

*Salon Biernost
Dyrektor*

RZECZY
PIĘKNE

R

8

NR

4

5

6

POWSZECHNA WYSTAWA
KRAJOWA W POZNANIV
1929

R

ADRES REDAKCJI: MIEJSKIE MUZEUM PRZEMYSŁOWE IMIENIA DRA ADRJANA
BARANIECKIEGO. » » KRAKÓW, UL. SMOLEŃSKA NR. 9. « « TELEFON: 1339

TREŚĆ NUMERU:

KAZIMIERZ WITKIEWICZ: ZNACZENIE POWSZECHNEJ WYSTAWY KRAJOWEJ W POZNANIU
W 1929 ROKU str. 97. — TADEUSZ SEWERYN: KILIMY BOGDANA TRETERA NA P. W. K. WYKO-
NANE W PRACOWNI „KILIM“ W KRAKOWIE str. 129. — M. ZIÓŁKOWSKI: O SPEŁNIONYCH I NIE-
SPEŁNIONYCH ZAMIARACH KOMISJI ARTYSTYCZNEJ P. W. K. W 1929 ROKU str. 132. — KSIĄŻKI
I CZASOPISMA str. 133.

ILUSTRACJE W TEKŚCIE:

2 ilustracje czterokolorowe i 43 stron ilustracyj z Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu 1929 roku.

REDAKTOR W POZNANIU
MARJAN ZIÓŁKOWSKI
GÓRNA WILDA NR. 122.

NACZELNY REDAKTOR
KAZIMIERZ WITKIEWICZ
KRAKÓW, SMOLEŃSKA 9.

REDAKTOR W WARSZAWIE
CZESŁAW MŁODZIANOWSKI
DYR. TOW. POPIERANIA PRZEM. LUDOWEGO
WARSZAWA, UL. TAMKA NR. 1.

WYKONANO W DRUKARNI MIEJSKIEGO MUZEUM PRZEMYSŁ. W KRAKOWIE
UL. SMOLEŃSKA L. 9. — POD KIEROWNICTWEM STEFANA BARANOWSKIEGO

»RZECZY PIĘKNE«
ORGAN MIEJSKIEGO MUZEUM
PRZEMYSŁOWEGO W KRAKOWIE

RZECZY PIĘKNE

ROCZNIK VIII » » NUMER 4-6 « «

KWIECIEŃ, MAJ,
CZERWIEC 1929

ZNACZENIE POWSZECHNEJ WYSTAWY KRAJOWEJ * * * * * W POZNANIU W 1929 ROKU. * * * * *

Żyjemy w epoce wystaw, które w życiu gospodarczym nie są bez znaczenia. Podobnie jak zjazdy i kongresy, zbliżają one narody przez wzajemne poznanie wartości intelektualnych i materialnych, pobudzają ruch turystyczny, wzniecają zapal w pracy twórczej, a wreszcie regulują ogólno-światowe wysiłki na polu nauki, produkcji, techniki, urządzeń komunikacyjnych i t. d. W rezultacie obok osobistych interesów wystawców, prześcigających się w konkurencji i w reklamie, należy się dopatrywać głębszej idei ogólnoludzkiej dążeń, które niepostrzeżenie przenikają w głąb życia współczesnego tworząc na przyszłość racjonalną organizację powszechnych przygotowań w kierunku systematycznej przebudowy ustroju społecznego. Już w połowie wieku XIX. tendencje pierwszej wystawy w Londynie przekroczyły ściśle kapitalistyczne zadania państwa angielskiego, zmierzające do rozszerzenia własnych rynków zbytu, od tego bowiem czasu datują się wielkie reformy handlowo-polityczne całej Europy. Wystawa londyńska w znacznej mierze przyspieszyła rozbudowę sieci kolei żelaznych, przez co znaczenie stosunków handlowych wzmogło żywszy udział innych narodów sięgających w krąg interesów świata przemysłowego. Nie bez znaczenia również dla ogólnej kultury odbyła się pierwsza wystawa w Paryżu w roku 1855, a następnie w Londynie w roku 1862-gim. Obok materialnej strony życia reprezentuje na tych wystawach swą twórczość duch ludzki. W sąsiedztwie maszyn rolniczych i płodów ziem-

nych, pojawiają się tam dzieła sztuki stosowanej, która jak wiemy w owym czasie szukała nowych dróg dla swego wyrazu. Jakkolwiek z dzisiejszego punktu widzenia estety, pierwsze przejawy zdobywania nowych form kształtowały się nieco naiwnie, to należy pamiętać, że okres bezstylowości nie mógł z siebie wyłonić typu charakterystycznego z braku odpowiedniego podłoża w całokształcie przełomu związanego ściśle z maszynową produkcją. Wpływ zatem tych wystaw miał ogromne znaczenie nie tylko dla przemysłu, handlu i produkcji rolniczej, ale również wyraźnie zaznaczył się w duchu reformy nauczania i wychowania młodych adeptów sztuk zdobniczych i podniesienia rzemiosła do pierwotnego znaczenia twórczości plastycznej. Dość wspomnieć, że na tle tych przeobrażeń zarysowują się potężne postacie takich reformatorów jak: Jhon Ruskin i Wilian Morris w Anglii, a Gotfryd Semper w Niemczech. W Polsce krzewicielem odrodzieńczych haseł był twórca i założyciel pierwszego Muzeum Przemysłowego w Krakowie Dr. Adrjan Baraniecki, który w roku 1864 w czasie bytności w Anglii, kiedy to pod wpływem minionej wystawy szeroko debatowano nad uszlachetnieniem produkcji, przy jednoczesnym zakładaniu muzeów przemysłu artystycznego i rękodziel, zdecydował cały swój majątek poświęcić dla tej sprawy w Polsce. Jan Wdowiszewski w życiorysie Adrjana Baranieckiego pisze: „To zatem, co na szerokim świecie cywilizacji uczynili Anglicy, za powodem G. Sempera — a czego

w Wiedniu dokonał później R. von Eitelberger, uczynił u nas ś. p. Dr. Adrjan Baraniecki“.

Po przybyciu do kraju Baraniecki rozpoczyna żywą działalność pedagogiczną i oświatową, w zakresie przemysłu, handlu i sztuki, organizuje kursy, zjazdy i wystawy, a przede wszystkim buduje dzieło swej żmudnej pracy przez założenie Muzeum sztuki i rzemiosł, które promieniowało z górą przez pół wieku na całą Polskę jako żywy przykład propagandy zakrojonej wówczas na miarę Europejską. Natchniony ideą uszlachetnienia pracy Dr. Baraniecki nie zna granic swych usiłowań, czerpie nadal u skarbcza doświadczeń szczęśliwszych ludów, studując ich dorobek na wszystkich wystawach zagranicą, skąd wnosi do swych zbiorów cenne okazy przemysłu artystycznego. Źródłem skąd czerpał najciekawsze dziś zabytki była wystawa londyńska, a następnie paryska urządzona w roku 1867. Ta ostatnia była już odpowiednikiem szybszego tempa życia to też jej planowe i rzeczowe rozmieszczenie obiektów różnych krajów, użycie terenów pod Paryżem na próby maszyn i narzędzi w zastosowaniu do rolnictwa, pokaz uprawy roślin i drzew owocowych, służyły za wzór puźniejszej wystawie wiedeńskiej w roku 1873 i amerykańskiej w Filadelfji w roku 1876. Program wystawy wiedeńskiej obejmował nowe, rozszerzone i dotąd nieznanne na wystawach grupy: szkolnictwo niższe i wyższe, przemysł domowy, roboty kobiece, historie wynalazku, zabytki, a wreszcie w każdym dziale teorie, specjalne dzieła i statystykę. W związku z wystawą odbywały się kongresy naukowe, rolnicze, handlowe i tp. Była to więc powszechna wystawa w najszerszym znaczeniu, w której Polska ze wszystkich zaborów wzięła poważny udział. W listach Agatona Gillera wydanych we Lwowie w roku 1873 p. t. Polska na Wystawie Powszechnej w Wiedniu 1873 roku, mamy świetnie wypowiedziane uwagi o Polsce w związku z międzynarodową wystawą w Wiedniu.

„Wiek dziewiętnasty, wiek wystaw i rozwielmożnienia się przemysłu, jest świadkiem jedynej w dziejach walki o mowę, o wiarę, o własność, o cześć i prawa wielomiljonowego narodu. Kultura materialna, która toleruje takie naduży-

cia i swoje wynalazki oddaje tylko potężnym, nie nosi więc w sobie zadowolenia i szczęścia. Jak każda jednostronność, jest ona tylko warunkiem szczęścia, a w tem chybiają jej bezwzględni apologowie, że szczęście ludzkości w niej jedynie widzą. Szczęście, o którym mowa, jest w równorzędnym postępie kultury moralnej z materialną jest w ich społecznej syntezie, która zawiera pełnię praw i swobody tak człowieka jak i narodu! Wystawa wiedeńska jest wielkim konkursem materialnej kultury. Stanęły do niego wszystkie narody i każdy popisuje się ze stanem swego przemysłu i materialnego bytu, przez sztuki piękne jak przez most o barwach tęczyowych łączącego się z moralnym światem człowieka. Z tego, że jest ona tylko wystawą jednostronną, jakkolwiek mieni się być powszechną; z tego, że zasady skrzywionej wyłącznością materializmu sprawiedliwości, uznają skasowanie naszej politycznej egzystencji za czyn, usuwający nas narodowo z widowni świata i do powszechnego konkursu nie pozwoliły nam stanąć jako Polakom, ale jako jednostkom wcielonym w obce organizmy, nie należy wyprowadzać wniosków, któreby nas czyniły obojętnymi i obcymi dla wystawy świata. Przeznaczeniem naszym jest być pomimo powszechnego sprzyśnięcia się przeciwko nam; więc chociaż nieuznani, jesteśmy i działamy i występujemy na każdym polu. Obowiązkiem naszym jest okazać się niezbędnymi dla harmonji świata, jest ciągle, wszechstronne objawianie życia. Jakkolwiek więc poślednie tylko zajmujemy stanowisko w rękodzielach, w fabrykach i w przemyśle w ogóle, dzięki niewdzięcznym losom, które nam odmówiły protekcji oficjalnej nawet na tem polu i obudziły przeciwko nam zazdrość chleba w sąsiednich narodach, należało większy wzięć udział w wystawie wiedeńskiej.

Jeżeli nie zbyt chętnie i gorliwie spieszyliśmy z wysyłką tego, co warte było pokazania, nie okazujemy się przynajmniej obojętnymi dla korzyści, jakie przynosi rozpatrzenie się na wystawie i zbadanie przedmiotów wystawionych.

Rzemieślnicy, fabrykanci, uczniowie szkół technicznych i realnych, przed innymi powinni spieszyć na wystawę. Niejednego nauczyć się

tu można, niejedno zastosować w kraju“. W jednym z dalszych listów, z dnia 19-go czerwca 1873 r., Giller daje opis udziału Polaków w wystawie powszechnej, godny przytoczenia z okazji pierwszej polskiej wystawy w Niepodległej Polsce. Troska o własny naród rzewnie przebijają z kart pisanych serdeczną krwią zawiedzionego bojownika z r. 1863.

„Oznaczenie udziału Polaków w wystawie powszechnej, jest bardzo trudnym zadaniem. Rozdzieleni pomiędzy trzy państwa, a w części rozproszeni po całym świecie Polacy nie mogli jak Węgrzy i inne narody skupić wyrobów przez siebie nadesłanych, aby tym sposobem utworzyć całość, która dałaby mogła wyobrażenie o pracy polskiej dla kultury materialnej. System zaborczy rządów panujących nad nami, znajduje to zgodnym ze swoim interesem, a nawet koniecznym, ażeby nie tylko polityczną oraz narodową, ale nawet ekonomiczną naszą odrębność podać w wątpliwość. Wojna zagłady, którą nam wypowiedziano we wszystkich kierunkach, wykazuje się na wystawie w rozproszeniu wyrobów naszych po wszystkich krajach i w owych obcych napisach, przy których nie położono polskiego, z obawy ażeby nienawiść polityczno-narodowa panujących władz nie usunęła tych wyrobów z wystawy powszechnej. Więc pod obcymi firmami, w różnych krajach, torując sobie drogę na wystawę, Polacy zwalczać jeszcze musieli własną nieufność i niewiarę we własne siły, oraz lekceważenie różnych komisji, zwykle nie łaskawych dla tych, za którymi nikt się nie ujmie. Gdy się to wszystko dobrze rozważy, udział Polaków na wystawie nabiera szczególnego znaczenia. Dlaczego nie jest liczniejszy, powody przytoczone objaśniają dostatecznie, że jednak jest dość liczny, poczytać to musimy za dowód żywotności polskiego narodu. Ale nie tylko idzie nam o dowód żywotności, zebrany na wystawie powszechnej, chcielibyśmy prócz tego z oznaczenia udziału Polaków i okazania go w jednej całości, tę jeszcze korzyść osiągnąć, jaką sprowadza zwykle spis inwent. i możliwość orjentowania się w tem co mamy, dlatego, ażeby dojść do tego czego nie mamy. Zabieramy się więc przedewszyst-

kiem do wydobycia polskiej pracy“. Listy Agatona Gillera to nie tylko cenny materiał dla historii przemysłu, handlu i sztuki polskiej, ale także dokument niezłomnego rycerza, który walczył wszelką bronią o wolność swego narodu przypominając mu w każdej okazji obowiązki zdobywania Niepodległości.

W myśl pouczeń nieustraszonego publicyści „ciągle wszechstronne objawienie życia“, pozwoliło nam w czasach zaborczych zaznaczyć swoje prawo do samodzielności na wystawach zagranicznych, a zdrowy instykt skrzętnie pracował nad ekonomicznym bytem kraju, który na własnej ziemi zbierał i okazywał własnemu społeczeństwu pokazy swego trudu. Urządzaliśmy wystawy: Lekarsko-przyrodniczą w roku 1869. Rolniczo-przemysłowe w r. 1874 i 1877. Mine-ralów ziemnych w r. 1877. Tkacką w r. 1880. Sztuki stosowanej w r. 1884. Rolniczo-przemysłowe w r. 1882 i 1885. Hygieniczną w r. 1887. Rybacką w r. 1887 i t. d. Nikt się nami wtedy nie interesował, staliśmy poza nawiasem życia Europy. Niespełna w pół wieku po śmierci wodza powstańczego, który swe listy w smutnych refleksjach dedykował „Pracującym Polakom“, twórca niepodległej Ojczyzny Marszałek Józef Piłsudski nawołuje do „wyścigu pracy“, a Prezydent Rzeczypospolitej otwiera dnia 15 maja 1929 roku Pierwszą Powszechną Wystawę Krajową w Poznaniu. Radosna ta chwila obwieściła światu, że jako równi z równymi, stajemy w rzędzie narodów pod własnym godłem skrzydlatego orła, który unosił się dumnie z wyzwolonych pęt, jako świetlany znak P. W. K.

Pokazaliśmy jak chciał Giller „nasz całkowity inwentarz“ i daliśmy „możność orjentowania się w tem co mamy, dlatego, ażeby dojść do tego czego nie mamy“. Zdanie to najlepiej określa znaczenie wystawy poznańskiej dla nas samych. Nie przeceniając psychiki polskiej, zahartowanej w ogniu walki i zdolnej zawsze do wielkich porywów i rozgrywek, obawialiśmy się o jej zetknięcie z rzeczywistością, szarej, może niekiedy nudnej, codziennej pracy, która wymaga wytrwałości i skrzętnej organizacji, powiedzmy otwarcie nie leżącej w charakterze i upodobaniu Polaka chodzącego zazwyczaj jak

to się mówi „luzem“. Dziesięciolecie samodzielności objawionej światu na wystawie, w najbardziej pesymistycznej duszy musiało wywołać zdumienie i w niejednym umyśle przypomniało tak powszechne zdanie, o własnym posiadaniu, którego nieznamy. Obiektywnie myślący obco-krajowiec, znający historje narodu Polskiego, zdumiony oglądał dziesięcioletnie zdobycze polskiej gospodarki, którą tak pogardliwie przedstawiali niegdyś zazdrośni sąsiedzi. P. W. K. przekonała własne społeczeństwo, że twórcze i gospodarcze walory ekonomicznego życia kraju głęboko tkwią tak w chacie wieśniaka jak i w zdolnościach rzemieślnika, w zmyśle praktycznym technika rolnika, trzeba tylko aby górował nad tem zmysł organizacyjny, który jak uczy doświadczenie tworzy potęgę niezdołną ugiąć się pod naciskiem siły nieujętej w karby solidarności. Samo urządzenie wystawy na tak wielką skalę świadczy, jak dalece kilka silniejszych jednostek, w zespole i na gruncie uprawionym pod realną budowę, może swoją energję wyładować z pożytkiem dla Państwa, któ-

remu w obecnej chwili potrzeba ludzi realnie myślących i działających nad podniesieniem dobrobytu kraju, w którym nie brakuje bogactw a jedynie organizacji pracy. P. W. K. ma niejedno znaczenie wytyczające drogę po której mamy kroczyć w przyszłości, aby dojść do tego czego jeszcze nie mamy podnieść i uszlachetnić to wszystko co ma świadczyć o naszej duchowej i materialnej kulturze.

Z tych względów, słuszny nasz entuzjazm dla twórców wystawy, Prezydenta m. Ratajskiego i Wojewody Wachowiaka, którzy, jak mieliśmy dowody, przy urządzeniu wystawy, wykazali iście żelazną konstrukcję charakteru, oraz zachwyty nad godną i dostojną szatą wystawy, niech będą podnietą do wytrwałych dalszych wysiłków, do podniesienia bytu mas, które pracować umieją i cenią pracę. Echo wystawy niech bez końca uderza od granic do granic Rzeczypospolitej aby drugie dziesięciolecie mogło wydać jeszcze potężniejsze plony dla szczęścia i zadowolenia wszystkich jej obywateli.

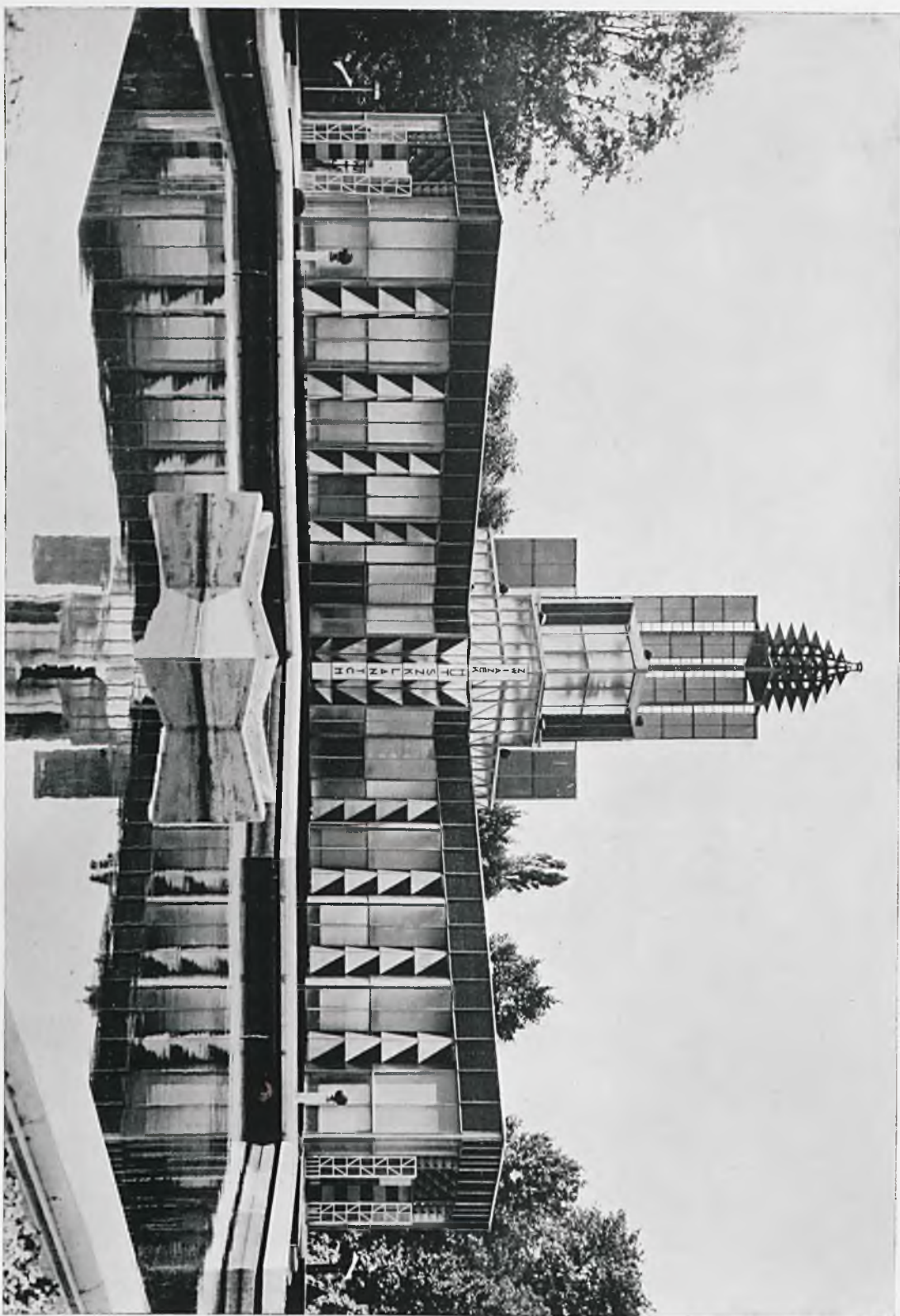
Kazimierz Witkiewicz.



„TWARDOWSKI“ RZEŹBA PROJ. ART. FR. KALFASA.



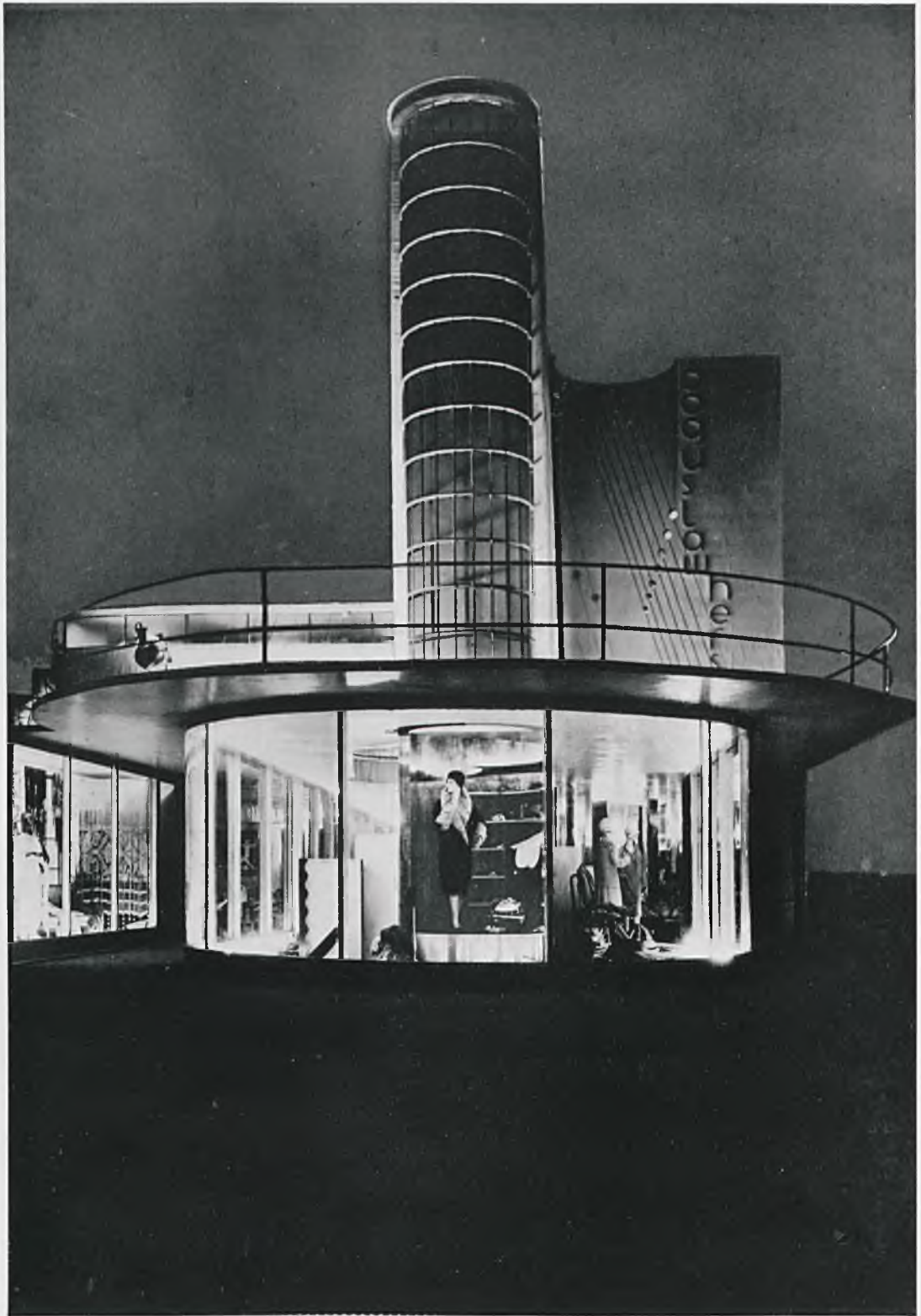
„LOTNIK“ RZEŻBA PROJ. ART. EDWARDA WITTIGA.



PAWILION „ZWIĄZKU HUT SZKLANYCH”. PROJ. ARCH. JAN GOLŃSKI Z WARSZAWY.



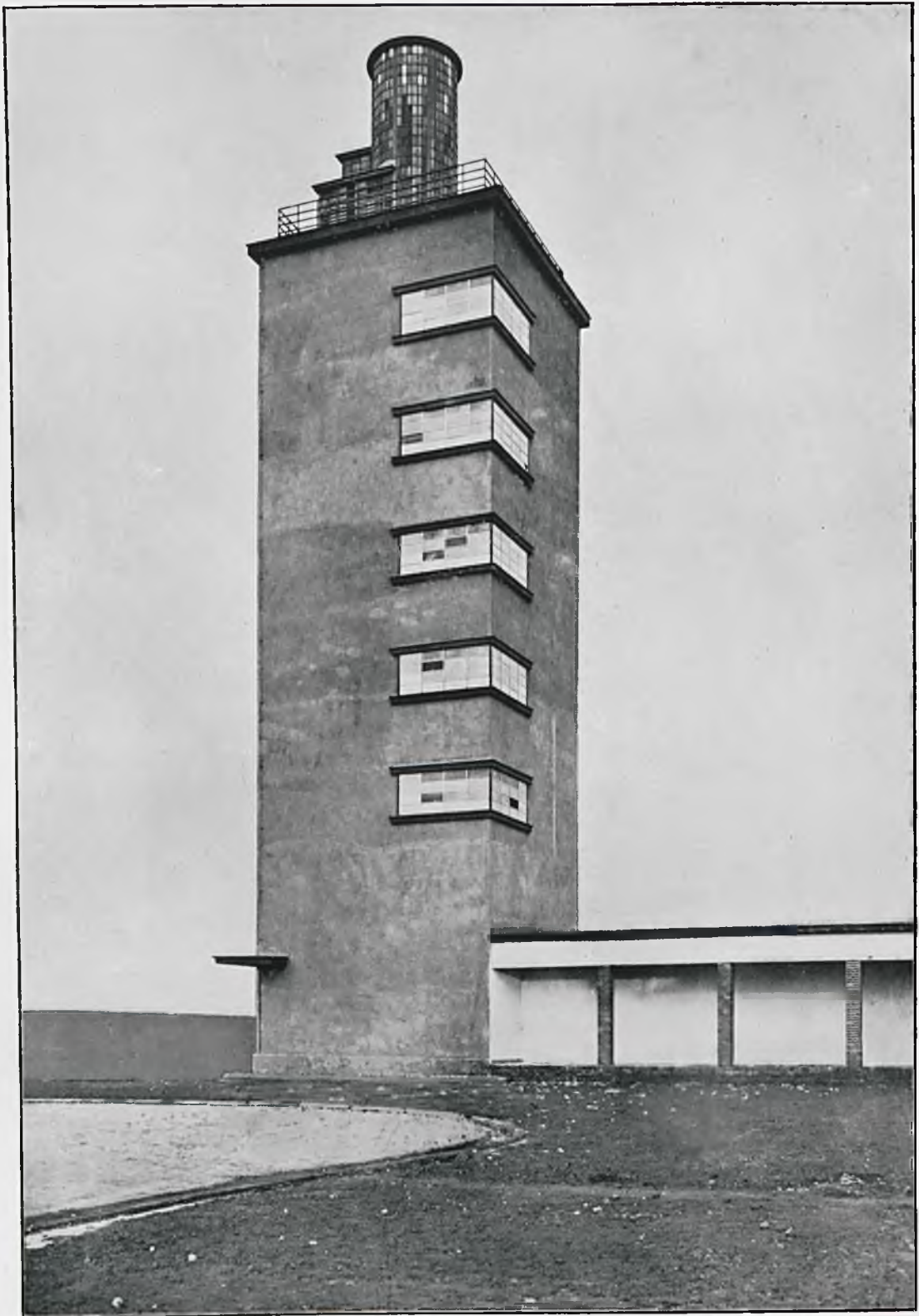
PAWILON FIRMY BOGUSŁAW HERSE WARSZAWA. PROJ. ARCH. BOHDAN PNIEWSKI Z WARSZAWY.



PAWILON BOGUSŁAWA HERSEGO Z WARSZAWY (W OŚW. NOCNEM) PROJ. ARCH. BOHDAN PNIEWSKI Z WARSZAWY.



PAWILON MYŚLIWSKI (ŁOWIECTWO). PROJ. INŻ. JERZY MÜLLER Z POZNANIA.



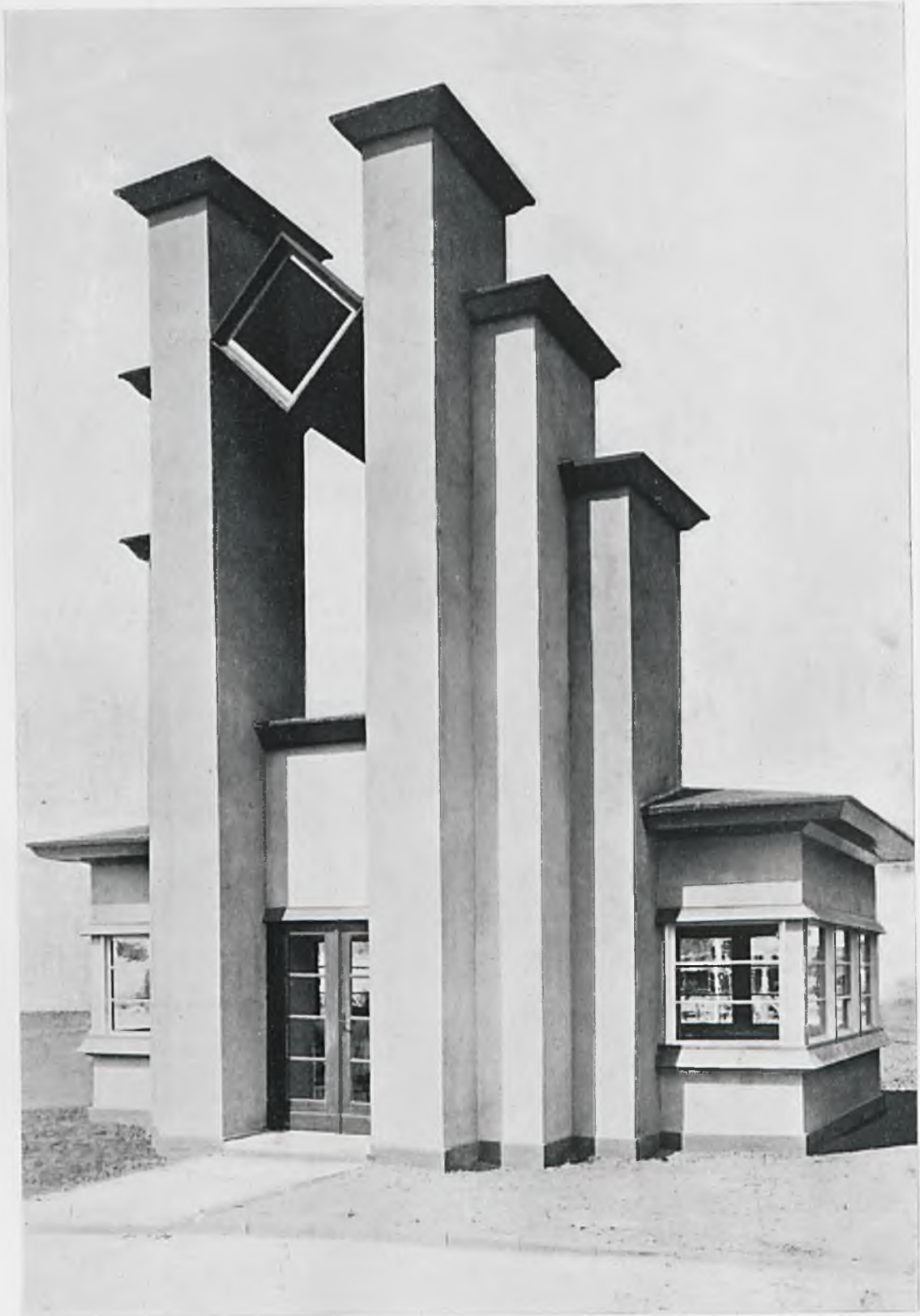
WIEŻA OBSERWACYJNA. PROJ. INŻ. JERZY MÜLLER Z POZNANIA.



PASZTECIARNIA, PROJ. JERZY MÜLLER Z POZNANIA. „TWARDOWSKI“ RZEŻBA, PROJ. ART. FR. KALFASA Z KRAKOWA.



PAWILON PIWOWARSTWA I SŁODOWNICTWA. PROJ. INŻ. JERZY MÜLLER Z POZNANIA.



PAWILON FABRYKI BISZKOPIÓW I PIERNIKÓW K. MYSTKOWSKIEGO. PROJ. INŻ. MARJAN ANDRZEJEWSKI Z POZNANIA.



PAWILON „PAŃSTWOWEGO BANKU ROLNEGO“. PROJ. INŻ. MARJAN ANDRZEJEWSKI W POZNANIU.



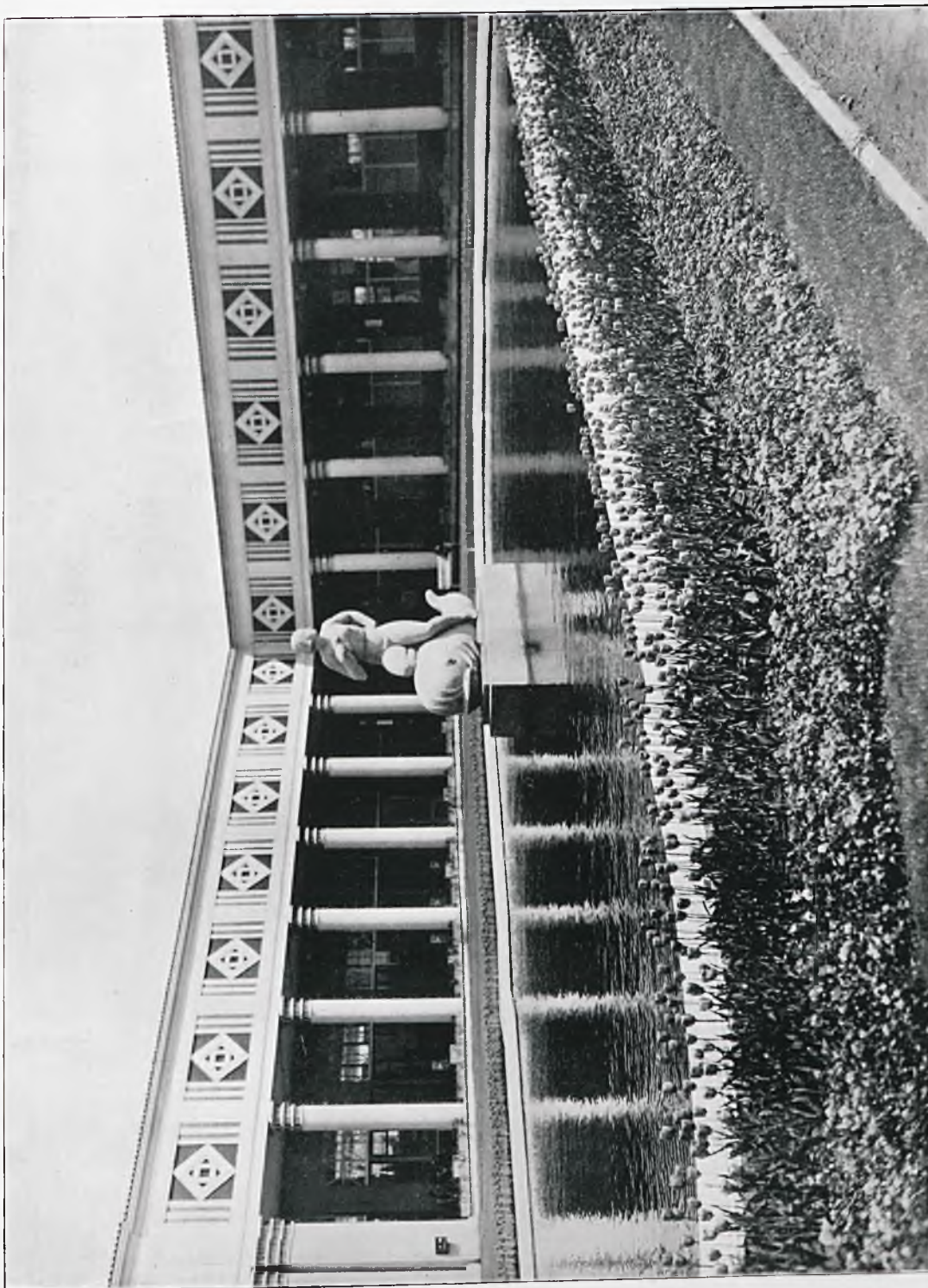
PAWILON „MINIST POCZT I TELEGR“. PROJ. INŻ. JULJAN PUTERMAN I ARCH. ANTONI MISZEWSKI Z WARSZAWY.



PAŁAC RZĄDOWY. PROJ. INŻ. ARCH. ROGER SŁAWSKI Z POZNANIA I INŻ. ARCH. EDW. MADUROWICZ Z WARSZAWY.



PAWILON „BANK POLSKI“. PROJ. INŻ. ARCH. TOLŁOCZKO Z WARSZAWY.



FRAGMENT DZIEDZINCA REPREZENTACYJNEGO Z RZEŹBĄ „KOBIETA NA DELFINIE”. PROJ. MARCINA ROŹKA Z POZNANIA.



.EWA' RZEZBA PROJ. ART. RZEZBIARZA EDWARDA WITTGA.



„KOBIEȚA NA DELFINIE“ RZEZBA PROF. MARCINA RÓŹKA Z POZNANIA



WIDOK DZIEDZIŃCA REPREZENTACYJNEGO P. W. K.



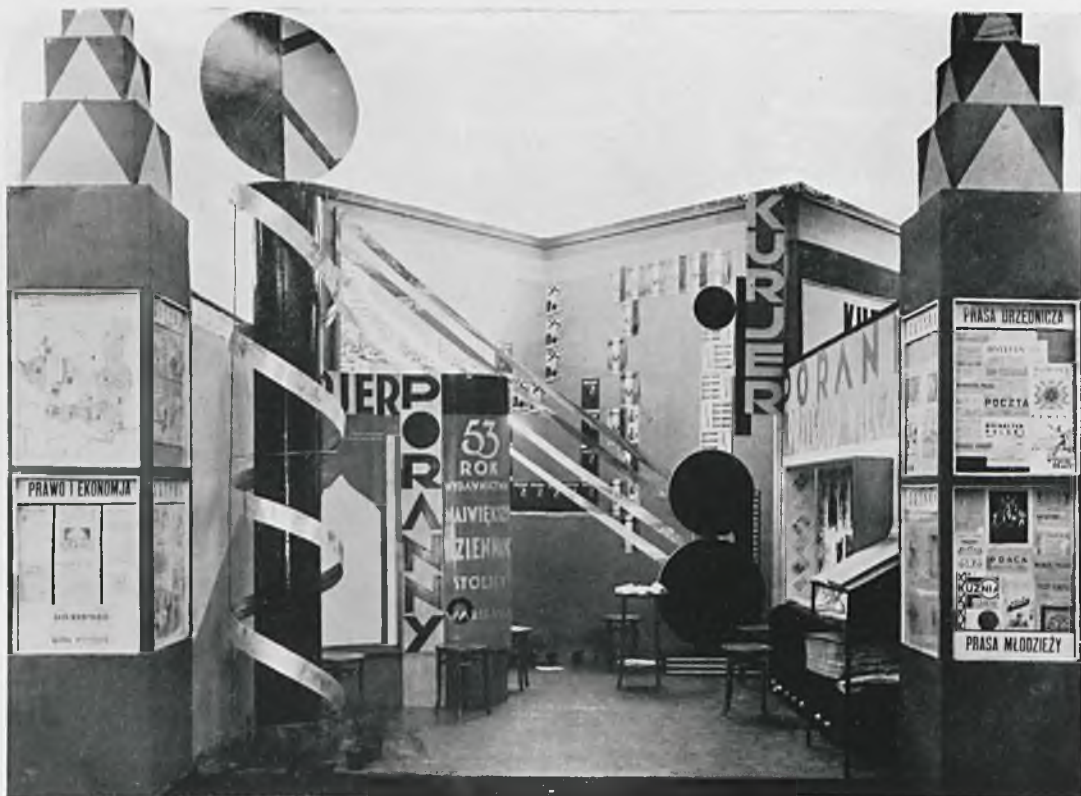
SYMBOL ROLNICTWA. RZEŻBA PROF. MARCINA ROŻKA Z POZNANIA.



PAWILON FABRYKI NAWOZÓW SZTUCZNYCH. PROJ. ARCH. SZYMON SYRKUS Z WARSZAWY.



PAWILON „PRASY“ PROJ. INŻ. ARCH. SŁAWSKI Z POZNANIA.



WNĘTRZE PAWILONU „PRASY“. PROJ. ARCH. GRONOWSKI Z WARSZAWY.



ORYGINALNA FONTANNA. PROJ. ARCH. STANISŁAW SZANAJCA Z WARSZAWY.



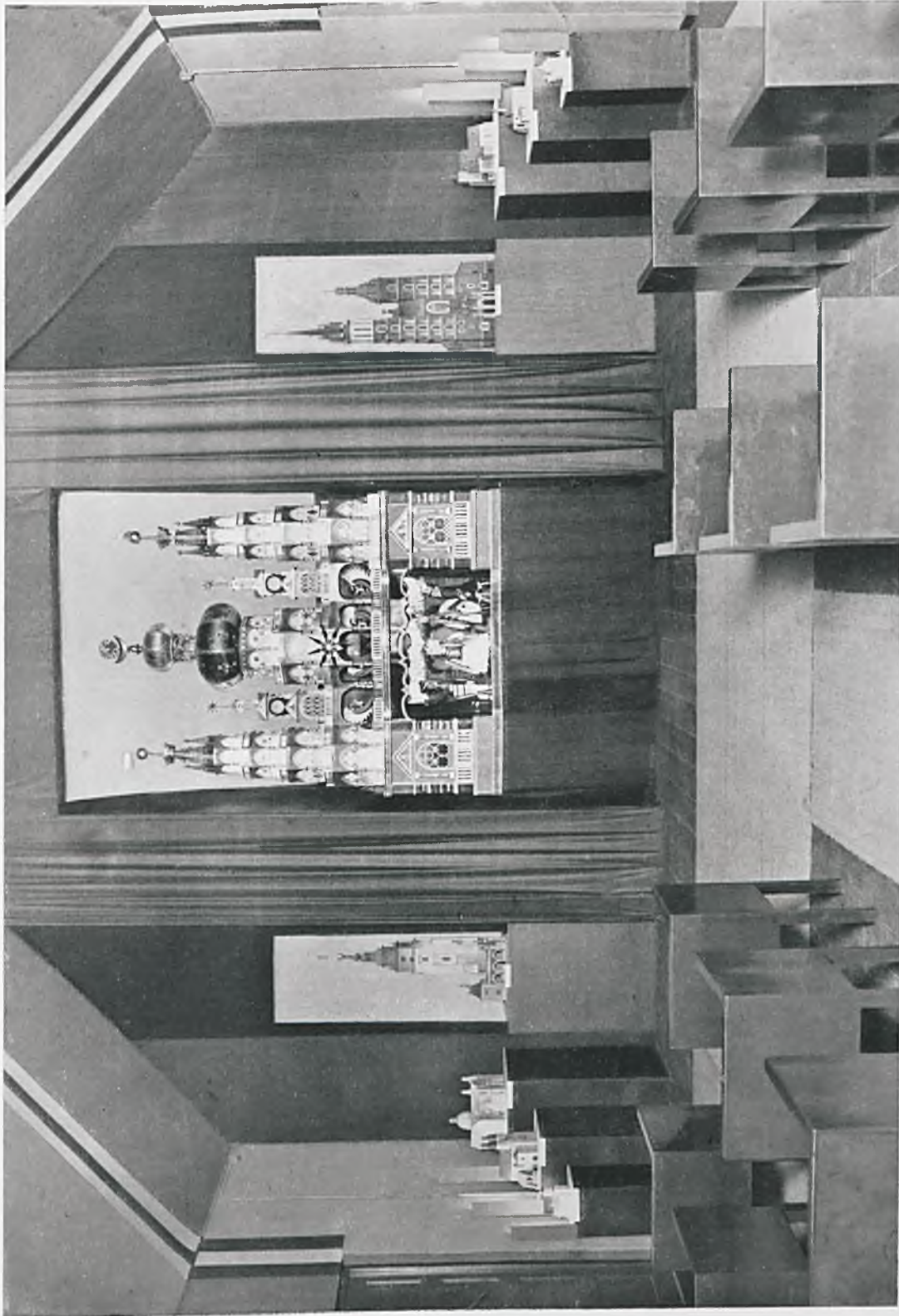
FRAGMENT STOIŚKA M. WARSZAWY W PAVILLONIE „SAMORZĄDÓW”. PROJ. INŻ. ARCH. LEON SUZIN Z WARSZAWY.



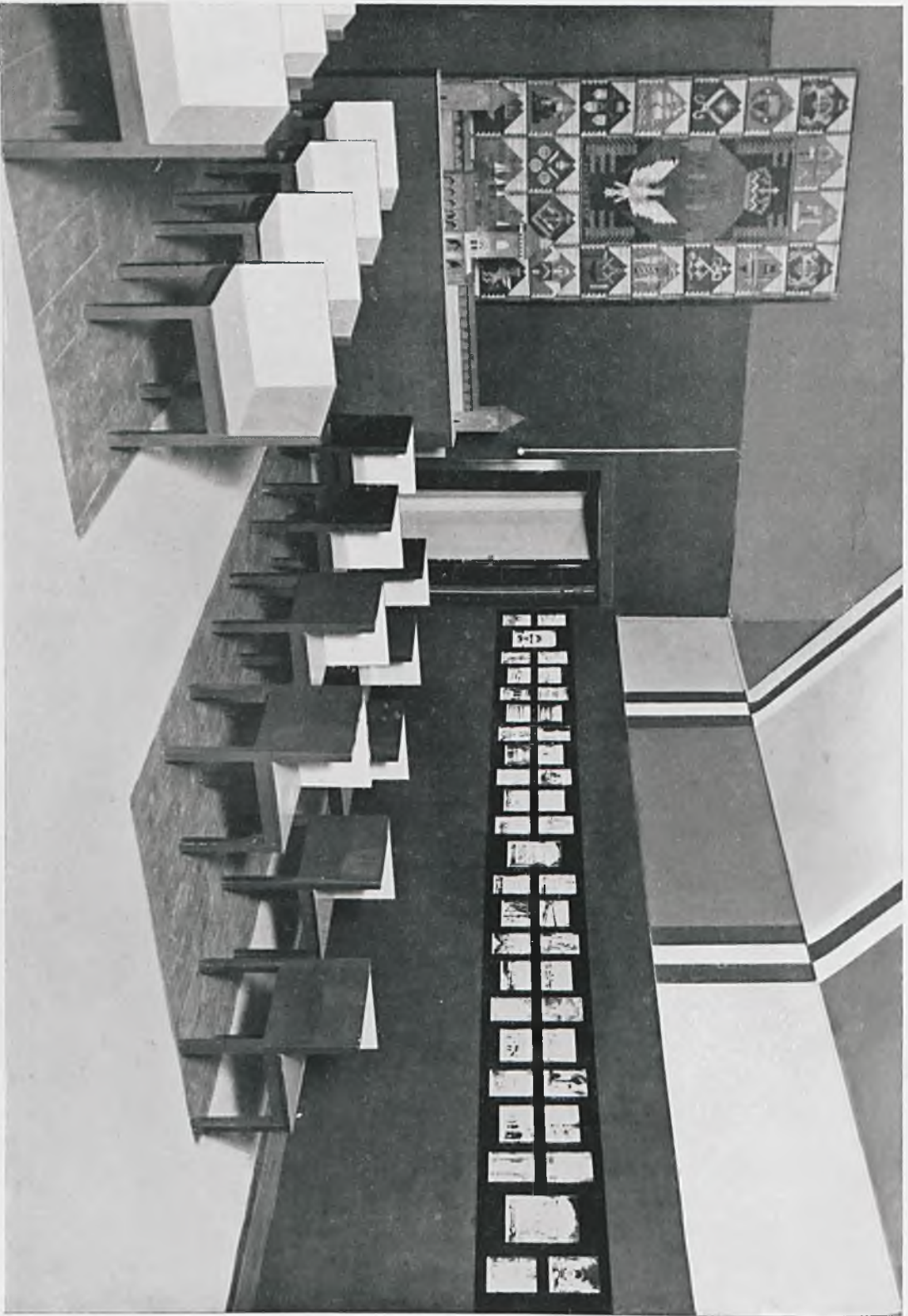
PAWILON MIASTA KRAKOWA. PROJ. FRANCISZEK SEIFERT.



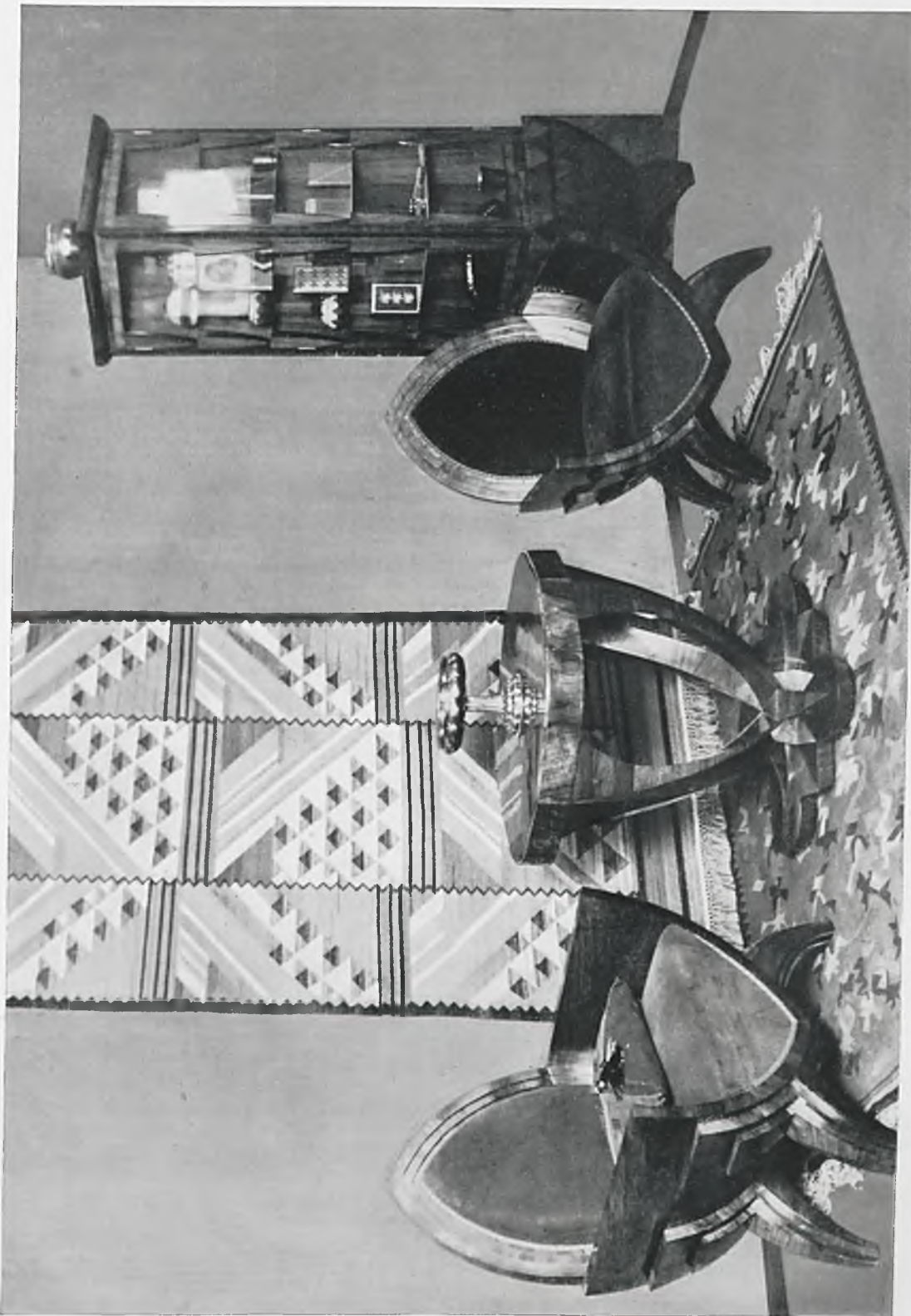
PAWILON M. KRAKOWA. „KRAK“ RZEŹBA SYMBOLICZNA ART. RZEŹB. FRANCISZKA KALFASA Z KRAKOWA.



PAWILON M. KRAKOWA. TRADYCYJNA SZOPKA KRAKOWSKA WSKRZESZONA PRZEZ MIEJSKIE MUZEUM PRZEMYSŁ. ORAZ MODELE ZABYTKÓW ARCHITEKTONICZNYCH.



PAWILION M. KRAKOWA. WNEȦRZE SALL KINOWEJ. PROJ. FRANCISZEK SEIFERT.



PAWILON M. KRAKOWA. DZIAŁ MIEJSKIEGO MUZEUM PRZEMYSLOWEGO. WNETRZE GABINETU. PROJ. ARCH. JULJAN PIETRZYK Z KRAKOWA.



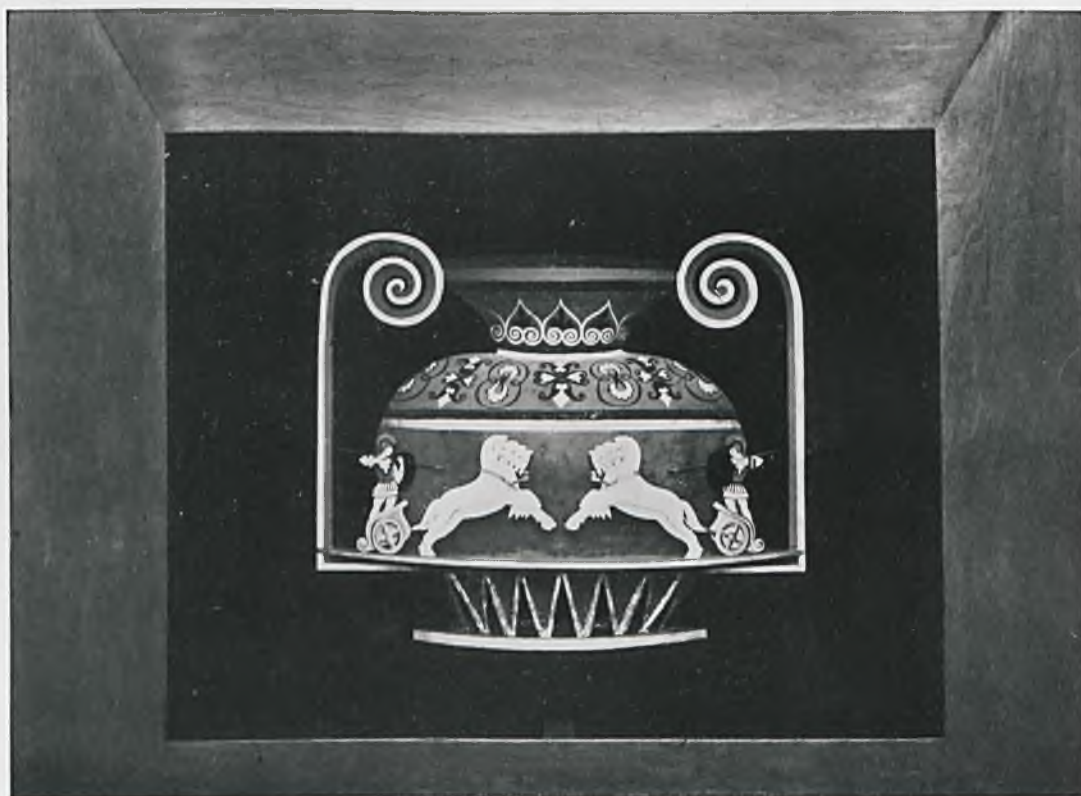
PAWILON M. KRAKOWA. DZIAŁ MIEJSKIEGO MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO. WNĘTRZE GABINETU. PROJ. ARCH.
JULJAN PIETRZYK Z KRAKOWA.



PAWILON M. KRAKOWA. REPREZENTACYJNY KILIM SALI RADY MIEJSKIEJ
 PROJ. BOGDAN TRETER.



PAWILON M. KRAKOWA. MAKIETY TEATRALNE ZE SCENY „KRAKOWIACY I GÓRALE“. PROJ. ART. MIECZYŚLAW RÓŻAŃSKI. WYKONAŁ WAĆLAW HEMZACZEK.



PAWILON M. KRAKOWA. MAKIETY TEATRALNE ZE SCENY „KRAKOWIACY I GÓRALE“ i „ACHILLEIS“ STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO. PROJ. ART. MIECZYSLAW RÓŻAŃSKI. WYKONAŁ WACŁAW HEMZACZEK.

KILIMY BOGDANA TRETERA NA P. W. K. WYKONANE W PRACOWNI „KILIM“ W KRAKOWIE.

W żadnej dziedzinie artystycznego przemysłu nie dokonał się w przeciągu kilku ostatnich lat tak duży postęp na polu uszlachetnienia materiału, techniki i wartości zdobniczych, jak w kilimkarstwie. Jest w tem walna zasługa warszawskiego „Ładu“ i Polskiego Przemysłu kilimkarskiego „Kilim“ w Krakowie, których wystawione prace w Pawilonie Sztuki na P. W. K. dowodzą, że polski kilim, nacechowany twórczą indywidualnością polskich artystów, ma poważne szanse zdobycia w Europie palmy pierwszeństwa nawet przed sławnymi, w tradycjonalizmie tkwiącymi wyrobami szwedzkiemi.

Wytwórnia „Kilim“, wystawiająca na P. W. K. ponad 30 kilimów, zdobyła swe wybitne stanowisko w naszym przemyśle art. dzięki zgranej współpracy artysty Bogdana Tretera, świetnego projektodawcy i jego interpretatora, Alfreda Holendra, fachowego i artystycznego kierownika wspomnianej pracowni krakowskiej. Charakter twórczości zdobniczej B. Tretera cechuje prostota, nie wpadająca w tania, przeźwycząc ludowość, geometryczną sztywność, ekscentryczność lub banalność, ale właśnie, dzięki subtelnemu układowi rytmów i szarmonizowaniu kolorów, w wykwint, wyrażony zawsze jak najskromniejszymi środkami. Każdy jego projekt, przełożony na język krosien, zadziwia tą szczerą prostotą, której urok odczuwa się w całej pełni dopiero po dłuższem z nią obcowaniu w zacisznym pokoju. Są to pomysły tak „kilimowe“, że genezy ich wypadaloby szukać raczej w mechanice poziomo snującego się wątką wzdłuż pionowej osnowy, nie w akwarelowych lub graficznych planach. Takim jest naprzykład śmiały, rewolucyjny w założeniu jeden „Przewrotny“, zbudowany z walki linii przekątni z szerokimi poziomymi pasami, a składający się z trójkątów, zapełnionych sylwetami ideogramów smreków i drugi wyzywający zachwałą konstrukcją, „Kierdele“, jedno z największej „kilimowych“ dzieł B. Tretera, wykonanych przez pracownię „Kilim“ w Krakowie. Tematem tego kilimu są żółte skosy słońca,

padające na trójkąty gór i szare półkola owiec. Całość przepaja jedwabiste, rozdrżane światło, wydobyte smużastymi efektami melanżu. Nowa, a lapidarnie prosta forma obu tych dzieł jest drogowskazem ku monumentalnemu kilimowi nowoczesnych, przestrzennych wnętrz. Styłowem przeciwstawieniem tych kompozycji jest misterna arabeska „Berbersowego“, która przemawia tajemnicą rytmicznego układu jednego wzoru i tonacją tła, a jej uproszczony warjant w pomniejszeniu jest klasycznym przykładem, jak twórczą musi być praca kobiernika, opracowującego kompozycje odmianek jednego pomysłu. Zarówno materiał barwny, jak i zmiana rytmiki oraz wyznaczenie ornamentowi drugorzędnej roli głównej, przekonują widza, że plan warjantu rodzi się nie z woli mechanicznego odtwarzania, ale z nowej koncepcji, czerpiącej treść z delikatnego świata drobnej rozkoszy, jaką daje trafnie wyczute zestawienie dwóch barw, jakiś umiłowany motyw, kilimowa gracia zygżaku linii i tyle innych nieuchwytnych wątków o mocy twórczych impulsów. Z rodziny „Berbersowych“ pochodzi „Ludowy“, którego smużastość tła i falowania wibracji potęgują gęste grona drobnych owoców, to zwisające w dół z pionowych zygżaków łodyg, to znowu wznoszące się w górę. Wręcz odmienny wyraz posiada kapitalna „Zima“, której sława w kraju i zagranicą odpowiada w zupełności jej wartościom, albo duży, reprezentacyjny kilim z orłem polskim i godłami cechów rzemieślniczych, który ma zdobić ściany Rady miasta Krakowa. To ciągle poszukiwanie najlepszego efektu kolorystycznego w sferze przyciszonej, gamy i coraz to nowego kompozycyjnego motywu tworzy „Żonate“, „Winogronowe“, liczne warjanty „Kolczastych“, „Dzbanuszkowy“ z szachownicowym podziałem płaszczyzny i skromnymi rzutkami kwiatów, pełen wdzięku szczerzej prostoty, umiaru i opanowania środków zdobniczych, a wreszcie „Drzewiasty“ i jego więcej zwarty w pomysle warjant. Twórczość kilimiarska B. Tretera zrosła się

z pracownią „Kilim“, to też nie sposób pominąć milczeniem tych wartości, w jakie wyposaża jego kilimy tkacz-interpretator. P. Alfred Holender, kierownik artystyczny wymienionej pracowni, oparł swą pracę na tradycjach „Warsztatów Krakowskich“, wprowadzając poziome warsztaty i przędzę z krajowej wełny, a z pracowni uczynił laboratorium, w którym stukocie krosien tkackich rozdziły się pierwiastki nowych koncepcyj kilimu. Nie zadowolił się liniową giętkością i sumą rezultatów, jakie wynikają z biegu wątków, ale główny teren eksperymentowania przeniósł na technologię materiału. Zerwawszy z jednolitością gatunkową wełny, uznał za najdoskonalsze tworzywo kilimowe melanz czyli mieszaninę runi różnych zwierząt, która w dawnych, ludowych kilimach jest podstawą ich swoistego, kolorystycznego uroku, łączącego w przedziwny sposób gamę spatynowanych barw malowideł ściennych z żywą wibracją tonów. Sednem tej tajemnicy jest zarówno różnorodność polyskliwości melanzu, zależna od gatunków wełny i bogata tonacja naturalnych barw surowca, jako też nierównomierna grubość nici, nie jednakowe reagowanie materiału na barwik, nierówne wyżęcie barwika z motków oraz różnice w ubarwieniu podwiązanych części motków i nie ściągniętych sznurkiem. Tak przyrządzone tworzywo, odpowiadające poziomowi prymitywnej techniki ludowego farbiarstwa, okazało się wdzięczniejsze bez porównania od dotychczasowej jednogatunkowej przędzy, jednolicie ubarwionej, której rygorystyczny szablon poprawności odbijał się niekorzystnie na wyglądzie kilimu. Stąd to mimo chwalebnych wysiłków projektodawców-artystów, mimo warsztatów pionowych, ręcznej przędzy, roślinnych barwików, stosowanych przez „Warsztaty Krakowskie“ i ręcznego wykonania kilimu, nie zdołano go wyzwolić z me-

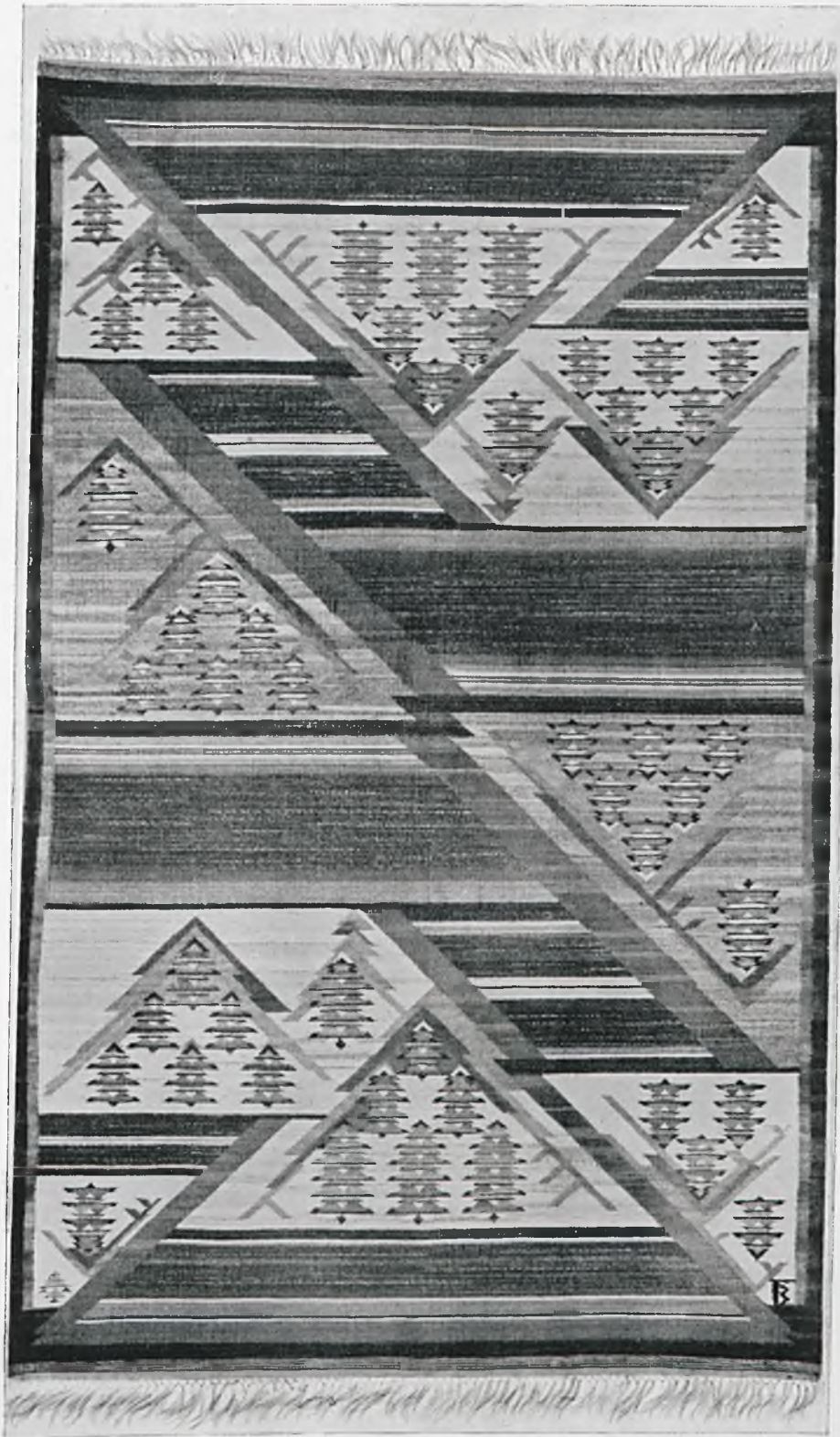
chanicznego charakteru i tchnąć weń duszy, któraby ożywiała mięsz tkaniny. Ale też dla artystów zagadnienie kompozycji ornamentu było jedynym światem ich poszukiwań w dziedzinie kilimkarstwa. Dlatego to kilimy, wykonane przez p. A. Holendra tak ważne zajmują stanowisko w ewolucji naszych poszukiwań na polu uszlachetnienia artystycznego przemysłu. Zestrojone tu zostały wyniki przędzy zarówno ręcznej, jak i fabrycznej, melanzu barwy naturalnej, jak i sztucznie ubarwionego, a wreszcie ciekawa skala barw, jakie zdolne są dać barwiki syntetyczne, zatem wiedza wiejskich tkaczy i farbiarzy ze zdobycami nowoczesnej chemii i techniki. Na tem polega nowatorstwo p. Holendra w zakresie techniki kilimu. Jednocześnie, jako świetny interpretator pomysłu artysty, spełnia on jedno z marzeń odrodziciela ducha współczesnego przemysłu artystycznego, van de Velda, który piękno samego materiału i twórcze współzycie wykonawcy z projektodawcą uznawał za jeden z warunków podniesienia poziomu tegoż przemysłu. A owe twórcze współzycie widzę we wzywaniu się p. Holendra w ducha i piękno projektu p. Tretera, w studjowaniu go, przetrawianiu i eksperymentowaniu w sferze warjantów upodobanym przez siebie melanzem. Choć w pracowni „Kilim“ wykonywały się projekty pierwszorzędných artystów kilimiarzy, jak J. Czajkowskiego, Edw. Trojanowskiego, K. Homolacsa, Ad. Dobrodzickiego, R. Orszulskiego i B. Bartla, to jednak dopiero projekty B. Tretera stały się dla p. Holendra polem twórczych popisów w zakresie techniki i artystycznej interpretacji i dzięki nim wybiła się pracownia na stanowisko, które w historii polskiego przemysłu kilimkarskiego zaznaczyć się musi chlubnemi kartkami.

Tadeusz Seweryn.





PAŁAC SZTUKI. KILIM TZW. „KIERDELE“ PROJ. BOGDAN TRETER Z PRACOWNI
POLSKI PRZEMYSŁ KILIMKARSKI „KILIM“ W KRAKOWIE.



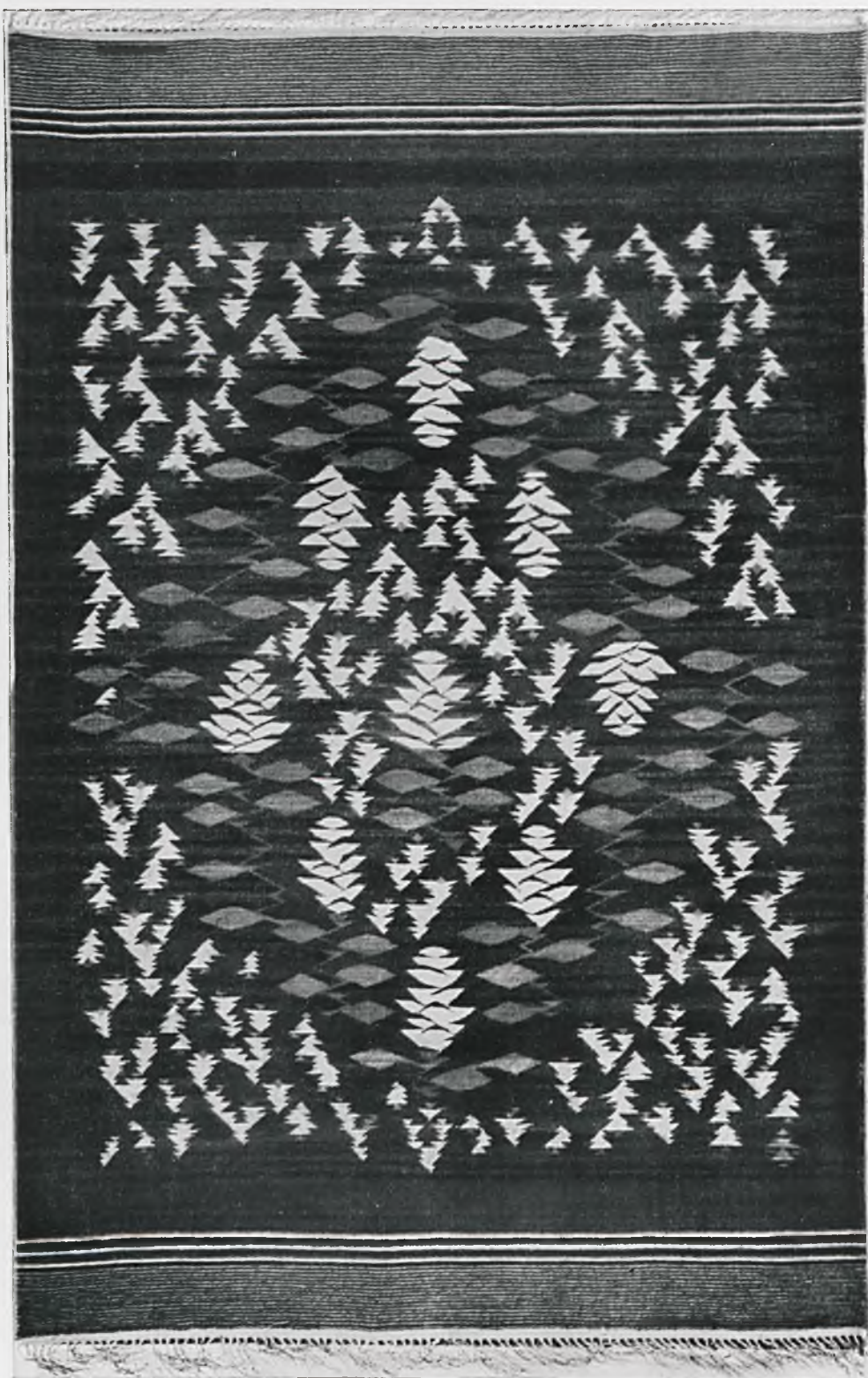
„PAŁAC SZTUKI“ KILIM tzw. „PRZEWROTNY“
WYKONANY W PRACOWNI POLSKI PRZEMYSŁ KILIMKARSKI, „KILIM“ W KRAKOWIE.
PROJ. ARCH. BOGDAN TRETER.



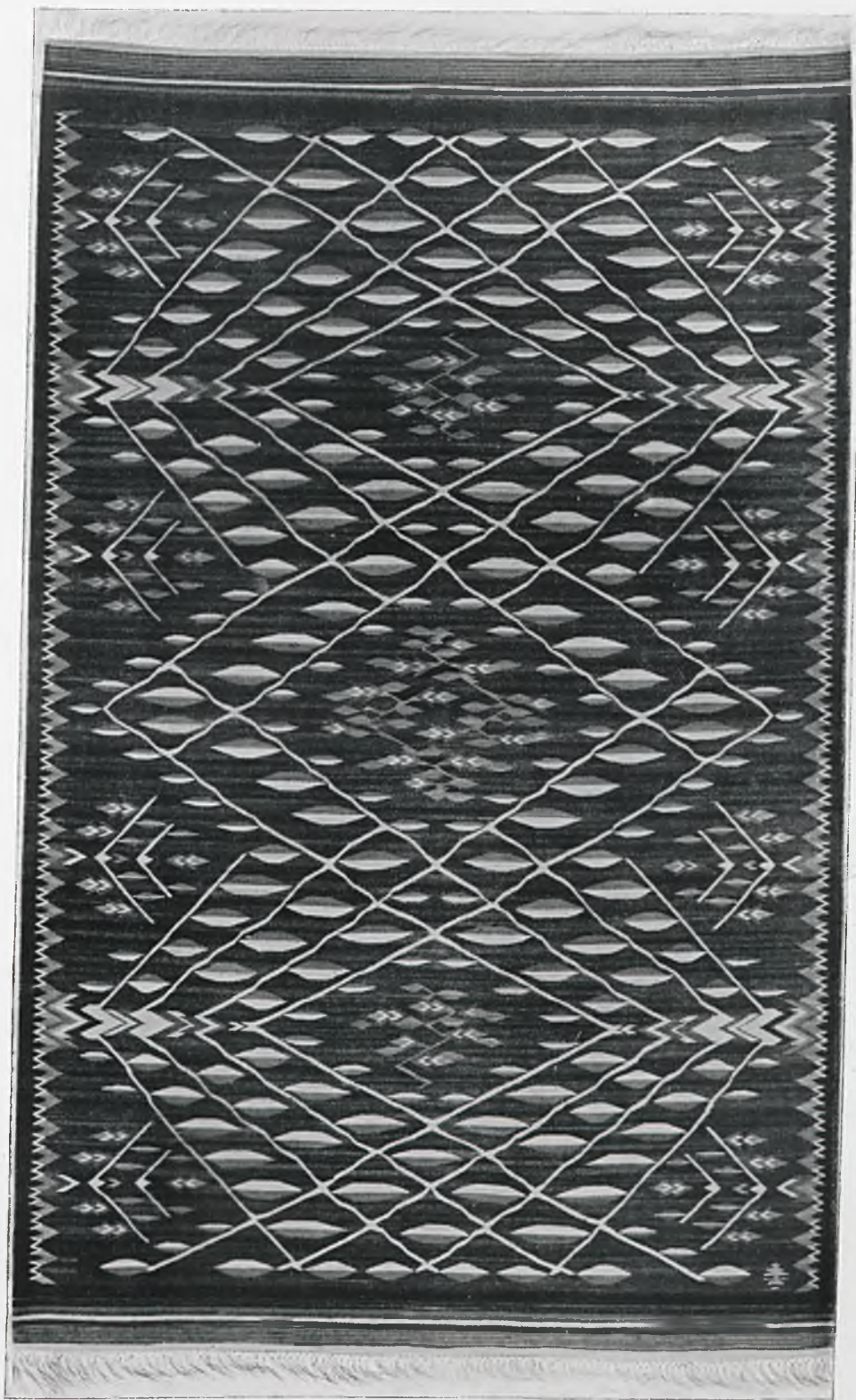
„PAŁAC SZTUKI“ KILIM tzw. „KOLCZASTY“
WYKONANY W PRACOWNI POLSKI PRZEMYSŁ KILIMKARSKI, „KILIM“ W KRAKOWIE.
PROJ. ARCH. BOGDAN TRETER.



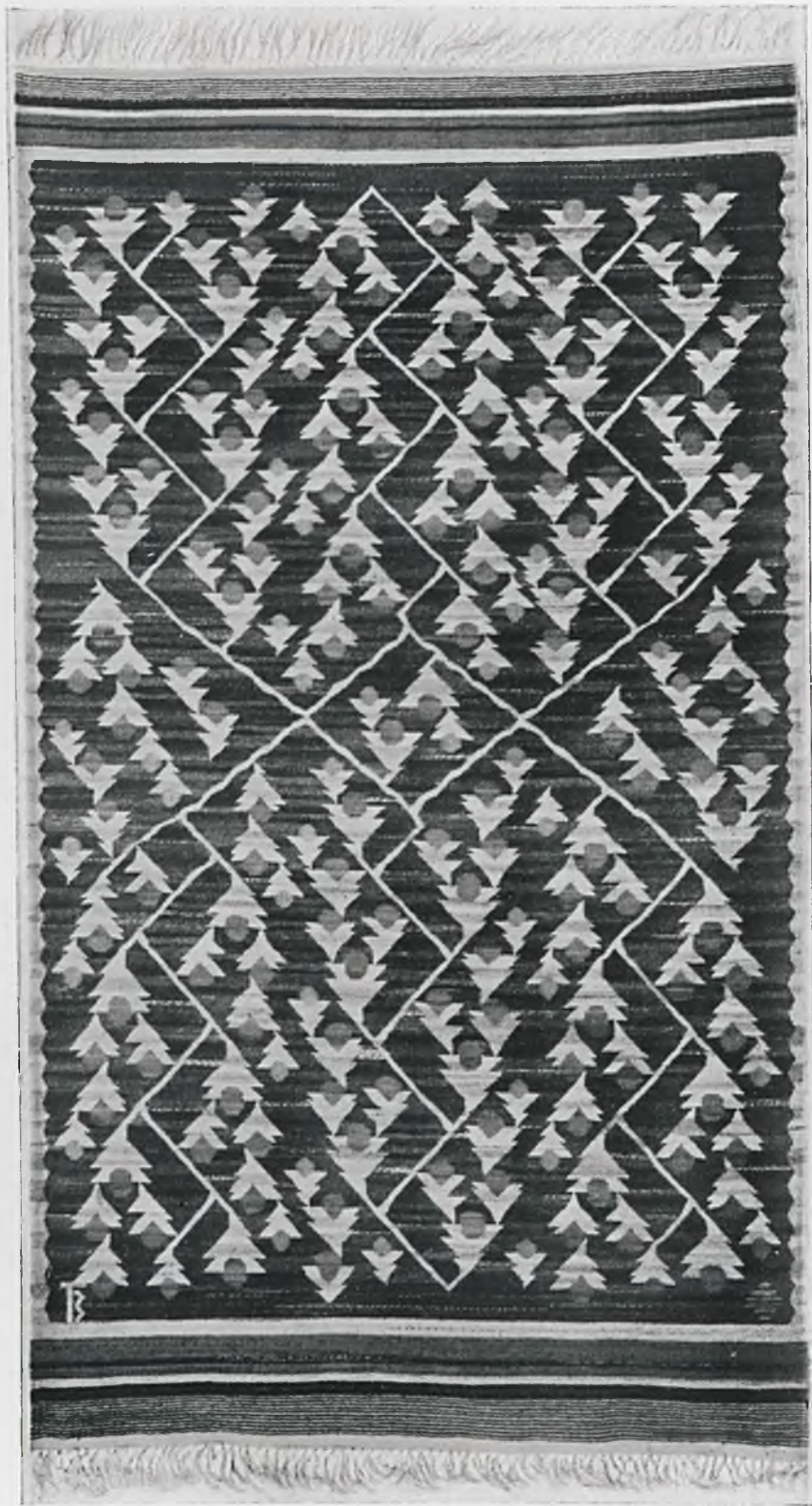
„PAŁAC SZTUKI“ KILIM tzw. „BERBERYSOWY“
WYKONANY W PRACOWNI POLSKI PRZEMYSŁ KILIMKARSKI, „KILIM“ W KRAKOWIE.
PROJ. ARCH. BOGDAN TRETER.



„PAŁAC SZTUKI“ KILIM tzw. „ŻONATY II“
WYKONANY W PRACOWNI POLSKI PRZEMYSŁ KILIMKARSKI, „KILIM“ W KRAKOWIE.
PROJ. ARCH. BOGDAN TRETER.



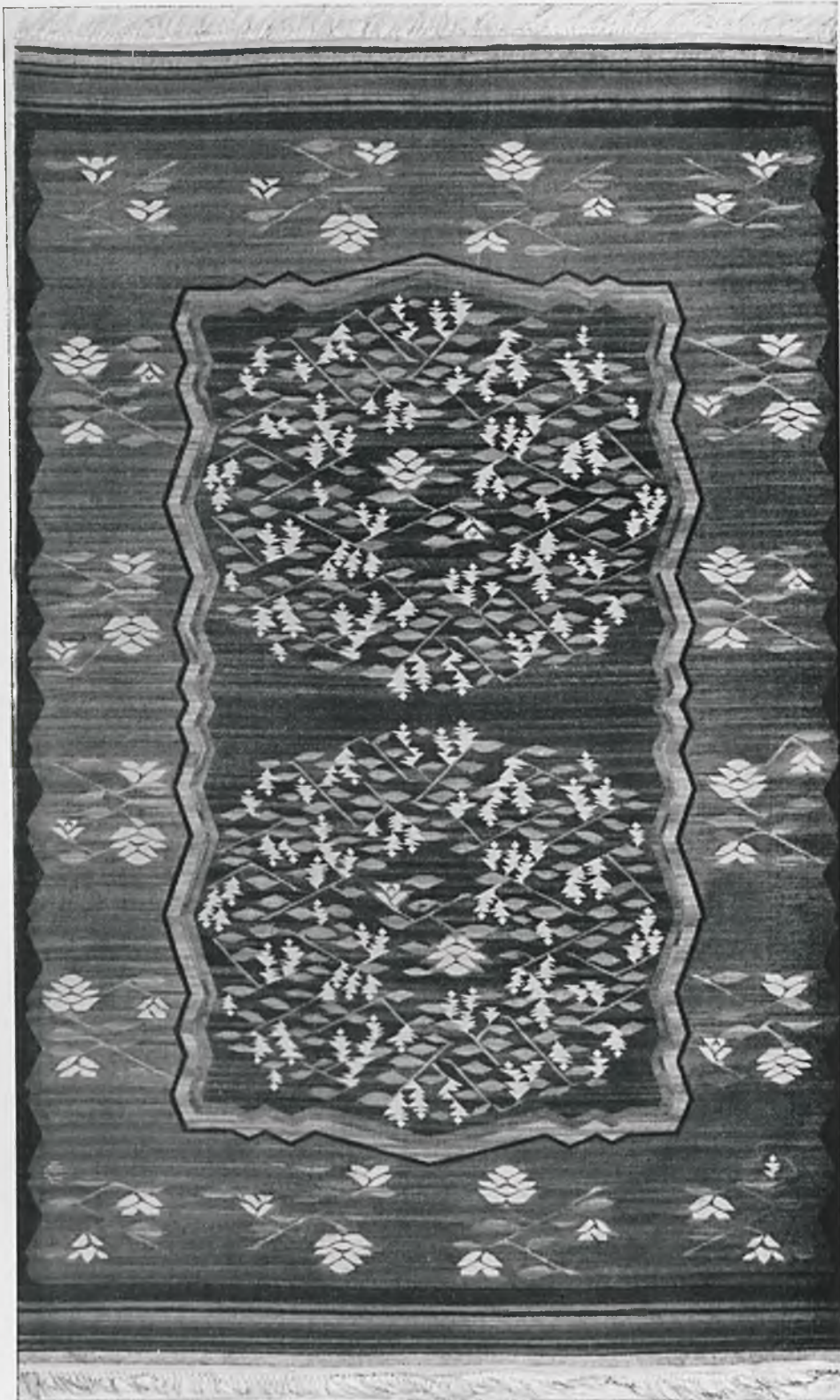
„PAŁAC SZTUKI“ KILIM tzw. „DRZEWIASTY“
WYKONANY W PRACOWNI POLSKI PRZEMYSŁ KILIMKARSKI, „KILIM“ W KRAKOWIE.
PROJ. ARCH. BOGDAN TRETER.



„PAŁAC SZTUKI“ KILIM tzw. „LUDOWY II“
WYKONANY W PRACOWNI POLSKI PRZEMYSŁ KILIMKARSKI, „KILIM“ W KRAKOWIE.
PROJ. ARCH. BOGDAN TRETER.



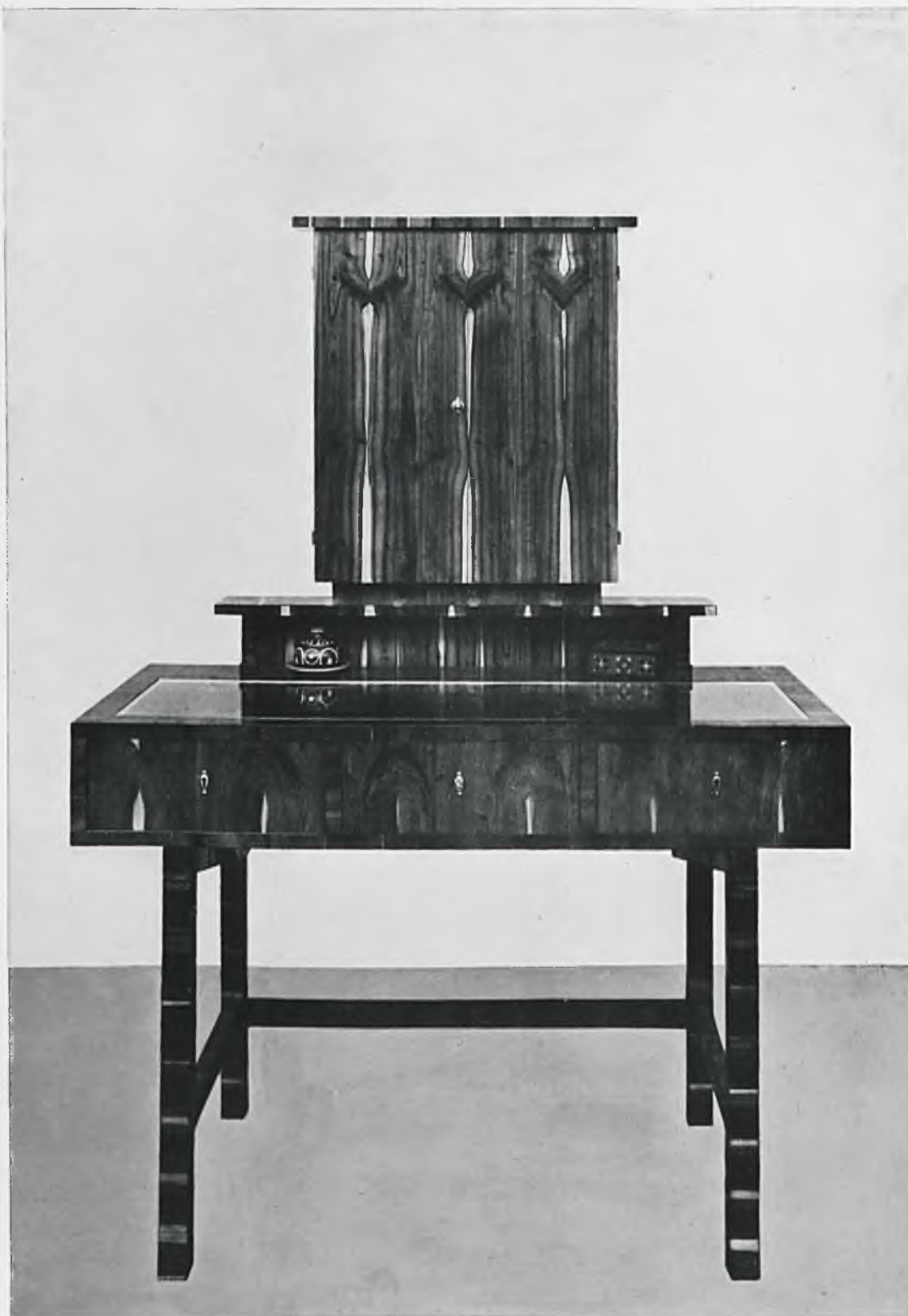
„PAŁAC SZTUKI“ KILIM tzw. „LUDOWY I“
WYKONANY W PRACOWNI POLSKI PRZEMYSŁ KILIMKARSKI, „KILIM“ W KRAKOWIE.
PROJ. ARCH. BOGDAN TRETER.



„PALAC SZTUKI“ KILIM tzw. „ZIMA I“
WYKONANY W PRACOWNI POLSKI PRZEMYSŁ KILIMKARSKI, „KILIM“ W KRAKOWIE.
PROJ. ARCH. BOGDAN TRETER.



TOALETKA (OTWARTA) WYKONANA PRZEZ PRACOWNIĘ ART.-STOLARSKĄ LUDWIKA BAUERA W KRAKOWIE.



TOALETKA (ZAMKNIĘTA) WYKONANA PRZEZ PRACOWNIĘ ART.-STÓLARSKĄ LUDWIKĄ BAUERA W KRAKOWIE.



PAWILON ZAKŁADU WITRAŻÓW S. G. ŻELEŃSKIEJ, W KRAKOWIE. PROJ. ARCH. FRANCISZEK MĄCZYŃSKI. KRAKÓW.



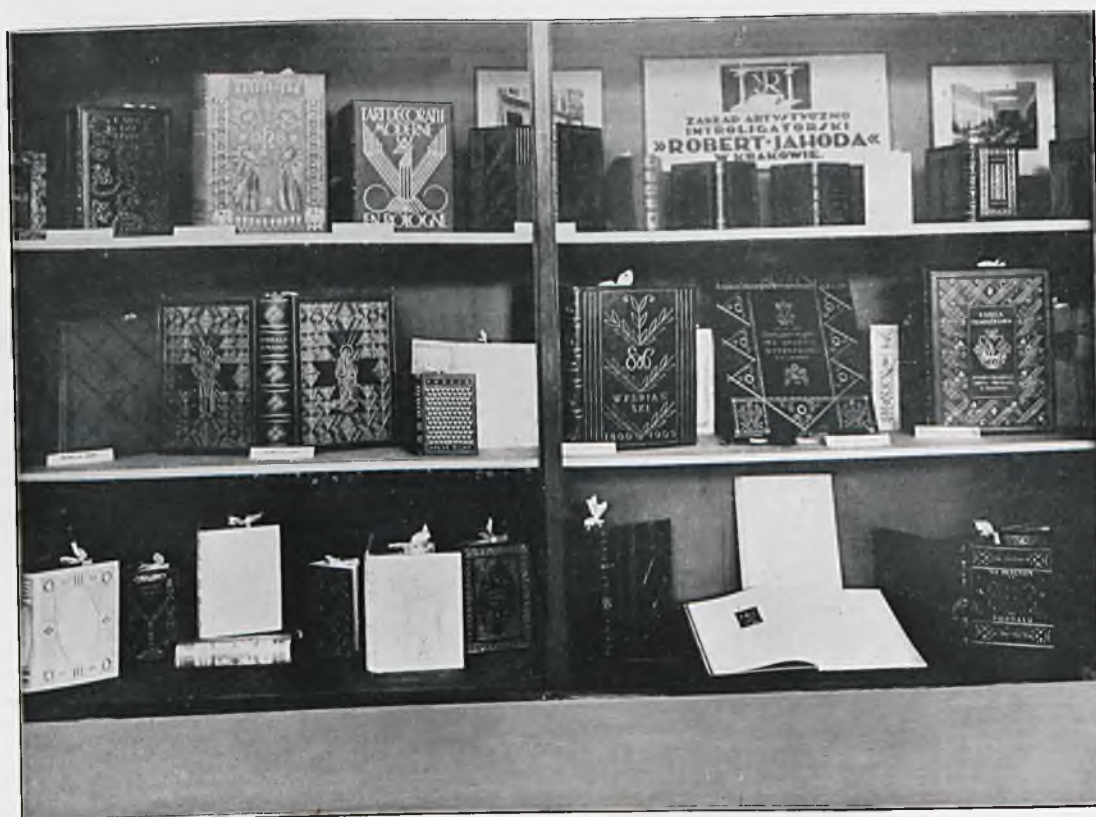
ŚW. MICHAŁ. WITRAŻ W PAWILONIE S. G. ŻELEŃSKIEJ, KRAKÓW. PROJ. ZOFJA LEŚNIAKÓWNA UCZ. AKADEMJI SZTUK PIĘKNYCH W KRAKOWIE.



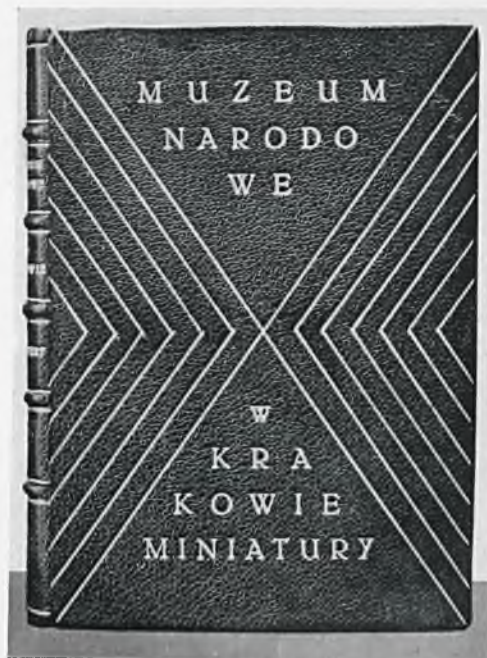
PAWILON RZEMIOSŁ. BRAMA KUTA, PROJ. ARCH. FR. MĄCZYŃSKIEGO Z KRAKOWA.



PAWILON RZEMIOŚL. DZIAŁ INTROLIGATORSKI.



PAWILON RZEMIOŚL. EKSPONATY ZAKŁADU INTROLIGATORSKIEGO ROBERTA JAHODY Z KRAKOWA.



PAWILON RZEMIOŁ. OPRAWY ZAKŁADU INTROLIGATORSKIEGO ROBERTA JAHODY W KRAKOWIE.



DZWON Z OTWORAMI NA WYLOT. BRACI FELCZYŃSKICH W MAŁOPOLSCE.



PAWILON RZEMIOSŁ. WITRAŻ PROJ. FRANCISZKA SEIFERTA I HENRYKA STARZYŃSKIEGO.



„ŻNIWIARZ“. RZEŻBA ART. RZEŹBIARZA FR. KALFASA.



„GÓRNIK“. RZEŻBA PROJ. JANA RASZKI.

O SPEŁNIONYCH I NIESPEŁNIONYCH ZAMIARACH KOMISJI ARTYSTYCZNEJ P. W. K. W 1929 ROKU.

Ludzie dobrej woli patrzący na rzecz bez uprzedzeń, stwierdzić muszą, że efekt moralny P. W. K. jest pod każdym względem zadawalniający, a w wielu wypadkach nadspodziewanie dobry. To, że wystawa Krajowa jest taką a nie inną, zawdzięczać należy specjalnej psychice narodu polskiego, który potrafi zdobyć się na maksymalną wydajność twórczą w niebywałym szybkim tempie. Okres przygotowawczy Wystawy był bowiem bardzo krótki.

Mając powyższe na względzie nie omieszkała władza organizacyjna wystawy zakreślić plany „podania“ czyli formy plastycznej wystawy bardzo śmiało i bardzo szeroko. Stworzono nawet w tym celu t. zw. Komisję Artystyczną, która czuwać miała nad całokształtem formy estetycznej wystawy z specjalnym uwzględnieniem mającej powstać zewnętrznej i wewnętrznej architektury. Komisja Artystyczna poleciła również poszczególnym grupom wystawców wybrać t. zw. „rzeczników dekoracyjnych“, których obowiązkiem było czuwać nad scharmonizowaniem masy stoisk drobnych i większych w poszczególnych grupach i pawilonach. W praktyce wyglądała więc działalność Komisji Artystycznej tak, że specjalną uchwałą wystawy zobowiązani byli wystawcy poszczególnych grup przysyłać projekty stoisk na ręce wybranego przez siebie rzecznika dekoracyjnego, ten zaś po odpowiednim zaopiniowaniu projektu czy zgodny jest z ogólnymi przepisami dekoracyjnymi dla danej grupy, przysyłał go do ostatecznego zatwierdzenia Komisji Artystycznej P. W. K.

Stwierdzić więc należy, że Komisja Artystyczna teoretycznie stała na wysokości swego zadania, a biorąc pod uwagę kilkutyśięczną rzeszę wystawców, zrozumie się w pełni wysiłek, który należało pokonać. A jednakże znajdujemy na P. W. K. obok stoisk pomyślanych pod względem dekoracyjnym na wskrós celowo i artystycznie, stoiska za które przedewszystkiem wystawca powinien się rumienić.

Nie wiem czy pomysł stworzenia „Komisji Artystycznej“ i „rzeczników dekoracyjnych“ jest indywidualnym, czy też opartym na organizacjach innych wielkich wystaw. Wyplął on w każdym razie z umysłu mającego najlepsze chęci, lecz niedostatecznie uświadomionego o możliwości zastosowaniu go dla wystawców, którzy w Polsce kulturalnie nie dojrzeli.

Dzięki temu spaliła więc na panewce możliwość harmonijnego ujęcia szeregu stoisk w poszczególnych grupach. Wystawcy bowiem nie przysyłałi projektów stoisk w wyznaczonym terminie, z natury rzeczy nie było więc możliwym „Rzecznikowi Dekoracyjnemu“ mieć pogląd na całokształt dekoracyjny pawilonu. Również nie przestrzeganie przez wystawców ogólnych przepisów dekoracyjnych robiło przeprowadzenie korekty projektu uciążliwym, a w każdym razie zmiany z ogólnych przepisów dekoracyjnych wypływające, często projekt artystycznie dojrzały, psuły. Komisja Artystyczna jako władza ostatecznie decydująca o projekcie stoisk w wypadkach wielu nie korzystała z przynależnych jej praw. Nie należało przedewszystkiem dopuścić do wykonania stoisk o formie artystycznej nieistotnej, a mianowicie takich, które stojąc w budynku masywnym, zakrytym posiadają formę budynku zewnętrznego i pokryte są dachem. Wypadki takie znaleźć można między innymi w pawilonie Przemysłu Włókienniczego.

W Powszechnej Wystawie Krajowej w roku 1929 znajdą przyśli organizatorzy wystaw praktyczną lekcję. Przypuszczać jednakże trzeba, iż Komisja Artystyczna w przyszłej wielkiej wystawie posiadać będzie prawa jeszcze bardziej rygorystyczne, że z praw tych będzie w całej pełni korzystała oraz, że wystawcy pod względem artystycznym bardziej dojrzali odnosić się będą do postulatów Komisji Artyst. z większą sympatją i przekonaniem. Pierwsza Polska Wystawa Krajowa jest pokazem twórczości polskiej w każdej dziedzinie, a najbardziej pokazem umiejętności „wystawiania“. *M. Ziolkowski.*



* * * KSIĄŻKI I CZASOPISMA. * * *

STEFAN SZUMAN¹⁾. DAWNE KILIMY W POLSCE I NA UKRAINIE. Majewski i Fiszer, księgarnia uniwersytecka, Poznań 1929. Wydane z subwencją Ministerstwa W. R. i O. P. oraz Ministerstwa Spraw Zagranicznych w Warszawie.

Książka ukazała się w drodze subskrypcji w 175 egzemplarzach numerowanych; str. 1—139 w języku polskim oraz w skróceniu w języku francuskim, obliczona zdaje się na propagandę zagraniczną. Zdobi ją 67 ilustracji, w tem 7 tablic kolorowych.

Książka przeznaczona, jak z przedmowy wynika dla uczonych, artystów i estetów, dla wszystkich tych, którzy się kilimem interesują, dla tkaczy i tkaczek, ma jednak również spełnić zadanie praktyczne; myślą przewodnią bowiem jej ma być historyczny obraz przeszłości kilimu, a równocześnie służyć powinna jako fundament pod nowo budującą się twórczość w tej dziedzinie; autor pragnie, jak się wyraża zaszczyć dobrą, dawną tradycję na nowe, młode drzewko, którem nazywa nowoczesne kilimkarstwo.

Otóż właśnie tego zadania, którego się autor podjął w zapowiedzi wstępnej, niestety w całości nie wypełnił. -Zazdrościć można autorowi olbrzymiego materiału naukowego, którym dysponował i wielkiej ilości nadmiernie pięknych i ciekawych kilimów, których całkowicie dla naukowych celów nie wykorzystał. Szkoda, iż autor ograniczył opracowanie tej jak sam twierdzi „dziewiczej, nietkniętej“ wiedzy do własnych spostrzeżeń nie opierając się na doświadczeniach osób w tym kierunku naukowo pracujących.

Rozdział pierwszy: „Znaczenie badań nad dawnym kilimkarstwem“ oraz ustęp zatytułowany: „Znaczenie tradycji“ bardzo trafnie i wzięte ujęte, zawierają wiele jednych zdań. — Ustęp: „Kilim a Dywan“ wykazuje pierwsze usterki, które coprawda nie dotyczą istoty tematu książki nie mniej jednak nie powinny się być w takiej publikacji znaleźć.

Gdzie zaczerpnął autor wiadomości, które go uważyły do twierdzenia, jakoby dywan wschodni wyszedł był z mody w Europie w XVIII stuleciu²⁾? Nie wspomina nic o tem A. Riegl, ani W. Bode, ani R. Neugebauer i J. Orendi, na których się autor często w swej pracy powołuje, nie znajdując tego w żadnej innej literaturze i z twierdzeniem tem spotykam się po raz pierwszy. Natomiast pisze Łoziński³⁾ o przepychu i zbytku w urządzaniu pałaców, któryto zbytek wybujał do niezwykłych rozmiarów w XVII. i XVIII. stuleciu. - Wyliczając bogactwo urzędnika wyraźnie opisuje wnętrza różnych zamków wymieniając np. zamek w Krasiczynie wyposażony w olbrzymie kobierce wschodnie tzw. dywańskie. Niewątpliwie były to wschodnie dywany. Skoro więc Krasińcy sprowadzali w tym właśnie czasie dywany wschodnie do swego znanego z przepychu zamku, przyjąć można, iż dywany te były modne. (Wiadomo, że dla szlachty polskiej miarodajną była zagranica, w szczególności Włochy w XVI. w. i w początkach wieku XVII. później zaś i przez cały wiek XVIII. Francja). A wojna austriacko-turecka, a zwycięstwo króla Jana III-go?

Niedokładnie jest dalej na str. 3-ciej, wiersz 4-ty od góry zapodane, iż W. Bode, A. Riegl i F. Sarre zainteresowali się dywanami dopiero pod koniec XVIII. wieku⁴⁾. Zdanie nieco niżej, na tej samej stronie książki: „niektóre z tych kilimów można śmiało powiesić obok

pierwszorzędnym gobelinów i obok najszlachetniejszych dywanów perskich“. Porównanie w wysokim stopniu przesadzone!

Zdaje mi się, że kilim stary, ludowy (mający wielkie wartości, przedstawiający pozatem dokument, który stwierdza poziom przemysłu tkackiego, ludowego) nie znosi tak śmiałego porównania i to z najlepszymi gobelinami i najszlachetniejszymi dywanami! Wszakże nie można pociągać równoległej między prymitywem - mającym wiele uroku nie mniej naiwności w pojęciu technicznym pod względem wykonania, artystycznym pod względem budowy ornamentu, a dywanami i gobelinami stojącymi u zenitu swej doskonałości technicznej i artystycznej. Nie można wszystkiego oceniać pod sentymentalnym kątem widzenia! Dobry dywan posiada walory artystyczne oraz wartości uznane na międzynarodowych rynkach, których nie przypisują kilimowi ludowemu, aczkolwiek go doceniają; stąd jego wartość lokalna daleko wyższa.

Liczne bystre spostrzeżenia autora i wypowiedanie się szczerze ujęte w bardzo treściwą formę, dotyczące oceny tradycji, znaczenia jej, rozwoju kilimu, przeszłości itd. zadziwiają, jak ten sam autor bez obawy krytyki wypowiada się w innych miejscach książki, jak gdyby nie liczył się z tem, iż książka przeznaczona dla uczonych, artystów i miłośników naprawdę do rąk wymienionych dotrzećby mogła.

Ciekawy jest rozdział: „Pochodzenie kilimu“ i ustęp: „Różne nazwania kilimu“. Nie wspomina autor, iż w języku tureckim słowo kilimek oznacza dywan domowej roboty. Oczywiście biorąc pod uwagę zapodania A. Riegla⁵⁾ t. j. „Kilikia“, również to samo zapodanie Świeżkowskiego⁶⁾, byłaby ta nazwa pochodzenia dawniejszego.

Ustęp: „Najdawniejsze ślady tkactwa kilimowego“. Autor wspomina, iż technika wytwarzania kilimów posiada w języku niemieckim nazwę „Wirkerei“ której to nazwy brak w języku polskim. Zdaje mi się, iż najtrafniejsze jest określenie „tkanie“ (dzianie) gdyż całkowicie odpowiada technice a niemieckie słowo „Wirkerei“ używane jest w nowszych czasach na określenie trykotarskiej techniki. A. Riegl⁷⁾ przytacza pewną technikę prymitywnego tkania, którą opisuje szczegółowo i nadmienia, iż ją nazywają: Wirkerei oder Gobelinteknik, lecz równocześnie podaje: „man pflegt sie zu bezeichnen“, a zatem nazwa ta nie jest wiążącą. Opisana technika istotnie odpowiada technice kilimowej.

W ustępie: „Kilimkarstwo prastarą techniką tkacką“ podaje autor wiele interesujących szczegółów, które znamy aż nadto dobrze z dzieła A. Riegla przytoczonego pod: 5). Przechodzę zatem z powodu ograniczonego miejsca do tych wywodów, których nigdzie dotąd nie spotkałem, a które wymagają omówienia.

Rozdział: „Szlachetność materiału dawnych kilimów“. Podczas gdy w poprzednich rozdziałach i ustępach opiera się autor o istniejącą literaturę, (aczkolwiek nie zawsze miarodajną np. R. Neugebauer i J. Orendi), to w tym rozdziale, w którym mógł na podstawie badań i własnych prób podać przyczynę szlachetności materiału dawnych kilimów, wykazać np. gatunki wełny używanej dawniej, porównać z dzisiejszymi gatunkami wełny używanej do kilimów, nazwać je, wskazać przyczynę zalet wełny jako tworzywa, przyczynę załamania i stonowania barw, nadając tak brzmiące nagłówki ustępom, to w tym rozdziale oparł się poprostu o bujność fantazji, a niejednokrotnie jest w zapodaniach swych niekonsekwentny. Np. str. 68 pisze: „kilim dawny ma jakąś cudną patynę, jakiś nieuchwytny czar, idący od

materiału samego, od samej przędzy“ pisze dalej: „łomaczy się to patyna, jakiej z wiekiem nabrały dawne kilimy, straciwszy z czasem przykry charakter rzeczy świeżo zrobionych. Światło niewątpliwie w pewnej mierze tonuje i zestrąja barwy, a przez użytek tkanina staje się mniej szorstką i miłszą dla oka. Czas jest wielkim majstrem zrównania. Wiadomo, że góry znosi i doliny wypełnia“. — Dotąd wszystko w porządku, zapatrywania te całkowicie podzielam nie mniej wyciągam z nich logiczne wnioski i tak: str. 75 wiersz 4-ty od dołu, rozdział: „Koloryt kilimów i farbowanie wełny“ w ustępie: „Zalety barwników naturalnych“ pisze autor: „Barwy anilinowe są ordynarne, roślinne szlachetne, to najlepsze określenie, chociaż nie łomaczy oczywiście niczego. (Dobrze, że autor sam to przyznaje). Weźmy jako przykład kolor zielony. Na starych kilimach kijowskich spotykamy odcienie bardzo piękne. Zieleń jest stonowana nie razi oczu, ma pewną szmaragdową przejrzystość, odcienie jej są świeże i subtelne, soczyste nie jaskrawe a jednak żywe. Na nowych kilimach ludowego wyrobu zieleni staje się natomiast jaskrawa i krzycząca, ordynarna, niestosowana i wyzywająco ostra, lub tępa i martwa. Nowoczesne kilimy fabryczne (nie wiem, które kilimy ma autor na myśli) robią tak niemiłe wrażenie właśnie wskutek niesharmonizowanej ostrości, względnie tępoty kolorytu“.

Rozumiejąc konsekwentnie i idąc po linii myślenia autora dochodzę do jego własnych wniosków tj., iż czas robi swoje i skoro te „rzeczy świeżo zrobione“ przetrwają tyle lat, ile te kilimy kijowskie, to i one pokryją się cudną patyną, którą im czas narzuci, gdyż „czas jest wielkim majstrem zrównania“. Autor porównuje stale kilimy, które wieki przetrwały z kilimami nowymi, niestety zdaje się, posledniego gatunku i sam wspomina na str. 75 (wiersz 11-ty i 12-ty od dołu) pisząc o trwałości roślinnych barwników, a nie trwałości syntetycznych, iż nie ma przed oczyma przykładów. Na str. 68 i 69 usiłuje wyjaśnić przyczynę mienienia się kilimów starych i dochodzi drogą teorii do następných wniosków: „Dawniej przedzono ręcznie. Niteczka wełny, którą otrzymywano, była cieńsza, bardziej nierówna pod względem grubości, bardziej zbita (?) (słowa zbita w tym wypadku nie rozumiem trochę wyświecona palcami przedzących. (?) Wełna ta nie była czyszczona fabrycznie; pewne pozostałości tłuszczu czyniła ją elastyczniejszą, świeższą od dzisiejszej fabrycznej wełny, zmienionej przez proces chemicznego czyszczenia. Taka wełna ręcznie przedzona, gdy ją zbijano grzebieniem na warsztacie, posiada dość elastycznej odporności, żeby mimo przytłoczenia do sąsiedniej nitki nie złać się z nią w jedną masę“.

Nie odmawiam autorowi częściowo słuszności. Fabryki, przedzalnie, które w ostatnich latach rozwinęły na wielką skalę produkcję przędzy kilimowej, patrzą na sprawę li tylko z punktu widzenia „interesu“. Proces chemicznego odczyszczenia przechodziła przędza dawnych, starych, ludowych kilimów nieco odmienny aniżeli w przedzalniach dzisiejszych, mechanicznych. Istotnie przedzalnie mechaniczne nie pozostające niestety pod wpływem żadnych tradycji, czynią w tym kierunku spustoszenia. Używają do odtłuszczenia często zbyt silnych alkaliów, które powodują nadwyżężenie nitki, a pozatem sam materiał jako taki jest nieodpowiedni, często używają szlachetnej czesanki wełny nadającej się do wyrobu materiałów ubraniowych a całkowicie nie odpowiadających właściwemu celowi, przędzalnie skręcają nitkę zbyt luźno itd. Dawni tkacze używali wełny innej, twardszej, tylko zgrzebnej, wełny szlachetnej nie posiadali. Gdyby byli używali barwników syntetycznych (wówczas, jak wiadomo nieznaných)

to sami barwiąc nie hurtem (jak to dzieje się w fabrykach fabrycznych, obliczonych na jak największy zysk i bez wszelkiej ambicji artystycznej) mogliby byli osiągnąć równie dobre rezultaty, o ileby barwniki te należycie zastosowywali. Według zdania np. profesora Homolaca są barwniki roślinne wprawdzie ostrzejsze, ale nie mniej dają artyście bogatszą skalę możliwości, tak, że wszystkie harmonie uzyskane barwnikami roślinnymi można osiągnąć przy użyciu barwników syntetycznych. (Malarstwo sztalugowe).

Co zaś dotyczy nadawania połysku przędzy przez dotykane palcami, to powątpiewam, czyby się komu udało doprowadzić nitkę wełnianą do połysku przez dotykane się palcami, gdyby sama wełna jako taka nie świeciła się; palce przy przedzeniu nie mają, ani nie miały zgoła żadnego wpływu na lśnienie się wełny. Jest to wykwit fantazji. Już takie zdanie zdradza nieznamość materiału i brak wiadomości technologii włókna. Odnosnie zaś do tłustej przędzy, która rzekomo w takim stanie nieodtłuszczonym jest powodem, jak autor twierdzi, odprężania się wątki i któryto tłuszcz nadaje nitce elastyczności, to jestem zdania, iż nieodtłuszczona przędza łatwiej się zbija, a dawni tkacze właśnie odtłuszczali wełnę w miarę możliwości całkowicie. W dalszym ciągu pisze autor: „Okragła elastyczna niteczka wątki na dawnych kilimach styka się z sąsiednimi niteczkami, ale nie zlewa się z niemi i zachowuje wygląd odrębnego ścięgu“). Na wszystkich dawnych kilimach taki charakter materiałny tkaniny rzuca się w oczy. Powierzchnia tkaniny składa się z lekko zaznaczających się wypukłości sznureczków osnowy, pokrytej wełną i z poprzecznie do nich przebijającego, leciutkiego pomarszczenia, wynikającego z położenia niteczek przędzy jednych powyżej drugich. Gdy światło pada na taką tkaninę, drobne bruzdy tworzą jakby pole poorane, na które patrzmy z lotu ptaka. Światło odbija się na wygładzonej, świeższej niteczce przędzy i zostawia cień między niteczkami. Zależnie od tego, czy pada z przodu czy z boku, inaczej wygląda tkanina tak, jak pole zorane zmienia swój wygląd zależnie od tego jak słońce nad niem stoi. Tu jest rozwiązanie pierwszej tajemnicy mienienia się kilimu“. — Pisze jednak dalej autor o dzisiejszych kilimach: „Nitka nie ma spoistości i elastyczności ręcznie przedzonej, mało odtłuszczonej wełny i gdy grzebię ją przytłoczy do innych nitek, zlewa się z niemi w straszliwy filc. Kilimy obecne to bez wyjątku filce, a nie tkaniny, grubo zbite masy wełny, w których się zatracą powierzchnia tkaniny, rozlewa rysunek i zanikają wszelkie ślady materji tkanej“. — Oczywiście, iż zdaniem autora wszystko to w wyniku używania fabrycznie przedzonej, względnie fabrycznie barwanymi anilinowemi barwionej przędzy. — Czytamy dalej na str. 70, iż tło starych kilimów nie jest równe, lecz mieni się lekko, jak opal mleczny, jak skrzydło motyla lub jak powierzchnia szkła. Tło faluje lekkim „tremolo“ odmian — itd. itd.

Autor pisze pięknie, a operuje takimi metaforami, iż czyta się książkę, jak powieść. Czytamy dalej na str. 73: „Kilim mieni się bruzdą orki, która go wytknęła, rumieńcami tła, na którym spoczywają kwiaty, łamaniami akordami tęczy swych zasadniczych tonów i żywością odmiany swego ornamentu“.

Z całego tego rozdziału ani też innych nie dowie się czytelnik, co jest istotną przyczyną mienienia się, wibrowania materiału dawnych kilimów, autor bowiem stwierdza jedynie fakt i rozpisuje się kwiecistym stylem, który nie przyczynia się do wyjaśnienia sprawy.

Na str. 70-tej wiersz 13-ty od dołu zdanie: „Badania dokonane nad starymi dywanami perskimi wykazały, że nici wełniane, z których się one składają

nie są zafarbowane równomiernie aż do środka, lecz że powierzchnia jest silniej niż ośrodek nici przesycona barwnikiem. Pozatem nic przędzy w jednym miejscu swej długości jest zafarbowana mocniej niż w innym". Interpretacja błędna. Nie wątpię, iż przędza dawniej była nierównomiernie barwioną, którą to sprawę poruszając, prawdą jest, iż badania takie wykażą w starych dywanach taki stan rzeczy, jak to autor wspomina, lecz pochodzi to stąd, iż „czas wielki majster“ zrobił swoje. Włosista powierzchnia dywanu, wystawiona na działanie światła jest bledszą, aniżeli węzły u nasady, a że się nie mylę potwierdzi fakt, iż nigdy odwrotnego stosunku nie znajdziemy. Ten stan rzeczy potwierdza również, iż barwniki roślinne, uznane przez autora za wyłącznie i jedynie trwałe, jednak przez działanie powietrza, słońca, ulegają zmianie czyli pełzną.

Badalem najwspanialsze okazy dywanów, (pochodzące z prywatnych zbiorów dynastji Habsburgów) i te pomniki minionej doskonałości dywanów wykazały taki sam stan. Pozatem należy pamiętać, iż dawny tkacz-farbiarz w jednej osobie, nie barwił całego materiału naraz, a skoro mu danego koloru zabrakło nie umiał kąpieli dociągnąć. Jeżeli zaś dotyczyło to np. barwnika „indigo“ to jeszcze sprawę dociągnięcia koloru komplikował z wiadomych przyczyn sam barwnik. Zresztą łatwo się o tem przekonać, biorąc stary dywan wschodni do ręki, najlepiej widoczne jest na tle szafirowem, aczkolwiek dotyczy to także innych kolorów.

Wracam do mienienia się materiału starych kilimów, które sędzę, iż polegało zgola na czem innym, niż autor w książce objaśnia¹⁰⁾.

Nad kwestją tak zwanego wibrowania materiału w dawnych kilimach pochodzących z czasów, gdy kilim był wyłącznie wyrobem ludowym i nie był uprawiany jako przemysł domowy, lecz dla własnych potrzeb, nad mienieniem się zwłaszcza większych płaszczyn, powiedzmy tła, daleko łatwiej okiem doszczególnych, zastanawiają się badacze od dawna, a nie wszystkie twierdzenia i hipotezy oparte są na bezwzględnie trafnych spostrzeżeniach.

Doszedłem po szczegółowem badaniu dawnych kilimów, oraz drogą licznych prób do pozytywnych rezultatów. I tak mam to przeświadczenie, że mienienie się dawnych kilimów osiągnano bezwiednie, nieświadomie i nie celowo i było ono wynikiem przypadkowym prymitywnego sposobu barwienia, gdyż jak wiadomo odbywało się bez posilkowania się zdobyczami technicznymi dziś istniejącymi, wówczas całkowicie nieznanymi; poprostu działo się to nie naukowo, gdyż innego sposobu nie znano. Nad tą kwestją przechodził bowiem tkacz-farbiarz do porządku dziennego nie świadom tego, iż efekt kolorystyczny przez niego osiągnany będzie kiedyś przyczyną zazdrości i dociekań naukowych.

Sprawa przedstawia się zatem mojem zdaniem w ten sposób, że tkacz przygotowując materiał tkacki t. j. przędząc wełnę, zbytnio się o nią nie troszczył, gatunkowo materiału nie segregował, brał byle jaki miał pod ręką nie zastanawiając się nad tem, iż przez wieszanie wełny spowoduje, że różnogatunkowa wełna sprzedana w jedną nitkę, przyjmie różnie barwnik. Zaznaczyć jednak muszę, iż używana wełna była grubą, krętą, skręconą bardzo ostro. Barwiąc poszczególne motki w naczyniu, niewątpliwie w starym garnku, podwazywał je, każdy naturalnie w innym miejscu i to zapewne kilkakrotnie, kąpiel po każdym ubarwieniu motka lub dwóch razem wziętych i równocześnie barwionych, traciła oczywiście stale na sile, tak wyjęty motek prawdopodobnie wyżył w rękach, by nadmiar barwnika zewnętrznie pokrywającego motek, spłynął. Ponieważ zaś przędzenie odbywało się ręcznym spo-

sobem, przędza była nierównomiernie sprzedana, miejscami luźniej a zatem grubiej, miejscami ostrzej, — aczkolwiek rozmyślnie i celowo skręcano nitkę bardzo ostro, — przeto przędza w miejscach ostro skręconych przyjmowała inaczej barwnik, aniżeli luźno skręcona, którą barwnik siłą faktu łatwo na wskroś przeniknął. Duże różnice w tonie koloru zależne były ponadto od okoliczności, czy wełna z tej samej runi pochodząca była z grzbietu, boku, czy też zawsze przesycona i spalona moczem, z podbrzusia. Jasnym jest, iż różnice te występują już w wełnie surowej, również pranej, a tem samem i w barwionej. Jeśli zaś wełnę taką niewysegregowaną tkacz przed barwieniem razem wymieszał, zrozumiałą jest rzeczą, iż po ubarwieniu wystąpią w przędzy widoczne nierówności koloru, smugi jaśniejsze i ciemniejsze. Barwienie zatem wypadło nieregularnie. Reasumując: niejednolita ostrość sprzędzenia (przypadkowa) innemi słowy skręcenie nitki, różnogatunkowość materiału, gatunek wełny jako taki, nierównomierna siła kąpieli, (gdyż po każdym motku siła ta malała), podwazywanie motków, w których to miejscach materiał związany nie przyjmował barwnika tak, jak luźno wiszący, wyżęcie motka po kąpieli, oraz powyżej wspomniane różnice tonu spowodowane spalaniem wełny z podbrzusia stale nasyconej moczem, składały się na bogactwo koloru, na to mienienie się, którego dopatruje się autor książki w użyciu nieodtłuszczonej wełny do barwienia, a w szczególności w użyciu przez dawnych tkaczy barwników roślinnych, czyli naturalnych. Niewątpliwie przypadkowa domieszka koziego włosa do wełny, przyczyniała się też do załamania się światła; nie należy jednak zapominać, iż czas zrobił istotnie swoje, że kilim stary wystawiony przez sto, dwieście lub więcej lat na działanie powietrza, zmienił swój koloryt. Nierównomiernie skręcona nitka osnowy, niewątpliwie też powoduje falowanie tła. Przyczyn mniejszej wagi, możnaby więcej wylizzyć sędząc jednak, iż zapodane były wystarczającemi czynnikami powodującemi to lśnienie, wibrowanie materiału w dawnych kilimach.

Autor stawia wyżej ręczne farbowanie nad fabryczne! Str. 70. wiersz 15-ty od dołu. Tego to już całkowicie nie rozumiem. W potocznej mowie wyrażanie się takie ujdzie, lecz niedopuszczalne jest w pracy naukowej, którą autor przeznaczca dla uczonych, artystów, tkaczek i tkaczy, wprowadzając nieobznajomionych w najdrobniejsze szczegóły w błąd, gdyż innego sposobu, jak „ręczne“ barwienie nie znamy. Podczas gdy dawny tkacz-farbiarz używał jako kadzi garnka, posługują się nowoczesne farbiarnie, chociażby najmniejsze, kociołkami miedzianymi, a ręcznie nałożone motki na drążki, przeważnie ręcznie farbiarz obraca i ręcznie wyjmuje. Farbiarnie fabryczne trudniące się barwieniem przędzy kilimowej, wszystkie prawie posilkują się dość prymitywnym sposobem urządzenia. Zresztą jest to bez znaczenia dla sprawy.

Potępanie przez autora barwników syntetycznych, twierdzenie, iż jedynie barwnik naturalny tj. roślinny może dać szlachetny ton, nazywanie kilimów wyrabianych z innego materiału wyrobami fabrycznymi, jest niesłuszne i krzywdzące zdobycze chemji. Narzucanie roślinnych barwników i ręcznego przędzenia, przypomina mi ludzi urządzających się „par force“ antycznie, jak gdyby nie można osiągnąć miłego nastroju i swobody oraz wygody w mieszkaniu nowoczesnie urządzone. Idzie o tą umiejętność urządzania się w tym wypadku, jak o umiejętność zastosowanie syntetycznych barwników oraz odpowiednie przędzenie, które da nam walory artystyczne w dzisiejszem pojęciu, do dzisiejszych potrzeb i wymagań zastosowane.

Niewątpliwie barwnik roślinny daje dużo czaru, jest szlachetny w kolorze, lecz nie mniej syntetyczny umiejętnie użyty, da wielkie efekty, a twierdzą ponadto chemicy, iż barwnik syntetyczny jest trwalszy.

Autor jest wręcz przeciwnego zdania! Widocznym jest, iż przejął się zbytnio zapodaniami autorów książki „Orientalische Teppichkunde“ R. Neugebauer i J. Orendi, którzy (względnie inż. R. Neugebauer) twierdzą, jakoby barwniki syntetyczne były nietrwałe do tego stopnia, iż pełzną i zmieniają całkowicie swój kolor(?). Rzeczową odprawę dał wszystkim tym, którzy nie znając chemii zwalczają barwniki sztuczne, Dr. Jarosław Doliński w artykule na temat: „Barwniki sztuczne, czy naturalne?“ Rocznik V. 1925 Nr. 6—8 „Rzecz Piękna“.

Wypada mi dodać, iż jako miłośnik kilimu nie potępiał barwników roślinnych, bynajmniej! bardzo je w kilimach lubię, lecz nie stawiam jako conditio sine qua non. Można używać barwników roślinnych, jak również używać można bez szkody dla wartości i piękna kilimów, barwników syntetycznych. Ale warunek: umiejętnie zastosowanie tak w tym, jak i w tamtym wypadku.

Czytając książkę P. Szumana odnosi się chwilami wrażenie, iż kilim stał niegdyś u szczytu swej doskonałości, jak np. dywany wschodnie w XVI. i XVII. stuleciu. — Faktycznie zaś pozostaje kilim w stosunku odwrotnie proporcjonalnym do dywanu. Kilim bowiem ludowy minął wprawdzie bezpowrotnie, lecz kilim jako taki jest w rozkwicie i przynieść może sławę naszemu przemysłowi artystycznemu, jeżeli w tem tempie, jak obecnie nadal się będzie rozwijał. Dywany wschodnie zaś stały u zenitu swej doskonałości w czasie niewolnictwa, które zapewne nigdy nie powróci. Kilim rozwijał się w innych warunkach, niż dywan, kilim ma istotnie przyszłość.

Możliwości osiągnięcia nowych walorów dawniej nie znanych, są różne i jest ich zapewne wiele¹⁾. Co zaś dotyczy ręcznego przedzenia, to raczej przyznaję autorowi, jak już zresztą wspominałem, iż wełna ręcznie przedzona, zwłaszcza jak to dziś może mieć miejsce pod dozorem artysty, wykazuje w kilimie ciekawe efekty materiału, lecz można ręczne przedzenie zastąpić innym sposobem.

Przechodząc do dalszego ustępu, zatrzymać się muszę nad zdaniem na str. 78, wiersz 16-ty od góry. Podaje autor: „Ciekawy jest zwyczaj ludu niektórych okolic, żeby włóczkę przed farbowaniem maczać w moczu, oczem wspomina również Peszczański i co słyshałem też od starego tkacza w Oknie. Twierdził on, że zależnie od tego czy mocz pochodzi od osoby płci męskiej, czy żeńskiej, młodej czy starej, kolor włóczki wypada inny. Do takich przesądów należą także przepisy, każące zbierać ziele farbiarskie w danem miejscu, o danej godzinie np. podczas pełni księżyca itp.“

A zatem autor uważa kąpanie przedży lub wełny przed barwieniem w moczu za przesąd! Rozumie się samo

przez się, iż przed barwieniem, gdyż ma to swój cel i dziwić się należy, iż autor nie zna przyczyny kąpania przedży w moczu, uważając ten stary, wypróbowany środek za przesąd. — Wszakże wiadomo, iż mocz może działać alkalicznie.

Słyszałem o tym znanym sposobie odtłuszczenia przedży przed wojną jeszcze od wielu tkaczy zwłaszcza od takich, którzy uprawiali tkactwo chałupniczo.

Mocz używany był przez praktycznych, starych tkaczy (nie tylko tkaczy kilimów, lecz sukna itd.) jako wyborny i tani środek oczyszczający, względnie odtłuszczający wełnę. Tłomaczy się to tem, iż skład moczu zmienia się w zależności od konstytucji, wieku człowieka oraz przyjmowanych przez niego pokarmów; znajdujemy w nim przedewszystkiem mocznik, kwas moczowy, kwas hipurowy, barwniki (urobilinę) śluz i kwasy.

Na powietrzu rozkłada się barwnik moczu; wytwarza się kwas mleczny, także octowy, kwas zaś moczowy wydziela się; fermentem powodującym te przemiany jest śluz pęcherza moczowego, a pojawiają się też grzybki podobne do drożdży. Stopniowo zmniejsza się kwasota, rozwijają się rozmaite formy grzybków i wymoczków, mocz zaś przybiera woń amoniakalną i wytwarza białe błonki oraz osady fosforanu amonowo-magnezowego, moczanu amonowego oraz drobnoustrojów²⁾.

Mocz w tym stanie przedstawia się jako ciecz przejrzysta, ciemno-winowo-żółta i tylko w tym stanie służyć może jako środek oczyszczający wełnę, która zawiera duży procent tłuszczu, potu i brudu. Procentowość tłuszczu zależną jest od gatunku wełny; istnieją gatunki wełny, której aż $\frac{2}{3}$ ciężaru przypada na tłuszcz (lanolina).

Własności oczyszczających nabiera mocz właśnie na skutek procesu fermentacji wytwarzającej amoniak, który łączy się z tłuszczami składnikami, przepajającymi wełnę na ciecz podobną do mydła. Używano li tylko moczu męskiego.

Ustęp poruszony przez autora może wyrzucić na czytelnika wrażenie, jakoby autor traktował sprawę ze strony humorystycznej lub zabobonu. Podczas gdy zapodania moje nie tylko znajdujemy w fachowej literaturze, lecz znane są ogółowi tkaczy.

Dział ilustracyjny, który mógłby uzupełnić treść i braki, pozostawia wiele do życzenia. Reprodukcje słabe nie dają właściwego obrazu, pozatem znajdują się wśród jednobarwnych ilustracji okazy nie przedstawiające żadnego typu kilimu, przypadkowe.

Książkę zakończył autor pięknie i nader treściwie ujętem nawołaniem do tkacza i artysty wskazując nowe drogi i nowe możliwości twórcze.

Alfred Holender.

U W A G I I P R Z Y P I S Y.

¹⁾ Stefan Szuman, Dr. phil. i med. Prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie. Przyp. Red. * ²⁾ Strona 3-cia wiersz trzeci od góry. * ³⁾ Władysław Łoziński „Życie polskie w dawnych czasach“ Lwów, Altenberg. str. 11. * ⁴⁾ Dr. Wilhelm von Bode, były dyrektor muzeów berlińskich, jeden z nielicznych wybitnych znawców dywanów wschodnich, historyk sztuki, autor wielu prac naukowych z tej dziedziny, urodził się 10 grudnia 1845 r. w Calvörde, zmarł 1 marca 1929 r. w Berlinie. — Alois Riegl wybitny znawca dywanów wschodnich, były dyrektor muzeum przem. art. autor najpoważniejszych prac naukowych z tej dziedziny, urodził się 14 stycznia 1858 r. w Lincu, zmarł zaś 17 czerwca 1905 r. w Wiedniu. — Prof. Friedrich Sarre, żyje do tej pory i mieszka w Berlinie. Jak z powyższych dat wynika nie mogli wymienieni zajmować się dywanami pod koniec XVIII. wieku, skoro urodzili się znacznie później! * ⁵⁾ A. Riegl: „Altorientalische Teppiche“ Leipzig 1891. Tego dzieła autor nie wymienia! * ⁶⁾ Sweykowski: „Zarys artystycznego rozwoju tkactwa“ Kraków, 1906. * ⁷⁾ Patrz uwaga pod 5). *

⁸⁾ Karol Homolacs: „Budowa ornamentu i harmonja barw“ 1929 r. Nakład M. Muzeum Przemysłowego w Krakowie 1929 r. (w druku). * ⁹⁾ Mojem zdaniem z tego powodu, iż była odtluszczoną, suchą i nierównomiernie grubą (nierównomiernie przedzoną). * ¹⁰⁾ Na temat ten wygłosił autor niniejszej recenzji technologicznej A. Holender odczyt dnia 3-go marca 1929 r. w tutejszem Muzeum Przemysłowym. Przyp. Red. * ¹¹⁾ Dla przykładu wspomnę, iż zastosowanie materiału przedzonego i barwionego według nowej, własnej metody, w pracowni: *Polski Przemysł Kilimkarski „Kilim“* w Krakowie, w kilimach według projektu Adama Dobrodzickiego i Edwarda Trojanowskiego, później zaś w kilimach Bogdana Tretera i i. (Vide: reprodukcje) polegało na mechanicznym przedzeniu różnogatunkowej, krajowej wełny naturalnej białej z domieszką naturalnej brązowej i naturalnej czarnej, oczywiście w wypróbowanym ściśle stosunku (ewentualnie białej z domieszką barwionej, kolorowej), a nierównomiernie wymieszanej i nierównomiernie przedzonej. Taka mieszanina (melange) daje delikatne tonacje kolorystyczne; znika jednostajność płaszczyzn, jak to miało miejsce do tej pory w fabrycznie przygotowywanej przędzy gładkiej, jednostajnej w kolorze, tonie i grubości. Poza to osiągnąłem bezpośrednio pochodzenia materiału, podkreślając w ten sposób jego strukturę i organiczne pochodzenie. Tak przedzona wełna daje nam daleko ciekawsze efekty, aniżeli dotychczas fabrycznie lub ręcznie przyspasiabiana, aczkolwiek i ta powyżej przytoczona, jest mechanicznie przedzona, co w tym wypadku świadomie, jako pewną wartość dodatnią nadmieniam. Przedza taka (biała naturalna z domieszką brązowej naturalnej i czarnej naturalnej) ubarwiona, powoduje naturalne mienienie się i wibrację płaszczyzn choćby najmniejszych, daje niepospolite efekty i to w nowoczesny sposób pomyślane. Przypadki sprawiają miłe niespodzianki, gdyż podczas tkania nigdy niewiadomo, gdzie smugi wystąpią. Powstają one bowiem nieregularnie, a wskutek tego nie można utkać dwóch identycznych kilimów. — Reprezentacyjny kilim przeznaczony do Sali Rady Miasta Krakowa (vide: barwna reprodukcja) utkany jest przędzą w ten sposób przygotowaną i barwioną. Kilim zaś na drugiej barwnej reprodukcji tzw. „Kierdele“ wykazuje ten sam materiał w surowym stanie nie barwiony. (Stada owiec). Również wszystkie inne reprodukowane kilimy są utkane takąż przędzą, którą nazywałem „Aho“. — Dalsze próby w tym kierunku przedzenia i barwienia, dają coraz to nowe i coraz to ciekawsze mieszanki, a tendencją, którą się kierują przy nowym sposobie przedzenia i barwienia jest uwolnienie się w części od wyłącznej zależności i wartości rysunkowej, a pragnę w ten sposób dać wyraz materiałowi, tak iż do kilimów tych należy podejść od strony technicznej. Naturalnie, iż nie chcę osłabić walorów rysunkowych, które raczej przez nowy materiał zyskują na świeżości, sile i ekspresji. Przedza tak przysposobiona i w ten sposób barwiona prosto odslania właściwe oblicze kilimu. * ¹²⁾ Victor Joclét: *Chemische Bearbeitung der Schafwolle*, Pest, Leipzig 1901.

DR. GIZA FRÄNKLOWA: WYCINANKA ŻYDOWSKA W POLSCE, odbitka kwart. etnogr. „Lud“, Lwów 1929. W przeciwieństwie do wycinanki polskiej, która pomimo niektórych, wątpliwej wartości dowodzeń, nie ma charakteru obrzędowego lub religijnego, istniała w Polsce wycinanka żydowska, której motywy zdobnicze przepaja treść, wyrosła z religijnego kultu. Należą tu więc okazałe „mizrachy“ z wersetami z ksiąg świętych, różnorakimi symbolami, tablicami 10-rga przykazań, świecznikami, menorą i t. p., zawieszane w bożnicach obok ołtarza lub w mieszkaniach na ścianie od strony wschodniej. Drugi typ żyd. wycinanki stanowią „szewuosłach“ lub „rojzałach“ czyli różyce o motywie geometryczno-roślinnym, nalepiane na szyby okien przed Zielonemi Świętami, a trzeci, wycinanki w postaci chorągiewek z motywem tory i różnemi napisami. Były też różne tablice z wycinankowymi ornamentami oraz ozdoby szalasu na święto Sukoth.

Zarówno powyższy podział wycinanki żydowskiej, jak i w zupełności wyczerpujący i uzasadniony opis treści form ważniejszych wycinanek — jest dziełem p. Dr. G. Fränklowej, która pracą swą, zobrazowaną 34 ilustracjami, po raz pierwszy w poważny sposób stawia u nas kwestję istnienia żydowskiej sztuki ludowej o charakterze rasowym. Wycinanka żydowska w Polsce, zbadana przez Dr. Fränklową jedynie ze stanowiska religijnej treści, czeka na uzupełnienie przez historię, któryby wniknął w jej wartości plastyczne i na gruncie porównawczym rozpatrzył jej rysy indywidualne. Narzucają się tu analogje do zdobnictwa asyryjskiego, bizantyjskiego, maurańskiego, rokoka, a wreszcie polskiej wycinanki ludowej. W badaniach przedmiotów sztuki trudno pominąć wartości artystycznych.

S.

ROBOTY RĘCZNE. Nr. 2, Roczn. III. Obok „Pracy Ręcznej w Szkole“, kwartalnika Tow. Miłośników Robot Ręcznych, wychodzi już trzeci rok organ Sekcji Robot Ręczn. Z. P. N. S. P., przekształcony w bieżącym roku na miesięcznik. Pierwsze pismo operuje teorią, drugie praktyką. Na łamach „Robot R.“ znalazły dotychczas fachowe omówienie techniki robot z drzewa, kory, situ, drutu, blachy, kartonu, wytłaczanie w skórce i t. p. Pismo podaje dokładne ryciny narzędzi oraz wskazówki dydaktyczno-metodyczne w ścisłym związku z robotą i materiałem, a wiele miejsca poświęca polskiemu słownictwu techniczno-rzemieślniczemu (artykuły Franciszka Pększyca). Ostatni numer R. R. jest zapowiedzią rozszerzenia programu redakcji na dziedzinę nauki rysunków w szkole, stąd obok artykułu T. Seweryna o technice malowania szkłem wodnym (stereochromji), J. Mazurka o metaloplastyce i t. d. zjawiają się w piśmie ciekawe ilustracje bajek, wykonanych przez dzieci (H. Konopacka), przykład lekcji rysunku przestrzennego (Cz. Karp) i i. Na szczególną uwagę zasługuje artykuł M. Bereśniewiczowej „O zdobnictwie w robotach kobiecych szkół powszechnych“, w którym autorka występuje przeciw pismom kobiecym, wypaczającym poczucie smaku propagowaniem banalnych wzorów hafciarskich, przeciw praktykowanym w szkole robotkom „Richelieu“, naturalistycznym brzydactwom ozdób kwiatowych oraz haftom kolorowym w połączeniu z aplikacją, wykonaną na tle szarego płótna. Gdyby ruchliwa redakcja pod kierownictwem p. Wiktora Snopka zechciała prowadzić walkę z brzydota wzorów kobiecych w szkole, podjęłaby się twardego obowiązku służenia jednemu z ważnych zadań wychowawczych, jakim jest wyrabianie w młodzieży poczucia piękna.

* * * * *
 ODBITO W DRUKARNI MIEJSKIEGO MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO IMIENIA DRA ADRIANA BARANIECKIEGO W KRAKOWIE. - POD KIEROWNICTWEM STEFANA BARANOWSKIEGO.

PROGRAM KURSÓW NA ROK SZKOLNY 1929/30

I. KURSY RYSUNKÓW.

- | | |
|--|---|
| 1. RYSUNKI ODRĘCZNE
2 razy tygodniowo po 2 godziny, (4 godziny tygod.) | 3. RYSUNKI ZAWODOWE DLA STOLARZY
(meblowych i budowl.), 2 razy tyg. po 2 g., (4 g. tyg.) |
| 2. RYSUNKI GEOMETRYCZNE
dla pracowników różnych zawodów, 2 razy tygodniowo po 2 godziny, (4 godziny tygodniowo). | 4. RYSUNKI ZAWODOWE DLA PRACOWNIKÓW PRZEM. BUDOWLANEGO
(murarzy, cieśli, kamieniarzy), 2 razy tyg. po 2 g., (4 g. tyg.) |
- Oplata za I. półrocze (październik-styczeń) 10 zł. za kurs.

II. KURSY RACHUNKÓW.

- | | |
|---|--|
| 1. RACHUNKI OGÓLNE
dla pracowników różnych zawodów, 2 razy tygodniowo po 2 godziny, (4 godziny tygodniowo). | 2. RACHUNKI PRZEMYSŁOWE
dla różnych zawodów, 2 razy tygodniowo po 2 godziny, (4 godziny tygodniowo). |
|---|--|
- Oplata za I. półrocze (październik-styczeń) 10 zł. za każdy kurs.

III. KURSY ZAWODOWE.

- | | |
|--|--|
| KURS MISTRZÓW STOLARSKICH
całodzienny (październik-lipiec) | DLA KRAWCÓW (grudź.-marzec, czerwiec-lipiec) |
| OBŚLUGI KOTŁÓW (październik-grudzień) | DLA FOTOGRAFÓW (styczeń-luty) |
| DLA INTROLIGATORÓW: złozenia ręcznego i maszynowego (październik-styczeń) | SPAWANIA GAZOWEGO (styczeń-luty) |
| ELEKTRYCZNEGO SPAWANIA (listop.-grudź.) | OBŚLUGIMASZYNPAROWYCH (styczeń-marzec) |
| DLA MALARZY i LAKIERNIKÓW (listop.-kwiec) | GALANTERJI SKÓRNICZEJ (styczeń-maj) |
| RADJO TECHNICZNY (grudzień-styczeń) | BAJCOWANIA DRZEWA (marzec-kwiecień) |
| INSTALACJI GAZU i ELEKTR. (grudź.-marzec) | OBŚLUGI SILNIKÓW SPALINOWYCH
(kwiecień-czerwiec) |

IV. KURSY ROBÓT KOBIECYCH.

- | | |
|--|--|
| 1. KURS TRYKOTARSTWA RĘCZNEGO
(październik-styczeń), 3 razy tygodniowo po 2 godziny (6 godzin tygodniowo). | 2. KURS ROBÓT OZDOBNYCH
(w zastosowaniu do bielizny) (luty-kwiecień), 3 razy tygodniowo po 2 godziny, (6 godzin tygodniowo). |
|--|--|
- Oplata za każdy kurs 40 zł.

V. WYKŁADY.

- | | |
|---|---|
| 1. WYKŁADY O CZĘŚCIACH MASZYN
Oplata 10 zł. | 3. WYKŁADY ELEKTROTECHNIKI OGÓLN.
Oplata 20 zł. |
| 2. WYKŁADY TECHNOLOGJI DREWNA
Oplata 10 zł. | 4. WYKŁADY NAUKI O STYLACH |

VI. KURSY DOKSZTAŁCAJĄCE

dla uczniów szkół kształc.: składaczy i maszyn. druk., introligator., bronzow., cyzeler., srebrników i tlokarzy.

VII. WYCIECZKI.

Jako praktyczne uzupełnienie nauki na kursach oraz celem poznawania wytwórczości krajowej będą urządzone wycieczki do zakładów przemysłowych; pierwszeństwo w wycieczkach mają uczestnicy kursów.

Dnie i godziny nauki na poszczególnych kursach zostaną ustalone zgodnie z życzeniem większości uczestników, po porozumieniu się z wykładającymi. W razie niedostatecznej ilości zgłoszeń na kurs (poniżej 10-ciu osób) nauka na danym kursie nie rozpocznie się. — Prócz powyższych kursów, w miarę potrzeby, będą organizowane inne kursy zawodowe dla sfer rzemieślniczych i przemysłowych, tak w Krakowie, jak i na prowincji. Pierwszeństwo przy przyjęciu na kursy mają pp. majstrowie, czeladnicy, pomocnicy, w razie zaś wolnych miejsc, starsi terminatorzy, którzy wykażą się świadectwem ukończenia szkoły kształcącej. Bliższe informacje dotyczące programów nauki, opłat, terminu rozpoczęcia poszczególnych kursów itp. udziela Dyrekcja Muzeum i Instytutu w godz. od 8—2. — Wpisy na kursy: rysunków, rachunków, obsługi kotłów, oraz na wykłady odbędą się w sobotę dnia 5 października od godz. 5—7 i w niedzielę dnia 6 października od godz. 10—1 w lokalu Muzeum Przemysłowego, Sala Nr. 135, II piętro.