie z p. p.: J. Bułhaka z Wilna, M. Dederki z Warszawy, J. Kuczyńskiego z Krakowa, H. Mikolascha ze Lwowa i T. Wańskiego z Poznania. Godność członka F. K. P. jest udzielana jedynie za wybitne zasługi artystyczne lub naukowe na polu fotografji polskiej. Członkowie Fotoklubu Polskiego są uprawnieni do zaopatrywania swych prac wystawowych w specjalne godła graficzne, stwierdzające ich przynależność do tego stowarzyszenia. Informacyj udziela Prezes Senjorów Fotoklubu Polskiego, Jan Bułhak, Wilno, ul. Jagiellońska 8.

The Photoclub of Poland is an artistical and representative association, established 1930 which unites the best of photographical pictorialists of all Poland. The election of members of the Photoclub of Poland is executed by the Council of Seniors, composed of five members, chosen for life, namely of Mr. J. Bułhak of Wilno, Mr. M. Dederko of Warsaw, Mr. J. Kuczyński of Cracow, Mr. H. Mikolasch of Lwów and Mr. T. Wański of Poznań. The membership of P. C. P. is confered only for exceptional merits in photographical art or science. The members of the Photoclub of Poland are authorized to supply their pictures with special graphical marks, which confirm their membership to this association. Information can be obtained from the Chairman of the Photoclub of Poland, Jan Bułhak, Esq. Wilno 8, Jagiellońska street.

Le Photoclub de Pologne est une association artistique représentative, fondée en 1930 et réunissant l'élite des photographes pictorialistes de toute la Pologne. L'admission au Photoclub de Pologne est effectuée par le Chapitre des Doyens du P. C. P., composé de cinq membres, élus a perpétuité, savoir: Mr. J. Bułhak à Wilno, Mr. M. Dederko à Varsowie, Mr. J. Kuczyński à Cracovie Mr. H. Mikolasch à Léopol et Mr. T. Wański à Poznań. Le titre de membre du Photoclub de Pologne n'est décerné qu'en vertu de mérites éminents dans le domaine d'art ou de science photographiques. Les membres du P. C. P. sont autorisés de pourvoir leurs oeuvres d'emblèmes graphiques, attestant leur participation à cette association. Pour tous renseignements s'adresser au Président du Photoclub de Pologne, Mr. Jan Bułhak, Wilno, 8 rue Jagiellońska.

Der Polnische Photoklub ist ein künstlerischer repräsentativer Verband, gegründet 1930, der den Kern von Kunstphotographen in Polen vereinigt. Die Wahl der Mitglieder des Polnischen Photoklubs wird von dem Ausschuss der Senioren durchgeführt, welcher aus fünf lebenslänglich gewählten Personen besteht, und zwar aus den Herren: J. Bułhak aus Wilno, M. Dederko aus Warschau, J. Kuczyński aus Krakau, H. Mikolasch aus Lemberg und T. Wański aus Posen. Die Würde eines Mitgliedes des Polnischen Photoklubs wird ausschliesslich für hervorragende Verdienste auf dem Gebiet photographischer Kunst oder Wissenschaft erteilt. Die Mitglieder sind berechtigt ihre Ausstellungsbilder mit besonderen graphischen Zeichen zu versehen, die ihre Angehörigkeit zu diesem Verband bestätigen. Auskünfte erteilt der Vorstand des Polnischen Photoklubs, Jan Bułhak, Wilno, Jagiellońska strasse 8.

SPIS CZŁONKÓW FOTOKLUBU POLSKIEGO W MAJU 1931 R.

Liste des membres du Photoclub de Pologne en mai 1931 ✻ List of members of the Photoclub of Poland may 1931 ✻ Verzeichniss der Mitglieder des Polnischen Photoklubs in Mai 1931

I

KAPITUŁA SENJORÓW ✻ CHAPITRE DES DOYENS ✻ COUNCIL OF SENIORS SENIOREN-AUSSCHUSS

1. Jan Bułhak, prezes, president, chairman, Vorsitzender, Wilno, ul. Jagiellońska 8.
2. Marjan Dederko, Warszawa, Plac Napoleona 5, T-wo Kodak.
3. Józef Kuczyński, Kraków, Rynek, Pałac Spiski.
4. Dr. Henryk Mikolasch, Lwów, ul. Ponińskiego 3.
5. Tadeusz Wański, Poznań, Wolnica 4—5, II p.

II

CZŁONKOWIE ✻ MEMBRES ✻ MEMBERS ✻ MITGLIEDER

6. Zbigniew Bieniawski, Lwów, ul. Zyblikiewicza 44, II p.
7. Wojciech Buyko, Brześć n/B., ul. Pułaskiego 12.
8. Tadeusz Cyprian, Poznań, ul. Skryta 14.
9. Witold Dederko, Warszawa, ul. Prosta 17, m. 7.
10. Bolesław Gardulski, Poznań, ul. Chełmońskiego 1—III.
11. Jan Kruszyński, Wilno, ul. Wielka 9, m. 4.
12. Rudolf Kürbitz, Łódź, ul. Zamenhofa 26.
13. Jan Kurusza-Worobjew, Wilno, ul. Zawalna 7.
14. Adam Lenkiewicz, Lwów, ul. Stryjska 18.
15. Juljan Mioduszewski, Warszawa, ul. Dobra 79, m. 2.
16. Jan Neuman, Lwów, ul. Lwowskich Dzieci 12.
17. Stefan hr. Plater-Zyberk, Warszawa, Nowy Świat 57 (Photo-Plat.).
18. Witold Romer, Lwów, ul. Jakóba Strzemię 3.
19. Henryk Schabenbeck, Zakopane, ul. Krupówki 57.
20. Stanisław Schönfeld, Warszawa, ul. Marszałkowska 53, m. 6.
21. Stanisław Sheybal, Krzemieniec, ul. Pocztowa 20.
22. Klemens Składanek, Warszawa, ul. Staszica 8.
23. Ks. Piotr Śledziewski, Wilno, ul. Holendernia 2.
24. Józef Świtkowski, Lwów, ul. Ś. Marka 5.
25. Zygmunt Szporek, Warszawa, ul. Czerwonego Krzyża 11, m. 31.
26. Antoni Wieczorek, Zakopane, willa Szopenówka.

STAN WSPÓŁCZESNEJ FOTOGRAFIKI POLSKIEJ

L'état de la photographie polonaise contemporaine ✻ The state of the contemporary polish photography ✻ Der Stand der bildmässigen Lichtbildnerei in Polen

(Przedruk z „Fotografiki" J. Bułhaka, Warszawa 1931. Trzaska, Ewert i Michalski)

Spis polskich wystaw, towarzystw i wydawnictw jest jednocześnie krótkim zarysem rozwoju polskiej fotografiki w ciągu ubiegłego dziesięciolecia. W tych wszystkich poczynaniach największe utrudnienie stanowi polski brak zmysłu społecznego i solidarności, który powoduje przeciążenie pracą jednostek bardziej gorliwych, przy ospałej bezczynności reszty. Towarzystwa i wydawnictwa robią bokami, mając stale jedną trzecią składek członkowskich niezapłaconą i przy swych chudych budżetach, pozbawionych poparcia państwowego, nie są w stanie dokonać swych zadań na miarę zamierzeń i ambicji.

Mimo to wszystko zestawienie dzisiejszego stanu polskiej fotografiki z tą estetyczną pustynią, jaką stanowiła Polska przedwojenna jest całkowicie krzepiącem i daje miarę niemałego szmatu drogi już przebytej. Jeśli uwzględnić, że zaczęliśmy od początku, prawie od niczego i tak niedawno, to powiedzieć można śmiało, że się uczyniło wiele.

Zrobiło się tyle, że polski artyzm fotograficzny, istnieje i zaczyna być uznawany przez artystów z innych dziedzin, przez krytykę, przez oświeconą publiczność, nawet przez zagranicę. Nie są już nieznane takie imiona, jak Wański, Dederko, Mikolasch, Romer, Plater, Neuman, Lenkiewicz, Cyprian, Mierzecka, Szporek, Gardulski, Worobjew, Osterloff i wielu innych. Krajobraz, portret, rodzaj, kompozycja figuralna, architektura, martwa natura—każdy z tych działów ma swoich znanych i cenionych koryfeuszów. Więcej nawet—krytyka zaczyna odróżniać bogatsze w barwę gumy Dederki, przetłoki Wańskiego i Romera, oleje i bromoleje Mikolascha od skromniejszych bromów innych autorów. Krzyżują się sądy, wysuwają pierwsze próby określenia indywidualności, fotografika polska przestała być jedną wielką matematyczną niewiadomą i wieść o niej przenika do społeczeństwa.

Fotografja dawna była w rękach amatorów i zawodowców sprawą mechaniczną i ekonomiczną. Fotograf starał się, jeśli miał poczucie piękna i wyrazu, wybrać najkorzystniejsze ujęcie portretu lub pejzażu i na tem już ograniczał, zakańczał swą niebogatą twórczość osobistą. Wszystkie dalsze etapy pracy powierzał maszynie, rzemiosłu, chemji fotograficznej. Obrazek „wychodził" automatycznie, lepiej lub gorzej i ten mechaniczny wynik przyjmowano jako konieczność, biernie. Gdy twarz portretu bez rysów i karnacji dawała w czarnych i białych plamach lakierowaną bezduszność manekinu, gdy krajobraz bez nieba i chmur, z martwem, białem prześcieradłem zamiast nieba, statystycznie wyrzeźbiał i analizował spis inwentarzowy liści, traw i grudek ziemi w ślepym czarnobiałym światłocieniu—przyjmowano to wszystko z pasywną rezygnacją w przypuszczeniu, że fotografja inaczej, lepiej oddać tego nie potrafi. Obrazki przeładowane szczegółami, bez żadnej kompozycji, z treścią ubogą i nieciekawą, uważano za normalny poziom estetyczny, którego w fotografji przekroczyć niepodobna. Nie próbowano nawet porównywać jej z dziełami plastyki, malarstwa, grafiki, nie sądzono nawet, by porównywać było można. Utrwaliło się przekonanie, że malarz i grafik, to są artyści, a fotograf jest i może być tylko rzemieślnikiem.

Przekonanie to było przez czas dłuższy uzasadnione i trzeba było samotnej, odkrywczej pracy całego pokolenia artystów obydwuch półkuli, by je gruntownie zmienić i doprowadzić fotografikę do artystycznego przewartościowania.

Przewartościowanie oceny fotografiki i stosunku do niej datuje się od ostatnich lat przeszłego wieku, kiedy wysiłki utalentowanych i ukształconych artystów całego świata doprowadziły do szeregu no-

wych całkiem odkryć. Odkrycia te wyzwalały fotografa z dotychczasowej mechaniczności i dawały mu do rąk sposoby techniczne, zgodne z zasadą twórczości indywidualnej. Barwniki chemiczne obrazów zastąpiono farbami akwarelowemi i olejnemi, zapożyczonemi od malarzy, a rysunek negatywu, przez specjalne szkła oddany miękko i syntetycznie, nauczono się poprawiać, zmieniać i ulepszać tak, by dawał ścisły odpowiednik pewnej artystycznej koncepcji.

Dawniej negatyw fotografa decydował bezapelacyjnie o treści obrazu, która była tylko jego mechanicznem, odwróconem powtórzeniem. Teraz negatyw powrócił do swej właściwej, skromniejszej roli, stał się tylko punktem wyjścia dalszej interpretacji obrazu, osobistej i artystycznej. Miejsce automatyzmu rzemiosła zajęła osobista i świadoma praca artysty, wnosząc do obrazu tę konieczną sumę twórczości, która jest istotą dzieła sztuki i o jego wartości stanowi. Dzisiaj cały przebieg fotografowania, od początku do końca, jest prowadzony i kontrolowany przez tę zasadę. Obecnie fotografika ma prawo ubiegać się o tytuł sztuki, a jej adepci mogą być uważani za artystów, jak inni graficy.

Dążenia nielicznej jeszcze, ale wciąż rosnącej braci artystycznej, zmierzają i będą zmierzały do tego, ażeby to zrozumienie wywalczyć jaknajszerzej i w ten sposób ugruntować byt i rozkwit tej nowej sztuki graficznej w Polsce.

OBSYŁANIE WYSTAW I JEGO TECHNIKA

Salons internationaux ⁂ International Exhibitions ⁂ Internationale Ausstellungen

(Przedruk z „Fotografiki" J. Bułhaka, Warszawa 1931. Trzaska, Ewert i Michalski)

Znaczenie wystaw fotografiki jest u nas niedoceniane i pojmowane dość mętnie. Jeśli wyłączyć jakichś 30—40 czołowych fotografików polskich, już obytych z techniką i rolą salonów międzynarodowych, to o reszcie fotografujących można powiedzieć, iż waha się ona pomiędzy wstydliwą chęcią popisania się, osłabioną przez niewiarę we własne siły, a bierną obojętnością, połączoną z obawą, iż załatwić tej sprawy nie potrafi.

Tymczasem wystawy są nietylko niesłychanie ważnym i potrzebnym sprawdzianem sił artystycznych narodu, nietylko pedagogicznym terenem porównawczym, uczącym nieraz więcej, niż wszystkie podręczniki, ale prócz tego są one pożytecznym łącznikiem w stosunkach międzynarodowych i nieocenionym wprost środkiem propagowania zagranicą wiadomości o kulturalnych bogactwach narodu. Salony międzynarodowe dają krajom możność wzajemnego poznawania siebie z najlepszej strony i zachęcają do tego poznawania. Przed dziesięciu laty zagranicą o polskiej fotografice nie wiedziano nic zgoła. Wystarczyły wysiłki kilkunastu ludzi dobrej woli, którzy uporczywie zaczęli obsyłać swemi pracami salony zagraniczne i przykładem swym prowokować do tego samego innych, ażeby fotografika polska zajęła na forum międzynarodowym miejsce wcale poczesne. Ostatni bostoński rocznik „The American Annual of Photography" w spisie fotografików całego świata wymienia czterdzieści kilka nazwisk polskich, pisma europejskie pierwszorzędnej miary, jak paryska „L'Illustration", szwajcarska „Camera", turyński „Il Corriere Fotografico", nowojorski „Poland", bostońska „The American Photography" wyróżniły polską fotografikę, jako odrębną, indywidualną i idącą własnemi drogami. Pierwsze trzy salony międzynarodowe w Polsce utorowały drogę zainteresowaniu tym krajem i tegoroczny czwarty międzynarodowy salon w Wilnie odczuł to dodatnio w postaci bardzo licznych zapytań i zgłoszeń z całego świata. Kilka lat wytężonej pracy na tem polu przyniosło wyniki niewątpliwie dodatnie.

Obsyłanie wystaw zagranicznych przez ludzi, mających już coś do pokazania, jest nietyle może osobistą przyjemnością czy chlubą, ile zwykłym obowiązkiem społecznym. A swoją drogą otrzymanie dyplomu honorowego lub nagrody pieniężnej, co spotkało już wielu polskich fotografików, także nie jest do pogardzenia, zwłaszcza dla nowicjuszów, którzy mają w tem znakomity bodziec do pracy. Nawet samo przyjęcie na poważną wystawę stołeczną jest niewątpliwem wyróżnieniem i widzieliśmy wielu opieszałych, którzy po przezwyciężeniu inercji i po przyjęciu prac na takiej wystawie, rychło nabierali ochoty do dalszego obsyłania i już nie potrzebowali do tego zachęty. Większość polskich fotografików uważa obsyłanie wystaw za rzecz trudną i niebardzo wie, jak się do tego zabierać. Opiszę więc pokrótce, jak się to czyni. Komitety salonów rozsyłają drukowane formularze zgłoszeń, które należy wypełnić po francusku lub po angielsku i przesłać podług wskazanego adresu, przytem zgłoszenie takie zawsze posyła się w osobnym liście wartościowym, razem z pieniędzmi, albo w poleconym, jeśli się pieniądze posyła przekazem pocztowym. Nigdy nie należy wkładać formularzy zgłoszeń do paczki z fotografjami. W braku drukowanych formularzy wystarczy krótka notatka w języku angielskim lub francuskim, wymieniająca: 1) liczbę, tytuły, technikę i cenę obrazów, 2) adres autora, bardzo czytelny, do katalogu i dla zwrotu, 3) kwotę pieniężną, jakiej wymaga komitet danego salonu i o jakiej należy się zawczasu dowiedzieć. Kwota ta nigdy prawie nie przewyższa 1 dolara (9 zł.), a często jest o połowę niższą. Niektóre wystawy żądają tylko zwrotu kosztów odesłania obrazów i wówczas wystarcza 3—4 złote, inne znowu, ale to już rzadziej, nawet i tego nie żądają.

Niezależnie od zgłoszenia i opłaty, więc całkiem osobno, posyła się obrazy na wystawę, zwykle od 4 do 6, rzadko więcej. Obrazy muszą mieć na odwrotnej stronie wyraźnie napisany tytuł, nazwisko, numer porządkowy i szczegółowy adres autora i to każdy obraz, niezależnie od ilości. Tylko zachowanie tego warunku może uchronić obraz od zabłąkania się i zagubienia. Obrazy przekłada się bibułką lub przynajmniej białym papierem, zawija w cienki papier opakunkowy, następnie okłada się z obu stron grubą i sztywną tekturą o wymiarach większych, niż wymiary obrazów, znowu zawija się wszystko razem w grubszy papier pakowy i zawiązuje się mocno i gęsto szpagatem, pozostawiając końcowy węzeł możliwym do rozplątania (dla rewizji celnej). Szczególnie starannie należy pakować przesyłki zamorskie, dając tekturę całkiem sztywną i nie łamliwą, a jeszcze lepiej deseczkę ochronną z dykty. Poczta przeładowywana w portach z kolei żelaznej na parowce, pakowana jest w duże wory, przytem pakowniczy pomagają sobie kolanami i nogami; wory zresztą przechodzą różne paroksyzmy, nim spoczną na dnie okrętu — wskutek tego paczka niezabezpieczona należycie będzie napewno zgnieciona i połamana. Na pakiecie nakleja się białą kartę papieru i na niej pisze: „Druk, polecony" (Imprimé recommandé), gdyż pakiet ma iść jako druk, nie jako paczka (colis postal"). Jest to i tańsze i łatwiejsze ze względu na formalności celne. Następnie pisze się dokładny adres Salonu, a w dole dopisuje się (to jest powszechnie wymagane) w języku francuskim lub angielskim:

„Photos pour exposition. Sans valeur commerciale. Pour retourner à l'exposant".

„Photographs for exhibition. No commercial value. To be returned to sender".

Oznacza to, że fotografje są przeznaczone jedynie na wystawę, bez żadnego handlowego celu i mają być odesłane wystawcy z powrotem. Taki napis zagranicą chroni od oclenia i związanych z tem kosztów i zapewnia dostarczenie rychłe, bez przetrzymania, adresatowi.

Waga takiego pakietu, przesyłanego jako druk polecony, nie powinna przekraczać 2 kilogramów, a pakiet nie powinien mieć wymiarów powyżej 45 cm. w którąkolwiek stronę, inaczej bowiem poczta nie przyjmie go jako druku, a wysyłanie paczką (colis postal) jest znacznie kosztowniejsze i obstawione wielu formalnościami. Zresztą komitety Salonów uprzedzają zawczasu wystawców, by wysyłali swe prace, jako druki.

Gdy pakiet wraca do Polski, zdarza się nieraz, iż urzędy celne polskie traktują go, jako towar zagraniczny i okładają cłem, wynoszącem parę złotych, albo i więcej. Jest to oczywiście niesłuszne i nielogiczne, ale jedynym narazie sposobem uchronienia się od tego, jest zameldowanie obrazów, zaopatrzonych w pieczęć towarzystw fotograficznych Warszawy, Poznania, Lwowa lub Wilna w odpowiednim urzędzie celnym, dla ich zarejestrowania przy wysyłaniu. Wogóle sprawy celne przy komunikacji z zagranicą są bolączką fotografów polskich, gdyż nie są uregulowane należycie i ze zrozumieniem istoty rzeczy. Towarzystwa nasze, a przedewszystkiem Związek Towarzystw mają tu jeszcze duże pole do działania.

Obrazy na wystawy zagraniczne można posyłać bez naklejenia na karton podkładkowy, ponieważ wybitniejsze salony czynią to na miejscu, umieszczając obraz w ramy i pod szkło. Lepiej jednakże uczynić to samemu, gdyż montaż obrazu może być także rzeczą indywidualną. Pamiętać przytem należy, iż kartony białe i kremowe, wogóle jasne, są najlepszym tłem dla większości obrazów i komitety salonów zalecają ten rodzaj montażu, wychodząc z zasady, iż dzieła grafików posiadają zwykle szeroki biały margines, a dzieła fotografiki podlegają tym samym wymaganiom artystycznym.

Z tego powodu obrazy fotograficzne nie powinny być zbyt duże. Format 30×40 dla samego obrazu, bez marginesu, wydaje się prekluzyjnym, a montaż powinien być raczej cienki, niż gruby i sztywny. Strzec się należy bardzo wielkich formatów, naklejonych na tektury grube i ciężkie—czynią one wrażenie reklamowych desek i zawsze niekorzystnie świadczą o smaku i dyskrecji amatora. Pierwowzorem dzieła graficznego nie jest „tablica", tylko arkusz papieru.

Wszystko cośmy powiedzieli o obowiązku obsyłania salonów fotograficznych daje się zastosować i do pism i do roczników ilustrowanych. Fotografik polski powinien zabiegać o to, by jego prace były reprodukowane w prasie zagranicznej i tem przysparzały rozgłosu kulturze polskiej. Nie trzeba się zrażać parokrotnem odrzuceniem prac przez redakcje zagraniczne, które rozporządzają wielkim wyborem materjału ilustracyjnego, więc są wybredne i niechętnie dają pierwszeństwo pracom obcym. Tem większa chluba i zasługa, jeśli mimo to prace nasze zostaną tam umieszczone, co się zdarza nierzadko i w czem wybitną rolę pośredniczącą grać powinny redakcje polskich pism i zarządy polskich stowarzyszeń fotograficznych, organizując wysyłanie kolekcji zbiorowych.

Salonów Międzynarodowych Fotografiki bywa corocznie na całym świecie do pięćdziesięciu i nie wszystkie z nich posiadają ten sam poziom artystyczny. We Francji po wojnie daje się zauważyć pewne osłabienie tętna. Chociaż salony doroczne w Paryżu gromadzą zawsze elitę międzynarodową, jednakże rodowitych asów francuskich bywa tam znacznie mniej, niż przed wojną. Wzmożenie tętna za to widzimy w Hiszpanji i Italji. Przodują jednak bezwzględnie salony anglosaskie po obydwuch stronach Atlantyku. Najpoważniejsze z europejskich są obydwie wystawy londyńskie, jedną urządza Royal Photographic Society, którego członkostwo (F. R. P. S.) jest wysokiem odznaczeniem i które jednoczy wszystkich znakomitych fotografów świata, drugą — stowarzyszenie London Salon of Photography, gdzie również spotykamy takie nazwiska, jak Adams, Demachy, Echague, Job, Keighley, Misonne, Mortimer i Whitehead. Oprócz tych dwuch najświetniejszych wystaw, Anglja urządza jeszcze kilka wystaw prowincjonalnych, zawsze zakrojonych na miarę poważną. Szkocja wystawia w Edynburgu i Glasgow, Irlandja w Dublinie. Z wystaw w Stanach Zjednoczonych najciekawsze są w Nowym Yorku, Bostonie i w Seattle pod Waszyngtonem (w ostatniej przeważają amerykańscy japończycy), chociaż i Pittsburg i Buffalo i Los Angeles i wiele innych miast są warte uwagi. Można, zdaje się, twierdzić bez pomyłki, że teren wystaw anglosaskich jest dla fotografika najważniejszym i najbardziej wartym zachodu. Katalogi salonów angielskich i amerykańskich odznaczają się obfitością dobrych reprodukcji i wytwornym wyglądem graficznym, czego nie można znów powiedzieć o katalogach

BIBLJOGRAFJA POLSKA

Bibliographie polonaise ⁂ Polish bibliography ⁂ Polnische Bibliographie

(Podług „Fotografiki" J. Bułhaka, wyd. Trzaska, Ewert i Michalski — z uzupełnieniami)

CZASOPISMA ⁂ REVUES ⁂ PERIODICALS ⁂ ZEITSCHRIFTE

„Fotograf Polski". Miesięcznik ilustrowany, wychodzi w Warszawie pod redakcją St. Schönfelda od roku 1925. Adres redakcji—Warszawa, Marszałkowska 53, m. 6. Roczniki: 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930.

„Polski Przegląd Fotograficzny". Miesięcznik ilustrowany, wychodzi w Poznaniu pod redakcją dra T. Cypriana od r. 1925. Adres redakcji: Poznań, ul. Skryta 14. Roczniki: 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930 (w r. 1931 przestał wychodzić).

„Miesięcznik Fotograficzny" ilustrowany, wychodzi we Lwowie pod redakcją J. Świtkowskiego od r. 1925. Adres redakcji: Lwów, ul. Św. Marka 5. Przedtem wychodził 1911 — 1914 pod redakcją R. Brzezińskiego.

„Światłocień". Miesięcznik ilustrowany, wychodził w ciągu 3 lat od r. 1921—1923 w Poznaniu pod redakcją R. S. Ulatowskiego.

„Fotograf Warszawski". Miesięcznik ilustrowany, wychodził w Warszawie od r. 1905 do 1914-go.

„Wiadomości Fotograficzne", dwutygodnik ilustrowany pod redakcją W. Wołczyńskiego, a potem J. Świtkowskiego, wychodził we Lwowie 1904—1906.

„Nowości Fotograficzne", wychodzą 2 razy rocznie. Wydawca Fabryka „Alfa". Bydgoszcz, ulica Garbary 2—3. Nakład 22—25.000. Rozsyłane bezpłatnie.

KSIĄŻKI I BROSZURY ⁂ LIVRES ⁂ BOOKS ⁂ BÜCHER

Józef Świtkowski:

1) Zasady fotografji dla początkujących. Wyd. 5-te. Stron 124, rycin 36, tablic 3. Nakład H. Altenberga, Lwów 1929.
2) Fotografja praktyczna. Wydanie 3-cie, stron 295, rycin 100, tablic 8. Nakład H. Altenberga, Lwów 1926.
3) Fotogramy gumowe. Stron 64 z rycinami. Nakładem „Wiadomości Fotograficznych", Lwów 1909 (wyczerpane).
4) Objektywy fotograficzne. Wydanie 2-gie, stron 212. Nakładem autora. Lwów 1912 (wyczerpane).
5) Suwak do oznaczania naświetlenia zdjęć fotograficznych. Wydanie 8-me. Lwów 1928, nakładem autora, str. 16 tekstu i tablice ruchome.
6) Olej i bromolej. Str. 32. Lwów 1926. Nakładem autora.

Dr. H. Mikolasch i *J. Świtkowski*. Polskie słownictwo fotograficzne. Lwów 1910. Nakładem Lwowskiego Towarzystwa fotograficznego. Stron 64.

Dr. H. Mikolasch. Moja technika olejna i bromolejna. Stron 70 z ilustracjami. Nakład L. T. F. Lwów 1910.

W. Niemczyński. Podręcznik fotografji. Warszawa (1928) Trzaska, Evert i Michalski. Stron 350, rysunków 103, tablic 16.

T. Barzykowski i *J. Jaroszyński*. Podręcznik fotografji. Warszawa 1928, wyd. M. Arcta, str. 267 z rycinami i tablicami.

T. Cyprian i *B. Gardulski*. Podręcznik fotografji dla początkujących. Poznań 1928, wyd. K. Gregera, stron 110.

T. Cyprian i *B. Gardulski*. Podręcznik fotografji dla początkujących, wyd. II. Poznań 1929, wyd. K. Gregera, stron 108 (2 wydania 15.000 egzempl.).

St. Szalay. Jak fotografować? Warszawa 1930. Nakładem Polskiej Składnicy Pomocy Szkolnych, stron 62.

St. Szalay. Podręcznik fotografji D-ra E. Vogla według 14 wydania niemieckiego. Berlin 1905, wyd. Gustaw Schmidt. Berlin, stron 229.

Wiktor Wołczyński. Brewjarzyk fotograficzny. Lwów 1903. Nakładem H. Altenberga (wyd. II), str. 188.

Stan. M. Gnoiński. Fotometr „Compur". (Tablice czasu naświetlenia). Warszawa 1925, nakładem autora. Stron 59.

BIBLJOGRAFJA POLSKA

Bibliographie polonaise ⁂ Polish bibliography ⁂ Polnische Bibliographie

(Podług „Fotografiki" J. Bułhaka, wyd. Trzaska, Ewert i Michalski — z uzupełnieniami)

CZASOPISMA ⁂ REVUES ⁂ PERIODICALS ⁂ ZEITSCHRIFTE

„Fotograf Polski". Miesięcznik ilustrowany, wychodzi w Warszawie pod redakcją St. Schönfelda od roku 1925. Adres redakcji—Warszawa, Marszałkowska 53, m. 6. Roczniki: 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930.

„Polski Przegląd Fotograficzny". Miesięcznik ilustrowany, wychodzi w Poznaniu pod redakcją dra T. Cypriana od r. 1925. Adres redakcji: Poznań, ul. Skryta 14. Roczniki: 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930 (w r. 1931 przestał wychodzić).

„Miesięcznik Fotograficzny" ilustrowany, wychodzi we Lwowie pod redakcją J. Świtkowskiego od r. 1925. Adres redakcji: Lwów, ul. Św. Marka 5. Przedtem wychodził 1911 — 1914 pod redakcją R. Brzezińskiego.

„Światłocień". Miesięcznik ilustrowany, wychodził w ciągu 3 lat od r. 1921—1923 w Poznaniu pod redakcją R. S. Ulatowskiego.

„Fotograf Warszawski". Miesięcznik ilustrowany, wychodził w Warszawie od r. 1905 do 1914-go.

„Wiadomości Fotograficzne", dwutygodnik ilustrowany pod redakcją W. Wołczyńskiego, a potem J. Świtkowskiego, wychodził we Lwowie 1904—1906.

„Nowości Fotograficzne", wychodzą 2 razy rocznie. Wydawca Fabryka „Alfa". Bydgoszcz, ulica Garbary 2—3. Nakład 22—25.000. Rozsyłane bezpłatnie.

KSIĄŻKI I BROSZURY ⁂ LIVRES ⁂ BOOKS ⁂ BÜCHER

Józef Świtkowski:

1) Zasady fotografji dla początkujących. Wyd. 5-te. Stron 124, rycin 36, tablic 3. Nakład H. Altenberga, Lwów 1929.
2) Fotografja praktyczna. Wydanie 3-cie, stron 295, rycin 100, tablic 8. Nakład H. Altenberga, Lwów 1926.
3) Fotogramy gumowe. Stron 64 z rycinami. Nakładem „Wiadomości Fotograficznych", Lwów 1909 (wyczerpane).
4) Objektywy fotograficzne. Wydanie 2-gie, stron 212. Nakładem autora. Lwów 1912 (wyczerpane).
5) Suwak do oznaczania naświetlenia zdjęć fotograficznych. Wydanie 8-me. Lwów 1928, nakładem autora, str. 16 tekstu i tablice ruchome.
6) Olej i bromolej. Str. 32. Lwów 1926. Nakładem autora.

Dr. H. Mikolasch i *J. Świtkowski*. Polskie słownictwo fotograficzne. Lwów 1910. Nakładem Lwowskiego Towarzystwa fotograficznego. Stron 64.

Dr. H. Mikolasch. Moja technika olejna i bromolejna. Stron 70 z ilustracjami. Nakład L. T. F. Lwów 1910.

W. Niemczyński. Podręcznik fotografji. Warszawa (1928) Trzaska, Evert i Michalski. Stron 350, rysunków 103, tablic 16.

T. Barzykowski i *J. Jaroszyński*. Podręcznik fotografji. Warszawa 1928, wyd. M. Arcta, str. 267 z rycinami i tablicami.

T. Cyprian i *B. Gardulski*. Podręcznik fotografji dla początkujących. Poznań 1928, wyd. K. Gregera, stron 110.

T. Cyprian i *B. Gardulski*. Podręcznik fotografji dla początkujących, wyd. II. Poznań 1929, wyd. K. Gregera, stron 108 (2 wydania 15.000 egzempl.).

St. Szalay. Jak fotografować? Warszawa 1930. Nakładem Polskiej Składnicy Pomocy Szkolnych, stron 62.

St. Szalay. Podręcznik fotografji D-ra E. Vogla według 14 wydania niemieckiego. Berlin 1905, wyd. Gustaw Schmidt. Berlin, stron 229.

Wiktor Wołczyński. Brewjarzyk fotograficzny. Lwów 1903. Nakładem H. Altenberga (wyd. II), str. 188.

Stan. M. Gnoiński. Fotometr „Compur". (Tablice czasu naświetlenia). Warszawa 1925, nakładem autora. Stron 59.

M. Wisznicki. Fotografja i rysunek na wycieczce. Nakładem Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego. Warszawa 1909 r. Stron 28.

Kalendarz wiadomości filmowych 1927 r. pod redakcją Ign. Rotsztat - Miasteckiego. Warszawa. Stron 340.

J. Bułhak, T. Cyprian, St. Schönfeld, J. Świtkowski. Niektóre zagadnienia fotografiki polskiej. Lwów 1929. Nakładem Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego. Stron 32.

S. Kotaniec. Szlachetne techniki w fotografji. Pigment, guma, olej. Str. 106 z ilustracjami, wyd. Trzaska, Evert i Michalski. Warszawa 1930 (Bibljoteki fotograficznej tom 7).

W. Niemczyński. Bibljoteka Fotograficzna Trzaski, Everta i Michalskiego:

Nr. 2. Czy trudno fotografować? Str. 103, ilustracyj 72. Warszawa 1930.

Nr. 3. Wywoływanie płyt dobrze i źle naświetlonych. Str. 112 z 30 ilustracjami. Warszawa 1930.

Nr. 6. Zbiór recept fotograficznych. Stron 209. Warszawa 1930.

Adam Wiślicki. Fotografja w Warszawie, Tygodnik Illustrowany z r. 1863. Nr. 209, str. 378—379.

M. S. Fotografja, czyli zbiór środków, używanych do zdejmowania obrazów zapomocą światła na papierze lub na szkle, ułożony do praktycznego zastosowania podług dzieł hrabiego de la Sor i Texier, Le Graya i Brebissona — przez M. S. Warszawa. Nakładem G. L. Glucksberga, księgarza przy ul. Miodowej Nr. 497 pod filarami — 1857. Str. 4 nienumer. — 109 — 3. W drukarni J. Jaworskiego. Okładka szara, format 11,5×17 cm. (Rzadkość bibljograficzna, znajduje się w Bibljotece Publicznej przy ulicy Koszykowej w Warszawie).

M. Strasz. Dalszy ciąg Fotografji, czyli opisanie nowych praktycznych środków, oraz wypróbowanych recept do zdejmowania obrazów zapomocą światła na papierze lub na szkle, ułożonych podług najnowszych dzieł francuskich i niemieckich przez M. Strasza. Warszawa, nakładem Feliksa Kowalskiego 1862. Str. 2 nlb — 54 — 16 — 2 nlb. Okładka ciemno-zielona, format 16-ka, rozmiary jak wyżej.

B. Smoleński. Krótki rys fotografji praktycznej. Warszawa 1867. Str. 37 (znany z bibjografji Estreichera).

F. Wermiński. O niektórych specjalnych gałęziach fotografji. 8-ka, str. 31 (wymienione w podręczniku Bohdanowicza).

Inż. J. Bohdanowicz. Podręcznik fotografji dla amatorów. Z rysunkami w tekście. Warszawa. Nakład Gebethnera i Wolffa. 1891. Str. II, 124, 2 nlb. II Format 16-ka.

Giuseppe Pizzigheli. Wstęp do fotografji dla początkujących w tłumaczeniu St. Szalay'a i Wł. Skłodowskiego. Warszawa 1899.

St. Szalay. Jak fotografować? Warszawa 1900.

St. Szalay. Pierwsze zasady fotografji. Warszawa. Nakładem Stefana Dembego. 1914. 16-ka, str. 73, fig. 27.

Wacław Bruszewski. Praktyczne wskazówki, dotyczące sztuki fotograficznej dla p. p. amatorów-fotografów przez prowizora farmacji W. B., fotografa-amatora. Włocławek 1905. Cena 20 kop., stron liczbowanych tekstu 72, stron z ogłoszeniami 39.

Podręcznik Fotografa Lotniczego. Wyd. Nr. 56. Min. Spr. Wojsk. Depart. Lotnictwa. Warszawa 1927. Stron 238, rycin 74.

Leon Halpern. O naukowych podstawach fotografji. Odbitka z „Fotografa Warszawskiego" (1905—1906?), stron 12, rycin 3.

Edmund Wach. Samodzielne sporządzenie przyrządów fotograficznych. Wskazówki do sporządzania przyrządów i przyborów fotograficznych najprostszymi środkami — z niemieckiego przełożył Jan Ciahotny. Stron 244, rys. 179. Cieszyn 1925. Nakład i własność wydawnictwa P. Kotuli.

Kalendarz Fotograficzny Warszawski, na rok zwyczajny 1603. Wydany pod redakcją Władysława Karolego. Str. 84. Rok drugi. Warszawa. Druk W. Dunina i S-ki. Krak. Przedm. 17.—1903.

Aleksander Karoli. Podręcznik dla fotografów i amatorów fotografji. Cena zł. 1. Str. 126 nlb. 2 bez rycin. Kraków, w drukarni W. Korneckiego 1893.

„Światło", miesięcznik, poświęcony fotografji i wiadomościom z nią związanym. Rocznik I. 1898—

1899. Wyd. pod redakcją J. J. Boguckiego. Z 13 reprodukcjami i licznymi rysunkami w tekście. Str. nlb. 12—544. Warszawa. Czcionkami i tłoczniami Towarzystwa Komandytowego St. J. Zaleski i S-ka. Złota 3.—1900.

Samouczki techniczne. Nakł. B. Kotuli w Cieszynie.

Nr. 2. M. Kibiński. Jak się buduje aparat fotograficzny? Str. 32.

Nr. 3. M. Kibiński. Jak się fotografuje. Str. 32.

Nr. 54. M. Kibiński. Kieszonkowe aparaty fotograficzne. Str. 32.

Nr. 111. L. Petryk. Retusz negatywów portretowych. Str. 32.

Nr. 112. L. Petryk. Retusz negatywów portretowych. Str. 32.

Nr. 125. A. Kołek. Praktyczne wskazówki dla amatorów-fotografów. Str. 30.

Nr. 126. A. Kołek. Aparat do powiększania. Str. 27.

Nr. 127. A. Banaś. Wyrób płyt fotograficznych. Str. 29.

Nr. 69. J. Olszewski. Samodzielne przyrządzanie płynów i papierów do kopjowania używanych we fotografji. Str. 28.

Nr. 113. T. Kutz. Wyrób przeźroczy. Str. 32.

Nr. 118. S. Rueger. Aparaty fotograficzne bez objektywu. Str. 32.

J. Bułhak. Fotografika, zarys fotografji artystycznej. Stronic 197, ilustracyj 75. Wydaw. Trzaska, Evert i Michalski. Warszawa 1931.

KATALOGI WYSTAW ✻ CATALOGUES ✻ KATALOGE

Katalog I-go Międzynarodowego Salonu Fotografji Artystycznej w Warszawie. Warszawa 1927.

Katalog XI Wystawy fotografji artystycznej we Lwowie. Lwów 1927.

Katalog I Ogólnopolskiej Wystawy fotografji artystycznej. Wilno 1927. Druk M. Latoura.

Drugi Międzynarodowy Salon fotografji artystycznej w Polsce 1928 r. Lwów—Wilno.

Trzeci Międzynarodowy Salon fotografji artystycznej w Polsce. Poznań 1929 r.

Ogólno-polska Wystawa fotografji artystycznej na Wołyniu. Krzemieniec 1929 r.

Dział Sztuki (Fotografja Artystyczna) Powszechna Wystawa Krajowa. Poznań 1929. Drukarnia rolnicza.

Katalog Działu Sztuki — Powszechna Wystawa Krajowa. Poznań 1929. (Fotografja artystyczna, str. 212—230 i 172—174).

Katalog XII Wystawy dzieł fotografiki polskiej. Lwów 1930. Drukarnia Narodowa.

Katalog II Ogólno-polskiej Wystawy fotografiki w Wilnie. Salon 1930. Wilno, druk M. Latoura.

Katalog drugiej Ogólno-polskiej Wystawy fotografiki w Krzemieńcu od 7 do 14 grudnia 1930, urządzonej staraniem Towarzystwa Miłośników Fotografji w Krzemieńcu.

BIBLJOGRAFJA ZAGRANICZNA

Bibliographie etrangère ✻ Bibliography of abroad ✻ Ausländische Bibliographie

A. PISMA PERJODYCZNE

„*Camera*" niemiecki, wytwornie ilustrowany miesięcznik. Wydawca C. I. Bucher A. G. Luzern (Szwajcarja).

„*Il Corriere Fotografico*" (włoski miesięcznik ilustrowany) Torino. Via Stampatori 6.

„*American Photography*" (angielski miesięcznik ilustrowany). Boston U. S. A. American Photographic Publishing C-o 428. Newbury Street.

„*The Amateur Photographer*" (angielski tygodnik ilustrowany). London E. C. 4. Iliffe and Sons Ltd. Dorset House, Tudor Street.

„*La Revue Française de Photographie*" (francuski dwutygodnik ilustrowany). Publications photographiques Paul Montel. Paris 35. Boulevard St. Jacques.

„*Fotograficky Obzor*" (czeski miesięcznik ilustrowany). Cesky klub fotografu amateru w Praze. Red. Augustin Skarda. Praha I. Liliova 8/III.

„*Photofreund*" (niemiecki dwutygodnik ilustrowany). Red. Willy Frerk. Berlin S. 14. Stallschreiberstr. 34/35.

B. ROCZNIKI

„*Photograms of the Year*" — angielski. Wyd. F. I. Mortimer. London. Iliffe & Sons Ltd. Dorset House. Tudor Street.

„*The American Annual of Photography*"—angielski. Wyd. Frank K. Fraprie. Boston, American Photographic Publishing C-o 428 Newbury Street.

„*Salon International d'Art photographique de Paris*"—francuski. Wyd. Société Française de Photographie. Paris 51 rue de Clichy.

„*Luci ed Ombre*"—włoski. Wyd. Il. Corriere Fotografico. Torino, via Stampatori 6.

„*Japan Photographic Annual*"—japońsko-angielski. Wyd. Asahi Shimbun Publ. C-o Ltd. Tokyo.

„*Cameragraph*"—japońsko-angielski. Wyd. Japan Photographic Society. Tokyo.

„*The Pictorial Annual of The Royal Phot.* Society of Great Britain. Wyd. F. C. Tilney. London. Simpkin, Marshall, Hamilton Kent & C-o.

„*The Years Photography.* Wyd. The Royal Phot. Society of Great Britain. London.

„*Cameragraphs*" — angielski. Wyd. Harringtons Ltd. 386. George Street, Sydney. Australja.

„*Das Deutsche Lichtbild*" — niemiecki. Wydawca H. Windisch. Verlag Robert & Bruno Schultz. Berlin.

„*Deutscher Kamera Almanach*" — niemiecki, wydawca Karol Weiss, Union Deutsche Verlagsgesellschaft. Berlin.

„*Photofreund Jahrbuch*" niemiecki, wydawca Fr. Willy Frerk—Guido Hackebeil Verlag. Berlin.

Wymienione tutaj pisma i roczniki zagraniczne nie wyczerpują bynajmniej ich listy, która jest znacznie obfitsza. Uważaliśmy podawanie całkowitego spisu wydawnictw zagranicznych za mało użyteczne: czytelnik, interesujący się niemi specjalnie, znajdzie te spisy w almanachach angielskich, a czytelnikowi przeciętnemu w zupełności wystarczą podane tembardziej, że wymienione zostały najlepsze i najbardziej znane.

POLSKIE STOWARZYSZENIA FOTOGRAFICZNE

1. *Związek Towarzystw Fotograficznych w Polsce.* Założony na pierwszym Zjeździe delegatów Towarzystw Fotograficznych w Warszawie w r. 1927. Na skutek uchwały Zjazdu delegatów w Poznaniu w r. 1929 władzami Związku są każdoroczne władze Polskiego Towarzystwa Miłośników Fotografji w Warszawie aż do odwołania. Siedziba Związku Towarzystw Fot. Warszawa, ul. Czackiego 3/5.

2. *Polskie Towarzystwo Fotograficzne w Warszawie.* Warszawa, ul. Czackiego 3/5. Prezes (1931) Wł. Biernacki, sekretarz Cz. Kleczeński. Ilość członków 227. Budżet roczny 34.720 zł. Posiada własny lokal, sekcję odczytową, komisje: oświatową, wystaw i konkursów, redakcyjną, dochodów niestałych i bibljotekę. Składka roczna łącznie z bezpłatną prenumeratą „Fotografa Polskiego"— zł. 50, wpisowe zł. 20.

3. *Towarzystwo Miłośników Fotografji w Poznaniu.* Poznań, ul. Libelta 14. Prezes B. Gardulski, sekretarz Z. Tomaszewski, skarbnik K. Greger. Lokal własny. Liczba członków 121. Budżet roczny 3.000. Posiada sekcje: kursów, odczytów i wystaw.

4. *Lwowskie Towarzystwo Fotograficzne.* Lwów, ul. Sokoła 4. Prezes (1931) I. Świtkowski, sekretarz J. Rodkowski. Lokal własny. Założone wr. 1903 drogę przekształcenia z Klubu Miłośników Fotografji we Lwowie który istniał od r. 1891 do r. 1903.

5. *Towarzystwo Miłośników Fotografji w Wilnie.* Wilno, ul. Jagiellońska 8. (Dane na rok 1930). Prezes J. Bułhak, sekretarz K. Lelewicz. Ilość członków 92. Budżet r. 1929 — 5.000 zł. Sekcje: artystyczna, odczytów i kursów. Lokalu własnego nie posiada. Składka miesięczna 1 zł.

6. *Towarzystwo Miłośników Fotografji w Toruniu.* Prezes (1930) St. Matusiński, sekretarz J. Landowski. Toruń, ul. Żeglarska 26.

7. *Klub Miłośników Fotografji w Łodzi.* Łódź, ul. Zamenhofa 36.

8. *Sekcja Fotograficzna przy Tow. Przyrodniczem im. St. Staszica w Łodzi.* Prezes K. Gaertner, sekretarz T. Miller.

9. *Towarzystwo Fotograficzne w Tczewie.* Danych brak.

10. *Wileński Fotoklub* (prywatny). Prezes J. Bułhak, sekretarz S. Turski. Ilość członków 17. Cel ściśle towarzysko-artystyczny. Adres: Wilno, ul. Jagiellońska 8, m. 21.

11. *Fotoklub Polski.* Stowarzyszenie artystyczno-reprezentacyjne dla propagandy fotografji polskiej zagranicą, założone w r. 1930 przez 4-ty zjazd delegatów towarzystw fotograficznych w Wilnie dn. 9 czerwca 1930 roku. Statut uchwalony tamże. Kapitułę senjorów Polskiego Fotoklubu stanowią p. p. Henryk Mikolasch, Marjan Dederko, Józef Kuczyński, Tadeusz Wański i Jan Bułhak. Prezes kapituły senjorów Jan Bułhak. Wilno, ulica Jagiellońska 8. Sekretarjat i zgłoszenia tamże.

12. *Kółko Miłośników fotografji państwowej fabryki związków azotowych.* Chorzów (Małopolska). Zał. w 1930 r. pod nazwą „Foton". Prezes inż. Czubek, sekr. inż. Godlewicz. Ilość członków 20.

13. *Towarzystwo Miłośników Fotografji w Wielkich Hajdukach,* założone w r. 1930 Wielkie Hajduki (G. Śląsk). Prezes T. Paczyński, sekretarz R. Szczepanik.

14. *Sekcja Fotograficzna przy Polskiem Towarzystwie Krajoznawczem w Bydgoszczy.* Bydgoszcz, ul. Libelta 5.

15. *Koło Fotograficzne.* Zakopane. Bratnia pomoc. Akademicki Dom Zdrowia.

16. *Towarzystwo Miłośników Fotografji w Krzemieńcu.* Prezes Stanisław Sheybal. Krzemieniec, ul. Pocztowa 20.

SOCIETÉS PHOTOGRAPHIQUES DE POLOGNE

1. *Union des sociétés photographiques polonaises.* Varsovie, rue Czackiego 3/5. Président Wł. Kozłowski, secrétaire C. Kleczeński (1931).
2. *Société photographique de Pologne.* Varsovie, rue Czackiego 3/5. Président Wł. Biernacki, secrétaire C. Kleczeński.
3. *Société photographique de Poznań.* Poznań, rue Libelta 14. Président B. Gardulski, secrétaire Z. Tomaszewski.
4. *Société photographique de Lwów.* Lwów, rue Sokoła 4. Président S. Świtkowski, secrétaire J. Rodkowski (1931).
5. *Société photographique de Vilno,* Vilno, rue Jagiellońska 8. Président J. Bułhak, secrétaire E. Zdanowski (1931).
6. *Société Photographique de Toruń.* Toruń, rue Żeglarska 26. Président S. Matusiński, secrétaire I. Landowski (1930).
7. *Club des Amateurs Photographes de Łódź.* Łódź, rue Zamenhofa 36 (1930).
8. *Section photographique de la Société de sciences naturelles de Łódź.* Łódź. Président. K. Gaertner, secrétaire T. Miller (1930).
9. *Société photographique de Tczew.* Tczew.
10. *Photoclub de Wilno.* Société à caractère privé et restreint. Président J. Bułhak. Secrétaire S. Turski. Wilno, rue Jagiellońska 8 (1931).
11. *Photoclub de Pologne.* Société représentative pour propagation de la photographie polonaise à l'étranger. Fondée 1930. Chapitre des doyens du Photoclub de Pologne: H. Mikolasch (Lwów), J. Kuczyński (Cracovie), M. Dederko, (Varsovie), T. Wański, (Poznań), J. Bułhak (Wilno). Président du chapitre et secrétaire J. Bułhak. Wilno, ul. Jagiellońska 8 (1931).
12. *Cercle d'amateurs-photographes „Foton".* Chorzów. Fabrique chimique d'état. Président M. Czubek, sécrétaire M. Godlewski (1930).
13. *Société photographique de Wielkie Hajduki.* Président T. Paczyński, secretaire R. Szczepaniak. Wielkie Hajduki, Haute Silésie (1930).
14. *Section photographique de la Société Topographique de Bydgoszcz,* Bydgoszcz, rue Libelta 5.
15. *Cercle photographique Zakopane.* Akademicki Dom Zdrowia.
16. *Société photographique de Krzemieniec.* Président St. Sheybal, Krzemieniec, rue Pocztowa 20.
17. *Société photographique de Mysłowice.* Mysłowice. Président dr. Knapczyk, secrétaire B Gola.

POLISH PHOTOGRAPHIC SOCIETIES

1. *Union of the polish photographic societies.* Warsaw, ul. Czackiego 3/5. Chairman W. Kozłowski, secretary C. Kleczeński (1931).
2. *The Polish photographic society.* Warsaw, ul. Czackiego 3/5. Chairman W. Biernacki, secretary C. Kleczeński (1931).
3. *The photographic society of Poznań.* Poznań, ul. Libelta 14. Chairman B. Gardulski, secretary Z. Tomaszewski (1931).
4. *The photographic society of Lwów.* Lwów, ul. Sokoła 4. Chairman J. Świtkowski, secretary I. Rodkowski (1931).
5. *The photographic society of Wilno.* Wilno, ul. Jagiellońska 8—21. Chairman J. Bułhak, secretary E. Zdanowski (1931).
6. *The photographic society of Toruń.* Toruń, ul. Żeglarska 26. Chairman S. Matusiński, secretary J. Landowski (1930).
7. *The Amateur Photographer Club of Łódź.* Łódź, ul. Zamenhofa 36 (1930).
8. *The photographic Section of the Naturalist Society of Łódź.* Łódź, Chairman K. Gaertner, secretary K. Miller (1930).
9. *The photographic society of Tczew.* Tczew.
10. *The Photoclub of Wilno.* Private and limited society. Chairman J. Bułhak, secretary S. Turski. Wilno, ul. Jagiellońska 8—21.
11. *The Photoclub of Poland.* Representative Society for to propagate of polish pictorial photography abroad. Established 1930. Chairman and secretary J. Bułhak. Wilno, ul. Jagiellońska 8—21 (1931).
12. *The Amateur Photographer circle „Photon".* Chorzów. The State chemical Works. Chairman Mr. Czubek, secretary Mr. Godlewski.
13. *Photographic Society of Wielkie Hajduki.* Wielkie Hajduki. Upper Silesia. Chairman T. Paczyński, secretary R. Szczepanik.
14. *The photographic Section of the Topografic Society of Bydgoszcz.* Bydgoszcz, ul. Libelta 5.
15. *The photographic circle.* Zakopane. Akademicki Dom Zdrowia.
16. *The photographic society of Krzemieniec.* Krzemieniec, ul. Pocztowa 20. Chairman S. Sheybal.
17. *The photographic society of Mysłowice.* Mysławice. Chairman dr. Knapczyk, sekretary B. Gola.

POLNISCHE PHOTOGRAPHISCHE VEREINE

1. *Verband polnischer Amateurphotographen Vereine.* Warschau, ul. Czackiego 3/5. Vorstand W. Kozłowski. Schriftführer C. Kleczeński (1931).
2. *Polnische Photographische Gesellschaft.* Warschau, ul. Czackiego 3/5. Vorstand W. Biernacki. Schriftführer C. Kleczeński (1931).
3. *Amateurphotographen Verein von Poznań.* Poznań, ul. Libelta 14. Vorstand B. Gardulski. Schriftführer Z. Tomaszewski (1931).
4. *Photographische Gesellschaft von Lwów.* Lwów, ul. Sokoła 4. Vorstand J. Świtkowski. Schriftführer J. Rodkowski (1931).
5. *Photographischer Verein von Wilno.* Wilno, ul. Jagiellońska 8—21. Vorstand J. Bułhak. Schriftführer E. Zdanowski (1931).
6. *Photographischer Verein von Toruń.* Toruń, ul. Żeglarska 26. Vorstand S. Matusiński. Schriftführer J. Landowski (1930).
7. *Der Liebhaberphotographen Klub von Łódź.* Łódź, ul. Zamenhofa 36 (1930).
8. *Der Photographische Ausschuss der Naturforscher Gesellschaft von Łódź.* Łódź. Vorstand K. Gaertner. Schriftführer K. Miller (1930).
9. *Photographischer Verein von Tczew.* Tczew.
10. *Der Photoklub von Wilno.* Gesellschaft von privater und beschränkter Art. Vorsitzender J. Bułhak. Schriftführer S. Turski. Wilno, ul. Jagiellońska 8—21 (1931).
11. *Polnischer Photoklub.* Repräsentativer Verband für Verbreitung der polnischen Lichtbildkunst im Auslande, gegründet 1930. Vorsitzender und Schriftführer J. Bułhak. Wilno, ul. Jagiellońska 8—21 (1931).
12. *Der Liebhaberphotographen—Kreis „Foton".* Chorzów. Die Chemische Staatsfabrik. Vorstand Czubek. Schriftführer Godlewski.
13. *Photographischer Verein von Wielkie Hajduki.* Wielkie Hajduki. Oberschlesien. Vorstand T. Paczyński. Schriftführer R. Szczepanik.
14. *Der Photographische Kreis der Heimatskunde Gesellschaft von Bydgoszcz.* Bydgoszcz, ul. Libelta 5.
15. *Der Photographische Kreis in Zakopane.* Akademicki Dom Zdrowia.
16. *Photographischer Verein von Krzemieniec.* Krzemieniec, ulica Pocztowa 20. Vorstand S. Sheybal.
17. *Photographischer Verein von Mysłowice.* Mysłowice. Vorstand dr. Knapczyk. Schriftführer B. Gola.

UCZELNIE FOTOGRAFICZNE

Écoles ✻ Schools ✻ Schulen

KRAJOWE

1. *Warszawa.* Szkoła przemysłu graficznego w Warszawie. Istnieje od 1925 roku, posiada kurs nauczania trzyletni w zakresie drukarstwa, litografji i fotochemigrafji. Przyjmuje z egzaminem dodatkowym młodzież w wieku 14—16 lat ze świadectwem 7 klasowej szkoły powszechnej lub trzyklasowej szkoły średniej. Dyrektor Stanisław Dąbrowski, sekretarz Eugenja Kracherowa.

2. *Warszawa.* Państwowa Szkoła Przemysłowa Żeńska w Warszawie (Górnośląska 31), posiada dwuletni kurs fotografji (dla kobiet). Do przyjęcia wymagane świadectwo ukończenia 6 klas gimnazjalnych.

3. *Lwów.* Pracownia fotograficzna Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie (ul. Marszałkowska 1, gmach nowy, II piętro). Kurs dwuletni pod kierownictwem prof. Józefa Świtkowskiego. Ćwiczenia z techniki fotograficznej 3 godz. tygodniowo dla początkujących. Ćwiczenia z fotografiki 3 godziny tygodniowo dla doświadczonych. Wstęp tylko dla studentów zwyczajnych Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie.

4. *Lwów.* Instytut fotograficzny Politechniki lwowskiej pod kierownictwem D-ra Henryka Mikolascha. Kurs składa się z działów: 1) Elementy fotografji (Fotografja dokumentarna)—12 godzin wykładów, 24 godzin ćwiczeń i 2) Fotografika, 1 godzina wykładu, 5 godzin ćwiczeń. Wstęp tylko dla studentów Politechniki lwowskiej. Adres: Politechnika. Lwów.

5. *Wilno.* Zakład fotografji artystycznej na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, Wilno, ul. Zamkowa 11. Kierownik i wykładowca Jan Bułhak. Kurs wykładów (2 godziny tygodniowo) roczny, kurs ćwiczebny (30 godzin ćwiczeń tygodniowo) dwuletni. Wstęp tylko dla studentów Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie.

ZAGRANICZNE

1. *Wiedeń.* Graphische Lehr- und Versuchs Anstalt. Wien VII, Westbahnstr. 25. Kierownictwo dr. prof. Rudolf Junk. Kurs trzyletni, ogólny, ponadto kursa specjalne. Fotografja. Grafika drukarska. Instytut doświadczalny.

2. *Monachjum.* Bayerische Staatslehranstalt für Lichtbildwesen (Staatliche Höhere Fachschule für Phototechnik). München Nr. 23. Clementstrasse 33. Kurs dwuletni. Opłaty dla cudzoziemców znacznie wyższe niż dla autochtonów.

3. *Paryż.* Ecole technique de Photographie et Cinematographie. 85, rue de Vaugirard, Paris (6-me). Kurs dwuletni. Po ukończeniu dyplom urzędowy.

SPIS ADRESOWY FOTOGRAFIKÓW POLSKICH

(Sporządzony z katalogów wystaw 1927—1930 r.).

Liste des pictorialistes Polonais (expositions intérieures 1927—30) ⁂ List of Polish pictorialists (interior exhibitions 1927—1930) ⁂ Verzeichniss der polnischen Kunstphotographen (innere Ausstellungen 1927—1930)

1. Alpern Leon, Paris (VIe) 25 rue Jakob.
2. Anders Romuald, Warszawa.
3. Anisfeld Jan, Jasło, Małopolska.
4. Bahau Piotr, Sopoćkinie, pow. Augustowski.
5. Barzykowski Tadeusz, Tarnów, Państwowa Fabryka Związków Azotowych.
6. Bednarczuk Władysław, Lwów, ul. Grochowska 51.
7. Bieniawski Zbigniew, Lwów, ul. Zyblikiewicza 44, II p.
8. Błażejewiczowa Jadwiga, Warszawa, Nowogrodzka 5, m. 1.
9. Bogacki Władysław, Kraków, Krowoderska 67
10. Bochnig Stanisław, Grudziądz, Kwiatowa 7 II p.
11. Bułhak Jan, Wilno, Jagiellońska 8.
12. Bułhakówna Józefa, Warszawa, Marjensztad 1 m. 12.
13. Buyko Wojciech, Brześć n/B., Pułaskiego 12
14. Chmielowski Kazimierz, Poznań, Wały Jana III 12. II p.
15. Cybulski Adam, Warszawa, Wspólna 28 m. 8.
16. Cyprian Tadeusz, Poznań, Skryta 14.
17. Czerwiński Eugenjusz, Lwów.
18. Człapiński Piotr, Kraków.
19. Dederko Marjan, Warszawa, plac Napoleona 5. D.-H. Kodak.
20. Dederko Witold, Warszawa, ul. Prosta 17 m. 7a.
21. Dulewicz Jerzy, Wilno, Starostwo wileńsko-trockie.
22. Dzierzbicki Jerzy, Radom, Lubelska 51.
23. Flach Wiktor, ul. Stryjska 18.
24. Farbotko Józef, Wilno, zaułek Dobroczynny 4 m. 5.
25. Furmankowa Eugenja, Ostrów (Wielkopolska) Kolejowa 23.
26. Frumkin Jakób, Warszawa.
27. Gardulski Bolesław, Poznań, Chełmońskiego 1 III p.
28. Gessner Witold, Warszawa, ul. Wilanowska 6 m. 8.
29. Gröer Franciszek, Lwów, ul. Senatorska 5.
30. Grabowski Jerzy, Jarosław.
31. Griewcew Włodzimierz, Wilno, ul. Mickiewicza 43 m. 3.
32. Hetper Zygmunt, Poznań.
33. Hłasko Feliks, Warszawa.
34. Hoffman Konrad, Poznań, ul. Marcelińska 16.
35. Huberowie Rudolf i Zofja, Lwów, 3 Maja 5.
36. Jakubowski Stefan, Bóbrka (Małop.).
37. Jasińska-Zielińska Halina, Warszawa, Chmielna 35 m. 34.
38. Jekimenko Wiktor, Łódź, Zagajnikowa 48 m. 5.
39. Joniłowicz Jakób, Paris (XIe) 22 rue de l'Arriveé, Hôtel de l'Arriveé.
40. Jasieński Stefan, Bienne (Szwajcarja) 20 Chemin du Pavillon 2.
41. Karpińska Wanda, Lwów.
42. Kamieniecki Piotr, Wilno, Konarskiego 13.
43. Kaczmarek Wacław, Lublin, ul. Krakowskie Przedm. 41.
44. Kleczeński Czesław, Warszawa, Czackiego 3/5 m. 30.
45. Kłos Juljusz, Wilno, Zarzecze 24 m. 1.
46. Kowalski-Wierusz Jerzy, Gościejewice, pow. Bojanowo (Wielkopolska).
47. Kuczyński Józef, Kraków, Rynek 34.
48. Kozłowski Władysław, Warszawa, Chmielna 2 m. 3.
49. Kirchner Włodzimierz, Warszawa, Wierzbowa.
50. Kotaniec Stefan, Warszawa, Wspólna 33 m. 14.
51. Kruszyński Jan, Wilno, Wielka 4.
52. Kurusza-Worobjew Jan, Wilno, Zawalna 7.
53. Kajzer Aleksy, Wilno, Portowa 14.
54. Kryjak Bolesław, Lwów.
55. Kürbitz Rudolf, Łódź, ul. Zamenhofa 26.
56. Krukowski Władysław, Wilno, Mickiewicza 19.

57. Lachowicz Jan, Wilno, ul. Witebska 11.
58. Lenkiewicz Adam, Lwów, Stryjska 18.
59. Lewicka Cecylja, Warszawa, Marszałkowska 69.
60. Lelewicz Kazimierz, Wilno, Dyrekcja Kolei.
61. Lewandowski Stefan, Wilno, Zygmuntowska 8 m. 3.
62. Lindenfeld Kazimierz, Warszawa, Al. Jerozolimskie 75 m. 15.
63. Lilien Norbert, Lwów, Sykstuska 23.
64. Lipiński Stanisław, Paryż.
65. Lorenz Edward, Warszawa, Towiańskiego 47.
66. Marcinkowski Władysław, Poznań, Górna Wilda 61. Apteka „pod Koroną".
67. Marcinkowski Zdzisław, Warszawa.
68. Matulewicz Jerzy, Warszawa, Widok 23 m. 7.
69. Mierzecka Janina, Lwów, Batorego 31 III p.
70. Mikolasch Henryk, Lwów, Ponińskiego 3.
71. Mioduszewski Juljan, Warszawa, Dobra 79 m. 2.
72. Misiewicz Jan, Katowice, Sądowa 4.
73. Milczewski Gabrjel, Toruń. Lotnisko. 4 pułk lotniczy.
74. Mokrzycki Miron, Lwów, Bogusławskiego 10.
75. Motylewski Edward, Białystok.
76. Neuman Jan, Lwów, ul. Lwowskich Dzieci 12.
77. Osterloff Edmund, Radomsko, Częstochowska 39.
78. Obremski Michał, Syracuse N. Y. 407 Graves Street U. S. A.
79. Oszywa Władysław, Wilno, Mickiewicza 42.
80. Paschalski Czesław, Radom, Lubelska 51.
81. Piątek Tadeusz, Tarnów, Krasińskiego 785.
82. Plater-Zyberk Stefan hr., Warszawa, Nowy Świat 57. Foto-plat.
83. Pirgo-Hełm Adam, Zakopane.
84. Plutter Tadeusz, Lwów, Zielona 95.
85. Pospischil Szczęsny, Lwów.
86. Pomianowski Józef, Warszawa.
87. Prade Artur, Łódź.
88. Prochnow Erich, Gdańsk.
89. Poddębski Henryk, Warszawa, Zajęcza 7.
90. Progulski Stanisław, Lwów, Asnyka 1.
91. Rago Stanisław, Warszawa.
92. Rackmannowa Lora, Warszawa, Złota 39—3.
93. Rackiewicz Oktawjusz, Wilno, Mickiewicza 11.
94. Rosmański Edmund, Warszawa.
95. Rode Waldemar, Łódź.
96. Rosenberg Albert, Wygoda, ad. Dolina.
97. Ryłko Marjan, Andrychów, (Małopolska). Apteka „pod Opatrznością".
98. Rauchberger Henryk, Lwów, Głęboka 8.
99. Ryś Jan, Warszawa, Nowogrodzka 6 m. 6.
100. Romer Witold, Lwów, Jakóba Strzemię 3.
101. Rotenberg Benedykt, Warszawa (Dorys).
102. Rożnowski Józef, Wilno, 3 Maja 1 m. 5.
103. Rodkowski Juljusz, Lwów, Kopernika 18.
104. Sheybal Stanisław, Krzemieniec, Pocztowa 20.
105. Schenkelbach Bertold, Drohobycz, Bednarska 10.
106. Schor Ludwik, Lwów, Wyspiańskiego 3.
107. Schabenbeck Henryk, Zakopane, ul. Krupówki 57.
108. Schutt Edward, Przemyślany, (Małopolska).
109. Szporek Zygmunt, Warszawa, Czerwonego Krzyża 11 m. 31.
110. Świda Andrzej, Malecz (woj. Poleskie).
111. Stalony-Dobrzański Jerzy, Warszawa.
112. Seńkowski Michał, Kosów (Małopolska).
113. Świętochowska Wanda, Warszawa.
114. Świętochowska Eliza, Wilno, ul. Artyleryjska 18 m. 4.
115. Świtkowski Józef, Lwów, ul. Św. Marka 5.
116. Sunderland Jan, Warszawa, Hortensja 1—3.
117. Śledziewski Piotr, ks., Wilno, ul. Holendernia 2.
118. Składanek Klemens, Warszawa, Staszyca 8.
119. Skara Jan, Chicago III. 31 W. Lake Street U. S. A.
120. Stankiewiczówna Marja, Wilno.
121. Toczyński Adam, Poznań, Górna Wilda 80.
122. Turski Stanisław, Wilno, ul. Dobra 4.
123. Tyman Franciszek, Wilno, ul. Mickiewicza 29.
124. Ulatowski R. S., Poznań, Plac Wolności 17.
125. Urbanowicz Adam, Łódź, ul. Konstantynowska 61.
126. Woyczyński Józef, Warszawa.
127. Wesołowski Jan, Lwów, ul. Pełczyńska 5.

128. Wański Tadeusz, Poznań, Wolnica 4—5 II p.
129. Wieczorek Antoni, Zakopane, Szopenówka.
130. Wierzbicka Antonina, Wilno, ul. Subocz 21 m. 7.
131. Węcławski Antoni Anatol, Warszawa, ul. Tamka 25 m. 62.
132. Wojewódzki Marjan, Białystok, ul. Warszawska 47 m. 2.
133. Zakrzewski Aleksander, Wilno, Rossa 11.
134. Zdanowski Edmund, Wilno, ul. Pióromont 2 m. 2.
135. Zdanowska Bolesława, Wilno, ul. Pióromont 2 m. 2.
136. Zaremba Bolesław, Toruń, Apteka „pod Orłem".
137. Zawistowski Władysław, Oszmiana.

Osoby o adresie niezupełnym lub błędnym zechcą w interesie własnym przysłać adres dokładny do Komitetu Redakcyjnego „Almanachu Fotografiki Wileńskiej". Wilno, Jagiellońska 8 m. 21.

UDZIAŁ POLSKICH ARTYSTÓW W WYSTAWACH MIĘDZYNARODOWYCH W L. 1925—1900

Participation des pictorialistes polonais aux Salons Internationaux 1925 — 1930 ✻ The polish pictorialists at International Exhibitions Abroad 1925—1930 ✻ Beteiligung der Polnischen Kunstphotographen in den Internationalen Ausstellungen 1925—1930

Nazwisko—Nom—Name	Wystawy Salons Exhibitions Ausstellungen	Obrazy Images Pictures Bilder
1. Tadeusz Barzykowski, Tarnów	9	22
2. Jadwiga Błażejewiczówna, Warszawa	2	2
3. Władysław Bednarczuk, Lwów	2	5
4. Władysław Bogacki, Kraków	2	4
5. Jan Bułhak, Wilno	109	382
6. Wojciech Buyko, Wilno—Brześć	8	31
7. Tadeusz Cyprian, Poznań	61	138
8. Marjan Dederko, Warszawa	7	32
9. Jerzy Dzierzbicki, Radom	3	7
10. Eugenja Furmankówna, Ostrów Wkp.	2	7
11. Bolesław Gardulski, Poznań	46	114
12. Jerzy Grabowski, Lwów	2	2
13. Zygmunt Grudziński, Warszawa	3	4
14. Stefan Jakubowski, Lwów	2	7
15. Jakób Joniłowicz, Wilno	2	7
16. Wiktor Jekimienko, Łódź	3	10
17. Piotr Kamieniecki, Wilno	4	15
18. Czesław Kleczeński, Warszawa	2	2
19. Aleksy Kajzer, Wilno	4	8
20. Jan Kruszyński, Wilno	7	17
21. Stefan Kotaniec, Warszawa	7	14
22. Jerzy Kowalski-Wierusz, Gościejewice	2	4
23. Józef Kuczyński, Kraków	9	32
24. Kazimierz Lelewicz, Wilno	5	18
25. Adam Lenkiewicz, Lwów	13	36
26. Cecylja Lewicka, Warszawa	2	4
27. Stanisław Lipiński, Lwów	2	3
28. Kazimierz Lindenfeld, Warszawa	2	4
29. Władysław Marcinkowski, Poznań	2	3
30. Janina Mierzecka, Lwów	45	87
31. Henryk Mikolasch, Lwów	10	30
32. Juljan Mioduszewski, Warszawa	10	45
33. Jan Neuman, Lwów	16	38
34. Edmund Osterloff, Radomsko	16	45
35. Czesław Paschalski, Radom	2	5

Nazwisko—Nom—Name	Wystawy Salons Exhibitions Ausstellungen	Obrazy Images Pictures Bilder
36. Tadeusz Piątek, Tarnów	8	14
37. Henryk Poddębski, Warszawa	4	8
38. Stanisław Progulski, Lwów	3	8
39. Fryderyk Rauchberger, Lwów	3	5
40. Witold Romer, Lwów	12	39
41. Benedykt Rotenberg, Warszawa	11	26
42. Józef Rożnowski, Wilno	8	21
43. Henryk Schabenbeck, Zakopane	2	4
44. Bertold Schenkelbach, Drohobycz	24	55
45. Stanisław Sheybal, Krzemieniec	5	16
46. Ludwik Schor, Lwów	2	9
47. Klemens Składanek, Warszawa	34	110
48. Piotr Śledziewski, Wilno	8	21
49. Zygmunt Stankiewicz, Warszawa	4	6
50. Marja Stankiewiczówna, Warszawa	2	4
51. Jan Sunderland, Warszawa	2	7
52. Zygmunt Szporek, Warszawa	37	156
53. Adam Toczyński, Poznań	2	4
54. Franciszek Tyman, Wilno	4	8
55. Tadeusz Wański, Poznań	36	122
56. Antoni Anatol Węcławski, Warszawa	2	3
57. Antonina Wierzbicka, Wilno	3	8
58. Aleksander Zakrzewski, Wilno	8	23
59. Edmund Zdanowski, Wilno	4	10

W tej liczbie główne miasta polskie obesłały salony międzynarodowe w ciągu pięciolecia 1925—1930 w ilości następującej:

Warszawa	— 16 osób	— 131 salonów	— 427 obrazów
Kraków	— 2 osoby	— 11 „	— 36 „
Lwów	— 12 osób	— 112 „	— 269 „
Poznań	— 5 „	— 147 „	— 381 obraz
Wilno	— 13 „	— 174 „	— 569 obrazów

LISTA IMIENNA

Prenumeratorów Almanachu Fotografiki Wileńskiej, którzy życzliwem i czynnem poparciem ułatwili Komitetowi Redakcyjnemu jego zadanie.

1. Akademicki Klub Fotogr.-amat. „Akfa", Gdańsk.
2. Włodzimierz Andrejew, Białystok.
3. Ateński, Wilno.
4. Bronisław Baczyński, Kraków.
5. S. Bagiński, Wilno.
6. Piotr Bahan, Sopockinie.
7. Ks. bisk. Władysław Bandurski, Wilno.
8. Irena Bandurska, Warszawa.
9. Gustaw Baumgarten, Łódź.
10. Stanisław Biedrzycki, Płońsk.
11. Zbigniew Bieniawski, Lwów.
12. Władysław Bill, Łódź.
13. Władysław Bogucki, Kraków.
14. Stanisław Bochnig, Grudziądz.
15. Zygmunt Bogasz, Kielce.
16. Jadwiga Bouffałówna, Wilno.
17. Anna Bukajłło, Kraków.
18. Stanisław Burnagel, Łódź.
19. Jerzy Bzowski, Kalisz.
20. Marjan Chądzyński, Warszawa.
21. Stanisław Chudziński, Czempiń (WKP).
22. Karol Alfred Czech, Lwów.
23. Mieczysław Dąmbrowski, Grodno.
24. Demecki, Wilno.
25. Dosiel, Wilno.
26. Józef ks. Drucki-Lubecki, Wilno.
27. Jerzy Dzierzbicki, Radom.
28. Konrad Fusiarski, Tarnów.
29. Eugenja Furmankówna, Ostrów (WKP).
30. Jerzy Garniewicz, Wilno.
31. Witold Gessner, Warszawa.
32. Gliszczyński, Wilno.
33. Włodzimierz Griewcew, Wilno.
34. Leon Gołaszewski, Targowiska.
35. Władysław Gorzeński, Przemyśl.
36. Adolf Gotowiecki, Wilno.
37. Witold Halicki, Świecie.
38. Henryk Hermanowicz, Wilno.
39. Tadeusz Hermanowski, Wilno.
40. Stanisław Hiller, Wilno.
41. Konrad Hoffman, Toruń.
42. Henryk Horodniczy, Wilno.
43. Helena Jabłońska, Wilno.
44. Czesław Jaksa-Bykowski, Warszawa.
45. Marjan Jarecki, Poznań.
46. Stefan Jasiński, Zakopane.
47. Wiktor Jekimenko, Łódź.
48. Adam Jezierski, Wilno.
49. Aleksy Kajzer, Wilno.
50. Kazimierz Kalinowski, Kielce.
51. Zygmunt Kanigowski, Wilno.
52. Czesław Karpowicz, Wilno.
53. S. Kapłan, Wilno.
54. Eugenjusz Kazimierowski, Wilno.
55. Marja Kietlińska. Zakopane.
56. Anna Kiersnowska, Wilno.
57. Czesław Kleczeński, Warszawa.
58. Juljusz Kłos, Wilno.
59. Knapczyk, Mysłowice.
60. Władysław Kozłowski, Warszawa.
61. Konstancja Kozłowska, Wilno.
62. Jan Bogumił Kotowski, Warszawa.
63. Leon Kowalski, Kraków.
64. Zygmunt Konopka, Warszawa.
65. Augustyn Korzon, Wilno.
66. Eugenja Koziełłówna, Wilno.
67. Józef Korolko, Wilno.
68. Marjan Krzysztofik, Wilno.
69. Jan Kurzętkowski, Nowe.
70. Marjan Kulesza, Wilno.
71. Jan Kurusza-Worobjew, Wilno.
72. Jerzy Lande, Kraków.
73. M. Latyszewski, Postawy.
74. Kazimierz Lelewicz, N.-Wilejka.
75. Władysława Likszanka, Wilno.
76. Władysław Łukaszewicz, Wilno.
77. Zygmunt Łukowski, Opoczno.
78. Witold Mackiewicz, Łódź.
79. Zdzisław Marcinkowski, Warszawa.
80. Władysław Marcinkowski, Poznań.
81. Bronisław Mazowiecki, Montchanin—les—Mines (Francja).
82. Roman Mazurkiewicz, Lwów.
83. Juljan Merklejn, Wilno.
84. Adam Miesian, Wilno.
85. Gabrjel Milczewski, Toruń.
86. Juljan Mioduszewski, Warszawa.
87. Jan Misiewicz, Katowice.
88. A. Moksnes, Oslo (Norwegja).
89. Marjan Morelowski, Wilno.
90. Zygmunt Mora-Mieszkowski, Nowy-Targ.
91. Juljan Morawski, Modlin.
92. Adam Nieć, Wilno.
93. Stanisław Niedźwiecki, Teheran (Persja).
94. Michał Nikiforow, Wilno.
95. Wasyl Niżegorodcew, Bystra (Śląsk).
96. Henryk Niewodniczański. Wilno.
97. Niebieszczański, Wilno.
98. Józef Nowak, Wilno.
99. Helena Nowicka, Wilno.
100. Kazimierz Okulicz, Wilno.

101. H. Olszański, Drawski Młyn (G. Śląsk).
102. Kazimierz Olszewski, Wilno.
103. Eugenjusz Opęchowski, Wilno.
104. Eugenjusz Orczykowski, Wilno.
105. Stefanja Ossowska, Wilno.
106. Antoni Paterek, Wilno.
107. Czesław Paschalski, Radom.
108. Jan Pawłowicz, Wilno.
109. Oswald Pekeles, Lwów.
110. Polskie Towarzystwo Fotograficzne, Warszawa.
111. Józef Pomianowski, Warszawa.
112. Franciszek Poznański, Poznań.
113. Józef Prorok, Lwów.
114. Józef Przyłuski, Wilno.
115. Leonard Reich, Wilno.
116. Florentyna Regulska, Wilno.
117. Czesław Rekieć, Wilno.
118. Juljan Rodkowski, Lwów.
119. Aleksander Rożnowski, Wilno.
120. Zofja Rutkowska, Warszawa.
121. Ferdynand Ruszczyc, Wilno.
122. Józef Rybicki, Wilno.
123. Marjan Ryłko, Andrychów.
124. Stefan Sepeta, Lipiny Śląskie.
125. Edward Seydel, Starosielce.
126. Bertold Schenkelbach, Drohobycz.
127. Edward Schutt, Przemyślany.
128. Ulrich Schwarz, Rabka.
129. Stanisław Schönfeld, Warszawa.
130. Stefan Siła-Nowicki, Wilno.
131. Marjan Słonecki, Wilno.
132. Sośnierz, Wilno.
133. Karol Sobolewski, Wilno.
134. Wincenty Spiewak, Antoniów.
135. Jerzy Stalony-Dobrzański, Warszawa.
136. Władysław Strzedziński, Wilno.
137. Jan Sunderland, Warszawa.
138. Wiktor Suszyński, Oszmiana.
139. K. Świderski, Sosnowiec.
140. Józef Świtkowski, Lwów.
141. Emilja Szellówna, Wilno.
142. K. Szac, Warszawa.
143. Stanisław Szramowicz, Lublin.
144. Tadeusz Szczudłowski, Lubieszów.
145. Stefan Szumkowski, Grodno.
146. Zygmunt Szporek, Warszawa.
147. Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych, Warszawa,
148. Tomasz Tomaszewski, Nieśwież.
149. Piotr Trzaskała, Warszawa.
150. Zbigniew Turski, Wilno.
151. Franciszek Tyman, Wilno.
152. Józef Uzarewicz, Wilno.
153. Tadeusz Wański, Poznań.
154. Walentyna Walknowska, Wilno.
155. J. Weiss, Lwów.
156. Antoni Anatol Węcławski, Warszawa.
157. Franciszek Wiażewicz, Wilno.
158. Antoni Wieczorek, Zakopane.
159. Ks. Jerzy Wirszyłło, Łuck.
160. Józef Wierzyński, Wilno.
161. Marjan Witkowski, Majków (Woł.).
162. Ludwik Wołłejko, Wilno.
163. Henryk Wojciechowski, Warszawa.
164. Mieczysław Roman Wolski, Słupia (Kiel.).
165. A. Wulf, Białystok.
166. Seweryn Wysłouch, Wilno.
167. Aleksander Wysocki, Wilno.
168. Roman Wyczółkowski, Wilno.
169. Janina Zakrzewska, Królewszczyzna.
170. Feliks Zaniewski, Wilno.
171. Zarząd związku pracown. miejskich, Wilno.
172. Władysław Zawistowski, Oszmiana.
173. W. Żewicki, Bydgoszcz.
174. Aleksander Ziekiewicz, Wilno.
175. Tadeusz Żemoytel, Wilno.
176. Jan Żebryk, Nowa-Wilejka.

Stu siedemdziesięciu sześciu prenumeratorów zamówiło powyżej dwustu egzemplarzy Almanachu Fotografiki Wileńskiej. W tej liczbie:

Z Warszawy	23 osoby.
Z województw centralnych	18 osób.
Z Małopolski	24 osoby.
Z Wielkopolski i Pomorza	13 osób.
Z Gdańska	1 osoba.
Ze Śląska	3 osoby.
Z Wilna, Wileńszczyzny i Kresów Wschodnich	85 osób.

SPIS ILUSTRACYJ

Table des images ✻ Index to pictures ✻ Verzeichniss der Bilder

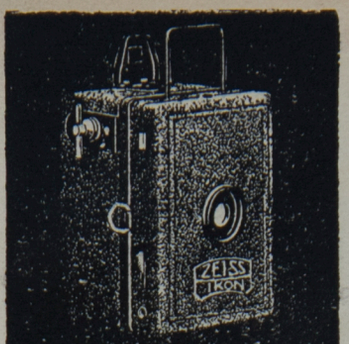
I	P. Śledziewski	W Tatrach — Dans les Tatra
II	„ „	Gdynia — Le port Gdynia
III	S. Lewandowski	Portret kobiecy — Portrait de femme
IV	B. Zdanowski	Wymarsz — Le départ
V	J. Kruszyński	We mgle — Dans la brume
VI	A. Zakrzewski	Słońce we mgle — Soleil en brouillard
VII	„ „	Białe kwiaty — Fleurs blanches
VIII	J. Misiewicz	Źdźbła jesienne — Brins d'automne
IX	S. Lewandowski	Portret męski — Portrait d'homme
X	J. Rożnowski	Podejrzany osobnik — Personnage suspect
XI	B. Zdanowska	Studjum kompozycyjne — Etude de composition
XII	E. Zdanowski	Karabin maszynowy — La mitrailleuse
XIII	J. Bułhak	Nowe w dawnem — Nouveau dans l'ancien
XIV	„ „	Bryła architektoniczna — Architecture
XV	„ „	Misterjum leśne — Le mystère de la forêt
XVI	„ „	Leśna gęstwina — Le taillis
XVII	„ „	Obłok — Le nuage
XVIII	„ „	Harfy — Les harpes
XIX	J. Kruszyński	Motyw z Bretanji — Motif breton
XX	„ „	W dymach — La fumée
XXI	J. Farbotko	Pustkowie — Solitude
XXII	B. Zdanowska	Wróżka — La fée
XXIII	„ „	Litwinka — Lithuanienne
XXIV	„ „	Dziewoja — Brave fille
XXV	K. Lelewicz	Portret męski — Portrait d'homme
XXVI	W. Buyko	Wieś wołyńska — Village de Volhynie
XXVII	„ „	W oknie — La fenêtre
XXVIII	J. Bułhak	Malwy — Les mauves
XXIX	J. Kruszyński	Krajobraz ponury — Paysage morne
XXX	P. Śledziewski	Samochód — L'auto
XXXI	B. Zdanowska	Żołnierz polski — Soldat polonais
XXXII	P. Śledziewski	Stodoły w śniegu — Chaumières en neige
XXXIII	K. Kamieniecki	Narada — Délibération
XXXIV	K. Lelewicz	Staruszka z Polesia — Vieille paysanne
XXXV	E. Zdanowski	Zaułek — La ruelle
XXXVI	F. Tyman	O zachodzie — Au couchant
XXXVII	P. Śledziewski	Giewont — Le mont Giewont
XXXVIII	J. Rożnowski	Czarna Jadzia — La noire
XXXIX	A. Zakrzewski	Krucyfiks — Le crucifix
XL	J. Bułhak	Wczesnym rankiem — Au point du jour

SPIS RZECZY

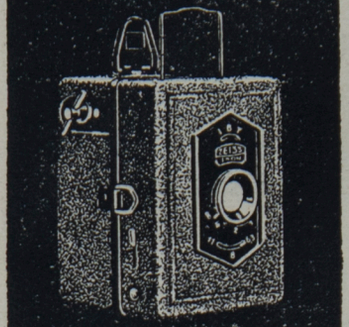
Table des matières ✻ Contents ✻ Inhaltverzeichniss

Str.

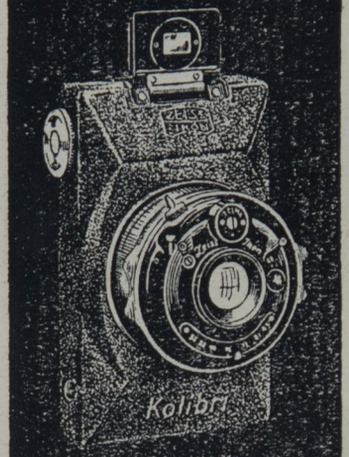
Przedmowa 7
Préface 8
Introduction 9
Vorwort 10
J. Bułhak. Narodowość w fotografice 11
„ „ L'empreinte nationale en photographie 15
„ „ The Problem of Nationality in the pictorial photography 19
„ „ Der nationale charakter in der Photographik 22
„ „ Ludzie i książki (C. Puyo)—Hommes et lettres 26
P. Śledziewski. O twórczości w fotografice 32
J. Bułhak. O uczciwem rzemiośle fotograficznem 38
A. Zakrzewski. Robert de la Sizeranne o fotografji 45
J. Bułhak. O fotoklubie wileńskim 51
Statut Fotoklubu Wileńskiego 55
Skład osobisty Fotoklubu Wileńskiego 56
St. Turski. 25 lat...
Ilustracje (40 plansz całostronicowych)
J. Bułhak. Własność i prawo autorskie w fotografji 57
Wyciąg z ustawy o prawie autorskiem 61
Założenie Fotoklubu Polskiego 62
Statut Fotoklubu Polskiego 63
Fotoklub Polski — Le Photoclub de Pologne — The Photoclub of Poland — Der Polnische Photoklub 64
Spis członków Fotoklubu Polskiego 65
Stan współczesnej fotografiki polskiej 66
Obsyłanie wystaw i jego technika 67
Bibljografja fotograficzna polska 71
Bibljografja fotograficzna zagraniczna 74
Polskie stowarzyszenia fotograficzne 75
Societés photographiques de Pologne 76
Polish photographical societies 77
Polnische photographische Vereine 78
Uczelnie fotograficzne 79
Spis adresowy fotografików polskich 80
Udział fotografików polskich w salonach międzynarodowych 83
Lista imienna przedpłacicieli Almanachu Fotografiki Wileńskiej 85
Spis ilustracyj 87
Ogłoszenia



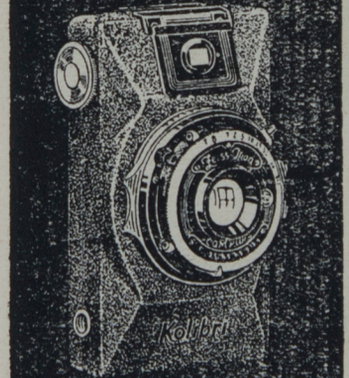
BABY BOX 1:11



BABY BOX 1:6,3



KOLIBRI 1:4,5



KOLIBRI 1:3,5

KAMERY DO NOWEGO ROZMIARU ZDJĘĆ

3×4 cm

ZEISS IKON

3×4 cm, wprowadzony przez fabrykę Zeiss-Ikon w r. 1930, jest to nowy rozmiar zdjęć, który odrazu zdobył sobie wzięcie i uznany został na całym świecie. Dotychczasowa luka pomiędzy kamerą Baby-Box z objektywem Frontarem a kamerą Kolibri z Tessarem 1:3,5 została wypełniona przez 2 nowe kamery do rozmiaru 3×4 cm

BABY-BOX i KOLIBRI 3x4 cm

Frontar 1:11	Novar 1:6,3	Novar 1:4,5	Tessar 1:3,5
zł. 36.–	zł. 70.–	zł. 205.–	zł. 315.–

Nowy rozmiar 3×4 cm odkrył możliwość fotograficznego szkicowania przy minimalnych wydatkach. Nadzwyczaj ostre zdjęcia nadają się do kopjowania bezpośredniego, w celu jednak podniesienia ogólnego efektu obrazu mogą być bardzo znacznie powiększane. Żądajcie bogato ilustrowanych prospektów w składach fotograficznych lub od firmy:

ZEISS-IKON — Jeneralna Reprezentacja

D./H. J. Segałowicz, Warszawa, Szpitalna 3

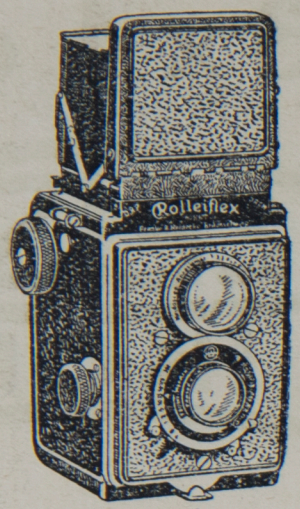
ZEISS IKON

Czy wiecie już o tem, że

dziś już można za pomocą bardzo małych kamer wykonywać własne zdjęcia kinematograficzne. Kamery kinowe ZEISS-IKON są dziś dla każdego dostępne do nabycia. Żądajcie od sprzedawców prospektu, z którego przekonacie się ile przyjemności dać może filmowanie na niepalnej wstędze 16 mm, dla każdej kamery

KINAMO S. 10 JEST NAJMNIEJSZA I NAJLŻEJSZA

ROLLEIFLEX



Rolleiflex to jedyna kamera na błony zwijane z matówką i nastawianiem na ostro przez lupę. Równocześnie jest ona jedyną kamerą lustrzaną z nieruchomem lustrem, objektywem celownikowym 1:3,1 i migawką Compur. Duży jasny obraz jest widoczny na matówce nawet w czasie zdjęcia. Dlatego ROLLEIFLEX — gwarantuje sto procent ostrych zdjęć!

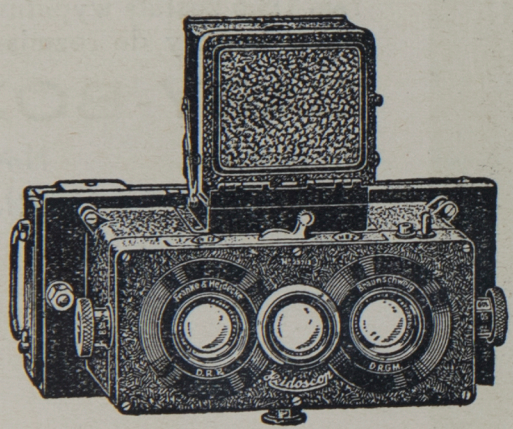
Cena z Tessarem 4,5 w torbie skórzanej zł. 500.—
Cena z Tessarem 3,8 w torbie skórzanej zł. 560.—

Prospekty B 65 bezpłatnie.

HEIDOSCOP

Aparat uniwersalny do wszystkich dziedzin fotografiki, specjalnie do fotografji stereoskopowej. Użycie tego precyzyjnego aparatu jest proste do tego stopnia, że nawet początkujący uzyskują nim zdjęcia wysokowartościowe.

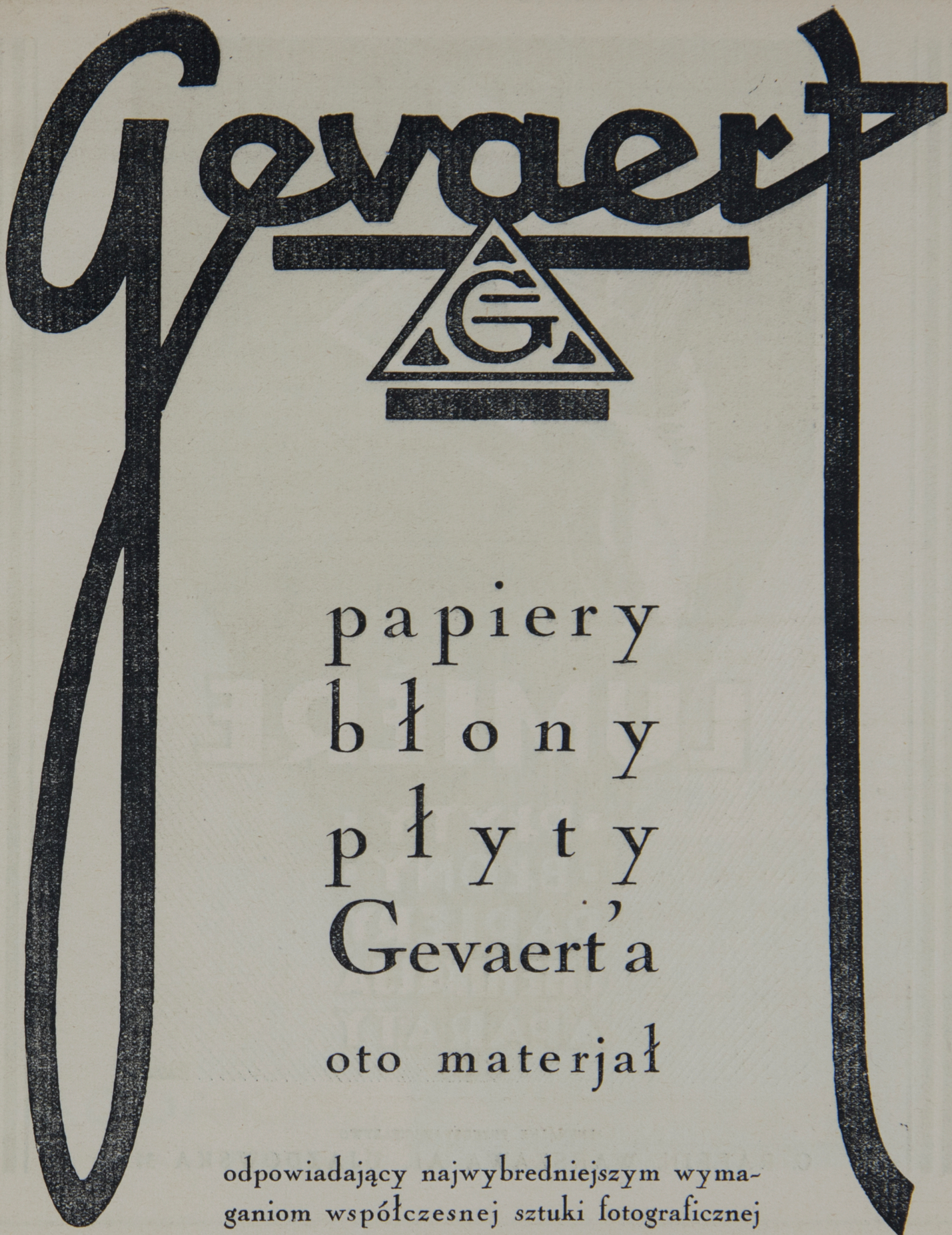
Prospekty A 17 bezpłatnie.



FRANKE & HEIDECKE, Braunschweig

REPREZENTACJA NA POLSKĘ:

D.H. MAREK GARFINKIEL, WARSZAWA, Chmielna 47a



papiery
błony
płyty
Gevaert'a

oto materjał

odpowiadający najwybredniejszym wymaganiom współczesnej sztuki fotograficznej



JENERALNE PRZEDSTAWICIELSTWO
C. RAFFIN, WARSZAWA AL. UJAZDOWSKA 37.

Artysta fotograf

tylko z bogatego i wyrobionego negatywu potrafi stworzyć dzieło sztuki fotograficznej.

Znane są powszechnie znakomite
Błony Cięte

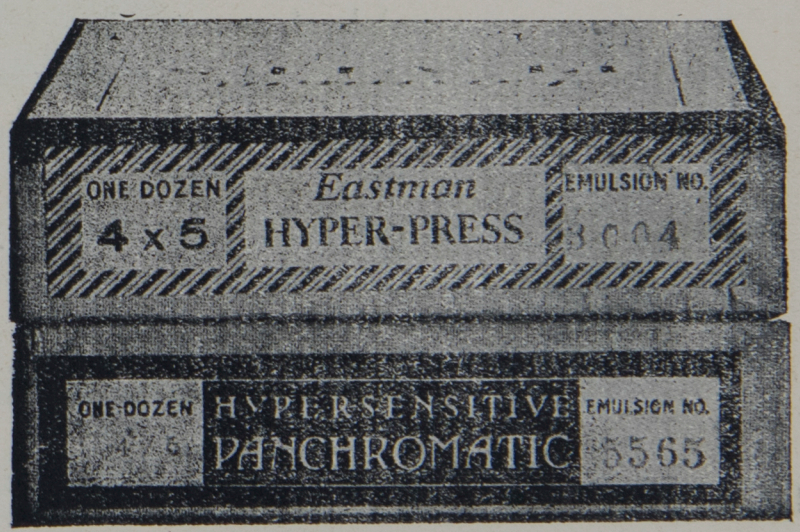
Eastman Super Speed
Eastman Commercial Ortho
Eastman Commercial Panchro
Eastman Portrait Panchro

oraz pierwszorzędne płyty szklane
ortochromatyczne

Eastman Ortho S. C.
Eastman Ortho D. C.

i ostatnio wypuszczone na rynek najczulsze
na świecie płyty szklane

Eastman Hyper Press Orthochromatic
Wratten Hypersensitive Panchromatic



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

Artysta fotograf

tylko z bogatego i wyrobionego negatywu potrafi stworzyć dzieło sztuki fotograficznej.

Znane są powszechnie znakomite
Błony Cięte

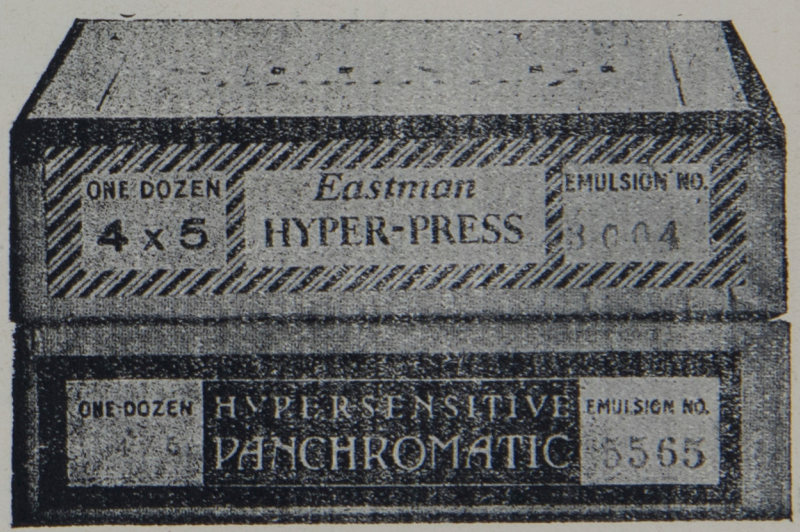
Eastman Super Speed
Eastman Commercial Ortho
Eastman Commercial Panchro
Eastman Portrait Panchro

oraz pierwszorzędne płyty szklane
ortochromatyczne

Eastman Ortho S. C.
Eastman Ortho D. C.

i ostatnio wypuszczone na rynek najczulsze
na świecie płyty szklane

Eastman Hyper Press Orthochromatic
Wratten Hypersensitive Panchromatic



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

IDEALNE PAPIERY

HAUFF - LEONAR T. A. WANDSBEK

IMAGO — SEDAL — PORTRETOWY

RANO — SEDAL — WYSOKOCZUŁY

do kopjowania przy świetle sztucznym posiadają strukturę siatki jedwabistej i dają przejrzystość w głębokich cieniach.

LUMARTO chamois velvet — aksamitny

dzięki powierzchni aksamitnej i kolorowi papieru chamois uwypuklają najładniejsze szczegóły i mimo zwykłej szematycznej obróbki maszynowej dają wrażenie odbitki indywidualnie wykonanej

do każdego negatywu odpowiednio zastosowany papier.

AUTO — SEDAL z jedwabistą siatką

do normalnych negatywów i specjalnie kontrastowy do słabych negatywów,

do kopjowania przy świetle dziennym posiadają emulsję złotem nasyconą i dają w zwykłym utrwalaczu śliczne tony. Delikatna siatka jedwabista ożywia obraz i daje przejrzystość oraz plastykę.

Hauff LEONAR

HAUFF-LEONAR T. A. w WANDSBEK

DO NABYCIA W SKŁADACH PRZYBORÓW FOTOGRAFICZNYCH



Perutz

PŁYTY

BŁONY

FILMY

DO APARATÓW „LEICA"

FILMY

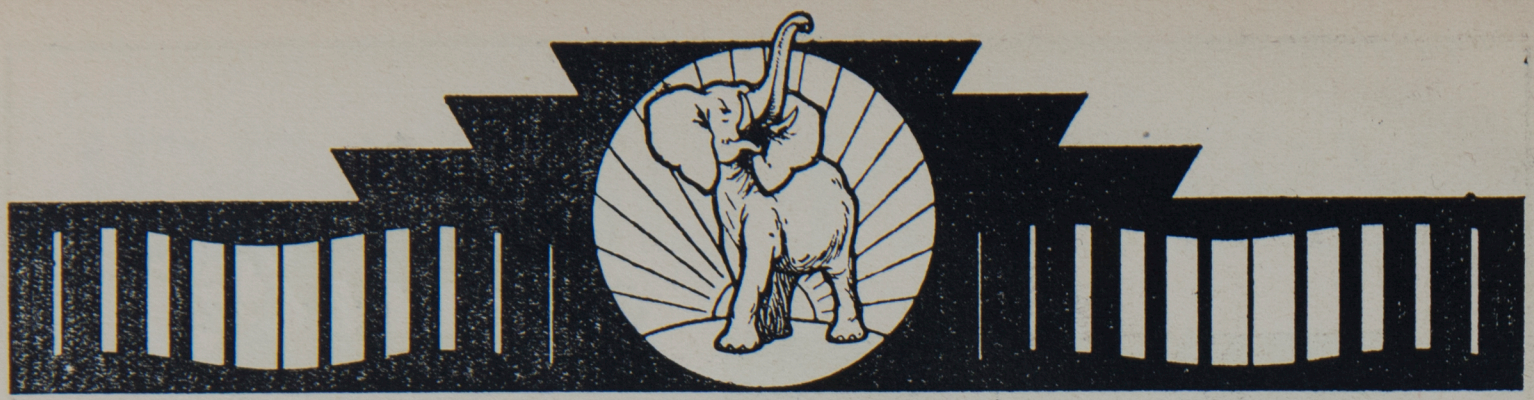
DO KINEMATOGRAFJI

CHEMIKALJA

NIEDOŚCIGNIONEJ JAKOŚCI

JENERALNE PRZEDSTAWICIELSTWO NA POLSKĘ

D./H. A. GANTZ, Warszawa, Przeskok 2



Najszlachetniejsze z papierów fotograficznych:

CELLOFIX

samobarwiący

LABO

chlorobromosrebrowy

SIDI

chlorobromosrebrowy

Obróbka tych papierów zwiększy radość, którą Wam daje fotografja. Spróbujcie tylko a będziecie zadowoleni!

Jeneralne przedstawicielstwo na Rzeczpospol. Polską:
Dom Handlowy HENRYK POLITUR,
WARSZAWA, UL. ZIELNA 45

KRAFT & STEUDEL, fabryka papierów fotograficznych
DREZNO

KRAFT & STEUDEL, DRESDEN-A. 21
FABRIK PHOTOGRAPHISCHER PAPIERE G.M.B.H.

KOMUNALNA
KASA OSZCZĘDNOŚCI
M. WILNA

UL. MICKIEWICZA 11

TELEFONY: 17-73, 15-70 i 15-71

Przyjmuje wkłady w złotych, dolarach i złotych w złocie, załatwia wszelkie operacje w zakres bankowości wchodzące.
Za wkłady i ich oprocentowanie ręczy miasto Wilno
całym swoim majątkiem.
Zapewnia wkładom oszczędnościowym tajemnicę, możność natychmiastowego wycofania bez ograniczenia sumy, solidne oprocentowanie.

Suma wkładów w dn.	*31*	*Grudnia*	*1929 r.*	*wynosiła*	*Zł.*	*1584436,87*
„	„	„	*31* „	*1930 r.*	„	„ *4485856,99*
„	„	„	*30 Marca*	*1931 r.*	„	„ *5009556,14*

DNIA 1-go KWIETNIA i 1-go PAŹDZIERNIKA KAŻDEGO ROKU

Kasa rozlosowuje wśród wkładców posiadających na książeczce oszczędnościowej nieprzerwanie nie mniej niż 6 miesięcy sumę nie mniejszą niż Zł. 100.—
20 PREMIJ PO 500 ZŁ. KAŻDA NA ŁĄCZNĄ SUMĘ ZŁ. 10.000.—.

ALMANACH-ČESKOSLOVENSKÁ FOTOGRAFIE 1931

Zawiera 64 obrazów całostronicowych wykonanych nienaganną techniką rotograwiurową w formacie 22 x 28 cm.

WYDANIE WYTWORNE

Jeśli chcecie poznać najlepsze prace czeskosłowackich amatorów i zawodowców, zamówcie sobie to wspaniałe wydawnictwo

Cena w Polsce 60 k. cz. (16 zł.) z przesyłką

Otrzymać można we wszystkich księgarniach po wysłaniu przedpłaty do:

Fotograficky Obzor. Praha II. Zahoranského ul. 6.

JADĄC

do uzdrowiska — letniska — nad morze — w góry

polecamy zakupienie

„Przewodnika Zdrojowo-Turystycznego"

pod redakcją Henryka Piotrowskiego

Informacje źródłowe, obszerne, wydawnictwo wykwintne, bogato ilustrowane

POPIERAJCIE

wydawnictwo, bowiem jest ono własnością społecznej instytucji—Zjednoczenia Pracowników Niewidomych Rzeczypospolitej Polskiej

DO NABYCIA

w księgarniach lub bezpośrednio pod adresem Warszawa, Nowowiejska 8, lub ul. Leszno 142/144

CENA ZŁOTYCH 15

»POLFOT«

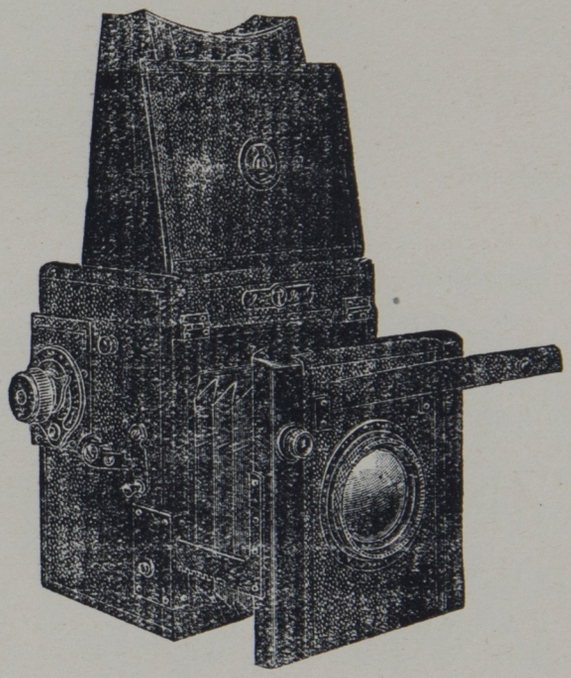
WILNO, MICKIEWICZA 23, TELEFON 13-52.

APARATY I WSZELKIE ARTYKUŁY FOTOGRAFICZNE
W WIELKIM WYBORZE

KAMERY LUSTRZANE ŚWIATOWEJ SŁAWY FIRMY

THORNTON-PICKARD

Broszura o kamerach lustrzanych Thornton-Pickarda podaje wszystkie szczegóły pięciu różnych typów tych kamer.



Broszurę o kamerach lustrzanych Thornton-Pickarda przesyła się bezpłatnie na pierwsze żądanie

Pod względem łatwości w obejściu, solidności budowy i zastosowania do wszelkich wymagań amatorów kamery te nie mają sobie równych. ✻ Tylko dwa ruchy ręki i aparat jest gotów do zdjęcia. ✻ Projektory i aparaty kinematograficzne Pathé-Baby. ✻ Materjał negatywowy do zdjęć kinematograficznych. ✻ Wszelkie artykuły do bromoleju, carbro-procesu i pigmentu. ✻ Największy wybór chemikalij, używanych do fotografji. ✻ Filmy rentgenowskie. ✻ Porady w zakresie zdjęć rentgenowskich. ✻ Bezpłatne porady fachowe z dziedziny fotografji i kinematografji fachowej i amatorskiej (również w zakresie szlachetnych technik pozytywnych: bromolej, przetłok i inne). ✻ Wykonywanie robót amatorskich: wywoływanie, kopjowanie, reprodukcje, przeźrocza, powiększanie.

WYBITNI FOTOGRAFICY POLSCY

UŻYWAJĄ KRAJOWYCH
PAPIERÓW FOTOGRAFICZNYCH

„ALFA"

„ALFAPORT"

papier chlorobromosrebowy do odbitek stykowych i do powiększeń w subtelnej gradacji i ciepłych soczystych tonach.

„ALFABROM"

papier bromosrebrowy o czarnym tonie, głównie przeznaczony do powiększeń.

„ALFAGAZ"

papier chlorosrebrowy do odbitek z mdłych negatywów, głównie do prac technicznych i amatorskich. ∵ ∴ ∴

PŁYTY DO PRAC ARTYSTYCZNYCH

ALFA „PORTRETOWE",
„ULTRA-RAPID", ALFA „OMEGA"

„ALFA"

FABRYKA PŁYT, PAPIERÓW I CHEMIKALJÓW FOTOGRAFICZNYCH
W BYDGOSZCZY

SKŁAD APARATÓW
I
PRZYBORÓW FOTOGRAFICZNYCH
J. & W. KASPRZYCKI
WARSZAWA — NOWY ŚWIAT 45

(EGZYSTUJE OD ROKU 1899)

POLECA NAJNOWSZE APARATY,
WSZELKIE PRZYBORY, PŁYTY, BŁONY,
CHEMIKALJA I PODRĘCZNIKI ::: TOWAR
TYLKO PIERWSZORZĘDNEJ JAKOŚCI :::
CENY PRZYSTĘPNE ::: WYSYŁKA BEZ-
ZWŁOCZNA (ZA POBRANIEM) ::

FOTO  RADJO

BARWIK & BORZEMSKI

CENTRALNA SKŁADNICA APARATÓW
FOTOGRAFICZNYCH I RADJOWYCH

LWÓW

UL. KOPERNIKA 18



Nowoczesne
Pionowe
Aparaty

do powiększeń fotograficznych

których opis prześle na żądanie każda składnica aparatów i przyborów fotograficznych

Miesięcznik Fotograficzny

Pismo ilustrowane, poświęcone sztuce fotograficznej i pokrewnym gałęziom

Wychodzi we Lwowie — pod redakcją
JÓZEFA ŚWITKOWSKIEGO, nauczyciela Uniwersytetu J. K.
Lwów, św. Marka 5

Wydawca: BARWIK & BORZEMSKI, Lwów, Kopernika 18

Przedpłata z przesyłką pocztową kwartalnie zł. 3,—, półrocznie zł. 5.—, rocznie zł. 9,—
Zeszyt pojedyńczy zł. —.80, z przesyłką zł. 1.05.

KSIĘGARNIA ŚW. WOJCIECHA



ODDZIAŁ WILEŃSKI
WILNO, UL. DOMINIKAŃSKA 4.



Telefon 845. P. K. O. 80649. Adres telegraficzny: „Albertinum" Wilno

POLECA

KSIĄŻKI ze wszystkich dziedzin wiedzy w językach polskim i obcych. — PLANY — ALBUMY — FOTOGRAFJE — WIDOKI WILNA I OKOLIC.

Reprezentuje na Kresach Wschodnich największe firmy wydawnicze jak:

„KSIĄŻNICA—ATLAS" — „OSSOLINEUM" — „K. S. JAKUBOWSKI"
„ODRODZENIE" — „TOW. PRZYJACIÓŁ NAUK W WILNIE".

Specjalnością naszą są działy:

NAUKOWE, WYCHOWAWCZE oraz DZIAŁ KSIĄŻEK DLA MŁODZIEŻY

PODRĘCZNIKI SZKOLNE DO WSZYSTKICH ZAKŁADÓW NAUKOWYCH

EKSPEDYCJA ZAMIEJSCOWA — SUMIENNA I ODWROTNA.

OPTYK RUBIN

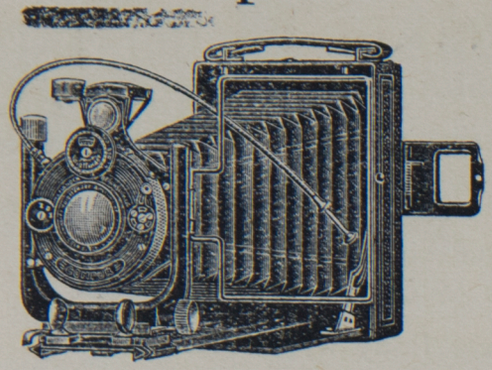
WILNO, UL. DOMINIKAŃSKA Nr. 17, TELEFON 10-58

NAJSTARSZA FIRMA W KRAJU
ZAŁOŻONA W 1840 ROKU

SKŁAD TOWARÓW

OPTYCZNYCH FOTOGRAFICZNYCH
GEODEZYJNYCH.

Skład aparatów i przyborów fotograficznych



CH. KOŁYSZ

Wilno, ul. Mickiewicza 4 — tel. 11-29

Wielki wybór aparatów światowych firm stale na składzie.

UWAGA AMATORZY!

Nowocześnie urządzone Laboratorjum zadawalnia wszelkie wymagania amatorów. :-: Zamówienia amatorskie zlecone przed g. 10 rano są wykonane i oddane tegoż dnia o 6-tej wieczorem.

Najlepsze maszyny do pisania **REMINGTON**



Powielacze i Drukarki RONEO
Piszące maszyny do liczenia DALTON
Arytmometry BRUNSVIGA
Maszyny do adresowania ADRESSOGRAPH
Wagi uchylne DAYTON

Meble i wszelkie urządzenia biurowe

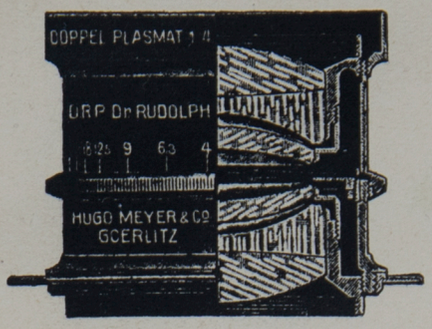
NAUKA PISANIA

WŁASNE WARSZTATY

Tow. BLOCK-BRUN, Sp. Akc. w Warszawie

Oddział w WILNIE, ul. Mickiewicza 31, tel. 3-75

Meyer PLAZMAT



D-ra P. RUDOLPH'A

Patent zagraniczny Rzeszy Niemieckiej

NOWY OBJEKTYW SFERO-ACHROMATYCZNY O ZWIĘKSZONEJ PLASTYCE I GŁĘBI SZCZEGÓLNIE NADAJE SIĘ DO FOTOGRAFJI BARWNEJ

Makro-Plazmat f:2,9 Widny objektyw uniwersalny. Kąt obrazu 75°.

Plazmat podwójny f:4 i f:5 Objektyw uniwersalny do portretów, grup, zdjęć migowych i krajobrazów. Soczewki pojedyńcze są do użytku przy pełnym otworze f:8 albo f:11.

Plazmat złożony f:4,5 Posiada 3 ogniskowe, 5 rozmaitych widności i różnych wyciągów miecha w jednym objektywie. Najbardziej wielostronny objektyw współczesny o zwiększonej plastyce i głębi.

Plazmat Reprodukcyjny f:8 Objektyw widny do reprodukcji kreskowych, do autotypji, do reprodukcji obrazów kolorowych i do druku trójbarwnego.

Plazmat Kinowy f:1,5 Rekord widności! Rekord przestrzenności! Objektyw niezastąpiony do zdjęć kinowych wszelkiego rodzaju. Daje się dostosować do najbardziej znanych aparatów wąskofilmowych.

Proszę żądać szczegółowego opisu Nr 19.

ZAKŁĄDY OPTYCZNO-MECHANICZNE

HUGO MEYER i S-KA, GORLICE (Görlitz)

ŚLĄSK NIEMIECKI

NAJPOPULARNIEJSZY W POLSCE TYGODNIK ILUSTROWANY

„ŚWIAT"

26 LAT ISTNIENIA
POD NACZELNEM KIEROWNICTWEM
Stefana KRZYWOSZEWSKIEGO

PRÓCZ TYGODNIOWEJ DOSTAWY WIELCE INTERESUJĄCEGO, BOGATO ILUSTROWANEGO PISMA
CO MIESIĄC — JAKO PREMJUM
KILKUSETSTRONICOWA POWIEŚĆ

PREMJE ZA PIERWSZE PÓŁROCZE 1931 ROKU

H. G. WELLS — „Filozof w opałach"
B. TARKINGTON — „Gentleman z Indiany"
P. MORAND — „Zwycięzcy świata"
W. WILLIAMS — „Walka o tajemniczy dokument"
B. ŁAWRENJEW — „Drzeworyt"
H. BOUTET — „Zielony list"

PRENUMERATA MIESIĘCZNA

wraz z dostawą pisma i premji na prowincji Zł. 7.—
w Warszawie Zł. 6.50

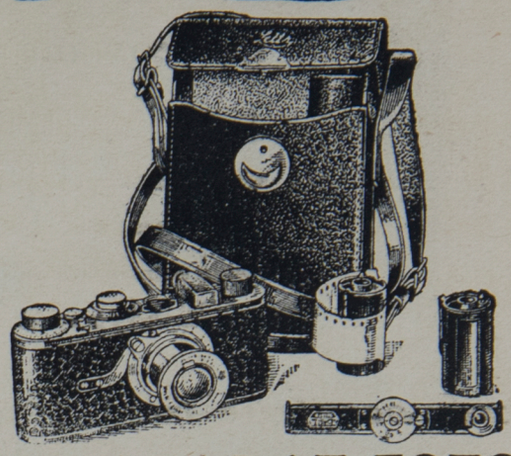
Konto P. K. O. 3.755

TYGODNIK „ŚWIAT" — Warszawa, Szpitalna 12

NAJŚWIETNIEJSI PISARZE POLSCY ✻ KORESPONDENCI WE WSZYSTKICH STOLICACH ✻ LICZNE AKTUALNE I ARTYSTYCZNE ILUSTRACJE ✻ KONKURSY Z WARTOŚCIOWEMI NAGRODAMI

W ODCINKU NOWA POWIEŚĆ *ANDRZEJA STRUGA* p. t. „OSTATNI FILM EVY EWARD"

Leitz



UNIWERSALNY APARAT FOTOGRAFICZNY

LEICA

NIEOCENIONY DLA UŻYTKU
ZARÓWNO AMATORA JAK
I FACHOWCA

LEICA posiada wymienne objektywy „Elmar" 3,5—50 mm; 3,5—55 mm; 4,5—135 mm i Hektor 2,5—50 mm.

LEICA jest pierwszym minjaturowym aparatem, posiadającym migawkę szczelinową.

LEICA pozwala robić po jednorazowem naładowaniu dowolną ilość zdjęć aż do 36.

LEICA jest tak skonstruowana, że pomyłka podwójnego naświetlenia jednego i tego samego pola filmu, która w innych aparatach tak często się zdarza, jest technicznie wykluczona.

LEICA jest jedynym aparatem, którym można robić pojedyńcze zdjęcia jedno po drugiem z błyskawiczną wprost szybkością.

LEICA nadaje się do zdjęć we wszelkich warunkach atmosferycznych. Również na największym mrozie Leica nie zawodzi i działa nienagannie.

LEICA negatywy nadają się do powiększeń na dowolne formaty.

PROSPEKTY GRATIS

ERNST LEITZ
ZAKŁ. OPT. — WETZLAR

Reprezentacja na Polskę: MAREK GARFINKIEL, Warszawa, Chmielna 47a.
Telefon 713-78

„TĘCZA"

ilustrowane pismo tygodniowe

drukuje nowele i powieści najwybitniejszych współczesnych pisarzy. Artykuły wybitnych publicystów. Ilustrowana Kronika Świata, (wykonana nowoczesną techniką rotograwiury). Każdy numer zdobi wielobarwna okładka

„TĘCZA" jest najpoczytniejszem i najtańszem pismem

i stanowi najmilszą lekturę, ilustrującą wszystkie przejawy współczesnego życia. - - -

Prenumerata wynosi miesięcznie zł. 5.—, kwartalnie zł. 14.—, półrocznie zł. 26.—, rocznie zł. 50.—. - - - - - - - - - - - - -

Numery okazowe wysyłamy bezpłatnie. -

Ze względu na wielką popularność

„TĘCZA"

JEST NAJLEPSZYM ORGANEM OGŁOSZENIOWYM

WYTWORNE OGŁOSZENIA WIELOBARWNE wykonane techniką offsetową

ADMINISTRACJA W POZNANIU: ALEJE MARCINKOWSKIEGO 22 — TELEFONY 2678 i 2241



DO METY

najprędzej i najpewniej przybędzie tylko ten, kto posiadać będzie kamerę zwierciadłową, składaną IHAGEE.

Jeden chwyt starczy do otworzenia kamery, ostrego nastawienia objektywu i ustawienia pod 45° kątem zwierciadła, w którem odbija się całkowite pole obrazu.

OGÓLNE MARZENIE WSZYSTKICH: mały rozmiar, niewielki ciężar, solidność konstrukcji — to zalety, stawiające kamerę IHAGEE na na naczelnem miejscu wszystkich kamer zwierciadłowych.

Cena od 390 RM.

Żądajcie naszych specjalnych prospektów o kamerach zwierciadłowych IHAGEE!

Ihagee
KAMERAWERK
STEENBERGEN&Co

DRESDEN—STRIESEN 475

FOTO GREGER

(KAZIMIERZ GREGER)

POZNAŃ, UL. 27-go GRUDNIA 20

NAJWIĘKSZY W POLSCE MAGAZYN

APARATÓW I PRZYBORÓW FOTOGRAFICZNYCH

ZAŁOŻONY W ROKU 1910

POLECA na dogodnych warunkach spłaty po cenach ściśle oryginalnych, katalogowych

APARATY FOTOGRAFICZNE

do wszelkich celów, tylko pierwszorzędnych marek oraz przybory do tychże.

APARATY PROJEKCYJNE, EPIDIASKOPY i KINEMATOGRAFY

dla szkół, zakładów naukowych i organizacyj oświatowych ∴ ∵ ∴ ∵ ∴

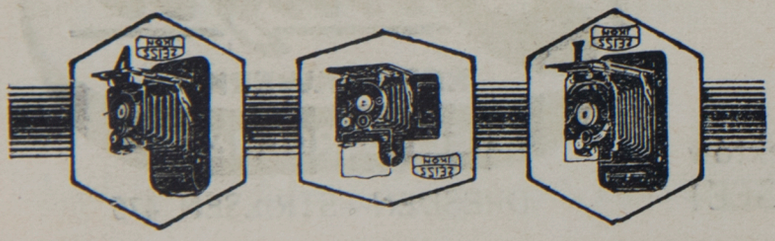
WYKONUJE szybko, starannie i tanio wszelkie prace fotograficzne we własnem, nowocześnie urządzonem laboratorjum ∴ ∵ ∴ ∴

PROWADZI bezpłatnie: poradnię dla amatorów oraz kursy fotograficzne pod kierownictwem wybitnego fachowca ∴ ∵ ∴ ∵ ∴

WYDAJE **„WIADOMOŚCI FOTO-GREGERA"**

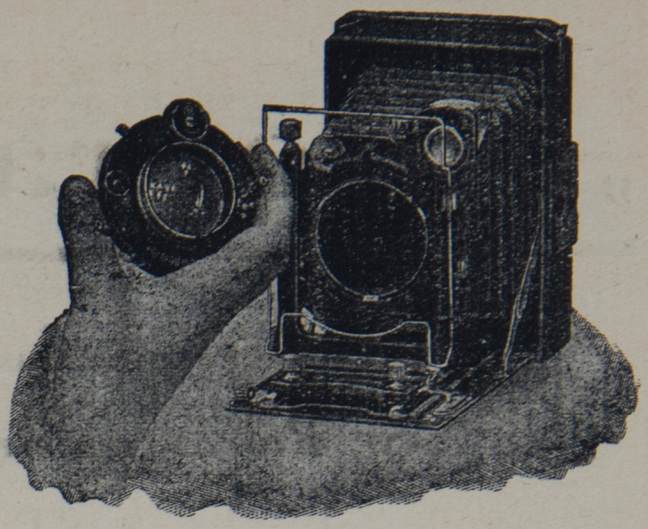
czasopismo ilustrowane, wychodzące 8 razy do roku, informujące czytelnika o wszystkich sprawach z dziedziny fotografji amatorskiej (prenumerata roczna 2 zł.)

INFORMACJE, ILUSTR. KATALOGI I CENNIKI BEZPŁATNIE.



Przy specjalnie wysokich wymaganiach
radzimy wybrać nowy wysokowartościowy
aparat fotograficzny

Certotrop



Prosimy zwrócić uwagę na następujące zalety:
1. Łatwo wymienny zatrzask (dla zastosowania szerokokątnych objektywów, Tele-objektywów i innych). 2. Nakładana ramka matówkowa (szybka gotowość do zdjęć). 3. Specjalne rozpórki (lekko i podatnie działające). 4. Składana podstawa objektywu szczególnie szeroka i masywna. 5. Wyposażenie optyczne o dużej światłosile: 4,5, 3,5, 2,9. Wielkość 6½×9 jest nadto dostarczana z nakładanemi kasetami. — Katalogi 1931 na żądanie bezpłatnie.

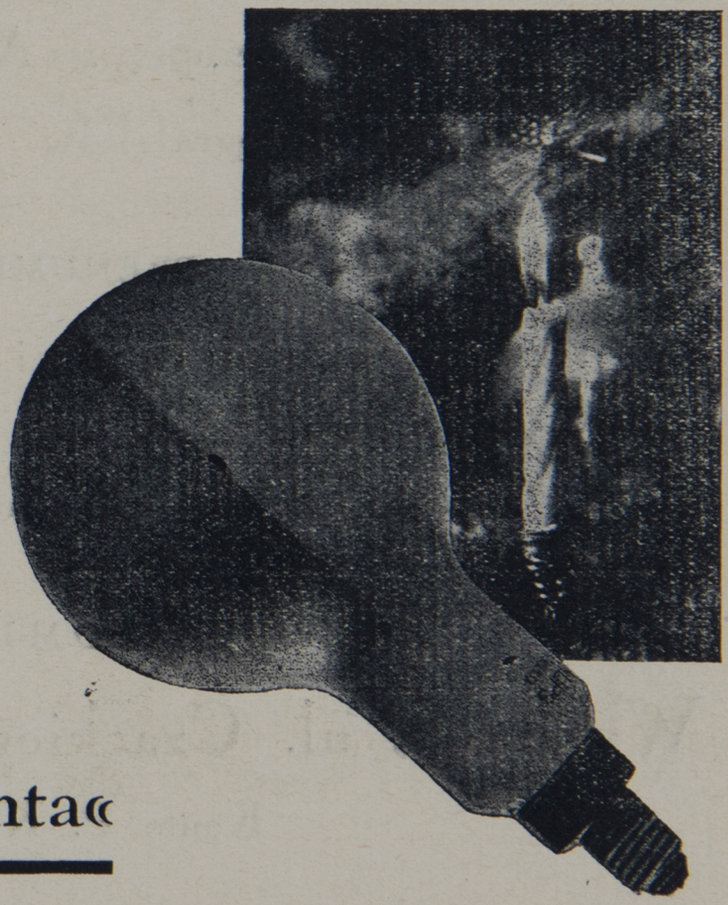
CERTO, G. m. b. H., Dresden

Reprezentacja na Polskę: MAREK GARFINKIEL, Warszawa, ul. Chmielna 47a

---

Najwspanialsze

efekty świetlne
osiągnąć można
dzięki fotogra-
ficznej żarówce



»Philips-Fotomirenta«

„Fotograf Polski"

Artystycznie ilustrowany, największy
w Polsce miesięcznik fotograficzny
pod redakcją ST. SCHÖNFELDA

ZAWIERA:

Artykuły poświęcone szerzeniu sztuki fotograficznej, wiadomości o technice, optyce, sposobie używania przyborów fotograficznych i przepisy. Artystyczne reprodukcje najwybitniejszych fotografików krajowych i zagranicznych

PRENUMERATA:

W kraju łącznie z przesyłką:
kwartalnie zł. 4.—, półrocznie zł. 8.—,
rocznie zł. 15.—. Zagranicą zł. 20.— rocznie

ADRES ADMINISTRACJI:

Warszawa, ul. Czackiego 3/5, telefon 656-34
Konto P. K. O. 4832

FOTO-SKŁAD
M. RABINOWICZ
WILNO, UL. WIELKA 8, TEL. 7-59

POLECA:

Kamery i objektywy firm:

Zeiss-Ikon A. G., Voigtländer & Sohn, Kamera-Werkstätten, Certo, G. m. b. H. Kodak Ltd., Kerngott, G. Rodenstock, Jos. Schneider & Co., Hugo Meyer & Co., Ernst Leitz, Agfa, Berlin

Płyty i papiery firm:

Kodak Ltd., Lumière, Gevaert, Agfa, Hauff-Leonar A. G. Alfa, Stafra, M. Bauchet et Co, Rajar, Mimosa, Ergo-Seide

Trójnogi (statywy), kasety zapasowe, kasety do błon płaskich, kopjoramki, autoknipsy, lampy i latarki czerwone i żółte, wanienki, kondensatory do powiększeń, szkła żółte (filtry), wywoływacz i utrwalacz w płynie i w proszku, kąpiele tonujące, wzmacniacz i osłabiacz, proszek błyskawiczny, albumy do odbitek fotograficznych, klej krochmalowy w tubach, farby, pendzle, matoleinę i wszelkie przybory do retuszu i do bromoleju

Pracownia fotograficzna przy składzie wykonywa szybko i tanio wszelkie roboty amatorskie

FOTO-SKŁAD
M. RABINOWICZ
WILNO, UL. WIELKA 8, TEL. 7-59

POLECA:

Kamery i objektywy firm:

Zeiss-Ikon A. G., Voigtländer & Sohn, Kamera-Werkstätten, Certo, G. m. b. H. Kodak Ltd., Kerngott, G. Rodenstock, Jos. Schneider & Co., Hugo Meyer & Co., Ernst Leitz, Agfa, Berlin

Płyty i papiery firm:

Kodak Ltd., Lumière, Gevaert, Agfa, Hauff-Leonar A. G. Alfa, Stafra, M. Bauchet et Co, Rajar, Mimosa, Ergo-Seide

Trójnogi (statywy), kasety zapasowe, kasety do błon płaskich, kopjoramki, autoknipsy, lampy i latarki czerwone i żółte, wanienki, kondensatory do powiększeń, szkła żółte (filtry), wywoływacz i utrwalacz w płynie i w proszku, kąpiele tonujące, wzmacniacz i osłabiacz, proszek błyskawiczny, albumy do odbitek fotograficznych, klej krochmalowy w tubach, farby, pendzle, matoleinę i wszelkie przybory do retuszu i do bromoleju

Pracownia fotograficzna przy składzie wykonywa szybko i tanio wszelkie roboty amatorskie

SOCIÉTÉ PHOTOGRAPHIQUE DE WILNO

WILNO,
UL. JAGIELLOŃSKA 8, M. 21
(POLOGNE)

EXISTE DEPUIS 1927
COMPTE ENVIRON 100 MEMBRES

A ORGANISÉ DEUX EXPOSITIONS
DE PHOTOGRAPHIE POLONAISE
ET UN SALON INTERNATIONAL

PRIE LES SOCIÉTÉS ET LES PUBLICATIONS PHOTOGRAPHIQUES DE L'ÉTRANGER DE VOULOIR BIEN PRENDE NOTION DE SON EXISTENCE

TOUTES INFORMATIONS CONCERNANT LA POLOGNE PHOTOGRAPHIQUE COMMUNIQUENT SUR DEMANDE

J. BUŁHAK — PRÉSIDENT *E. ZDANOWSKI*, SECRÉTAIRE

THE PHOTOGRAPHIC SOCIETY OF WILNO

WILNO
UL. JAGIELLOŃSKA 8 — 21
(POLAND)

The Photographic society of Wilno dates from the year 1927. It counts about 100 members. Has organized two exhibitions of Polish pictorial photography and one international salon.

All the societies, redactions, organizations and photographic publishers of abroad are asked to take notice of the existence of the photographic society of Wilno and to apply for informations in all concerning the Polish photography.

J. BUŁHAK — CHAIRMAN
E. ZDANOWSKI, SECRETARY

PHOTOGRAPHISCHER VEREIN VON WILNO

WILNO
UL. JAGIELLOŃSKA 8 — 21
(POLEN)

Der Verein ist gegründet im Jahre 1927 und zählt ungefähr 100 Mitglieder.

Hat organisiert zwei Ausstellungen Polnischer Lichtbildkunst und einen Internationalen Salon 1930. Die Verbände, Vereine, Redaktionen und Verleger von Ausland sind gebeten um Kenntnissnahme der Existenz des Photographischen Vereins von Wilno.

Auskünfte gerne erteilt von

J. BUŁHAK, VORSTAND und *C. ZDANOWSKI*, SCHRIFTFÜHRER

WILEŃSKIE TOWARZYSTWO MIŁOŚNIKÓW FOTOGRAFJI

WILNO
UL. JAGIELLOŃSKA 8
M. 21

ISTNIEJE OD ROKU 1927-GO
LICZY OKOŁO 100 CZŁONKÓW

URZĄDZIŁO DWIE WYSTAWY
FOTOGRAFIKI POLSKIEJ I JEDEN
SALON MIĘDZYNARODOWY

ZORGANIZOWAŁO DWIE SERJE
KURSÓW FOTOGRAFICZNYCH
DLA POCZĄTKUJĄCYCH I CYKL
ODCZYTÓW W RADJO
DLA DOŚWIADCZONYCH

OD JESIENI 1931 R. W LOKALU WŁA-
SNYM PRZY UL. MICKIEWICZA 15 M. 9

INFORMACJI UDZIELAJĄ:

PREZES *J. BUŁHAK* SEKRETARZ *E. ZDANOWSKI*

TOWARZYSTWO UBEZPIECZEŃ

„PRZEZORNOŚĆ"

S. A. w WARSZAWIE
Plac Małachowskiego 4.
Założone w roku 1892.

Zawiera ubezpieczenia od **OGNIA,** kradzieży z włamaniem i transportów

oraz

na **ŻYCIE:** pośmiertne, mieszane i posagowe i od nieszczęśliwych wypadków: jednostkowe, zbiorowe i **KOLEJOWE** na warunkach liberalnych, odpowiadających ostatnim wymogom techniki asekuracyjnej.

Towarzystwo Ubezpieczeń „Przezorność" S. A. jest obecnie zrzeszone z najpotężniejszą wszechświatową instytucją ubezpieczeniową, posiadającą największą ze wszystkich towarzystw asekuracyjnych na świecie liczbę ubezpieczonych

„THE PRUDENTIAL ASSURANCE COMPANY LIMITED"

HOLBORN BARS LONDON E. C. I.

Z ROKU 1848.

ZDOLNI I SOLIDNI AJENCI POSZUKIWANI.

ODDZIAŁ TOWARZYSTWA „PRZEZORNOŚĆ" S. A. W WILNIE NA WOJEWÓDZTWA: WILEŃSKIE, NOWOGRÓDZKIE, POLESKIE, BIAŁOSTOCKIE I WOŁYŃSKIE

Wilno, ul. Ad. Mickiewicza Nr. 24, tel. Nr. Nr. 19 i 649.

(—) DYREKTOR JÓZEF KOROLEC.

350

