

PRZEMYSŁ I RZEMIOSŁO

CZASOPISMO POŚWIĘCONE WYTWÓRCZOŚCI
PRZEMYSŁOWEJ I RĘKODZIELNICZEJ
ORAZ SZTUCE PLASTYCZNEJ



1921

R. I ORGAN MIEJSKIEGO MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO **N^o 2**
IM. DRA ADRJANA BARANIECKIEGO W KRAKOWIE

NOWOŚCI GWIAZDKOWE 1921

KLEJNOTY KRAKOWA 10 fotografur w tece (format 37×28) podług zdjęć Dr. Franciszka Kleina. Reprodukcje najcenniejszych zabytków architektonicznych wawelskiego grodu w świetnym wykonaniu technicznym. Cena Mkp. 2000.

IGNACY KRASICKI:

MONACHOMACHJA CZYLI WOJNA MNICHÓW
OBRAZKI ZOFJI STRYJEŃSKIEJ.

Wydane w 1100 numer. egzempl. na czerpanym papierze z 7 wielobarw. planszami. Cena Mkp. 4000.

ZDZISŁAW JACHIMECKI STANISŁAW MONIUSZKO

„Pragnę gorąco, ażeby książka ta przekonała wszystkich o wysokiej godności talentu Moniuszki pośród kompozytorów XIX. stulecia, ażeby wszystkich natchnęła czią dla największego naszego w tem stuleciu po Chopinie mistrza muzyki narodowej“.

(Z przedmowy).

Cena w ozdobnej oprawie od Mkp. 1200.—, broszura Mkp. 500.—.

JÓZEF REISS BEETHOVEN

MONOGRAFJA

Cena w oprawie od Mkp. 1000.

HOMERA ILIAS W przekładzie JANA CZUBKA

Z wstępem Kazimierza MORAWSKIEGO.

Cena Mkp. 750.—, w oprawie Mkp. 1200.—.

JÓZEF REISS HISTORJA MUZYKI

z ilustracjami. Znakomite to dzieło, jedyne w literaturze naszej, dające syntetyczny obraz twórczości muzycznej, rozeszło się w pierwszym wydaniu w ciągu kilku miesięcy. Obecne wydanie znacznie powiększone ozdobiono bogatym materiałem ilustracyjnym.

DO CEN POWYŻSZYCH DOLICZA SIĘ 20% DODATKU DROŻYŹNIANEGO.

KRAKOWSKI ZAKŁAD WITRAŻÓW
OSZKLEŃ I MOZAIKI
S. G. ŻELEŃSKI

W KRAKOWIE, ALEJA KRASIŃSKIEGO L. 23
TELEFON 137.

WYKONUJE OD NAJSKROMNIEJSZYCH
OSZKLEŃ
DO NAJBOGATSZYCH WITRAŻÓW

„BLUSZCZ“

ARTYSTYCZNA PRACOWNIA KWIATÓW
SZTUCZNYCH

ORAZ POLSKICH OZDÓB NA DRZEWKO
KRAKÓW, UL. SZCZEPAŃSKA 7, I. P.

WIELKI WYBÓR KWIATÓW DO DEKORACJI KOŚCIOŁÓW I MIESZKAŃ. DO PRZYBRANIA TOALET ŚLUBNYCH, BALOWYCH I KAPELUSZY. WIĘNCE GROBOWE

OZDOBY NA DRZEWKO W STYLU POLSKIM

PREPARATY CHEMICZNE ORAZ
URZĄDZENIA LABORATORYJNE
APTECZKI
WARSZTATOWE I FABRYCZNE

DOSTARCZA

DROBNER — KRAKÓW

SP. Z O. O.

TEL. 415. ADRES TEL.: DROBNERUNIWERS.

TOWARZYSTWO

„POLSKI PRZEMYSŁ ARTYST.“

ZRZESZENIE ARTYSTÓW PRACUJĄCYCH
W PRZEMYSŁE ARTYSTYCZ. PRZYJMUJE
ZAMÓWIENIA NA WSZELKIE ROBOTY
ARCHITEKTONICZNE, KOŚCIELNE, ME-
BLARSKIE, MALARSKIE, RZEŹBIARSKIE,
TKACKIE I T. P.

KRAKÓW, UL. SMOLEŃSKA 9, I. P.

PRZEMYSŁ I RZEMIOSŁO

CZASOPISMO POŚWIĘCONE WYTWÓRCZOŚCI PRZEMYSŁOWEJ I RĘKODZIELNICZEJ
ORAZ SZTUCE PLASTYCZNEJ. ORGAN MIEJSKIEGO MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO
IMIENIA DRA ADRJANA BARANIECKIEGO W KRAKOWIE

REDAKCJA I ADMINISTRACJA CZASOPISMA: W KRAKOWIE, PRZY ULICY SMOLEŃSKIEJ, NR. 9
ROCZNIK I. NUMER 2.



Odcisk herbu Czartoryskich na dzwonie
z r. 1774 w kościele p. w. św. Anny
w Wilanowie.

RYC. 1.

O LUDWISARSTWIE I DZWONACH W POLSCE.

Ewakuowanie tysięcy dzwonów do Rosji, rekwirowanie dużej ilości przez Niemców, mimo wielkiego oporu duchowieństwa i parafji, spełniało się pod przemocą ostatnich wysiłków brutalnego wroga.

Sprawiło nam to nie małą boleść duchową, bo nie jeden dzwon do nas już nie wróci, przyniosło krzywdę kulturalnego i materialnego znaczenia.

Rabunek pozbawił nas nie tylko wyjątkowego sprzętu kościelnego, niezwykle potężnego instrumentu muzycznego, lecz i wielce historycznego i artystycznego przedmiotu.

Niepodobna się powstrzymać aby dziś, kiedy Polska została pozbawiona kilkunastu tysięcy dzwonów, kiedy, wbrew pokładanym nadziejom, można być przekonanym, że i połowy z ewakuowanych do Rosji z powrotem nieotrzymamy, — aby nie poruszać sprawy niezbędnego wskrzeszenia u nas dawnych tradycji przemysłu ludwiskarskiego. Dzwonolejtnictwo nie jest pospolitą profesją — jest sztuką

o której, dziś właśnie należy mówić, należy wykorzystać — co było w niej niedocenione, przeoczone, zapomniane, należy zwrócić uwagę fundatorów, mających w niedalekiej przyszłości zaopatrzyć opustoszałe dzwonnice, że przeznaczony dla nich sprzęt powinien być nie tylko harmonijnym, ale i wysoce artystycznym i pamiątkowym napisami, odbijającymi uczucia narodu z chwili jego pochodzenia.

Boleść, jaką sprawiono ludowi polskiemu, niechaj wynagrodzi pożytek.

Na pożytek potomnym niechaj służy materiał naukowo-artystyczny, gromadzony od paru lat, po spuszczeniu na ziemię tysięcy dzwonów.

Widok ich i rozpatrzenie się w tym przedmiocie pobudziły do badań na dzwonnicach.

Na obczyźnie, w Rosji, za mojej tam bytności i pracy na polu ratownictwa zabytków polskich, dużo się w tym kierunku robiło, w terminie: od drugiej połowy 1915 do końca 1918 r.¹⁾

¹⁾ Od wydawnictwa: Autor niniejszej pracy, był korespondentem i delegatem warszawskiego Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości, przez długi czas swego pobytu w Rosji, — był założycielem koła tegoż T-wa w Piotrogradzie w r. 1915 i pozostawał na stanowisku wice-prezesa zarządzającego tegoż koła, w ciągu lat trzech, do czasu opuszczenia Rosji.

Nieocenione zasługi położył tam ś. p. ksiądz Żyskar (zmarły na tyfus w ciężkich warunkach życia), swemi objazdami po olbrzymich przestrzeniach Rosji, której mężowie na najdalsze krańce przrzucaли własność naszą. Wywoząc, aby nie zabrał wróg, tracono po drogach wygnańczych, gubiono serca, czyniąc szczyrby; tłukąc i rozbijając wiele dzwonów na ich zagładę bezpowrotną; ztracano ich legitymacje, znaczne na kartkach papieru i deseczkach, do dzwonu mocowanych. Niestrudzony kapłan docierał wszędzie — rejestrując je dla wydziału zabytkowego przy komitecie polskim w Moskie, gdzie p. Marjan Morelowski skrzętnie materiały jedenastu tysięcy porządkował.

Koło warszawskiego T-wa. Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Petersburgu pierwsze wniosło szeroką w tej sprawie ratownictwa dzwonów w Rosji inicjatywę, zgromadziło dużo materiału informacyjnego i naukowego, reewakuowało 169 niezmiernie cennych dzwonów z twierdzy Pietropawłowskiej, z których korzystałem dla pewnych studjów i zrobienia odcisków bibułowych ze stu najbardziej artystycznych okazów.

T-wo. O. n. Z. P. w Warszawie śpieszyło z rejestracją dzwonów w czasie rekwizycji niemieckich.

Wiadome są usiłowania, na dobrej tylko woli oparte pojedynczych osób, działających w tymże kierunku na Litwie i Białej Rusi.

W Krakowie dr. Tadeusz Szydłowski ratował rekwirowane w olbrzymiej ilości przez Niemców dzwony w Małopolsce, w następstwie fotografowane, opisywane i częściowo przechowywane w Muzeum Przemysłowem im. d-ra Baranieckiego.

A to, z czem wystąpił we Lwowie dr. Karol Badecki, na wystawie ludwisarskiej, jest już wkładem tak poważnym, że go tylko dalej rozwijać i uzupełniać należy.

Powtórzyły się więc równocześnie w bardzo od siebie odległych punktach, poglądy na znaczenie dzwonu, wysiłki ratownictwa i wyciągnięcia naukowych korzyści ze smutnych okoliczności.

Gromadzimy więc inwentarze, fotografie, rysunki, odciski i odlewy, spisy i tablice specjalne, które obejmują historję dzwonu i jego podobizny.

Czemże jest dzwon?

Dzwon jest przedmiotem metalowym, o formie stożkowato-gruszkowej, wydającym dźwięk za uderzeniem żelaznem sercem.

Metal, używany na dzwony jest stopem miedzi i cyny, zawierającym 20—25% tego ostatniego metalu, najczęściej 22%, niekiedy dodaje się nieco antymonu, cynku i cyny, błędem zaś jest mniemanie, jakoby dodatek srebra podwyższać miał dźwięczność dzwonu.

Mniejsze dzwonki zawierają znacznie więcej cyny, niekiedy odlewają się z metalu algierskiego, którego stop zawiera 5 odsetek miedzi, 94 cyny, 1 antymonu, co mu nadaje barwę białą, podobną do srebra.

Napotyka się dzwony lane z surowca.

Najgrubszą częścią dzwonu jest ta, o którą uderza serce u brzegów dzwonu.

Odlewaniem dzwonów zajmują się tak zwani ludwisarze (Rothgiesserzy).

Forma dla odlania dzwonu urządza się w ziemi, w dole na fundamencie ustawia się wymodelowane jądro murowane, pokryte ziemią giserską, na jądro to naprowadza się warstwę gliny, z której przygotowuje się wyobrażenie dzwonu, czyli model, jego wymiary i postać przedstawiają zupełnie powierzchnię zewnętrzną mającego się odlać dzwonu; następnie na ten model nakłada się powłokę ziemi giserskiej i po odcisnięciu w niej podobizny dzwonu, usuwa się z wewnątrz model, a w otrzymaną pustkę płynie metal w czasie dokonywania odlewu.

Odlew wtedy tylko jest dobry, gdy nie zawiera pęcherzy, dziur i znacznych nabrzmiałości, powstałych wskutek up. pęknięcia formy.

Dzwon, przeznaczony na usługę Bogu i ludziom jest wogóle sprzętem bardzo szanowanym, a u nas w Polsce wprost wysoce czczonym.

Istniał w Polsce zwyczaj, że do roztopionego na dzwon metalu, monarcha dorzucał nieraz pierścien kosztowny, a możniejsi panowie złote i srebrne ozdoby i pieniądze.

Skoro dzwon po odlaniu zastygł, zawieszano go w dzwonnicy z wielką okazałością.

Historja dzwonów sięga dalekich lat z przed Narodzenia Chrystusa, kiedy to, o ile wiadomo, były w użyciu tylko małe dzwonki. Do użytku kościelnego, jak głosi podanie, zastosował dzwon biskup Paulin z Nali w Kampanji, skąd nazwa włoska „Campana“.

Około r. 550 wprowadzono dzwony do Francji, około 680 do Anglii, na Wschód w IX wieku, do Szwajcarii i Niemiec w XI wieku, do Polski zaś weszły dzwony z nastaniem chrześcijaństwa i budowaniem kościołów, zatem w wieku IX—X-tym.

Wiadomo bowiem z historii, że gdy Czesi w r. 1038 złupili Gniezno, zabrali stamtąd wielkie, kosztowne dzwony, jak o tem wspomina Kosmas, kronikarz czeski.

Przy pożarze katedry poznańskiej, w r. 1266 stopiły się dzwony tam będące, o których Archidjakon Gnieźnieński powiada, że nie miały równych w świecie.

Do najstarszych dzwonów w Polsce, które pierwszych chrześcijan do modlitwy wzywały, należy: dzwon kolegiaty św. Piotra i Pawła w Czersku z datą 1004 roku.

Z r. 1025 mieliśmy dzwon w Wysocicach, — 1069 w Zakroczymiu na cmentarzu, — 1030 w Moskarzu sygnaturkę, — 1108 w Hebdowie, — 1111 w Czaplach Wielkich, — 1200 w Mstyczowie, — 1229 w Ludźmierzu sygnaturkę.

Z r. 1341 we Lwowie na dzwonnicy cerkwi św. Jura, dzwon, należący pierwotnie do monasteru.

Z r. 1270 w Krasocinie, — 1298 w Włodowicach. — 1373 w Sandomierzu, z drugiej połowy XIV w. w Działyniu, — 1435 w Krakowie u P. Maryi, — 1460 w kościele katedralnym w Krakowie, z w. XV także dzwon odlany kosztem Zbigniewa Oleśnickiego, — 1520 także sławny dzwon Zygmunta, i tak dalej i dalej.

Z epoki Piastów, Jagiellonów, Wazów, Sasów, czasów Stanisława Augusta i z najbliższych lat do roku 1914 pełno ich, — tysiące dzwonów uderzało w chwilach wielkich w Polsce naszej. Wtórowały im dzwony, zwane srebrnemi z wieży wikaryjskiej przy katedrze w Krakowie: Maciek, Nowak i Gąsiorek, jako i te o czystym, pięknym dźwięku dzwony zegarowe z Miru na Litwie, dziś nie istniejące, całe wylane w przezroczyście, cudne desenie i kiedyś: „Karol z Nieświeża“, którego słycać było na kilka mil wokoło.

Od najdawniejszych czasów odlewaniem dzwonów dla kościołów naszych przeważnie trudnili się w Polsce Niemcy ludwisarze, u nas się osiedlający, nie brakło jednak w tym kunszcie i Polaków.

O ile, z najodleglejszych wieków, to jest z epoki Piastów i Jagiellonów, nazwiska tych majstrów nie są nam znane, bo ich zupełnie na dzwonach nie umieszczano, o tyle później, znajdujemy znów znaczki i monogramy, których odgadnienie jest często niemożliwe.

Dopiero od XVI wieku, gdziekolwiek spotykamy się z nazwiskami, na tych sprzętach kościelnych dużego znaczenia.

Do najbardziej historycznych należy dzwon Zygmunta w Krakowie.

Hans Beham, na rozkaz Zygmunta I odlał dzwon, król dał dzwonowi swoje imię i ofiarował go kościołowi katedralnemu w Krakowie, jak tego napis łaciński w dwóch wierszach na dzwonie umieszczony — dowodzi.

Na środku dzwonu jest postać króla Zygmunta, po bokach Orzeł i Pogoń, pod temi zaś pośrodku napis: Hans Beham, von Nürnberg, jest i herb, zapewne jego — krzyż jakby na arkadzie stojący; z przeciwnej strony postać św. Stanisława, gdy wskrzesza Piotrowina, z bokn herby królewskie, niżej napis łaciński: Joannes Behamus Norimbergensis.

Na dzwonie Zygmunta napis głosi: „Bogu i przenaajczystszej Dziewicy, oraz świętym patronom swoim, Zygmunt, król polski, odlać kazał ten dzwon, godny swym ogromem dzielności jego i spraw dokonanych, roku 1520“. Dzwon ten kosztował w owe czasy trzy tysiące złotych, ma on dwa-
naście łokci obwodu u brzegów, czyli ust, a do poruszenia jego potrzeba ośmiu silnych ludzi.

W Zygmunta dzwonił cech stolarski za przywilejem na to królewskim, a poruszał się w dniu

święt kościelnych, lub na śmierć królów, biskupów i kanoników, a niekiedy ludzi znakomitych, albo kiedy zwoływał do koronacji na Zamek, lub do synodu.

W Krakowie odlewali dzwony: krakowianie Jan i Maciej Weidnerowie oraz Samuel Szolz (1515), Petrus Camtrifusor (w 1536), Oswald Baldtner z Norymbergi (1569), który przy podpisie kładł objaśnienie: „Baldtner z Krakowa“. Józef Rozenberski (1638), Michał Wainhold (1669) gdańszczanin, Ignacy Huflaner, Piotr Wagner i inni. W Pietrzykowie (1753) odlewał Baltazar Roszkiewicz,

ALCZI

Napis z r. 1111 na dzwonie w kościele w Hebdowie, Miechowskim.

HLVM

Napis z r. 1108 na dzwone w kościele w Czaplach Wielkich.

O REX O GLORIA

VNI O EVM O P O

HEE

Napis z r. 1200 na dzwonie w kościele w Mstyczowie powiecie Andzejewskim.
RYC. 2.

w Koniecpolu w połowie w. XVI odlewał Swoboda i to dzwony tak doskonałe, iż się rozchodziły po całej okolicy.

We Lwowie Jakób Skora w r. 1341, Caspar Frank w 1633, Jan Andrzej Lebrecht w XVIII w., Jan Bellman i Zygmunt Mozer w XIX w.

W Toruniu Augustyan Koescha w 1659, Tomasz Litkensee w 1632, Marcin Schmiel w 1522.

W Lublinie w r. 1617 Heliasz Wagnerowicz odlał dzwon największy w Polsce po Zygmuncie znajdujący się w kościele farnym w Nowym Sączu, tamże odlewali: Tomasz Godax (1627) i Piotr Breczweł dzwon należący do katedry lubelskiej, z wizerunkiem św. Jana i Stanisława, zaś dzwon, znajdujący się u Bern

nardynów w r. 1658 odleli Andrzej Przybyłko i Wojciech Żmuda.

W Warszawie w 1721 r. Wreden, Benjamin Witwerck w 1715 i in., Zwoliński w w. XIX, obecnie w Pustelniku pod Warszawą firma Lotha.

W Poznaniu Jan Zacharjasz Neubert 1760.

W Wilnie K. S. Skobelł, którego odlewu dzwon w r. 1377 z przeslicznymi ozdobami, wyobrażeniem Bogarodzicy i cerkiewnym napisem znajdował się w Wilnie, rozbity w r. 1675 na nowo przelany został przez Brevelta, tamże odlewał dzwony i działa za Zygmunta Augusta ludwisarz Szymon Bochwicz, a w r. 1667 Jan Delamars dzwony do katedry wileńskiej.

W Urzeczu Radziwiłłowskim na Litwie, oprócz armat wylewano i dzwony.

Odlewano też w Niwachłowie, w Włodzimierzu, w Wrocławiu i w wielu innych miastach dawnej Polski.

Największa liczba ludwisarzy w XVIII wieku, niemieckiego pochodzenia, przemieszkowała w Gdańsku i Królewcu, a dzwony ich dla pięknego, harmonijnego dźwięku, czystości w wyrobie wszelkiego rodzaju ornamentacji, płaskorzeźb i napisów były bardzo poszukiwane.

Dobrzy ludwisarze cieszyli się łaskami królów polskich, byli otaczani opieką i obdarzani przywilejami.

Lecz i Polacy byli już z odległych czasów w tymże kuśncie doskonałymi majstrami, co i zaznaczali w swych wyrobach w sposób właściwy, aby tego historia nie ominęła, więc pisali np.: polak Batazor na dzwonie w Skalbmierzu w r. 1784 „Non germanus sed polonus me fecit Batazor“, lub wprost na uchu dzwonu napisane: „Polonus fecit“ (z r. 1759 w Koniuszy gub. Kieleckiej), „Kraków me fecit“ — na dzwonie w Krasocinie i t. p.

Na wielu dzwonach, znajdujących się w Polsce, posiadamy nazwiska ludwisarzy, o których dziś nie możemy żadnego dać objaśnienia, tak pod względem miejsca, gdzie i jak dużo i czy tylko

w jednym kierunku pracowali, jako też i o ich pochodzeniu i wpływach, które w tej dziedzinie wywierali.

To wszystko nas obchodzić musi, bo dzwon nie może być uważany jedynie jako niezbędny sprzęt kościelny, nie może być też rozpatrywany wyłącznie jako instrument muzyczny, choć zawsze jako taki ma swe znaczenie i niezwykle wielką gra rolę w muzyce i harmonji; dzwon był dotychczas zapomnianym, choć jest tak głośnym i żyjącym. Pod względem akustycznym dzwony można uważać za płyty skrzywione, tony ich zatem ulegają prawom drgania płyt, nie drgają one nigdy jako całość, ale gdy wydają ton swój zasadniczy, drgając w czterech równych częściach, podzielonych linjami węzłowymi, pozostającymi w spoczynku, o czem przekonać się można, za pomocą kulek zawieszonych, dotykających powierzchni dzwonu, albo przez napełnienie dzwonu wodą i wprawienie go w drganie smyczkiem.

Mogą też płyty, przy wydawaniu dźwięku, rozpaść się na większą liczbę części drgających oddzielnie i wydają wtedy tony wyższe.

Jako instrument muzyczny dzwon, pomimo iż wszedł do wielu kompozycji, że kolosalne wywołuje uczucie w duszy ludzkiej, u nas w Polsce nie jest jeszcze należycie w całości swej przestudjowany i zużyty; może się nie myśleć, że teraz, wraz z przystąpieniem do ogólnych studjów nad dzwonami muzycy nasi przyłączą swe badania i zwiążą swe myśli twórcze z tym instrumentem.

Podobną uwagę należało by zwrócić i do doktorów.

Medycyna, stosując muzykę, dochodzi do wyników dużego znaczenia, głównie w cierpieniach nerwowych, specjalnie przystosowany instytut leczniczy w Paryżu, dzięki muzyce Szopena uzdrowia wielu. Przed 100 laty badaniem w tym kierunku odznaczył się Dawid w Kairze.

Do kolosalnych badań w tym też kierunku należy zaliczyć studja Dogela przed 35 laty, Helmholtza w Berlinie.

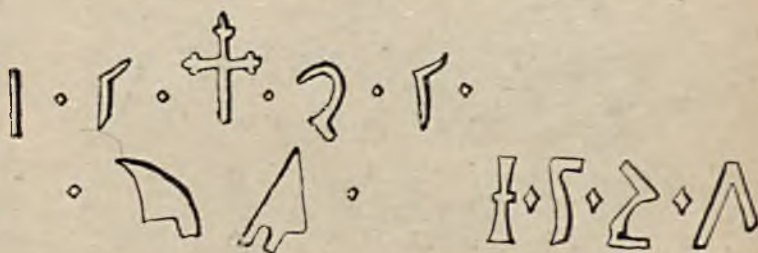
W Rosji Biechtierew w swoim instytucie psycho-neuralgicznym studjował wpływy dzwonów na system nerwowy i przebieg krwi u ludzi i zwierząt. Jego prace w tym kierunku ogłaszane drukiem od lat 35, pobudzają do dalszych badań, które i u nas zapewne nie są pominięte.

Ewolucja profilów dzwonowych jest niezmiernie ciekawą: krótkie romańskie, o wydłużonej cylindrycznej formie średniowieczne, o małych w renesansowej epoce różnicach między średnicą dolną a prostopadłą wysokością dzwonu, nie są bez znaczenia w technologii odlewniczej, nie bez znaczenia na trwałość odlewów i ich wartość głosową. Niezmiernie ciekawą jest ewolucja serc dzwonowych.

Płaszcze dzwonów bywały pokryte b. artystycznymi rzeźbami: wizerunki Chrystusa, N. Panny, postaci Ewangelistów i różnych patronów świętych, podobizny królów polskich, herby możnych fundatorów i znakomitych w swym fachu ludwisarzy, wieńce, ornamentacje z motywów roślinnych i muszli, wstęgi i różne arabeski, maszkarony, głowy serafinów, tatarskie i w charakterystycznych zawojach tureckie, umieszczone na uchach dzwonów, na jarzmie, czyli hełmie dzwonów, świadczą narówni z poprzednio wymienionymi wyobrażeniami o subtelnych myślach twórców tego kunsztu artystycznego.



Napis na dzwonie z kościoła w Książu Małym, pow. Miechowskim r. 1500.



Napis na dzwonie z kościoła w Iwanowicach pow. Miechowskiego r. 1525.

Napis na dzwonie z kościoła w Kielcach r. 1527.

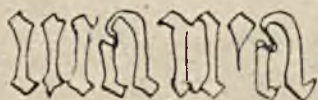
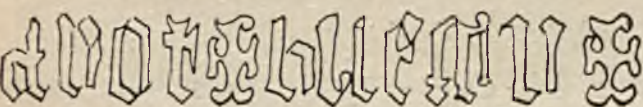
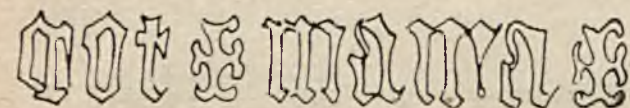
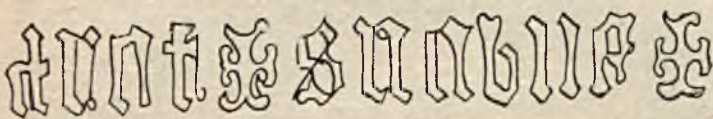
RYC. 3.

Ludwisarstwo było u nas doprowadzone do wielkiej doskonałości, czystość roboty równała się nieraz pod względem dobroci wyrobom z najlepszego srebra.

Inskrypcje na dzwonach dają niezwykle cenny do badań materiał, ze względu na formę znaków graficznych, charakter pisma, jego pochodzenie i wartość historyczną.

Napisy, z alfabetycznej dekoracji cyrylicy na otoku szyi, z początkowych tylko liter złożone, napisy staro-niemieckie, staro-słowiańskie, napisy gotyckie i te wcześniejsze, z epoki Piastowskiej

spowite w znakach trudnych do odgadnienia, jako i całe szeregi cyfr rzymskich i arabskich często w kształtach bardzo rzadkie, dotychczas nie odnotowane, wymagają, aby tą sprawą, odcyfrowaniem i odczytaniem, zajął się paleograf polski, który znajdzie tu nowy do dalszych badań materiał naukowy.



Napis staro-niemiecki na dzwonie z kościoła w Staromieściu r. 1569.

RYC. 4.

bogactwem motywów fryzowego zdobnictwa, przyjętej dekoracyjności na odległość — czyni z dzwonu poważne dzieło sztuki, obiekt muzealny.

I dziś czas potemu, przed zawieszeniem ewakuowanych i ocalonych z rekwizycji dzwonów, aby odpowiednie muzeum w Krakowie zgrupowało pierwszy w świecie zbiór z oryginałów i podobizn dzwonów polskich, ze wszystkich epok.

Tu, w „sercu Polski“, w Krakowie, powinno powstać Muzeum, dla zobrazowania dzwonolejnictwa w Polsce.

Zbiór, mogący objąć do dziesięciu tysięcy co najmniej okazów, wysunie dzwony do rzędu tworów poszukiwanych; na całość złożą się: oryginały wyjątkowego znaczenia, dzwony pęknięte i uszkodzone, — niezdatne a artystycznie wartościowe, podobizny w odlewach gipsowych, fragmenty zdobnictwa w gipsie, odciski napisów, stare i nowe cięte w drzewie pozytywy figuralne, formy negatywne figur, ornamentów, alfabetów, negatywy i modele dla zdobienia w maszkarony obłąków koronowych, szablony dzwonów i serc, odłamy porzniętych i potłuczonych dzwonów, fotografie, rysunki i wszelkie inne odnoszące się do nich materiały i opisy, tablice chronologiczne itd.

Taki materiał w całości swej to kapitał, nie tylko naukowego i artystycznego, lecz i materialnego znaczenia; stanie się on, w odlewach gipsowych, odciskach, fotografiach, rysunkach, naszym pierwszym wymiennym z zagranicą obiektem muzealnym na inne reprodukcje.

Artysta będzie mógł do nowej w tym kierunku twórczości studjować przeoczone dzieło, paleograf otrzyma nowy do badań materiał, historyk — zniamię uczuć narodowych w różnych epokach, niejedną nową datę, nieznaną nazwisko, metrykę niejednego kościoła.

Rozpatrując wszechstronnie dzwon i jego znaczenie, należy przypomnieć, że odzywa się on nie tylko w kompozycjach muzycznych, lecz dźwięczy silnie i w poezji, tkwi jako symbol uczuć w malarstwie i rzeźbie.

Chateaubriand tak się wyraził o dzwonach: „była to rzecz prawie cudowna wynaleźć środek, ażeby za uderzeniem kruszcu w jednej chwili jedno uczucie w tysiącznych obudzić sercach i zmusić wiatry i chmury do roznoszenia myśli człowieka“.

Pod względem harmonji dzwon należy w sztuce do najpierwszych piękności, — grzmot jest wzniosły, ale tylko przez swoją wielkość, wiatry, morza, wulkany, wodospady i głos zebranego ludu nie mają tej rozciągłości tonowania, co posiada dzwon.

Pitagoras, który lubił słuchać uderzenia młota kowalów, z jakąż rozkoszą słuchałby odgłosu dzwonów, zwiastujących religijne uroczystości!

Dusza może się wzruszyć strunami liry, ale nie będzie tak uniesioną, jak wtedy, gdy ciężki dźwięk dzwonu w chmurnych krainach Boga zwiastuje, nie przypomni ona z cichej nocy głosu dzwonka konających, podobnego do powolnego uderzenia pulsu serca umierającego.

Kiedy z rannym śpiewem skowronka w czasie żniw dolatuje nas głos dzwonka z sygnaturki kościoła wiejskiego, rzecz można, że to anioł na jakowymś instrumencie śpiewa odwieczną pieśń ludowi pracowitemu.

Muzyk i poeta nie gardzą owym dzwonem, co to go duchy w starej leśnej poruszają kaplicy, ani owym, którym wierni usiłują odpędzić chmury niosące grad i pioruny, ani owemi w które dzwonią w przystaniach morza, aby sternika przez skały niebezpieczne przeprowadzić.

W uroczystościach odgłos dzwonu potęguje radość publiczną, a nieszczęśliwym zdarzeniom więcej okropności nadaje.

Do ratowania w czasie pożaru jęczącym głosem zdaje się wzywać wszystkich czułych na niedolę.

Dźwięk dzwonu podnosi uczucia religijne, jest jednym z najbardziej pamiętnych z różnych chwil życia — od kolebki, aż do śmierci. Niezbędny przy wszelkich obrządkach kościelnych. To też lud wiejski nie zapomniał o nim w swych pieśniach i legendach, przypisując nadzwyczajności i cuda: głos dzwonów odpędza szatanów, ułatwia zmarłemu wejście do raju, bywają dzwony zaklęte, któremi kołyszą dusze zmarłych w dni uroczyste, wdowy uderzeniem w dzwony wywołują powtórne wyjście zamąż.

Dobre duchy wygrzebują z ziemi dzwony wielkie, których brakło w parafjach ubogich, gdzie ludowi było markotno, że na wielkie święta zamiast uroczystego głosu — tylko cienki i chrapliwy z sygnaturki się odzywa.

Dzwon cmentarny potężne wy dobył uczucia z dusz polskich i obcych mistrzów tonu, słowa i pendzla.

W pewnych okolicznościach uroczysty odgłos dzwonów sprawia wrażenie ponure i smutne.

W ubiegłych dawnych czasach, przy wjeździe do miasta człowieka dotkniętego klątwą kościelną, dzwoniono na znak, aby odstraszyć mieszkańców, co to za gość przybywa i upomnieć, iż od niego na uboczu trzymać się trzeba.

Gdy Gedko, biskup krakowski, w XII w. wyklął wojewodę krakowskiego Stefana za sprzeniewierzenie się w związku małżeńskim, z polecenia tegoż biskupa uderzono we wszystkie dzwony Krakowa wtedy, gdy do bram stolicy zbliżał się wspomniany wojewoda.



Odcisk części ornamentu na dzwonie z r. 1751 w kościele w Grójcu.
RYC. 5.

W Poznaniu odnaleziono (w r. 1875) dzwon z r. 1628, który wisiał w jednej z wieżyczek ratuszowych, a dzwonił nim w dawne czasy podczas trawienia zbrodniarzy pod przęgiem. Dzwonił w czasie palenia na stosie czarownic. Dzwonił też koło domów tak zwany



Odcisk z części ornamentu i napisu na dzwone z r. 1772 w kościele w Czerniakowie.

RYC. 6.

dzwonkiem loretańskim, gdy brzemienne nadciągały chmury, rodzące w sercach rolników trwogę i popłoch. Żałosne wieści głosiły w dawne czasy dzwony konających, gdy kto ciężkie przechodził konanie. O zachodzie, kiedy szary zmrok ziemię otula, zaraz po przedzwonieniu na Anioł Pań-



Odlamek z dzwonu mniejszego i rozbitego z wieży przy kościele św. Anny w Warszawie.

RYC. 7.



Odcisk herbu Lubomirskich „Szreniawa“ na dzwone z r. 1772 w k. w Czerniakowie.

RYC. 8.



Odlamek dzwonu z r. 1667 rozbitego przez Niemców w księstwie Łowickim.

RYC. 9.

ski, dzwonnik uderza sercem dzwonu w jedną stronę dziewięć razy. Wywołuje to uczucie smutku, zamyślenia, tęsknoty po dniu straconym, po niedoścignionem na ziemi szczęściu, po nieziszczonym pragnieniu.

Uderzeniem tem, dzwon żąda modlitwy za poległych w boju, za tych, co zginęli w nurtach wód.

Zwyczaj tego dzwonienia u nas już się zatracił, śmierć z szamotania się w kajdanach nie należała do bojowych wysiłków, inną była tych szamotań ofiarność i bohaterstwo.

O dzwony Polskie!

Dzwony polskie, jak wielkich momentów byłyście oddźwiękiem: zwiastowałyście narodziny naszego potężnego państwa, jego moc, śluby narodu, głosiłyście obronę kraju, uroczyście przysięgi

królów, ich wjazdy tryumfalne, gody wspaniałe, ... aż do dni, gdy jęk wasz żaloszny skargę już tylko niósł ku niebu.

Cały wiek smutku, pogrzebów, niewoli.

I zdawało się, że dzwony polskie zagubiły dźwięki szczęścia i radości.

Naród tyle cierpiał, że dzwonnik nie potrafił inaczej jąć sznurów, tylko tak, że jeden głuchy, przesmutny wydobywał z dzwonów jęk.

Aż dotknęła się ich ręka brutalna człowieka obcego.

Zabrano polski dzwon, i to wtedy, gdy wszystkie dzwony Polski do modlitwy za poległych wzywać powinny, bo liczba bohaterów i męczenników jest wielka — nie zamknięta.

Zamilkłyście, powalone na krwią zbroczoną ziemię, wyrwano wam serce, rozbito święte ciało wasze, by na kule przetopione siało śmierć i zniszczenie!

Niema wielu tysięcy dzwonów na ziemi polskiej.

Anioł świtu budzi pracowników starych i młodych, przypomina brak dzwonów, potrzebę zaopatrzenia w nie kościołów, wzywa do pieśni na chwałę Bogu i patronom narodu, za zwolnienie z kajdan, powołuje kowali do młota, do wykucia życia przyszłego, do pracy wielkiej w odrodzonej Polsce.

Nie mamy wszystkich dzwonów na święto zjednoczenia ziem Polski, w obchodzie na Wawelu.

Odlewajmy nowe dzwony.

A gdy ład i zgoda u nas nastanie, znajdziemy i my do inskrypcji na dzwonach słowa czyste i serdeczne, wzorowane na napisie pozostawionym przez Zygmunta I-go na jego dzwonie królewskim.

ALEKSANDER BORAWSKI.

GODŁA RZEMIEŚLNICZE I PRZEMYSŁOWE KRAKOWSKIE.



RYC. 1. GODŁO DRUKARZY KRAKOWSKICH. Z R. 1683.

APTEKARZE (pharmacopolae). Nie tworzyli pierwotnie zawodowych związków. Godło, które każda apteka, zwyczajem średniowiecznym, umieszczała jako wywieszkę nad wejściem i w izbie aptecznej, wreszcie malowane na szyldzie, było znakiem orjentacyjnym, podobnie jak godła różnych szynków i godła domów przed zaprowadzeniem malowanych szyldów z napisami i tabliczek z numerami domów. Apteki zachowały i zachowują do dziś zwyczaj przybierania dla siebie różnych „godeł orjentacyjnych“, które nie mają najczęściej żadnego związku z zawodem aptecznym.

W Krakowie mają najstarsze apteki następujące „godła“: 1) założona w r. 1643 „pod złotą głową“ t. j. głowa kobieca złocona, 2) „pod słońcem“ (tarcza słoneczna z wystrzelającymi skręconymi promieniami), 3) „pod złotym tygrysem“, 5) „pod koroną“ (złota korona na poduszce), 6) „pod białym orłem“, 7) „pod gwiazdą“ (złotą) i t. p.

Zawodowe godło przyjęli aptekarze krakowscy po zawiązaniu się w „gremium“ w r. 1800.

Na pieczęci z tegoż roku z napisem: SIGILLUM GREMII PHARMACEUTICI CRACOVENSIS ANNO 1800, przedstawiona jest na odcinku ozdobionym 3-ma girlandami: postać męska stojąca

Asklepiosa, w zawoju na głowie, zwrócona wprost; w prawej ręce trzyma laskę, lewa oparta jest na „ołtarzu“, ozdobionym 2 girlandami i napisem: *Saluti Publicae*. Na ołtarzu czara, z której wydobywa się płomień. (fig. 1). Gremium aptekarzy, obejmujące nie tylko aptekarzy krakowskich, lecz także z b. Galicji zachodniej, utworzone w drugiej połowie XIX w., miało na swej pieczęci: czarę na cienkiej okrągłej lasce, około której owija się wąż ku górze ponad czarę. Na pieczęci jest wokoło napis — GREMIUM APTEKARZY GAL.(icji) ZACH.(odniej) w Krakowie — (fig. 2). Jest to właściwie t. zw. „laska Eskulapa“, atrybut mitycznego lekarza Greków: Asklepiosa, którą przedstawiano jako pałkę owiniętą wężem. Dodano do niej u góry czarę. Z wężem i czarą przedstawianą jest także „Hygiea“: postać niewieścia w klasycznym stroju, trzymająca po prawej ręce czarę, z której pije wąż owinięty około jej postaci.

Laski Eskulapa, jako symbolu sztuki lekarskiej, używają również i lekarze. (Ob. Chirurdzy).

BALWIERZE (barbitonsores), ob. Chirurdzy.

BARCANNICY (barchanici, barchanistae). Przeważnie stanowili cech wspólny z tkaczami. (Ob. Tkacze). W Krakowie mieli cech odrębny i w pierwszej połowie XVI w. (r. 1539) mieli już swoją pieczęć z napisem: + S : FRATERNIT: BARCHANIC · CRAC ·, która ma na tarczy herb miasta Krakowa t. j. mur z 3-ma basztami z krenelażami o jednym oknie w każdej, w murze brama. Nie jest to więc właściwe godło barchanników. Współczesny krakowskiemu cech barchanników kazimierskich ma również na pieczęci herb m. Kazimierza t. j. literę gotycką K, z boku po każdej stronie litery czesadło tkackie — ułożone poziomo Ξ K Ξ (fig. 3). Godło to ułożone jest na wzór herbu miasta Kazimierza, który ma literę gotycką K i po bokach głowę. (Por. Chmiel A. Pieczęcie m. Krakowa — Kraków 1909, str. 29, 59).

Trzecia pieczęć współczesna, wyciśnięta razem z 2 poprzednimi — także na akcie z r. 1564, należąca do barchanników i tkaczy m. Kleparza przy Krakowie — z napisem w otoku: S (barchaniorum) TELETXTOR(vm) DE K(lepars), ma na tarczy wczesno-renesansowej dwa czesadła pionowo ustawione, jedno zębami do góry, drugie zębami na dół; nad szczytem tarczy główka aniołka ze skrzydełkami rozłożonymi (fig. 4).

Pieczęć barchanników krak. z r. 1650 ma pół postaci św. Sewera, arcybiskupa Rawenny, w stroju pontyfikalnym, z pastorałem o podwójnym krzyżu. Na dole tej półpostaci jest czółenko tkackie. Napis pieczęci w 2 otokach: w 1) SIGIL: (vm) BARCHIORVM CIVIT : (atis) CRAC : (oviensis), w 2) S · SEVERVS ARCHIEP : (iscopvs) RAVENNAE. (fig. 5).

Patronem barchanników krak. był więc św. Sewer, arcybiskup Rawenny.

BEDNARZE (doleatores, doliatores), leglarze (lagoenarii).

Na pieczęci z r. 1672, z napisem w otoku: + COMVNITATIS : DOLIATORVM · CRACOVIE : mają: cyrkiel rozłożony, ustawiony główką do góry, w rozwarcie cyrkla jest pionowo na dół ustawiony pobijak (pałka bednarska) a równoległe do ramienia cyrkla po lewej stronie skrobaczka. (Po prawej stronie cyrkla jest data 1672) (fig. 6).

W połowie XIX w. (r. 1850) na pieczęci bednarzy krak. (śred. 30 mm.) z napisem w otoku: PIECZĘĆ CECHU BEDNARZY MIASTA KRAKOWA, jest godło przedstawiające beczkę, poziomo ustawioną, z czopem w środku beczki, którą trzyma 2 lwów wspiętych na tylnych łapach, bokiem ustawionych, nad beczką rozwarty cyrkiel, pionowo ustawiony a na jego głowie korona królewska. Pod tym godłem rok wykonania pieczęci: 1850 (fig. 7).

Takie samo godło cechowe t. j. beczka stojąca a nad nią rozwarty cyrkiel, pionowo ustawiony, jest na cesze do obsyłania z r. 1712 wspólnego cechu stalmachów, kołodzieji, bednarzy i stolarzy kleparskich (fig. 8).

BIAŁOSKÓRNICZY, zamszownicy (albicerdones, alutarii), tj. garbarze wyprawiający skóry białe.

Na pieczęci srebrnej (śr. 25 mm.) z XVI-go wieku jest na tarczy renesansowej wyrażona — najprawdopodobniej: skrobaczka, narzędzie ich rzemiosła. Rysunek jest podobny do takich 2 skroba-



2.



1.



3.



5.



4.



6.



7.



8.



9.



10.



12.



11.



13.



14.



15.



16.



17.

czek (Schabmesser) na pieczęci białoskórników berlińskich. (Por. A. Grenser: *Zunft Wappen und Handwerker-Insig-nien*. Frankfurt a. M. 1889). Napis na pieczęci białoskórników krak. jest łacińsko-polski: * SIGILV * DER * WEISGERWER * (fig. 9).

Późniejsza od niej, bo z końca XVI-go wieku, pieczęć, ma na tarczy, nakrytej na szczycie koroną królewską, dwie skrobaczki w ten sam sposób ułożone bokiem, jak na pieczęci berlińskich białoskórników, w środku tylko między temi skrobaczkami jest kozioł, wspięty w górę, bokiem w prawo zwrócony. Po bokach tarczy jest również kozioł w tej samej postaci, trzymający tarczę — podobnie jak na pieczęci berlińskiej. Napis w otoku jest w języku niemieckim: · SIGEL DER WAISGERB · UND SEMISCHMA : ZECH · IN KRAK (fig. 10).

Pieczęć (śr. 26 mm.) czeladzi białoskórnicznej z XVI w. ma na tarczy godło: w kwadrat związany rzemień(?), czy też są to 2 skrobaczki w ten sposób ustylizowane?. W otoku napis niemiecki: · DER · WEIS · GER · GESSEL · ZV · KRO · (fig. 11).

BLACHARZE (laminarii, laminatores) mieli na pieczęci (owalnej 40 × 35 mm.) z drugiej połowy XVII w. na kartuszu: puszkę z uchem i z nakrywką stożkową, trybowaną wzdłuż. Napis na pieczęci: + SIGILLVM · CONTVBERI · LAMINATORVM · CRACOVLEN : (fig. 13).

Później na pieczęci z r. 1850 z napisem: + PIECZĘĆ CECHOWA BLACHARZY KRAKOWSKICH, mieli za godło samowar na 4 esowych nóżkach, pod nim naczynko: jakby lampka z płomieniem (fig. 14); na pieczęci zaś z drugiej połowy XIX w., mającej napis: STOWARZYSZENIE BLACHARZY KRAKOWSKICH, jest przedstawiona latarnia sześcioboczna o stożkowym kształcie, używana do oświetlania ulic, placów, w sieniach domów i t. p. (fig. 15).

Na mosiężnym odlewie z r. 1820 w kształcie wieńca okrągłego z liści dębowych (fig. 15,) jest w środku pola tego wieńca godło blacharzy krakowskich, które przedstawia: kowadełko z trzonym. Na trzonie kowadełka są skrzyżowane: płaski pilnik i młotek z rączką. Powyżej kowadełka cyrkiel rozwarty, pionowo ustawiony, przez jego ramiona w poprzek jeden mały gwoździć (?) z okrągłą główką. Data 1820 wryta jest rylcem przy końcu trzona kowadełka.

BRONZOWNICY I MOSIĘŻNICY (orichalcarii). Jako cech odrębny z dawniejszego cechu: konwisarzy, rotgiserów nawet po części kotlarskiego. Na pieczęci ich (śr. 35 mm.); pochodzącej z drugiej połowy XIX w. mają za godło: narzędzia umieszczone w środkowym polu: pilnik płaski, cyrkiel, młoteczek (fig. 16). Na około tego godła wieniec z kwiatów i liści — i data 1795. W otoku napis: STOWARZYSZENIE BRĄZOWNIKÓW I MOSIĘŻNIKÓW W KRAKOWIE.

Godło i pieczęć wzięte jest w całości z pieczęci paśników mosiężnych, z r. 1795-go. (Ob. Paśnicy).

CHIRURDZY (chirurzi), barwierze (barbitonsores). Stanowili w dawnych czasach zgromadzenie odrębne, bo sztuka chirurgiczna: opatrywania rannych i t. p. — jako mechaniczna część sztuki lekarskiej, nie była wykonywaną przez lekarzy. Chirurdzy dawniejsi, wykonywali zabiegi lekarskie zewnętrzne, oględziny rannych i zmarłych i t. p.

Na pieczęci (śr. 42 mm.) z r. 1734, na pięknym barokowym kartuszu jest wyobrażona puszkę cylindrowa z przykryciem; po jednej i drugiej jej stronie lancet (oba inne), ustawione pionowo. W otoku pieczęci napis: * SIGILLVM * CONTVBERNI * CHIRVRGORVM * CRACOVIENSIS .: Na dole po bokach kartusza litery S | R, będące inicjałami nazwiska starszego chirurgów krakowskich z tego roku: Stanisława Rejsza lub Stanisława Rembskiego, który — jeden z nich — pieczęć tę sprawił (fig. 17). To samo godło mieli chirurdzy kazimierscy (ob. niżej).

Na późniejszej pieczęci chirurgów (także cyrulikami zwanych) krakowskich z napisem: GREMIUM CHIRURGICUM CIRCULI CRACOVIENSI: C:R, pochodzącej z końca XVIII w., jest na niskim, okrągłym postumencie stojąca postać męska, w stroju klasycznym, w prawej ręce trzymając laskę, owiniętą węzłem (laska Eskulapa). Postać ta wyobraża niewątpliwie, mitycznego lekarza i chirurga Asklepiosa. Z lewej strony postumentu jest drzewo z liśćmi, z prawej u dołu krzak

roślinny. Na powierzchni postumentu napis w 3 wierszach: MANU | PLURIMUM | PRAESTAT. (fig. 18). Chirurdzy kazimierscy mieli godło to samo, którego używali chirurdzy krakowscy. Na pieczęci z r. 1782 (śred. 60 mm.) jest kartusz rokokowy, nakryty koroną królewską. W kartuszu: puszka okrągła z przykryciem stożkowatym, ozdobnym i wieńcem na boku. Z jednej i drugiej strony puszkę lancet pionowo ustawiony. (fig. 19). Napis pieczęci jest: * * * SIGILLUM CONTUBERNII CHIRURGORUM CASIMIRIENSIVM AD CRACOVIAM.

Na skrzynce cechu chirurgów krak., w której przechowywano dokumenta, książki cechowe, pieczęcie i t. p. jest na jej wierzchu (od wewnątrz) namalowany olejno Samarytanin opatrujący rannego człowieka a więc motyw wiążący się ściśle z zawodem chirurgów — cyrulików.

CIESLE (carpentarii, lignifabri), mieli za swe godło narzędzia, używane do swego rzemiosła.

Na pieczęci z XVII w. mają na tarczy herbowej topór o krótkim stylisku, ustawiony pionowo, obok niego kłamię żelazną. (fig. 20). W otoku pieczęci napis * SIGIL : ART : CARPENT CIVIT : METROP : S : R : MGSTIS : CRAC (Sigillum artificii carpentiariorum civitatis metropolis Sacrae Regiae Magestatis Cracoviae).



RYC. 2. GODŁO CIESIELSKIE.

Na postumencie drewnianym krucyfiksu, używanego w czasie sesyj cechowych, jest na tarczy czerwonej o złożonych brzegach złoty wieniec duży (drewniany) ustawiony pionowo, ramieniem krótszym w prawo zwróconym i siekiera walna o długim toporzystku, również złota.

Używali też cieśle krakowscy w XIX w. innych także swoich emblematów, które wyrażone są na tłoku drukarskim, odbitym obok, używanym przez cech.

To samo godło t. j. topór na krótkim toporzystku i kłamię żelazna miał także cech ciesielski kazimierski i kleparski

z dodaniem korony królewskiej na szczycie tarczy. Pieczęć cieśli kazimierskich z drugiej połowy XVI w. (śr. 26 mm.) ma napis: SIGILLVM · ARTIS · ARCHITECTVRAE · R · C · KASIMIRIENSIS · Cech używał jej jeszcze w XVIII-tym wieku.

Patronem cechu ciesielskiego jest św. Józef.

CZAPNICZY, ob. Kuśnierze, kapelusznicy.

CZARNI GARBARZE, ob. Kurdybanicy.

CZERWONI GARBARZE (ruficardones) mają na pieczęci (bez napisu, śr. 35 mm.) za godło stojącą na płaskiej podstawie stągiew z obręczami z półkolistym ujęciem u góry, nad stągwią na krzyż ułożone narzędzia (skrobacze?) garbarskie, nad tem korona królewską. Godło to trzymają — jako herbowniki — 2 tygrysy, profilem ku górze wspięte. (fig. 21). To godło widzimy także na t. zw. wotach cechowych srebrnych, składanych do cechu przy wyzwolinach na czeladników czerwonych garbarzy.

Patronem cechowym czerwonych garbarzy krakowskich był św. Mikołaj.

DORÓŻKARZE, stanowiący Stowarzyszenie przemysłowe, mają — na pieczęci za godło karetkę krytą. (fig. 23).

Patronem doróżkarzy jest św. Onufry.

DRUKARZE, (typographi, artis typographicae socii). Na dyplomie perg. z dnia 22 czerwca 1691 r., wystawionym przez rektora uniwersytetu krakowskiego a obejmującym potwierdzenie statutów konfraternji drukarzy krakowskich, jest wymalowane ich godło: na tarczy czerwonej, z koroną królewską na szczycie, gryf biały, zwrócony w prawo z podniesionymi przednimi nogami. (fig. 22). Nogi gryfa, ogon są złote (żółte).

Drukarze należeli wówczas pod opiekę i patronat uniwersytetu, z tego tytułu obok swego godła



18.



19.



20.



21.



22.



23.



24.



25.



27.



26.



29.



30.



28.

„gryf“ ozdabiali swoje akta, dyplomy i t. p. także herbem uniwersytetu krakowskiego t. j. dwa złote berła na krzyż ułożone.

Godło drukarzy krak. „gryf“, już z emblematami sztuki drukarskiej, wymalowane jest w r. 1683 na wewnętrznej stronie wierzchu skrzynki cechowej drukarskiej. Na owalnym polu czerwonym, otoczonym zielonym wieńcem liściastym jest gryf zwrócony w lewo, wspięty na tylnych łapach. (W podobiznie kolorowej, umieszczonej na początku tej pracy, poprawiono jego ułożenie w stronę prawą). Tylne jego odnóża są „kopytkowate“, przednie ptasie — z pazurami. W przednich trzyma drukarskie dwa rozcieracze farb (Farbenreiber, Druckerballen) a przy piersiach „łyżkę drukarską“ (winkelak, Winkelhaken).

W drugiej połowie XIX w.: „Towarzysze sztuki drukarskiej w zakładzie „Czasu“ w Krakowie“ mieli pieczęć, na której jest tarcza herbowa z hełmem i labrami na jej szczycie. Na tarczy herbowej orzeł polski, który trzyma w prawej nodze 2 rozcieracze farb, w lewej łyżkę drukarską (winkelak), w hełmie pół postaci gryfa zwróconego bokiem w lewo (mylnie zam. w prawo) trzymającego w przednich szponach 2 rozcieracze farb. (fig. 24).

W r. 1884 drukarze krakowscy tworzyli stowarzyszenie przemysłowe w połączeniu z litografami. Na pieczęci tego stowarzyszenia (fig. 25); (śr. 48 mm.) z napisem w otoku, STOWARZYSZENIE DRUKARZY I LITOGRAFÓW W KRAKOWIE · są dwie tarcze herbowe: u góry godło drukarzy, u dołu godło litografów, rozdzielone linią poziomą, na której końcach są tabliczki z datą: 18 | 84. Godło drukarzy jest to samo, co poprzednie towarzyszy drukarskich (ob. fig. 24.) z tą różnicą, że gryf w hełmie zwrócony jest prawidłowo w stronę prawą, jak być powinno.

Godło litografów wyrażone jest na dwóch tarczach, które trzyma tarczownik (Schildhalter) w stroju staroniemieckim, stojący na wprost. Na piersiach ma małą tarczę czerwoną a na niej trzy małe tarcze złote (herb malarzy, ob. niżej). Tarcza prawa, barwy niebieskiej, podzielona jest na górną i dolną: w górnej są po bokach: dwa prostokątne odcinki złote, w nich monogram NES. Tarcza lewa podzielona jest również na dwa pola: górne i dolne. Na górnym polu, niebiesko-złotem, rozdzielonym ukośnie od prawej do lewej strony, leży poziomo wałek do farby, w dolnym polu niebieskiem: kamień litograficzny a na nim rozcieracz do farb t. zw. kurant. Pod obiema tarczami wzdłuż jest wstęga z dewizą: SAXA LOQVVNTVR (kamienie mówią). To godło litografów krakowskich przejęte jest najdokładniej z godła litografów wiedeńskich (niemieckich), utworzonego w r. 1879 według pomysłu Ferd. Wüsta z Gracu. (ob. Grenser, Zunft-wappen, str. 57).

FARBIERZE (tinctores), ob. Kaletnicy.

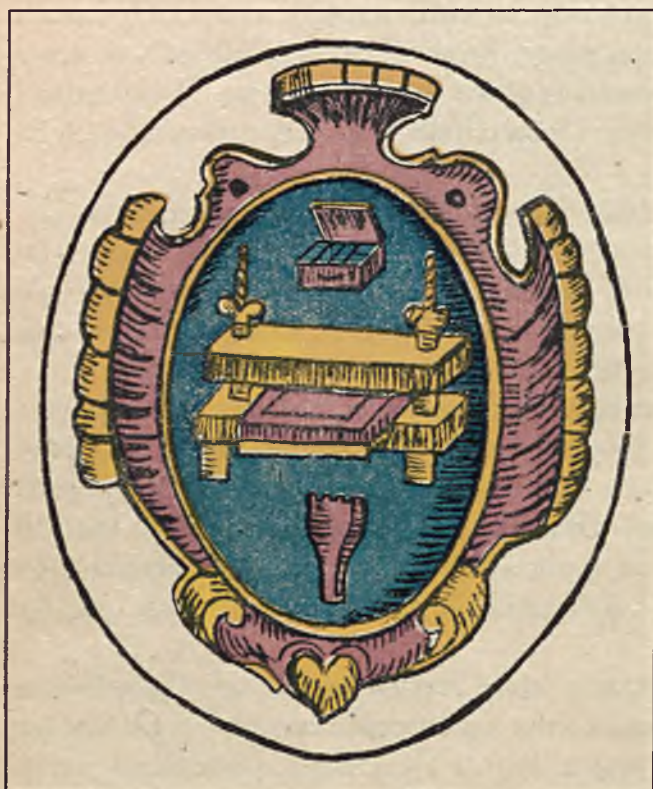
GARNCARZE (figuli), kaflarze. Mieli za godło postacie: Adama i Ewy, w myśl zdania, że „z tejże materji Bóg człeka sposobił, z której garncarz piec działa i garnce wyrobił“. Na pieczęci cechu z XVI-go wieku jest dzban gliniany, z którego wyrasta drzewo, owinięte węzem, po bokach drzewa nagie postacie: Adama i Ewy z jabłkiem w ręce. Na pieczęci z XIX wieku z napisem: CECH KAFLARZY W KRAKOWIE jest wyrażone drzewo (dobrego i złego) wystające, z ziemi (nie ze dzbanu glinianego jak na pieczęci XVI-go w.) z owiniętym koło jego pnia węzem, po bokach drzewa postać Adama i Ewy (fig. 26).

Na pierścieniu srebrnym cechu garncarzy kleparskich jest na tarczy postać Adama i Ewy stojących po bokach drzewa. Ten sam motyw Adama i Ewy, stojących pod drzewem w raju zdobi olejne malowanie na ladzie cechowej i drugie: „Ścięcie św. Jana“, kiedy Salomea trzyma misę w rękę, aby na niej przynieść odciętą głowę św. Jana matce swej Herodyadzie.

GRZEBIENIARZE (pectinistae) tworzący w XV-ym w. wspólny cech z łuczniczkami (ob.) mają na wspólnej pieczęci (śr. 26 mm.) grzebień rogowy, z długimi zębami. Godło łuczników przedstawia kuszę ręczną z korbą do naciągania. W otoku pieczęci na wstędze napis: S BALISTATOR : PECTNISTOR : CRA. (fig. 27).

INTROLIGATORZY (introligatores), szkatulnicy (scriniarii). W XVI-y wieku mieli za godło na tarczy renesansowej prasę introligatorską, w której zasrubowana jest książka, (fig. 28).

Napis na pieczęci (śr. 30 mm.) w otoku: SIGIL · INTROLIGATORVM · CIVITA · CRACO: — To samo godło, tylko w innym otoczeniu, mają introligatorzy krak. na pieczęci z XVII wieku,



RYC. 3. GODŁO INTROLIGATORÓW SZKATULNIKÓW.

używanej jeszcze przez cech dzisiaj. Mianowicie pieczęć (śr. 55 mm.) przedstawia herb m. Krakowa t. j. mur miejski z bramą otwartą i 3-ma basztami, poza murem jest orzeł polski z rozpostartymi skrzydłami, z głową ukoronowaną, zwróconą w prawo, trzymający w szponach prawej nogi miecz, w lewej „świat“. Prasa introligatorska z książką — jak na pieczęci poprzedniej — umieszczona jest w otwartej bramie herbu miasta Krakowa. Napis w otoku tej pieczęci brzmi: SIGILLVM CONTVERBNI INTROLIGATORVM METROPOLARVM CRACOVIE. fig. 29). Oba wyobrażenia pieczęci wymalowane są na tabliczce drewnianej z XVII w., używanej do obsyłania cechu.

Na dyplomie pergaminowym, zatwierdzającym statuta cechowi introligatorskiemu i szkatulniczemu przez Zygmunta III w Warszawie 15 grudnia 1596 r., wymalowane jest godło tego cechu, przedstawiające na niebieskim polu kartusza: drewnianą prasę introligatorską ze zasrubowaną w niej oprawną księgą. Oprawa książki jest w czerwoną skórę, brzegi książki żółte. Ponad prasą jest skrzyneczka czerwona

z podniesionem przykryciem. Wnętrze jej jest niebieskie z przegródkami czerwonymi. Poniżej prasy jest pionowo ustawiony czerwony futerał w kształcie klina prosto ściętego. (Ob. ryc. kolor.).

KAFLARZE, ob. Garncarze.

KALETNICY (crumenarii), tasznicy (bursifices), farbierze (tinctores), tworzący cech wspólny, mieli na pieczęci cechowej z XVI w.: woreczek na pieniądze w kształcie serca, u góry zwężony — obok niego pędzel, pod temi narzędzie w kształcie litery T, używane zapewne przez taszników. (ob. Miechownicy, rękawicznicy).

KAMIENIARZE (lapicidae) byli w dawnych czasach razem w cechu murarzy (ob.). Jako członkowie osobnego cechu kamieniarzy mają na pieczęci z początku XX w. godło cechowe: na tarczy, którą trzyma przed sobą, widziany tylko po ramiona z poza szczytu tarczy, anioł z 2 skrzydłami i z aureolą koło głowy, jest mała tarcza (płyta kamienna), za którą ułożone są w krzyż narzędzia kamieniarskie: węgielnica, dwa dłuta i cyrkiel. W otoku pieczęci napis: CECH KAMIENIARZY W KRAKOWIE (fig. 30).

ADAM CHMIEL.

NAUKA ZDOBNICTWA.

Zdobnictwo i architektura są formami sztuki plastycznej, z którymi się człowiek najczęściej spotyka. Pod wpływem poczucia piękna, które tkwi głęboko, u podstaw duszy ludzkiej, wszystkie prawie przedmioty, które ręka człowieka kształtuje nabierają w większym, albo mniejszym stopniu cech artystycznych. Dbamy o estetykę naszych ubrań, naszych mieszkań, sprzętów, narzędzi, domów,

ulic, ogrodów. Niema prawie takiego materiału, któregoby człowiek artystycznie nie umiał wyzyskać, niema takiej formy, którejby nie umiał uszlachetnić i ozdobić. Skutkiem tego sztuka w formie stosowanej wplata się najsilniej w nasze życie codzienne, a wpływ jej na psychikę ludzką jest tak silny i wielostronny, że nietylko jej lekceważyć nie można, ale należy ją bardzo pieczołowicie pielęgnować, aby przy jej pomocy stworzyć atmosferę pod względem estetycznym szlachetną i zdrową, niezbędną dla normalnego rozwoju społeczeństwa.

Wysiłki w tym kierunku są tembardziej na czasie, że rozwój produkcji maszynowej, w ostatnim stuleciu zniszczył i wypaczył wiele gałęzi rękodzieła, a podsuwając nam do użytku tuzinkowe wyroby, przeładowane błyskotliwymi i bezwartościowymi niby — ozdobami, zdeprawował nasze poczucie piękna. Nasze nowoczesne domy, mieszkania, sprzęty, naczynia, nasze malowania ścienne, tapety, tkaniny są z małymi wyjątkami dziwolągami, parodjującymi szlachetne formy minionych epok. Stosunki wytworzone kataklizmem dziejowym, jaki przeżywamy, spychają nas jeszcze niżej po linii tego upadku i doprawdy czas już najwyższy, aby ludzie dobrej woli zrozumieli grozę położenia, uświadomili sobie fatalne skutki współczesnego braku poczucia estetycznego w dziedzinie rzemiosła i szukali dróg, aby złemu choć w części zaradzić.

Najważniejszą dziedziną w tego rodzaju poczynaniach jest z natury rzeczy szkolnictwo. Dobre szkoły ludowe średnie i zawodowe mogłyby niewątpliwie w młodem pokoleniu rozbudzić zamiłowanie rzeczy pięknych i skutecznie przeciwdziałać szerzącej się deprawacji smaku.

Wychodząc z tego założenia, szukałem tak na drodze eksperymentu pedagogicznego, jako też na drodze rozważań, sposobów nauczania tak zwanej sztuki stosowanej a specjalnie zdobnictwa, rezultat zaś mojej długoletniej pracy praktycznej i teoretycznej zamknąłem w dziele noszącem tytuł: „Postawowe zasady budowy ornamentu płaskiego i metodyka kursu zdobniczego“.

Książka ta zbyt jest obszerną, aby się dała w jednym artykule streścić wobec czego obecnie przedłożę tylko założenia ideowe, na których ją zbudowałem.

Pierwotny system uczenia w dziedzinie architektury i zdobnictwa, używany wyłącznie aż do końca XIX. w. polegał na metodzie historycznej. Uczono form w tym porządku, w jakim się one w kolejnym następstwie wieków pojawiały.

Taka nauka stylów jest bezwątpienia nauką niezmiernie kształcącą, interesującą i ważną — ale nie prowadzi właściwie do samodzielnego tworzenia form.

Od prehistorji, poprzez Babilon, Egipt do Grecji, od Grecji poprzez Rzym w wieki średnie i dalej aż do renesansu, baroku, secesji — przetapiają się jedne formy w drugie z kalejdoskopową zmiennością. Rozbłyskają na przełomach wieków silnie skryształizowane style, jak słońce jasne, ale wnet rozpryskują się w chaotyczną mgławicę iskier — aby jaśniejszem jeszcze ogniskiem rozpaść się gdzieś na innym punkcie globu ziemskiego.

Myśl ludzka z trudnością rozplątuje tę gmatwaninę krzyżujących się prądów. Badacz ma wdzięczne zadanie, aby wieczystą zmienność formy notować i analizować, ale człowiek tworzący potrzebuje stałej podstawy dla swojej twórczości. Człowiek tworzący winien być jak drzewo silnie wrosnięty w swoją epokę. Z ducha tej epoki czerpie on swoje soki żywotne i swojej epoce przedewszystkiem dzieła swoje oddaje.

Prawdę tę uświadomiono sobie z końcem XIX. stulecia i odtąd zanika typ budowniczego, który w dowolnym stylu na zamówienie komponować umiał, a kształtuje się typ nowy, który szuka wyrazu dla ducha swojej epoki i pragnie tworzyć dzieła, któreby poczuciu i potrzebie tej właśnie epoki odpowiadały.

Zgadając się na takie stanowisko musimy w konsekwencji uznać, że w pedagogice zapoznawanie się z różnymi stylami nie prowadzi do twórczości samodzielnej. Znajomość stylów potrzebna jest dla ogólnego pogłębiania kulturalnego, ale nie daje tej stałej i niezmiennej podstawy, która jako punkt wyjścia dla twórców jest niezbędną.

W poszukiwaniu tej podstawy zwrócono się w pierwszym rzędzie do natury. Natura narzucała się jako przyrodzone źródło niewyczerpane, w którym każda epoka bez ograniczeń czerpać może. Metoda ta rozwinęła się w zastosowaniu do zdobnictwa najsilniej w epoce secesji.

Ze sali szkolnej wyrzucono kapitele i liście akantu, a zastąpiono je roślinami i motylami oraz innymi formami przyrodniczymi.

Nauka odbywa się w ten sposób, że przed uczniem ustawia się jakąś formę organiczną, każe się mu ją studjować, a następnie „stylizować“ i w tej zmienionej postaci użyć ją do wypełnienia danej powierzchni. Analizując tę metodę należy przedewszystkiem zdać sobie dokładnie sprawę z tego, na czym właściwie ta czynność stylizowania polega.

Jest w tem jakoby upraszczanie formy, ale w tym względzie narzuca się pytanie dlaczego mamy koniecznie każdą formę upraszczać skoro wiemy, że istnieją ornamenta bardzo bogate, skomplikowane tak w ogólnym układzie, jak w przeprowadzaniu pojedynczych fragmentów. W związku z tem narzuca się inne jeszcze pytanie, a mianowicie jak daleko i w jakim sensie należy daną formę upraszczać.

Większość regularnych kwiatów n. p. możemy upraszczać stopniowo, dochodząc wreszcie do koła, albo wieloboku; podobnie liście możemy upraszczać, nadawać im formy geometryczne doprowadzając wreszcie aż do pięcioboków, trójkątów, albo powierzchni sercowatych eliptycznych i t. d. Widzimy, że takie geometryczne pojęcie stylizacji nie daje nam żadnych wskazówek ani co do stopnia ani co do rodzaju uproszczenia i oznacza jakąś czynność zgoła nie określoną. — Jeżeli tedy przyjmiemy naturę jako punkt wyjścia dla tworzenia form zdobniczych, to wskaźników jak tę naturę transformować należy szukać musimy poza naturą. Natura jest zatem wyłącznie punktem zaczepienia i nie decyduje o formie zdobniczej, gdyż sens zdobniczy nadaje się naturze dopiero przez stylizowanie. W dalszym ciągu postaram się wykazać, że formy przyrodnicze nie są wcale jedynym punktem wyjścia, i że ponadto posiadają one pewne cechy, które łatwo mogą spaczyć formę zdobniczą jeżeli nieumiejętnie zostaną do niej przystosowane.

Natura buduje swoje formy w przestrzeni, ze swoistych materiałów. Ornament rozwija się na płaszczyźnie i urzeczywistnia się w jakimś jednym, zazwyczaj zupełnie innym materiale. Czynność zwana stylizowaniem z natury kryje skutkiem tego dwa wielkie niebezpieczeństwa. Pierwsze polega na tem, że opierając się na naturze równocześnie zmuszeni jesteśmy niejako zgwałcić ją, ażeby ją na dwa wymiary spłaszczyć i w dane ramy wtłoczyć. Drugie zaś niebezpieczeństwo polega na tem, że tego rodzaju czynność skłania nas również do pogwałcenia naturalnych właściwości materiału, w którym dany ornament wykonujemy.

Jeżeli n. p. pragniemy użyć irysów do wypełnienia kilima, to napotykamy na niesłychane wprost trudności, o ile się będziemy silili zachować sztywność łodygi, subtelną budowę kwiatu i przy ich pomocy uzyskać harmonijne wypełnianie powierzchni czyli związany logicznie ornament. Z drugiej strony tkacz będzie miał również bardzo poważne trudności, aby ten kwiat, który ma swój sens i wyraz jako bryła, odtworzyć przy pomocy tak pierwotnej techniki tkackiej. Częstokroć rezultat bardzo mozolnych wysiłków przedstawi się w ten sposób, że irysy na kilimie utracą to piękno, jakie irysom w naturze jest właściwe, a równocześnie kilim będzie niekilimowy, bez charakteru tkaniny i wadliwy w znaczeniu kompozycji ornamentальной.

Jeżeli przypatrzymy się motywom stylizowanym z natury, jeżeli przeglądać zaczniemy te tysiące tablic i wzorów wydawanych przez różnych zdolnych artystów w ostatnich dziesięcioleciach, na których kwiat czy motyl wystudjowany z natury służy jako punkt wyjścia do ornamentalnych przeróbek, to ogarnie nas niewątpliwie wnet nuda i zniechęcenie. W porównaniu z temi sztucznymi tworam jakżeż szlachetnie przedstawia się każdy ornament egipski, perski, a choćby nawet i przedhistoryczny.

A przecież w owych epokach ludzie nie umieli rysować z natury — a formy organiczne, jakie

tam występują są tak dowolne, że w wielu wypadkach do dnia dzisiejszego badacze nie umieją ustalić jakiej n. p. roślinie dana forma ornamentalna odpowiada.

Pozatem należy zwrócić uwagę jeszcze na fakt pierwszorzędno znaczenia, że całe mnóstwo motywów zwłaszcza archaicznych nie podobna do żadnej formy w naturze występującej odnieść.

Tu należą odciski palców, albo odciski sznurów na garnkach występujące, różne pierwotne wzory tkackie o typie szachownicowym, ornamenty złożone z prostych krzyżyków, kółek, czy trójkątów i t. p.

Już sam fakt pojawienia się ornamentów nie dających się z form przyrodniczych wyprowadzić dowodzi zdaniem moim zupełnie dostatecznie, że istota ornamentu nie polega na przetwarzaniu form przyrodniczych i że dla szkolnictwa zdobniczego trzeba szukać innego oparcia, innego punktu wyjścia.

Ta maksyma, że człowiek wszelkie formy, jakie buduje wyprowadza z otaczającej go natury, została pomimo to przyjętą bez zastrzeżeń przez wielu teoretyków sztuki.

Prawie każda historia sztuki sili się na tej drodze wyprowadzić wszystkie formy zdobnicze, a prócz tego istnieją specjalne dzieła, które z niesłychanym uporem starają się przeprowadzić i uzasadnić to twierdzenie, pomimo że to twierdzenie nie zgadza się ani z materiałem historycznym, ani z zasadniczymi prawami ewolucji.

Cała natura tworzy bez ustanku, wyprowadzając coraz nowe formy. Dlaczegożby więc człowiek tylko jeden miał w sobie nie mieć tej siły tworzenia, dlaczego tylko on jeden miałby być wydziedziczony i skazany wyłącznie na odtwarzanie?

I rzeczywiście już zwyczajne koło na osi ruchomo obsadzone, to zwyczajne koło u wozu, jest formą przez człowieka stworzoną i nigdzie w naturze nie ujawnioną. A z tego koła wyszedłszy rozwinął człowiek cały świat maszyn, które nie mają żadnych pierwowzorów w otaczającej nas przyrodzie; napróżno też szukalibyśmy wokół siebie pierwowzorów stołu, szafy, lampy, domu i tysiąca innych form, któreśmy sami wytworzyli.

A dalej skądżebyśmy mieli zapożyczyć mowy naszej ze słów pojęciowych złożonej skoro świat pojęć jest wytworem wyłącznie z ludzkiego ducha zrodzonym?

Zwróćmy się wreszcie do muzyki, która ze zdobnictwem ma niewątpliwie głębokie analogie.

Czy można poważnie twierdzić, że muzyka powstała przez naśladowanie głosów natury, żeśmy n. p. krakowiaka podsłuchali u słowika, albo, że nam go zagrał wiatr na ścięgnach wyschniętego żółwia igrający?

Pewnym stanom uczuciowym towarzyszą automatycznie pewne skurcze mięśni, a takie skurcze mięśni, o ile dotyczą krtani, powodują pewne charakterystyczne modulacje głosu. Modulacje takie nabierają dla nas uczuciowego wyrazu tak jak go mają wyrazy twarzy, lub gesty analogicznie powstające. W ten sposób zrozumiałem się staję, że modulacji tych jak gestów używamy dla wyrażenia odpowiadających im stanów psychicznych. To samo zjawisko w uproszczonej formie występuje również u zwierząt i wywołuje n. p. szczekanie, pisk, wycie, warczenie.

Jeżeli modulacje głosu właściwe człowiekowi rozwiniemy rytmicznie i wprowadzimy do nich harmonię tonów, to otrzymamy na tej drodze niewątpliwie początek melodji bez odwoływania się do jakiegokolwiek naśladownictwa natury.

Opierając się na tych zasadach uważam, że należy założyć form zdobniczych szukać nie w naśladownictwie form zewnętrznych ale w nas samych.

Aby z tego stanowiska zjawiska zdobnicze rozpatrywać, najracjonalniej będzie zwrócić się najpierw do form zdobniczych najmniej złożonych, a więc możliwie najpierwotniejszych.

We wszystkich historiach sztuki omawiane bywają zazwyczaj na początku formy estetyczne występujące w świecie zwierzęcym. Należy tu przedewszystkiem rozpatrzyć zdecydowane ozdoby, t. j. te formy, które służą wyłącznie do przypodobania się.

Najlepiej znane są w tej dziedzinie ozdoby, jakie jaskrawo występują w upierzeniu niektórych gatunków ptaków, najczęściej u samców i służą wyłącznie do przypodobania się samicom.

Jeżeli przyjmiemy teorię ewolucji, to musimy stanąć na stanowisku, że ozdoby te zostały wywołane i wykształcone odpowiednio do poczucia piękna, jakie przypisać jesteśmy zmuszeni samicom.

To poczucie piękna właściwe danemu gatunkowi kształtowało tedy niejako te ozdoby i można z zupełną ścisłością wyrazić się, że to dusza gatunku, te ozdoby tworzyła. Rzeczywiście nie są one odbiciem żadnych form otaczających, ale są niejako bezpośrednim urzeczywistnieniem poczucia piękna w materji tak jak analogiczne dzieła człowieka; z tą tylko różnicą, że u zwierząt twórcą nie jest jednostka, ale cały gatunek, a za materiał nie służy ani płótno ani farba, ale organizm samego zwierzęcia.

Przyglądając się tym ozdobom spostrzeżemy łatwo, że polegają one najczęściej przedewszystkiem na zestawieniach kolorystycznych. Harmonja barw stanowi dziedzinę estetyki wielokrotnie omawianą począwszy od Goethego i nie leży w zakresie niniejszego artykułu. Pragnę tylko zaznaczyć, że stanowi ona osobny typ zjawisk estetycznych, którego nie należy identyfikować ze zjawiskami ornamentalnemi, choćby dlatego, że ornamenta występują niejednokrotnie zupełnie niezależnie od zjawisk kolorystycznych. Jako przykład przekonywujący posłużyć może n. p. ozdobna krata żelazna, która może stanowić bardzo bogaty ornament, pomimo, że jest zupełnie pozbawiona założeń kolorystycznych. To samo dotyczy zdobników drukarskich, koronek i t. p.

Pragnąc rozpatrywać dzisiaj zjawiska czysto ornamentalne zwrócimy się jeszcze raz do tych ozdobnych ptaków i szukać będziemy jakie jeszcze inne charakterystyczne cechy u nich występują oprócz harmonji kolorystycznej.

Rzuca się w oczy, że ozdoby układają się najczęściej w pręgi, pasy, albo plamki ułożone według pewnego systemu, czyli jakoś uporządkowane, (przyczem nie ujawnia się wcale dążenie do naśladowania natury).

Istnieje tedy zasada, która kieruje porządkowaniem tych plam czy pręgów, jednym słowem tych akcentów na płaszczyźnie. Tę zasadę nazywać będziemy rytmem, korzystając z analogji, jaka zachodzi pomiędzy takim porządkowaniem akcentów na płaszczyźnie, a porządkowaniem akcentów muzycznych w czasie. Sprawę tego rytmu plastycznego, poruszę jeszcze w dalszym ciągu. Obecnie nie chcąc przerywać rozpoczętego biegu rozważań, przejdziemy od tej pseudo sztuki zwierzęcej do sztuki plastycznej pierwotnego człowieka.

Jak wykazałem ozdoby u zwierząt zawierają w sobie dwie kategorie wartości plastycznych a mianowicie harmonję kolorystyczną i rytm plastyczny. W sztuce człowieka zaraz w pierwszej najdawniejszej znanej dotychczas epoce ujawnia się nowa kategoria wartości plastycznych, a mianowicie naśladowanie natury, czyli naturalizm.

Człowiek pierwotny, który zamieszkiwał jaskinie w Pirenejach rysował ostrym kamieniem na kości podobizny zwierząt, na które polował. Widzimy tam renifery, konie, mamuty i to narysowane z taką prawdą obiektywną, jakiejby się nie powstydział współczesny malarz naturalistyczny.

Zaznaczyć należy przytem bardzo charakterystyczne, a dla nas niesłychanie ważne zjawisko, że w epoce tej niema prawie żadnych śladów zdobnictwa. Jeżeli z temi rysunkami porównamy wykopaliska następnej znanej epoki przedhistorycznej, to mimowoli stajemy zadziwieni zasadniczym przeciwieństwem założeń plastycznych. Ludzie, którzy wybudowali swoje wioski na palach, u brzegów jezior zatracili zupełnie zdolność naturalistycznego interpretowania natury, twórczość ich wykazuje natomiast bardzo silnie rozwinięte zamiłowanie do zdobnictwa, którego piękne przykłady obserwować można przedewszystkiem na wykopanych garnkach. Podobizny ludzi i zwierząt, jakie się z tej epoki zachowały nie wykazują ani śladu tej umiejętności odtwarzania natury, jaka charakteryzuje człowieka jaskiniowego. Podobizny te z punktu widzenia naturalistycznego

są niedołączne i schematyczne. Zjawisko to napozór dziwaczne, jest w gruncie rzeczy zupełnie zrozumiałe.

Człowiek jaskiniowy stał niewątpliwie na bardzo niskim stopniu rozwoju kulturalnego. Nie znał on prawie żadnych narzędzi, nie uprawiał żadnego rzemiosła, nie tworzył prawie form użytkowych, a przeto nie mógł wyrobić swojego zdobnictwa, a jeżeli zdobił to chyba własne ciało na podobieństwo zwierząt. Przeciwnie człowiek, który w późniejszej epoce wybudował swoje wioski na palach, nauczył się wyrabiać liczne przedmioty użytkowe. Miał on sprzęty, garnki, narzędzia, rozwinął rozliczne gałęzie rękodziela, a tworząc te formy nowe regularne i piękne, rozmiłował się w tem pięknie i zapragnął piękno to potęgować, uszlachetniając formę samą i przydając jej ozdobę. Ozdoby te nie polegają jednak na stylizowaniu kwiatów, albo zwierząt; są to przede wszystkim proste, geometryczne figury, rytmicznie rozłożone, a fakt ten zgodny jest z twierdzeniem, że założeniem form zdobniczych nie jest naśladowanie z natury, ale rytmiczne grupowanie akcentów.

Porównywanie tych dwóch najdawniejszych epok, którymi się obecnie zajmujemy, naprowadza nas na inne jeszcze myśli.

Człowiek jaskiniowy odtwarza kształty zwierząt i ludzi w ujęciu naturalistycznym, człowiek późniejszy, jeżeli obok ozdób wprowadza podobizny zwierząt, lub ludzi, ujmuje je w formie zupełnie schematycznej i niedołącznej ze stanowiska odtwarzania natury.

Zjawiska tego nie należy uważać jako objaw cofnięcia się w tył w dziedzinie plastyki, przeciwnie jest to olbrzymi krok naprzód.

Człowiek, który zamieszkiwał grotę, nie posiadający sprzętów, ani narzędzi, człowiek pierwotny, mało towarzyski, nie miał prawdopodobnie dobrze wykształconej mowy, a w związku z tem, nie miał jasno wykrystalizowanych pojęć. Jeżeli patrzył na jelenia, albo konia, to nie uogólniał tego obrazu w postaci schematycznego pojęcia, ale utrwał w swoim mózgu wspomnienie indywidualnego zjawiska.

Mózg jego chwytny umiał prawdopodobnie pamiętać znakomicie te indywidualne obrazy, które utrwały się w nim jak odbicia fotograficzne nie roztapiając się w schematycznych pojęciach i trwały w tym mózgu jak na płycie, znacznie wyraźniejsze niż te obrazy, które mającą w naszych wspomnieniach.

Jeżeli tedy taki człowiek zmęczony polowaniem odpoczywał w swojej ciemnej grocie to mu się przesunęły przed oczami te obrazy jak żywe. I nie dziw, że chwycił on kość, i kawałek kamienia i kreślił kontur danego osobnika zwierzęcego w takiej postaci i w takim ruchu, w jakim ono przed nim się zjawiało, a że jako myśliwiec miał rękę celną i oku posłuszną, po wielu nieudanych próbach dochodził wreszcie do takiego rysunku, który go zadowalał, a który niejako pokrywał się tym obrazem, jaki się w mózgu jego utrwał.

Przeciwnie człowiek, który umiał wybudować sobie własny dom, który żył we wioskach swoich gromadnie, miał zapewne mowę znacznie lepiej wykształconą, a równoległe z tem i świat pojęć ogólnych dobrze sformowany. Człowiek taki, jeżeli zapragnął narysować postać zwierzęcia, to dążył przede wszystkim do odtworzenia pojęcia a nie indywidualnego okazu. Do takiego zaś obrazowania pojęć nie nadawały się nie naturalistyczne podobizny, ale przede wszystkim schematyczne rysunki.

Takie schematyczne rysunki pojęciowe występują też bardzo obficie w plastyce owego człowieka przedhistorycznego i one to stanowią nową kategorię wartości plastycznych, a mianowicie wartość symboliczną.

Odtąd tedy sztuka plastyczna rozporządza czterema kategorjami wartości a mianowicie: najpierw harmonją kolorystyczną i rytmiką zdobniczą, które to dwie kategorje znajdujemy już w ozdobach zwierząt, a następnie naturalizmem obiektywnym i symbolizmem pojęciowym, które to dwie kategorje są zdobyczą pierwotnego człowieka.

1) Sztuka oparta na wartościach kolorystycznych, czyli sztuka kolorystyczna rozwija się początkowo słabo, co przypisać należy nietylko niewyrobnemu poczuciu kolorystycznemu, (gdyż poczucie to już u zwierząt znakomicie bywa rozwinięte), ile trudnościom technicznym barwienia.

2) Sztuka na rytmicznych wartościach oparta, t. j. sztuka stosowana i architektura nie istnieje u człowieka jaskiniowego, a rozwija się bardzo intensywnie u człowieka epoki kamiennej równoległe z rozwojem rękodzieła.

3) Sztuka na naturalistycznych założeniach oparta powstała u człowieka jaskiniowego, ażeby zamrzeć w następnych epokach, a odrodzić się potężnie w epokach historycznych, na wyspach morza Egejskiego, w Babilonie, w Egipcie i w Grecji.

4) Sztuka na symbolicznych założeniach oparta rodzi się gdzieś w epoce kamiennej, pozostając zrazu w ścisłym związku ze zdobnictwem i wykrystalizowuje ze siebie umiejętność pisania.

Sztuka rytmiczna, czyli ornamentalna, kolorystyka, naturalizm i symbolizm przedstawiają te jedyne cztery kategorie, którymi po dziś dzień sztuka plastyczna rozporządza.

Występują one splecione ze sobą w różnych kombinacjach i trudno napotkać takie dzieło, któreby tylko jedną z tych kategorii zawierało. W każdym dziele natomiast zazwyczaj jedna z tych kategorii wybija się na pierwszy plan, nadając całości swój charakter.

Jeżeli przejdziemy w myśli ewolucję malarstwa sztalgowego ostatnich dziesięcioleci, to skonstatujemy, że znajduje się ono kolejno pod znakiem naturalizmu, symbolizmu, ornamentyki i kolorystyki, nie wprowadzając żadnej nowej kategorii.

Analogiczne ewolucje przechodziła plastyka również i w starożytności. Którakolwiek jednak z tych kategorii w danej epoce była rządząca, nigdy nie wykluczała pozostałych, które choć podporządkowane współdziałały z nią zawsze, dopełniając, bogacąc i pogłębiając całość.

Wszelkie dążenie do wytworzenia sztuki jednostronnej t. j. takiej, któraby w sobie wyłączała tylko jedną z tych czterech wartości podstawowych, jest nieracjonalne i nie odpowiada naturalnym tendencjom człowieka. Przeciwnie skonstatować można na wielu przykładach dążenie do wytworzenia sztuki możliwie najbardziej wielostronnej, któraby wszelkimi dostępnymi drogami na psychikę ludzką oddziaływała i niejako kilkoma płaszczyznami z tą duszą była zrośnięta.

Jako przykłady w tym kierunku posłużyć mogą: melodeklamacja, balet a przede wszystkim opera.

Powracając do działu rytmicznego sztuki plastycznej t. j. do architektury i zdobnictwa możemy powiedzieć, że rytm jest szkieletem tej sztuki plastycznej. Ten szkielet obrastają jednak zazwyczaj różnorodne inne wartości z rzędu tych, które są zdolne za pośrednictwem wzroku na psychikę ludzką oddziaływać. Ornament może tedy wchłoniąć w siebie wszystkie inne kategorie plastyczne i może je wchłoniąć w takim stopniu, że przestanie być ornamentem, a stanie się pismem, obrazem, lub symfonią kolorystyczną, zależnie od tego, czy więcej jest znaków symbolicznych, czy odbicia form, z natury zaczerpniętych, czy wreszcie kolorystycznych tendencji. Jak te dziedziny w sobie wzajemnie przechodzą, możemy skonstatować na tysiącnych przykładach. Pisma i obrazu nie podobna rozdzielić na ścianach egipskich świątyń; obraz zlewa się z ornamentem w asyryjskiej sztuce. Ornament staje się symfonią barw w tkaninach i witrażach, pismo przechodzi w ornament na średniowiecznych manuskryptach i niema możliwości stawiania granic pomiędzy dziedzinami sztuki plastycznej, gdyż nie można nigdy pomieścić w przegródkach niczego, co żyje, lub co jest życia odbiciem. Przyjąć tedy należy ornament takim, jakim jest ze wszystkim, co go dopełnia i mąci, a tylko zastrzec się można, że jeśli w nim te rzeczy obce przerastają wartości swoiste, jeśli ornament zgoła w jego rytmie rozsadzają, wtedy przestaje być ornamentem, przyczem jednak niemniej pozostać może dziełem sztuki plastycznej i wartości swojej jako takie ztracić nie potrzebuje.

Ustaliwszy w ten sposób ogólny podział sztuki plastycznej przystąpimy obecnie do bliższego omówienia zdobnictwa, które podciągnęliśmy w naszym podziale pod kategorię sztuki rytmicznej.

Nie mając dość czasu nawet na ogólne naszkicowanie analizy form zdobniczych, pragnę obecnie wyjaśnić ogólnikowo dlaczego formy zdobnicze nazwałem formami rytmicznymi, i jak owo pojęcie rytmu do plastyki zastosowane rozumieć należy.

Pojęcie rytmu zaczerpnięte jest z muzyki i poezji, gdzie oznacza miarowe powstawanie akcentów w czasie.

Jeżeli zechcemy rytm przedstawić rysunkowo, to możemy to uczynić w ten sposób, że wykreślimy linię i wzdłuż niej rozmieścimy miarowo powtarzające się akcenta n. p. w postaci punktów.

Takby wyglądał rytm plastyczny wzdłuż linii (rys. „A”).

Ornament rozwija się jednakowoż na płaszczyźnie. Jeżeli tedy pragniemy pojęcie rytmu zastosować do ornamentu, to musimy je rozszerzyć na drugi wymiar.

Rzeczywiście, jeżeli weźmiemy zwyczajny motyw pasowy i poprowadzimy w nim szereg linii wzdłuż kierunku pasa biegnących to na każdej z tych linii otrzymamy akcenta powtarzające się miarowo czyli rytmicznie uporządkowane (rys. „B”).

Możemy więc powiedzieć, że każdy motyw pasowy jest rytmicznie zbudowany a rytm jego analogiczny do rytmu muzycznego biegnie jednostajnym taktem wzdłuż osi pasa a równocześnie

rozkłada się wszerek i staje się tą drogą rytmem na płaszczyźnie rozwiniętym czyli rytmem dwuwymiarowym.

Sprawa ta jednak nie przedstawia się tak przejrzysto jeżeli rozpatrywać będziemy nie motywy pasowe, ale motywy zamknięte n. p. w kole, lub kwadracie.

Jeżeli zapagniemy motyw taki mający n. p. charakter rozety analizować ze stanowiska rytmu plastycznego, to spostrzegamy, że niema tego kierunku prostego, wzdłuż któregoby się ten rytm rozkładał (rys. „C”).

Motyw taki nie biegnie w nieskończoność jak motywy pasowe, ale jest jak gdyby owinięty około punktu środkowego, do którego cały układ odnosić się zdaje.

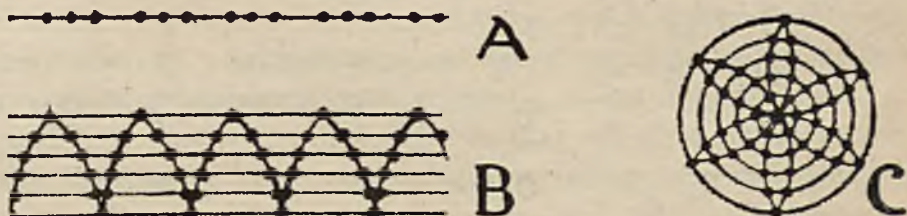
I rzeczywiście jeżeli spróbujemy analizować taki motyw w odniesieniu do jego środka, to znaczy jeżeli rozłożymy go na system kół współśrodkowych to przekonamy się, że każde takie koło posiada akcenty rytmiczne po sobie następujące zupełnie tak, jak owe linie proste, któreśmy poprzednio na motywie pasowym wykreślili.

Różnica polega na tem, że przy motywie pasowym rytm rozwija się wzdłuż pasa, przy motywie zamkniętym zaś rozkłada się on około środka.

Gdybyśmy sobie wyobrazili, że w miejscach, w których są akcenty na liniach, umieszczone są sztyfciki i gdybyśmy następnie wzięli sztabkę i przesuwali ją wzdłuż takiego motywu pasowego, to usłyszeliśmybyśmy uderzenia sztyfcików rytmicznie po sobie następujące.

To samo zjawisko powtórzyłoby się, gdybyśmy sztabkę umocowali w środku naszej rozety, następnie okręcili ją dookoła.

Rozumując w ten sposób starałem się w mojej książce zanalizować różne twory zdobnicze i znajdowałem wszędzie zasadę rytmiczną, zupełnie analogiczną do zasady rytmu muzycznego. Ramy niniejszego artykułu, nie pozwalają mi omówić różnorodnych układów rytmicznych, jakie występują w ornamentach, ale już dwa najprostsze przedstawione właśnie przykłady wystarczą, aby



wyjaśnić ogólnie, że rytm zupełnie analogiczny do muzycznego, tylko na dwa wymiary rozwinięty charakteryzuje każdą formę zdobniczą i że ten rytm jest właśnie wiązadłem, które pojedyncze akcenta organizuje w motywy, a motywy w pełne utwory ornamentalne.

Jeżeli tak jest, to możemy rytm nazwać ogólną zasadą organizującą przejawy artystyczne, ujawnia się on bowiem zarówno w muzyce, jak w poezji, zarówno w tańcu, jak i w plastyce.

Rytm wypełnia tedy całe nasze życie psychiczne, ale na tem nie kończy się jego władza. Przyglądając się formom organicznym, kwiatom, liściom i zwierzętom, zwłaszcza pierwotnym, widzimy w nich piękno zupełnie analogiczne do piękna zdobniczego, bo też już powierzchowna analiza wystarczy, aby wykazać, że i te formy wszystkie dadzą się zapomocą przekrojów sprowadzić do form płaszczyznowych ujawniających te same założenia rytmiczne, jakie obserwowaliśmy w ornamencie. Skoro uświadomimy sobie, że to samo dotyczy także kryształów i wielu innych form ze świata nieorganicznego, możemy postawić ogólną zasadę, że cała natura jest przesiąknięta rytmem.

Teoria ewolucji form organicznych wykazuje, że dobór stanowi siłę przetwarzającą i kształtującą formy organiczne. Z naszego stanowiska należy dodać, że istnieje jeszcze druga siła, która formy organiczne kształtuje, a siłą tą jest zasada krystalizacji rytmicznej, która jest pierwotniejszą niż dobór, gdyż ujawnia się w całej przyrodzie tak organicznej, jak nieorganicznej tworząc wszędzie formy rytmicznie członkowane i do jednej osi głównej odniesione.

Prawo doboru urabia formę w tym sensie, aby była w pełni odpowiednia do warunków zewnętrznych czyli do potrzeb. Zasada krystalizacji rytmicznej powoduje, że dana forma, wypełniając bez reszty powyższy postulat przybiera kształt możliwie najbardziej regularny i rytmicznie, związany.

Twórczość człowieka w dziedzinie architektury i sztuki stosowanej idzie po tej samej linii co twórczość przyrodnicza. Potrzeba urabia i przekształca formy architektoniczne zgodnie z prawami użytkowości i materiałem i tak powstałe formy uszlachetniają się i organizują zgodnie z prawami krystalizacji rytmicznej. W ten sposób człowiek naśladuje istotnie przyrodę, ale w jej tworzeniu, z czego wcale nie wynika, aby ją miał koniecznie naśladować w jej twórcach.

Zasada budowania form organicznych odniesiona do ornamentu określa się w ten sposób, że ornament musi być zgodny z materiałem i techniką, w których jest wykonany. Materiał i technika dostarczają elementów, które do budowy danej formy zdobniczej służyć mogą. Grupowanie tych narzuconych nam elementów odbywa się pod kierunkiem poczucia rytmicznego, które zawsze znajduje dosyć pola, aby z tych narzuconych przez materiał elementów stworzyć całość harmonijną i piękną.

Przyjmując za podstawę te dwie siły kształtujące wszelką formę w ogólności, a formę zdobniczą w szczególności, a mianowicie materiał i użytkowość z jednej strony, a rytm z drugiej, starałem się w mojej książce przeprowadzić równoległe analizę rytmu tak jak się on w plastyce manifestuje, oraz wykazać wpływ, jaki wywiera materiał i technika zdobnicza na tworzenie ornamentu.

Artystyczna energia twórcy, manifestująca się w ornamencie przedewszystkiem w postaci rytmu — z jednej strony — a bierny opór materiału z drugiej strony stanowią niejako dwie siły przeciwne dwie siły biegunowo sprzężone, a układ ten biegunowy dwóch sił stanowi podstawę stałą, na której oprzeć się może twórczość w tej dziedzinie.

Ze ścisłego związku, jaki istnieje pomiędzy materiałem a formą zdobniczą wynika bezpośrednio różnica, jaka zachodzi pomiędzy ornamentem a geometrią.

Ornament posługuje się wprawdzie formami geometrycznymi, ale nie rodzi się z geometrii.

Geometria zajmuje się formami w ich nie materialnem ujęciu, gdybyśmy tedy wychodząc z założeń geometrycznych zaczęli rozważać figury abstrakcyjne i badać ich wzajemne stosunki,

to weszlibyśmy z konieczności w dziedzinę nauki i przez to samo porzucilibyśmy dziedzinę sztuki.

Niebezpieczeństwo to grozi przy wszelkiej geometrycznej stylizacji z natury.

Jeżeli tedy w analizie ornamentu zajmujemy się geometrycznymi figurami, to uwzględniać je musimy wyłącznie w ich ściśle materialnym urzeczywistnieniu, jeżeli badać będziemy wzajemne stosunki tych figur, to czynić to będziemy tylko o tyle, o ile one są wyrazem poczucia piękna, o ile przez swój rytmiczny układ z psychiką naszą są związane.

Spotyka się nieraz podręczniki dla nauki rysunków opracowane, w których autorowie starają się z geometrycznych założeń wyprowadzać formy ornamentalne. Taki punkt wyjścia jest zdaniem moim równie błędny jak poprzednio omawiane stylizowanie z natury.

Sprawy tej nie mogę z braku czasu omówić szczegółowo, zwrócę jednak uwagę na kilka znamienych różnic jakie ujawniają się pomiędzy geometrią a zdobnictwem.

Geometria we wszystkich czasach i na wszystkich miejscach jest ta sama, i koło, które Grek lub Egipcjanin patykami na piasku kreślił, ma tę samą wartość geometryczną, jak to które cyrklem na papierze rysuje Francuz, lub Japończyk.

W geometrii koło na małym arkuszu papieru nakreślone niczem nie różni się od koła na dużym arkuszu umieszczonego.

W zdobnictwie koła takiej różnej nabierają wartości. Koło w geometrii nie zmienia wcale swojej wartości, jeżeli się je z linią łamaną zestawia; zestawienie takie w zdobnictwie podnosi płynność krzywizny koła.

Wszystkie te różnice wynikają właśnie stąd, że geometria zajmuje się abstrakcyjnymi figurami badając ich związki logiczne, podczas gdy zdobnictwo zajmuje się czysto materialnymi figurami i nie polega na stosunkach figur samych w sobie ale na wrażeniach, jakie te figury i ich zestawienia wywołują.

Ten ściśle zmysłowy charakter form zdobniczych, jest przyczyną, że istnieje bardzo ścisły związek pomiędzy materiałem i techniką, a typem ornamentu, jaki na ich podstawie się rozwija.

Istnieją materiały i techniki, które zmuszają do form zdobniczych prostych, a są inne, które skłaniają do rozwinięcia bardziej złożonych, bogatych i swobodniejszych.

Wychodząc z założeń dotychczas pobieżnie omówionych, zanalizowałem w mojej książce szereg technik zdobniczych możliwie najprostszych, dobierając je przytem tak, aby dały się wykonać w szkolnych warunkach bez żadnych warsztatów specjalnych.

Układ ten systematycznie obmyślony pozwala prowadzić ucznia od form logicznie najprostszych do form coraz bardziej złożonych.

W każdej technice uczeń zapoznaje się najpierw z materiałem, w którym ma pracować, oswaja się z elementami, które ten materiał narzuca, uczy się samodzielnie z tych elementów wytwarzać proste i racjonalne motywy i wreszcie wykonuje ornamenta przez siebie skomponowane i to nie jako projekty rysunkowe, ale w postaci konkretnych przedmiotów użytkowych.

Praca zbiorowa będąca założeniem obecnych szkół sprzyja znakomicie wytwarzaniu form zdobniczych.

Poczucie rytmiki tkwi w głębokich warstwach psychiki człowieka, dalekich od powierzchni, na której z kalejdoskopową zmiennością rozwijają się zmienne formy świadomego życia jednostki. Poczucie rytmiczne należy tedy raczej do sfery duszy plemiennej i dlatego ujawnia się najbardziej właśnie u jednostek mało zindywidualizowanych t. j. u ludu i u dzieci.

Z poprzedniego założenia wynika również bezpośrednio, że praca zbiorowa, przy której ścierają się niejako różnice indywidualne, pomaga znakomicie do ujawnienia się tych wartości rytmiczno-plemiennych, które są źródłem form zdobniczych.

Widzimy też, że najszlachetniejsze ornamenty są prawie bez wyjątku rezultatem pracy zbiorowej i najbujniej rozrastają się wśród szarej, mało zróżnicowanej masy ludu.

Zespół dzieci nadaje się znakomicie do takiej twórczości i wystarczy oprzeć naukę na racjonalnych założeniach i przeciwdziałać szkodliwym wpływom współczesnej deprawacji smaku, aby otrzymać rezultaty dobre, a nawet nieraz zadziwiające.

W nauce tej należy oczywiście oprzeć się zawsze na jakimś materiale i wykazując właściwości tego materiału, skłaniać do tworzenia form najprostszych, przestrzegając stale, aby układy były dobrze zorganizowane, tak w poszczególnych motywach, jak w całości. Układy te należy następnie stopniowo bogacić nietylko w sensie rytmicznym, ale także przez wprowadzanie innych kategorii plastycznych, a mianowicie koloru, symboli i natury.

Dziecko w tym wieku, w którym rozpoczyna naukę, ma świat pojęć zupełnie jasno skryształizowany, dziecko myśli wybitnie pojęciowo i to do tego stopnia, że rysunki, jakie z własnego popędu wykonuje, są wyłącznie pojęciowe.

Jeżeli n. p. przed gromadą dzieci postawimy dzbanuszek i polecimy im ten dzbanuszek narysować, to spostrzeżemy z pewnością, że pomiędzy kilkudziesięcioma rysunkami nie będzie najczęściej ani jednego takiego rysunku, któryby modelowi odpowiadał.

Ujawnią się tam tak zasadnicze różnice w proporcjach, w charakterze całej formy, jakich niepodobna przypisać brakowi umiejętności rysowania.

Różnice te pochodzą przede wszystkim stąd, że dzieci nie obserwują wcale modelu, gdyż wcale nie mają tendencji odtworzenia indywidualnego wrażenia wzrokowego, ale dążą wyłącznie do odtworzenia pojęcia i z chwilą kiedy ich rysunek wyraża to pojęcie, uważają rysunek za dobry i dziwią się czego jeszcze od nich więcej nauczyciel wymaga.

Fakt ten potwierdza się bardzo często w formie zupełnie jaskrawej; zdarza się mianowicie bardzo powszechnie, że dziecko, któremu postawiono za wzór dzbanuszek bez ucha albo którego ucho jest niewidoczne, narysuje go z uchem, albo też, że narysuje ucho z prawej strony, podczas gdy na modelu ucho znajduje się z lewej strony.

Błędy tego rodzaju dowodzą w sposób oczywisty, że dziecko rysując nie dąży do odtworzenia indywidualnego wrażenia wzrokowego, ale do odtworzenia pojęcia.

Jeżeli tedy u danego dziecka do pojęcia dzbanuszek, jakie się w jego głowie sformowało należy uszko, to pragnąc narysować dzbanuszek, przyda mu uszko, nie zważając wcale na to, że model go wcale nie posiada.

Stąd też pochodzi, że rysunki dzieci są schematyczne i mają charakter geometryczny.

Takie schematyczne rysunki pojęciowe nadają się doskonale do zdobnictwa, gdyż stapiają się z rytmem zdobniczym o wiele łatwiej niż rysunki prawidłowe.

Z tego wynika, że tych swoich rysunków pojęciowo geometrycznych dziecko dużo łatwiej do ornamentu użyje, niż rysunków naturalistycznych, którychby się ewentualnie nauczyło.

Innymi słowy uczenie rysunków obrazowych, naturalistycznych nie tylko nie przynosi korzyści w dziedzinie zdobnictwa, ale raczej utrudnia pracę i bałamuci.

Z tego tedy względu uważam za rzecz wysoce pożądaną, aby te dwa działy plastyki były w szkolnictwie prowadzone zupełnie niezależnie od siebie.

Głównym celem mojej książki jest z jednej strony ustalenie racjonalnej podstawy teoretycznej, a z drugiej zbudowanie na tej postawie metodyki, któraby umożliwiła racjonalną naukę zdobnictwa tak w szkołach powszechnych, jak też w szkołach zawodowych.

Jak wykazałem nauka zdobnictwa nie opiera się na naturze, nie potrzebuje studjów naturalistycznych, nie polega wogóle na rysowaniu, ale na rzemiośle i stanowić powinna przedmiot osobny niezależny od nauki rysunków.

Według mojego zapatrywania należałoby dążyć do tego, aby tak pojętą naukę zdobnictwa

wprowadzić do szkół ludowych. Poczucie dekoracyjne jest jeszcze bardzo żywotne w tej warstwie najmniej spaczonyj ujemnymi formami cywilizacji i najmniej zindywidualizowanej. Działalność twórcza ludu obumierać zaczęła dopiero w ostatnich czasach dzięki temu, że wyroby gotowe, fabryczne, do gustu ludowego powierzchownie dostosowane, zajęły miejsce rodzimej produkcji; ale wystarczyłaby realna zachęta, konkretny cel i korzyść materialna, aby twórczość ta odrodziła się, chociaż prawdopodobnie do innych form użytkowych dostosowana.

Gdyby się lud już od dziecka przyuczał do tworzenia form zdobniczych, przystosowanych do jakichś konkretnych przedmiotów i to przede wszystkim takich, których forma i użytek są mu znane, i gdyby na te wytworzone przez siebie przedmioty znajdował zbył, któryby go utwierdził w poczuciu ich wartości, to niewątpliwie odżywać zaczęłyby uspięone zdolności jego. Z czasem mogłyby potworzyć się w kraju ogniska wytwórczości ludowej, żywej, a wyroby tą drogą uzyskane mogłyby mieć nawet poważną wartość ekonomiczną, gdyż w pierwszym rzędzie zastąpiłyby wyroby liche, brzydkie częstokroć zagraniczne dla potrzeb ludu fabrykowane, a pozatem mogłyby znaleźć zbył i zagranicą, wobec tego, że trudno byłoby zagranicy konkurować z wytwórczością opartą na tak bogatych podkładach poczucia zdobniczego, jakie w naszym ludzie się kryją.

Wprowadzenie systematycznej nauki rysunków dekoracyjnych w szkołach średnich powinno dać również bardzo korzystne rezultaty, podniosłoby bowiem poziom artystyczny ogółu, który obecnie dla tej gałęzi sztuki wykazuje lekceważenie i zupełny brak jej rozumienia. Takie uszlachetnienie smaku kulturalnych warstw byłoby najpewniejszym środkiem ochronnym przed zalewem bezwartościowej zwykle masowej produkcji zagranicznej i wyrobiłoby zamiłowanie do własnych wzorów, co znowu sprzyjałoby rozwojowi przemysłu artystycznego rodzimego.

Pozatem systematyczne ćwiczenia dekoracyjne prowadzone przez cały przeciąg szkół niższych i średnich powinny dać uczniowi bardzo rzetelne podstawy, które miałyby wielkie znaczenie dla wszystkich tych jednostek, których późniejsza działalność ze sztuką stosowaną w jakimkolwiek pozostawałaby związku. Wreszcie i domowa, amatorska praca wielu kobiet, która dzisiaj idzie prawie zupełnie na marne, zyskałaby poważne przygotowanie, któreby ją na właściwsze skierowało tory. Trudno przewidzieć czy i w jakim stopniu urzeczywistniłyby się dały w praktyce tego rodzaju zamierzenia. Nie ulega jednak żadnej wątpliwości, że korzyści osiągnięte byłyby realniejsze, niż są przy obecnym systemie polegającym zazwyczaj wyłącznie na rysowaniu z natury i z pamięci, albo na kreśleniu jakichś bezmyślnych figur geometrycznych, niby dekoracyjnych, a czasem nawet niestety i na kopiowaniu wzorów.

Nienależy jednak, wprowadzając osobny dział zdobnictwa, zaniedbywać nauki rysunków opartych na studjowaniu natury; tembardziej, że oba te działy, prowadzone równolegle choć niezależnie od siebie uzupełniają się znakomicie. Poczucie linii, formy, plamy i t. p. kształcone przy studjowaniu natury znajduje zastosowanie w rysunkach dekoracyjnych, a poczucie dekoracyjne uzupełnia zrozumienie sztuki plastycznej, w której wartości dekoracyjne wybitną grają rolę.

KAROL HOMOLACS.

REKLAMA A OSZPECENIA MIASTA.

Nieodłączną towarzyszką handlu jest reklama. Że on bez niej obejść się nie może, tego chyba nie potrzeba dowodzić. Ale jak w porządnie utrzymanym ogrodzie drzewa i krzaki od czasu do czasu przycinać należy, aby dziko nie wybijały, tak i reklama kupiecka potrzebuje hamulca, gdyż jest ona, jak te chwasty, które rosną tam, gdzie ich nie posiano. To też bronią się przeciw wybrykom krzykliwej i hałaśliwej reklamy wielkie stolice europejskie. Międzynarodowe

kongresy dla ochrony piękności kraju, które przed wojną się odbyły, zaprojektowały środki przeciw szpeceniu miast i krajobrazu reklamami i afiszami. Związek szwajcarskich hotelarzy, ogłosił bojkot tych fabrykantów, którzy swymi plakatami szpecą krajobraz alpejski a niektóre kantony wystąpiły w drodze ustawodawczej przeciw wybujałościom hałaśliwej reklamy. We Francji istnieje od r. 1910. ustawa, zabraniająca wywieszania plakatów i reklam na budynkach publicznych

i w ich otoczeniu. Parlament belgijski uchwalił ustawę, nakładającą podatek progresywny po 5 fr. od metra kwadratowego afisza. Nawet w tak zmaterjalizowanym społeczeństwie, jak amerykańskie, Stany Massachusetts, Pensylwania i Michigan, wydały ustawy zabraniające wywieszania afiszów wzdłuż ulic i dróg publicznych.

Międzynarodowy kongres ochrony piękności kraju, który się odbył w r. 1909 w Paryżu z współudziałem delegatów rządów państw Europy, Ameryki i Azji, wezwał zarządy miast do zaprowadzenia opłat od afiszów w proporcjonalnym stosunku do ich wielkości i wyznaczenia odpowiednich miejsc, na których afisze mogą być umieszczane. Wezwano zarządy miast do wydania przepisów, zabraniających lepienia afiszów w sąsiedztwie budowli monumentalnych i historycznych, tudzież w miejscowościach zasługujących pod względem przyrodniczym na ochronę.

Plaga reklamowa, z którą tak skutecznie walczą na Zachodzie, panoszy się w Krakowie z całą brutalnością. Niema gładkiego muru, niema parkanu, któryby nie był oblepiony reklamowymi płachtami. Lepi się plakaty na kolumnach Sukiennic, na Bramie Florjańskiej, na budynkach za-
bytkowych. Słowem wszędzie, gdzie jest tylko trochę wolnego miejsca. Stan ten budził od dawna niepokój u wszystkich



RYC. 1. PRZYKŁAD UJEMNY: PORTAL POD L. 17 W RYNKU.

miłośników Krakowa. Co pewien czas pojawiają się w dziennikach głośne narzekania pod adresem Magistratu, że nie dba o porządek i pozwala na bezkarne szpecenie miasta nieodpowiednimi szyldami i afiszami. Po długich naradach i przygotowaniach, uchwaliła wreszcie Rada miejska w dniu 5. lipca 1918. r. przepisy w sprawie umieszczania i utrzymywania wszelkiego rodzaju tablic firmowych, szyldów, godeł, oznak kupieckich i przemysłowych, szyldów świetlnych i transparentowych, lamp wystawowych, gablotek, portali sklepowych, daszków ochronnych i innych podobnych urządzeń, wysuniętych na chodnik, lub wkraczających w słup powietrza przed chodnikiem i ulicą, albo też wpływających na zewnętrzny wygląd domów. (Ogłoszone w tomie II, str. 439. Ustaw i rozporządzeń miasta Krakowa).

Przepisy te, nakładają pewne opłaty, zresztą bardzo skromne na rzecz Gminy za umieszczanie szyldów, gabilotek, portali sklepowych i balkonów wysuniętych na chodnik, lub wkraczających w słupek powietrza, ale co ważniejsza, czynią zależnym umieszczanie szyldów i innych reklamowych przedmiotów od zezwolenia Magistratu.

Jedynie tylko tablice firmowe jak np. lekarzy, adwokatów i t. p., o ile nie przekraczają rozmiarów 40×30 cm. nie podlegają zgłoszeniu do Magistratu. Nie wolno ich jednak umieszczać na częściach architektonicznych portali. Najważniejszym jest jednak postanowienie, że od dnia wejścia w życie tego rozporządzenia, nie wolno urządzać drewnianych portali i gabilotek w całym śródmieściu, oraz w głównych ulicach innych dzielnic. Istniejące dotychczas przy tych ulicach drewniane portale mogą pozostać tylko do końca 1925 r. Dozwolone są tylko takie portale, które nie wychodzą poza lico skrzynki, ze zwiniętą falistą żaluzją. Wszelkiego rodzaju gablutki, jak szafki oszklone, przeznaczone na wystawianie towarów, muszą być w mur wpuszczone i nie mogą poza lico jego wystawać.

Rozporządzenie to, jeżeli będzie ściśle przestrzegane i przez Magistrat wykonywane, może przynieść pewne uzdrowienie w szpeceniu naszego miasta i przyczyni się do wydobycia na jaw, ukrytych pod pudłami portali sklepowych architektonicznych piękności naszych kamienic.

Siedmioletnia wojna, wstrzymała jak we wszystkich innych dziedzinach, tak i na tem polu dalszy postęp. Zgnębiony wojną handel, zaczyna się teraz na nowo ożywiać, powstają coraz to nowe przedsiębiorstwa i handle. Dawne sklepy oczyszczają się z długoletniego zaniedbania i przybierają odświeżoną szatę. Kraków ze względu na bogactwa węglowe w swem najbliższym sąsiedztwie, z miasta dotychczas zabytkowego, stanie się w niedalekiej zapewne przyszłości miastem handlowem i przemysłowym. Nie może on jednak zatracić swego historycznego charakteru, gdyż to jest jego największy kapitał. Rzeczą Magistratu i Rady miasta będzie czuwać troskliwie nad tem, a przede wszystkim oczyścić miasto z niesłychanego brudu i długoletniego zaniedbania, przywrócić mu dawną piękność i skierować wybujałą reklamę we właściwe łożysko. Na tem polu jest jeszcze bardzo wiele do zrobienia, gdyż wojna pozostawiła po sobie szerokie bruzdy, a pozbawione dochodów miasta nasze przechodzą obecnie bardzo ciężkie przesilenie finansowe.

Ręk jednak zakładać nie wolno. Magistrat nasz musi rozwinąć większą jak dotychczas energję



RYC. 2. PRZYKŁAD DODATNI: PORTAL DOMU POD L. 3 PRZY UL. FLORJAŃSKIEJ.

i ścigać bezwzględnie wszelkie naruszenia przepisów o szpeceniu miasta. Pod tym względem stwierdzić należy niestety pewną miękkość i pobłażliwość w wykonywaniu tak racjonalnych i doskonałych przepisów o szyldach i reklamach sklepowych.

Istnieje przecież § 5 ustęp 2 powołanego wyżej rozporządzenia, które orzeka, że zezwolenie na umieszczanie szyldów i innych oznak reklamowych może być każdego czasu cofnięte za poprzednim trzymiesięcznym wezwaniem Magistratu, a właściciel obowiązany jest usunąć szyld i godło, lub gablotkę natychmiast, bez żadnych pretensji, pod rygorem usunięcia ich na jego koszt i niebezpieczeństwo. O ile nam wiadomo, z tego przepisu Magistrat nasz pomimo trzechletniego już istnienia tego przepisu dotychczas ani razu nie skorzystał. A na tem polu dużo jest do zrobienia. Przejdźmy się tylko po ulicy Grodzkiej, tutaj jak w jakim Muzeum całe ściany domów zawieszono są wstrętnymi i obrzydliwymi obrazami, przedstawiającymi pojedyncze części garderoby damskiej i męskiej, łóżka, nocne stoliki, pędzla kazimierskich Tintoretów. Pryn-



RYC. 3. PRZYKŁAD UJEMNY: WIDOK Z ULICY GRODZKIEJ.



RYC. 4. PRZYKŁAD UJEMNY: WIDOK Z ULICY GRODZKIEJ.

w tym względzie dzierżą bracia Braciejowscy, którzy nie dalej jak przed rokiem eleganckie damy namalowane dotychczas na płótnie, przenieśli na szklane obrazy, oczywiście bez wiedzy i zezwolenia Magistratu. Handel obuwia Fraenkla w Rynku umieścił na dachu swego domu z ogromnych liter złożony szyld „Obuwie“. Skład mebli Anisfelda przy placu Dominikańskim pod l. 4. zaleca swe towary szyldami umieszczonymi na każdym pięttrze fasady domu i na samym jego szczycie. Widocznie handel ten jak i sklep Fraenkla liczą na klientelę, która aeroplanami zajeżdżać będzie do tych magazynów.

Cała wściekłość reklamy rzuca się przedewszystkiem na portale kamienic. Wspaniałe niegdyś barokowe obramienia, albo zostały zupełnie zrąbane, dla łatwiejszego przytwierdzenia pudeł wystawowych, jak to miało miejsce w Rynku, dom pod l. 9. (pasaż Bielaka), albo też zakryto je najobrzydliwymi szyldami, jak n. p. pod l. 12. w Rynku, obecnie Tow. Handlowego, lub l. 13. Teichmanów.

Wspaniały portal barokowy w Rynku l. 17. został w barbarzyński sposób uszkodzony przez właściciela przyległego sklepu jubilerskiego B. Armatowicza, który dla rozszerzenia swej wystawy sklepowej nie wahał się odrąbać połowy pilastra. Drugi pilaster tego obramienia zakryty jest zupełnie gablotką wystawową Adolfa Gelba. Podnieść tutaj należy dodatni czyn p. Adelmanna, który jako obecny właściciel pasażu Bielaka oczyścił portal tego domu z wszystkich szyldów i przywrócił napowrót piękne obramienie barokowe. Gdy w r. 1925 znikną wszystkie te pudła, zakrywając portale, odsłoni się nam zapewne niejeden cenny zabytek.

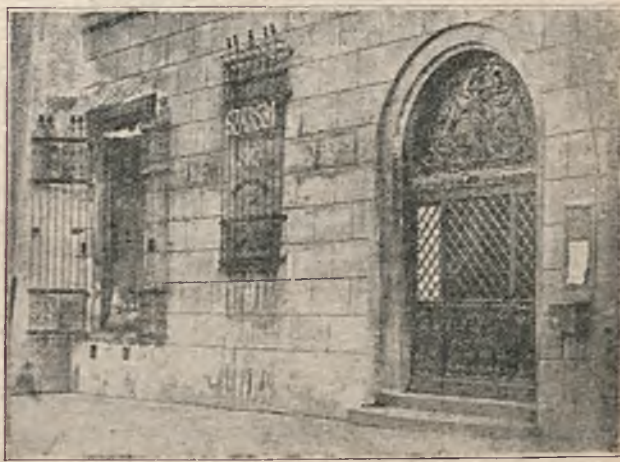
Że sprawa szyldów, może być rozwiązana bez uszczerbku dla kupca, świadczy sklep Szarskiego

w Rynku i wystawa sklepowa cukierni Piaseckiego w Hotelu Drezdeńskim. Dwie tablice marmurowe w pięknej oprawie, umieszczone po obu bokach wejścia do tejże cukierni, czynią zupełnie zadość potrzebom reklamy a noszą na sobie cechę wykwintnej dystynkcji. P. Architekt Mączyński, który jest autorem tego portalu zasłużył sobie na prawdziwą wdzięczność miłośników Krakowa.

Zwrócić tutaj należy uwagę na jeden jeszcze wybryk reklamy kupieckiej. Weszło mianowicie w zwyczaj, że kupcy nasi na ogromnych tablicach reklamowych wypisują wszystkie towary, które mają na sprzedaż. Jest to oczywiście nonsens i zwyczaj, który tępić należy. Boć jeżeli na drzwiach wchodowych do apteki umieszczony jest napis „Apteka“, to każdy rozumny człowiek wie, że tam kupić można wszystkie te artykuły, które zazwyczaj w aptece być powinny. Księgarz nie potrzebuje wypisywać, że u niego można dostać książek, a fryzjer, że u niego są do nabycia perfumy. Zakradł się jeszcze inny obrzydliwy zwyczaj, z którym walka jest bardzo utrudniona, a mianowicie, że kupiec odnawiając swój sklep z delikatesami, przestrzeń muru fasadowego, przy-



RYC. 5. PRZYKŁAD DODATNI: PORTAL CUKIERNI PIASECKIEGO.



RYC. 6. PRZYKŁAD DODATNI: PORTAL SKLEPU SZARSKIEGO.

legającą do wejścia do sklepu maluje olejną farbą, w krzyżącym zazwyczaj kolorze, zielonym lub buraczkowym i na tak wymalowanej przestrzeni wypisuje dopiero wszystkie specjały, znajdujące się w jego handlu. Cała fasada domu jest oczywiście brudna, gdyż u nas wszystkie domy są brudne i ochlapane błotem, rozpryskującym się pod kołami automobilowemi, a na środku dolnej fasady, jak angielski plaster bije w oczy zjadliwy kolor reklamowego napisu. Winę tego ponoszą przede wszystkim majstrowie lakiernicy, którzy w dobrze zrozumianym własnym interesie namawiają kupców, do takich kosztownych inwestycji. Walka z tego rodzaju reklamą jest nader utrudnioną, gdyż Magistrat dowiaduje się o takim „upiększeniu“, dopiero wówczas, gdy który z miłośników Krakowa poruszy sprawę w dziennikach. Istnieje wprawdzie rozporządzenie Magistratu z r. 1880. polecające komisarzom obwodowym, aby nad tem czuwali, iżby przy odnowieniu facjat domów używano jednostajnego koloru. Istnieje również bardzo rozumne rozporządzenie z r. 1913. zabraniające malowania, lakierowania lub pokostowania kamiennych części fasad, a w szczególności kamiennych portali bram i wystaw sklepowych, oraz kamiennych obramień okiennych. Malowanie fasad (części niekamiennych), może być wyjątkowo uskutecznione farbami olejnymi, pod tym warunkiem, że cała fasada będzie utrzymana w jednym tonie, a farby użyte do tego będą matowe, nie rażące. Pomimo tych zakazów, zaciekłość w malowaniu portali kamiennych farbą olejną, z każdym rokiem jest coraz większą.

Z powyższych przepisów nikt sobie nic nie robi. Z każdą wiosną maluje się kamienne portale sklepowe, kolorem seledynowym, a Magistrat spokojnie się temu przypatruje i takiemu przemalowywaniu ulegał stale, przepiękny portal renesansowy Hotelu pod Różą. Dopiero obecny wła-

ściciel tegoż hotelu p. Ludwik Hamerling przywrócił mu pierwotną szatę, za co należy mu się prawdziwa wdzięczność wszystkich kulturalnych ludzi.

Sprawa oszczędzania naszego miasta reklamą, nie byłaby wyczerpaną, gdybyśmy nie poruszyli jeszcze plagi afiszowej. Wprawdzie papier codziennie jest droższy, koszta druku z każdym dniem się wzmagają, książek naukowych drukować nie można dla braku papieru, ale na afisze nigdy go nie brak. W swem rozporządzeniu z 12 lipca 1917. zabrania Magistrat, wobec konieczności oszczędzenia papieru i nie marnowania go na afisze i niepotrzebne ogłoszenia wielkich rozmiarów, oraz uwagi, że afisze te szpecą ogólny wygląd miasta, nalepiania afiszów i ogłoszeń reklamowych

większych od tzw. jedno-imperjałowych (63×95 cm.). Za przekroczenie tego zakazu grozi Magistrat karami, nie tylko zamawiającym afisze, ale także drukarniom i biurom ogłoszeń. Ale przemysłowi właściciele tych biur znaleźli sposób na obejście tego zakazu. Oto radzą sobie w ten sposób, że kilka lub kilkanaście egzemplarzy tego samego plakatu o wymiarach przepisanych (63×95) lepią bezpośrednio przy sobie. Magistrat wydaje w tym względzie znowu nowy zakaz w dniu 13 sierpnia 1917. r. z tem zastrzeżeniem, że afisze mają być lepione pojedynczo, w odległości conajmniej 5 metr. jeden od drugiego. Nie potrzeba dodawać, że przepisy te pozostały, jak zwykle u nas martwą literą. Tutaj niema innego wyjścia, jak tylko obłożyć plakaty dotkliwym podatkiem, jak to się stało we Francji i w Belgji.

Najskuteczniejszym środkiem do zapobieżenia tym wybrykom, byłoby wprowadzenie kiosków reklamowych, jakie widzimy w wielkich stolicach europejskich. Gmina ustawivszy takie kioski na placach i miejscach publicznych, mogłaby mieć z tego przedsiębiorstwa poważny dochód i ukrócićby w ten sposób tę plagę.

Jak widzimy przepisy, zapobiegające szpeceniu miasta przez wybujałą reklamę są dobre, ale cóż z tego, kiedy nie są należycie wykonywane. Pod tym względem magistratura miejska chroma. Od czasu do czasu podnosi się w prasie krzyk przeciw nadużyciom reklamy, Magistrat wysła swego komisarza na miejsce celem sprawdzenia stanu

rzeczy, wzywa dotyczącą osobę do usunięcia złego i na tem się kończy cała sprawa. O ścisłe wykonanie przepisu, o dotkliwe ukaranie i ściągnięcie grzywny, nikt się nie troszczy, albo też w drodze łaski karę się darowuje.

Charakterystyczna jest pod tym względem sprawa z *Erdalem*. Obrzydliwą zieloną ropuchę zalecającą czernidło do butów, wymalował przedsiębiorca tej pasty na ścianie domu narożnego przy ulicy Wolskiej, tak, aby wszyscy idący na Błonia mogli podziwiać tę tak pomysłową reklamę. Podniósł się krzyk w dziennikach, Magistrat podobno wezwał przedsiębiorcę do zamalowania tej żaby, ale oczywiście bezskutecznie i pewnie dożyjemy tego, że malowidło to tak długo tam będzie się znajdować, dopóki samo nie spełźnie¹⁾.

Do usunięcia złego potrzeba więc z jednej strony ścisłego i bezwzględного wykonywania



RYC. 7. DOM MATEJKI PRZY UL. FLORJAŃSKIEJ.

¹⁾ Od Redakcji: Dzięki głosom prasy reklamę tę jednak w ostatnich czasach usunięto.

istniejących przepisów, a z drugiej wykształcenia tej publiczności, która posługuje się reklamą w tym kierunku, że reklama aby trafiła do konsumenta, nie koniecznie musi być natrętną i hałaśliwą. Dobre przykłady jakich kilka już mamy do zaznaczenia w Krakowie, mogą się przyczynić do wykształcenia smaku u naszych kupców i przedsiębiorców. A przedewszystkiem jedna rada, aby ci którzy potrzebują w jakikolwiek sposób zachwalać swój towar, udawali się o poradę do artystów, których w tej dziedzinie mamy kilku wybitnych, a nie do fuszerów, partaczy i t. p. wyzyskiwaczy. Wydatek chociażby większy na ten cel z pewnością lepiej się opłaci aniżeli bohomaz za drogie pieniądze, przez partacza wykonany. Reklama bowiem wykonana artystycznie prędzej zwróci na siebie uwagę dystyngowanej publiczności, aniżeli obrzydliwa żaba *Erdalu*.

Nad zachowaniem piękna naszego miasta, czuwa Rada artystyczna Magistratu. Przez jej surową cenzurę przejść muszą wszystkie reklamowe zamierzenia. Obyśmy się doczekali tej radosnej chwili, gdy w r. 1925. ulica Grodzka przy zdwojonej energii Magistratu, oczyszczona z wiekowego brudu, poszarpanych obrazów reklamowych i zabłoconych pudeł sklepowych, pokaże nam swe prawdziwe oblicze. Nie będzie to oczywiście łatwe przedsięwzięcie. Wszak do wymięcenia stajni Augiasza potrzeba było aż Herkulesa.

JÓZEF MUCZKOWSKI.

PRZEMYSŁ DRZEWNY W KOSZARAWIE.

Przemysł domowy kwitnął dawniej w całej Polsce, zaspakajał potrzeby domowe mieszkańców i dawał poważne zarobki ludności pracującej. Setki tysiące osad trudniło się tkactwem, koszykarstwem, garncarstwem i przemysłem drzewnym. Dzisiaj zaledwie tu i ówdzie ocalały ślady tego wysoko rozwiniętego i bardzo cenionego przemysłu domowego.

Do takich przemysłowych osad należy wieś *Koszarawa*, położona na wysokości 553 m. n. p. m. nad potokiem tejże nazwy w powiecie Żywieckim, prawie u stóp Babiej Góry, między wioskami Zawoją, Stryszawą, Lachowicami, Pewłą Wielką i Przyborowem. Otoczona górami, których szczyty sięgają od 789 do 1110 m. nad powierzchnię morza, liczy około 400 chat a 3000 mieszkańców. O założeniu tej osady nic nie wiemy. Należała od wieków do Żywiecczyny, do parafii w Jeleśni. Dopiero od roku 1842 ma własny kościół murowany i osobnego duszpasterza.

Wieś górską wśród lasów położona (chłopi posiadają 114 morgów a wielką własność 1495 morgów lasu) ma poddostatkiem drzewa, dlatego też mieszkańcy górale od wieków trudnią się przemysłem drzewnym.

Wyrobem towaru drzewianego — jak tu mówią — zajmuje się każdy, kto ma odpowiednie narzędzia i zdolności w tym kierunku, przeważnie mężczyźni, ale także wiele dzieci, a niekiedy kobiety. Mniej więcej na dziesięć rodzin, cztery do pięciu zatrudnionych jest tym przemysłem domowym.

Zwykle ojciec lub starszy syn obrabia większe, trudniejsze przedmioty a młodzi chłopcy od 12 lat prawie robią drobniejsze rzeczy. Gdzie chłop niedołęga, lub umarł, a są narzędzia, tam robi kobieta z dziećmi. Jedna w Górnej Koszarawie trudni się tem już od lat kilku. Gdzie liczniejsza rodzina tam dziewczęta zarówno z chłopcami pomagają lub same robią. Pracują tylko w zimie, lecz biedniejsi, którzy mają mało roli nie schodzą i w lecie z „dziadka“. Wogóle liczbę pracujących w tym przemyśle można oznaczyć na 1200 osób.

Do wyrobu używają drzewa bukowego, jaworowego, trześniowego, jodłowego, świerkowego, rzadko „jasienia“, lipy lub topoli. Uważają, żeby drzewo było równe, gładkie, mało sękatę, by się równo „szczepało“. Ścinają albo własne drzewa, albo kupują je „na pańskim“

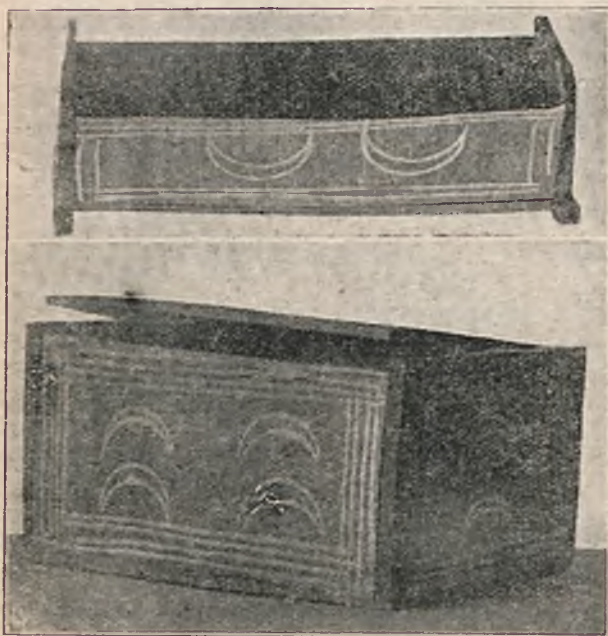
i płacą wtedy za 4 m³ smreka 1000 Marek polskich. U gospodarza byłoby taniej. Często, jeżeli ktoś „robi metry w pańskim lesie“, dostaje za pracę nie pieniądze, lecz drzewo. Za dwa dni takiej pracy dostał tej zimy (z 1920—1921) pewien gospodarz dwa wozy twardego drzewa (buk) za 200 Marek; przywóz do wsi końmi kosztował go 600 Marek. Wtem miał 3 m³ drewna odpowiedniego do wyrobu sprzętów, za które to sprzęty dostał w domu 2500 Marek. Pracując od świtu do zmroku wyrabiał w jednym dniu „towaru“ za 200 Marek.

Drzewo rosnące lub ścięte całe nazywają tu „gajem“. Gaj rzną piłą na „gnatki“ (klocki), te zaś łupią na ćwiartki, tak zwane „paczki“. Drzewa, które ma być użyte jako materiał do wyrobów, nie suszą, gdyż byłoby twarde do obrobienia.

Ilość zużywanego rocznie materiału drzewnego do wyrobów trudno obliczyć, bo wielu jest takich, którzy nie robią stale, tylko wtedy, gdy mają „jechać z towarem w świat“.

Przez listopad, grudzień i styczeń 1920/1921 roku spotrzebowano mniej więcej 300 m³ drzewa a wtem 90% buku.

Ilość i rodzaj narzędzi używanych przy pracy w Koszarawie nie jest wielką: warsztat stolarski, tokarnia, „dzia dek“, kilka hebli różnej wielkości, piła wielka i 4 do 5 mniejszych piłek, 9 świdrów, dłutka trojkiej szerokości, ciężki i wielki topór do szczepiania gnatków, lekki topór do okrzesywania drzewa, siekiera, dwa krzywe i dwa proste ośniki (jeden wązki a drugi szerszy), dwa skobliki i krzywa kopcaczka do wyrabiania koryt i niecek. Przy łupaniu drzewa



RYC. 1-3.

potrzebny jest „kolor“, którym uderzają w topór, by go zagłębić w gnatku. Do gładzenia wyrobów używają szkła.

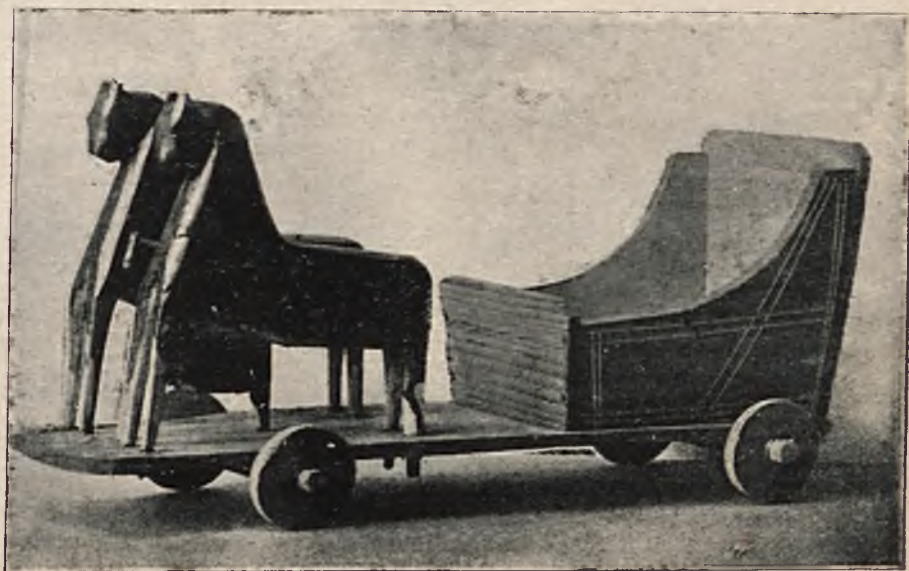
Warsztatów stolarskich mało, może dziesięć w całej wsi, tokarni trzy lub cztery, dziadek jest w każdym domu, gdzie trudnią się wyrobem drzewianych sprzętów: z innych narzędzi mają przynajmniej po jednym z każdego rodzaju, lecz są gospodarze, którzy posiadają wszystkie narzędzia wymienione wyżej.

Warsztat, tokarnię, dziadka i kolor robią sami, heble kupują w Żywcu lub w Sucheju, piły, świdry, dłutka i t. d. albo kupują gotowe, albo też żelazo kupione na jarmarku zanoszą do kowala we wsi, a ten sporządza żądane narzędzie.

Podobnie farby kupują w mieście. Najbardziej lubią kolor czerwony: jasny lub ciemniejszy i zielony, rzadziej żółty, Rozpuszczają je w wodzie. Sami nie wyrabiają żadnych naturalnych barwików.

Koszarawianie wyrabiają sprzęty domowe i wiele naczyń i narzędzi gospodarskich oraz zabawek. I tak dzieciom do zabawy robią: koniki, wózki, taczki, kolebki, skrzyneczki, „trzeszczadła“ (rzegotki) i karuzele, — sprzęty: stołki składane wielkie i małe (z buka lub jaworu), stołki „kszeszowskie“, ławeczki (stołeczki) do dojenia krów i pod nogi (z buka), — naczynia kuchenne: odcedzaczki (buk), łyżki i warzechy (z jaworu), łyżniki (buk), łopaty do chleba okrągłego

i do chleba długiego, te ostatnie zowią się „sibry“ (buk), „rogalki“ (mąteunki) wyrzynane z jaworu, rzadko z buku — a także rogalki z „jedli“ lub smreka; lecz że, robiąc je, ucinają wierzchołki drzew w lesie i przez to wyrządzają szkody, dlatego wyrób tych ostatnich jest zakazany, deski do siekania mięsa (buk), młotki do tłuczenia mięsa (buk), deski do krajania słoniny proste lub wyrzynane w kształcie liścia, ryby, świnki, serca, koguta, gołębia, kwiczoła, wiewiórki (buk), stolnice do wyrabiania ciasta (buk, jawor), wałki do ciasta (buk, jawor, jasioń), solniczki (buk, jawor), tłuczki do tłuczenia ziemniaków (buk), „rzeszutko“ do siania mąki (świerk) szafliki i konewki (ze smreku, bo drzewo jest bielsze i gęściejsze, niż jodłowe). Do użytku gospodarstwa domowego robią: maglownice ręczne (buk), „pradła“ kijanki (buk i jawor), spinki do przypinania mokrej bielizny powieszanej na sznurze (buk), — dla gospodarstwa rolnego robią: widły do nawozu (buk), łopaty do rycia (buk), grabie (słupki i wbite w nie zęby są bukowe, „grabiska“ = styliska z jodli lub ze smreku), „wiejaczki“ to jest szufle używane przy wianiu zboża, wielkie i małe (lipa, topola), korytka małe do „opowania“ = do czyszczenia zboża z plew i wielkie do oparzania zabitych świń (lipa, topola), przetaki (świerk na „obyczajki“ = obwód, a na łyko do wyplatania dna rokita lub „liszka“ = leszczyna); są trzy gatunki przetaków: wielki zwany „trzydniak“, rzadki do wysiewania zboża przy młóceniu, — przetak mniejszy i gęściejszy do wysiewania piasku ze zboża i rzeszutko jeszcze gęściejsze do siewienia, żeby je „wycudzić“ = odczyścić z lnicy i kąkolu, „kłęki“ = kleszcze do chomontów końskich (buk), putnie do pojenia koni (smrek) wreszcie biczyska (z jasionia). Do pracy koło lnu wyrabiają: cierlice do międlenia (buk), szceć do czesania lnu (jodła), wózki = kołowrotki, przęślice i kręzle do przędzenia (buk) — a także wanienki do kąpania dzieci (smrek).



RYC. 4.

Jak widzimy wyroby z drzewa w Koszarawie zaspakajają prawie wszystkie potrzeby ludu w gospodarstwie domowym i rolnem.

Wszystkie te przedmioty rozwożą sami robotnicy, a częściej ich żony i dzieci i sprzedają po jarmarkach i targach po wsiach i miastach. Na odpustach nigdy Koszarawianie nie sprzedają, gdyż uważają to za obrazę uczuć religijnych. Robią także na zamówienia znajomych, sąsiadów ze wsi okolicznych, lub tych, którzy przyniosą „co zakurzyć“. We wsi jest tylko jeden gospodarz, który z zawodu trudni się rozwożeniem i sprzedają wyrobów drzewianych, chociaż ich sam nie robi; od dawna jeździ na jarmarki w Sucheju, w Żywcu i w Miłowcu i on jeden płaci podatek zarobkowy. Innych handlarzy ani miejscowych, ani obcych, którzyby przyjeżdżali po wyroby, nie ma, ani takich dawniej nie było.

Wykonane w Koszarawie wyroby z drzewa w ciągu zimy 1920/21 roku można ocenić na pół miliona Marek polskich według kursu ówczesnego.

O powstaniu i rozwinięciu się przemysłu drzewnego w Koszarawie nie wiele można powiedzieć. Przemysł ten jest bardzo dawny. Piszący te słowa zna wyroby koszarawskie z przed lat sześć-

dziesięciu. Starzy miejscowi gazdowie opowiadają, że przed laty każdy dla siebie robił potrzebne sprzęty i naczynia, a kto nie umiał, prosił sąsiada a ten zimową porą zaspakajał prośby krewnych i kumów. Wszyscy trudnili się rolnictwem i chowem bydła. Zaledwie sześć do ośm rodzin biedniejszych, których skromne gospodarstwo wyżywić nie mogło, wyrabiali towar na sprzedaż i chodzili z nim po jarmarkach lub od domu do domu po wsiach i miasteczkach w sąsiednich powiatach: żywieckim, bialskim, wadowickim, krakowskim, chrzanowskim, wyjeżdżali też na Śląsk Cieszyński i Górną i sprzedawali wyrobione przez siebie przedmioty.

Z początkiem wojny ostatniej przemysł podupadł, bo chłopci poszli na wojnę, a kobiety musiały na swych barkach dźwigać cały ciężar gospodarstwa domowego i rolnego. Dopiero od trzech lat rzuciła się ludność do tradycyjnej pracy, bo praca ta oplaca się dzisiaj bardzo dobrze i sprowadziła dobrobyt do wsi, której gleba górską nie jest w stanie wyżywić.

Przyszłość przemysłu drzewnego w Koszarawie jest wielka, należy tylko ten przemysł uszlachetnić i udoskonalić, bo dzisiejsze wyroby są jeszcze bardzo pierwotne. S. UDZIELA.

NA PRZEŁOMIE.

Arcysmutne refleksje nawodzi nieobojętnemu na dziejowe zjawiska społeczne i kulturalne czytelnikowi niewielka rozmiarem, ale bogata treścią — książeczka prof. Dra Floryana Znanieckiego p. t. „Upadek cywilizacji zachodniej“. A że dotyczy ona wielu zagadnień, wkraczających głęboko w sferę rozwoju współczesnego przemysłu w Europie, — pojętą nb. szerzej i ogólnej niż się ją zwykle pojmuje, — ponieważ sięga też ona głęboko w zagadnienia i rolę kultury duchowej w Europie współczesnej, usiłuje rozedrzeć mroki oddzielające nas od najbliższej przyszłości, i wysnuwa rozpaczliwe horoskopy, przewidujące bliską i zupełną ruinę całej nowożytnej kultury duchowej i cywilizacji europejskiej, przeto uważamy za wskazane w piśmie naszym omówić w krótkości treść tej niezmiernie interesującej książki.

Autor, analizując i zbierając w całość zjawiska społeczne i polityczne, tkwiące już przed wojną in statu nascendi w Europie, a których wydobyć się na jaw Wielka Wojna przyspieszyła, konstatuje olbrzymi wzrost wśród pracujących mas najgrubszego materializmu, podrywającego wśród nich najzupełniej autorytet religii, nauki i kultury i wysuwającego na czoło jako jedyny cel w życiu, godny trudu i pracy: zdobycie maximum materialnych korzyści.

Ze zaś Wielka wojna sprowadziła z sobą wybitne zdziczenie mas, obniżenie się ich moralnego poziomu, i ich zdolności do pracy i produktywności, przeto przy wzroście najgrubszych apetytów i instynktów i z dnia na dzień wzrastającej wśród nich świadomości siły i solidarności klasowej, z drugiej zaś strony — wobec w wielu jeszcze państwach w Europie dominującej w rządach egoistycznej ślepoty i upartej nieustępliwości klas posiadających i konserwatywnych, usiłujących nie drogą indywidualnego przodownictwa i moralnego wpływu na masy, ale potęgą posiadanych materialnych środków, ale brutalną siłą utrzymać w swem ręku władzę i powstrzymać coraz silniejszy napór mas, — wytwarza się skutkiem tego w Europie atmosfera, grożąca z dnia na dzień wybuchem i zniszczeniem tych klas, które utrzymują jeszcze w swem ręku przodownictwo i władzę, i całej tej cywilizacji nowożytnej, którą one wytworzyły i reprezentują. Grozi — zdaniem autora — to samo całej Europie zachodniej, co już się w Rosji dokonało. Do zjawisk tych, które jak zbiegające się czarne chmury, grożą Europie z dnia na dzień nową burzą i ostatecznym zniszczeniem tych wartości, które oszczędziła Wielka Wojna, dodać jeszcze należy rosnące również antagonizmy i nienawiści narodowe i rasowe i imperyalizm niemal że

wszystkich wielkich i mniejszych państw w Europie, którego Wielka Wojna nie ostudziła, a międzynarodowy ewolucyjny socjalizm zatamować nie może. Bezsprzecznie, poglądu autora i jego horoskopów na przyszłość nie można inaczej określić, jak pesymizmem. Czyż jednak to wszystko, co się dziś wokoło nas dzieje, uprawnia do optymizmu? A jeśli do zjawisk, użytych jako przesłanki przez autora, dodamy jeszcze gospodarcze trudności, a w wielu państwach w Europie zupełną ruinę waluty, tego z całym nowożytnym systemem ekonomicznym nierozdzielnie związanego pierwiastka społecznego ładu w państwie, — jeśli przydamy jeszcze bankrucтво związanego z walutą systemu oszczędności, głównej ostoły dotychczasowego ustroju społecznego, to wówczas pesymizm autora wyda się nam mniej czarnym, a jego wnioski tem więcej nieodpartymi. Jakie środki, jakie lekarstwo podaje autor, któreby mogło zbliżającą się burzę rozwiązać bez tej przerażającej klęski, grożącej nowożytnej kulturze europejskiej?... Bowiern właśnie walka, którą autor przewiduje, — walka między klasami, między państwami i narodami, bellum omnium contra omnes, — będzie prawdopodobnie dość zajadłą i dość długą, by doprowadzić Europę do stanu pierwotnego barbarzyństwa, z którego niegdyś, przed kilkunastu wiekami, wyszła. Właściwie te środki, które z powątpiewaniem w ich skuteczność podaje autor, są bodajże już spóźnione. Autor sądzi, że jedynie przez usilnienie moralnego wpływu na masy intelektualnych jednostek, należących do istotnej „arystokracji duchowej“, jak tych przodowników w swej książce określa, może być katastrofa nie tyle uchylona, ile opóźniona i może nieco pomniejszona. Wpływ ten jednak musiałby być czysto moralny, indywidualny i bezpośredni, musiałbyby najlepsze i najwyżej moralnie i intelektualnie stojące jednostki poświęcić się wyłącznie bezpośredniemu oddziaływaniu na masy. Z drugiej zaś strony klasy posiadające i rządy musiałbyby pójść na jak najdalej idące ustępstwa w kierunku demokratyzacji ekonomicznej czyli powinny dopuścić do jak najszerzego udziału w używaniu majątku narodowego wszystkich tych, którzy w nim dotąd udziału nie brali, a którzy dziś wyciągają po niego chciwe i mocne ręce....

I nam się wydaje, że te środki już niezdolne uchylić katastrofę. A jednak są one jedyne. Praca nad podniesieniem moralnym i kulturalnym mas jest piekącą potrzebą dnia, zwłaszcza u nas w Polsce, najmniej dla odwrócenia burzy przygotowanej. Lecz właśnie u nas dla podniesienia kulturalnego mas proletaryatu robi się mniej, niż gdziekolwiek indziej na Zachodzie, gdzie niebezpieczeństwo nie jest tak groźne. Czas by już był, by ci, co są najgodniejsi, nie stali na uboczu, lecz zakasali rękawy!... Czasby już był, by przejrzeni ci, co są w Polsce ślepi, i zobaczyli, co naszej młodej i wątłej kulturze grozi!

P. SMOLIK.

FOTOGRAFJA NOWOCZESNA.

Fotografia portretowa nowoczesna, to chyba najpopularniejsza gałąź dobytku kulturalnego w dziedzinie fotografii. Nic w tem dziwnego gdyż pierwszy jej wynalazca malarz Daguerre Jaques na portretowaniu osób stawiał swe pierwsze kroki.

Fotografie przez niego wynalezione, nazwane zostały Daguerrotypie i sporządzenie ich posiadało tyle niedogodności, że nie nadawały się do szerszego spopularyzowania. Klisze były tak nieczułe, iż musiano fotografować w słońcu przy bardzo długim naświetleniu. Dopiero wynalezienie czulszych płyt kolodjonowych, zrobiło fotografię zdolną do użytku publicznego, a równocześnie udoskonalenie soczewek, budowanie specjalnych atelier, stworzyło fotografię portretową, która jako najstarsza gałąź fotografii jest dzisiaj znaną w najodleglejszych zakątkach świata.

Fotografowanie przy kliszach kolodjonowych miało tą wielką niedogodność, że chociaż negatywy tych klisz wprost zdumiewającą posiadały miękkość i harmonijność w oddawaniu szczegółów, jednak klisze te mogły być tylko jako mokre użyte do naświetlania, a trwałość ich nie przekraczała 24 godzin.

W rezultacie było to, że fotograf, który sam sobie wykonywał te klisze, był przymuszony do pracy wyłącznie we własnym atelier. Już w owym czasie powstała potrzeba koregowania klisz naświetlonych i wywołanych a przeznaczonych do kopjowania, jednak koregowanie to, tak zwany retusz, odbywało się w bardzo skromnej formie, ograniczającej się prawie do pokrywania plamek, gdyż klisze były w oddaniu szczegółów bardzo miękkie i harmonijne. Ponieważ klisze kolodjonowe, jeszcze były słabo czułe, niemożliwe były zdjęcia osób

w innych jak tylko w specjalnie sporządzonych z silnym oświetleniem atelier, w którym cały bok i góra były szklane i przez które światło w dostatecznej ilości oświetlało fotografującą się osobę.

Lecz postęp ciągle w dziedzinie fotografii wprowadził nowość, w formie klisz suchych bromosrebrnych o nadzwyczajnej czułości i trwałości kilkumiesięcznej a nawet paroletniej.

Klisze te wywołały formalną rewolucję w dziedzinie fotografii. Dotąd fotografia była wyłącznym zakresem fotografów zawodowych, którzy jak alchemicy sami sobie wytwarzali, co im było potrzebne, otoczeni byli aureolą tajemniczości, gdy jednak pojawiły się klisze gotowe, któremi każdy mógł się posługiwać, całe szeregi amatorów rzuciło się nietylko do fotografowania osób, ale wszystkiego, co tylko dało się na płycie fotograficznej uchwycić.

Również zastępy zawodowych fotografów się pomnożyły, lecz także jakość zdjęć fotograficznych znacznie się obniżyła. Gotowe suche klisze i papiery do kopjowania nie posiadały tych zalet, jakie miały te same rzeczy wytworzone poprzednio przez fotografów. Klisze suche wymagały więcej retuszu niż dawne, na których prawie że plamki tylko zaprawiano, jednak przy małym poziomie kulturalnym fotografów i z przyczyn konkurencyjnych, retuszowanie klisz przeszło swą naturalną granicę i stało się czemś wręcz przeciwnem istocie fotografii. Nie zadawalniano się koregowaniem nieprawidłowości powstałych na kliszy, ale usuwano wszystko to na twarzy ludzkiej, co stanowi o charakterystyce danej osoby. Robiąc szablonową maskę bez wyrazu, wpoili w publiczność tego rodzaju pojęcie, iż najładniejszym jest ten portret w którym najmniejsza zmarszczka jest zaretuszowana, a rysy są sztucznie wyidealizowane do niepodobieństwa.

Tymczasem wśród amatorów, którzy dzięki nadzwyczajnym kliszom, wszystko i wszędzie fotografowali, powstało grono znakomitych pracowników, których prace na wystawach zaczęły zwracać uwagę nietylko ogółu, ale i zawodowych fotografów. Przedewszystkiem uderzał kontrast ogromny między portretami wykonanymi przez amatorów a zawodowców. Amatorzy wykonywali zdjęcia w naturalnym otoczeniu i oświetleniu portretowanego, to jest w pokoju lub na wolnym powietrzu. Fotografowano bez póź sztucznych, dając prawdziwe odbicia osób portretowanych, podczas gdy zawodowi fotografowie, robiąc zdjęcia w sztucznym oświetleniu i otoczeniu, używając póź wyszukanych, usuwając retuszem wszystko co jest podobieństwem, tworzyli rzeczy, które każdy, z odrobiną poczucia estetycznego, musiał przyjąć ze wstrętem. Szablony takie, dzięki nierozbudzonemu poczuciu piękna i prawdy utrzymały się po dzień dzisiejszy. Prace takich wielkich artystów amatorów: jak Steichera, Withego, Damaelny, Köhna, nie mogły bez wpływu przejść na zawodową fotografię i stało się to, że garstka zawodowych fotografów, tak w Anglii jak Niemczech, porzuciło dotychczasowy sposób fotografowania, tworząc nowy ruch w świecie zawodowo fotograficznym, niejako rewolucję, tym razem, nietylko techniczną ale estetyczną. Wkrótce stali się słynni zawodowi fotografowie: Dührkop, Weinor, Erfurt, Perscheid, którzy opuścili swoje oszklone atelier ze sztucznymi meblami, dokonywali zdjęć w mieszkaniach, jak najnaturalniej bez wszelkiej pozy, bez szablonu, a jednak tak estetycznie, że portrety przez nich dokonane, robiły wrażenie obrazów a nie fotografii. Na fotogra-

fjach dawnego typu, wszystko było wyraźniej, każdy, szczegół nawet najbardziej rażący z całą nieubłaganą ostrością był widoczny, osoba portretowana zwykle sztywna ze śmieszna pretensjonalnością upozowana, widniała wśród sztucznych karnawałowych mebli, Wszystko, silnie oświetlone, występowało z przerażającą wyrazistością, a jeżeli dodamy, że oblicze osoby było wyretuszowane do młodości, to będziemy mieli przed sobą martwość nie estetyczną i banalnie nudną fotografię.

Jakże inaczej wyglądają prace fotografów noworodnych. Osoba portretowa widnieje w przytłumionym otoczeniu tak, że oblicze pełne charakterystyki koncentruje całą uwagę widza, wszystkie szczegóły zbyteczne albo usunięte lub przytłumione do tego stopnia, że nie wybijają się na pierwszy plan. Portretujący stoi lub siedzi w pozie estetycznej, ale najzupełniej mu właściwej. Bez sztuczności światła cienie są tak dobrane, że stopniując harmonijnie nadają fotografii ten spokój, jaki się widzi u starych portrecistów ubiegłych wieków. Nic dziwnego, że inteligencja zachodniej Europy powitała tę nową fotografię z najwyższym uznaniem, czego dowodem i najlepszym przykładem jest to, że jeden z jej pionierów fotograf Dührkop, został zasypyany orderami i odznaczeniami dworów panujących tak, jak wybitny mąż stanu.

Wysoka kultura w Niemczech i Anglii sprawiła to, że wyższe i inteligentne sfery znalazły upodobanie w pracach tych nowoczesnych fotografów i poparły ten ruch, a założone przez rząd szkoły fotograficzne rewolucję pogłębiły i utrwaliły. Dzisiaj już nie ma większego miasta w Niemczech, gdzieby niebyło jednego lub dwóch tegich fotografów nowoczesnych, z których kilku jest prawdziwymi artystami.

Nietylko w Niemczech, ale w Holandyi, Danji, Anglii, Szwecji jest szereg wybitnych fotografów, pracujących nowoczesnie, gdy tymczasem u nas w Polsce ruch ten jest prawie nieznanym i przy niezbyt wysokim poziomie kulturalnym naszych fotografów w obecnym pokoleniu nie dopomyślenia.

Nowoczesna fotografia wymaga od fotografa pewnego poczucia estetycznego i smaku, które tylko na pewnej kulturze są osiągalne, a z drugiej strony zrozumienia u publiczności. Na czym polega fotografia nowoczesna i czym się różni od czysto artystycznej? Fotografia nowoczesna, a rozumiemy pod tem portretową, nie musi być koniecznie artystyczną. by być doskonałą, gdyż wystarczy, by portret był w naturalnym oświetleniu i pozie, charakterystyczny dla danej osoby i w obrazowym ujęciu dokonany, by zasługiwał na miano dobrej i prawdziwej fotografii. Aby cel ten osiągnąć, niekonieczne zdjęcie dokonywać się musi w mieszkaniu portretującego, bo nie wszystkie mieszkania nadają się ku temu; może być przeprowadzone w odpowiednim mieszkaniu, atelier fotografa lub też w zwyczajnej pracowni fotografa, o ile światło z góry jest wstrzymane a tylko boczne światło dopuszczone. Zdjęcia tak dokonane należy z wielkim zrozumieniem retuszować i tylko tyle o ile konieczność tego wymaga, bez naruszenia charakterystyki, a jeżeli ona potrzebom za silnie odpowiada podkryciem złagodzić. Wielka ilość i dobór papierów fotograficznych, pozwala dostosować taki rodzaj, który najlepiej odpowiada. Również wielki dobór papierów na podkład do naklejania gotowych kopji, pozwala według woli i smaku do wykończenia całości, która celowo powinna być przeprowadzoną w nowoczesnej fotografii. — Jeżeli przy zdjęciu nowoczesny fotograf tak

wyberze cienie i światła, lub odpowiednio przy dalszej manipulacji jak wywoływanie i retuszowanie tak sporządzi daną fotografię, że takowa obok naturalnego ułożenia i charakterystycznego podobieństwa budzi podziw estetycznym układem światła i cieni, to śmiało można ją nazwać fotografią nowoczesną i artystyczną. — Takimi są prace już wymienionych artystów amatorów i takimi są nowsze prace niektórych fotografów nowoczesnych. — Lecz w nowszym ruchu fotograficznym powstały jeszcze inne dzieła, dokonane przez amatorów jak i zawodowców. Kompozycje, które nie są wyłącznie odbiciem natury, lub portretem danej osoby, a w których użytek lub osobisty interes nie gra żadnej roli, są wykonane wyłącznie dla estetycznej rozkoszy, mają artystycznie ułożone światła i cienie, to nieróżnią się wiele o akwafort lub litografii. Takie dzieła są ściśle artystyczne. Czy to więc będzie pejzaż albo akt kobiety lub martwa natura, przy których nie pytamy się kogo i co przedstawia ale zadawaliśmy się mówiąc, że to piękne fotografie, które zasługują na miano ściśle artys-

tycznych, gdyż tylko ten a nie inny cel miały wytknięty. Przeglądając roczniki czasopism fotograficznych i albumy zagraniczne, nabiera się pojęcia o usiłowaniu i rezultatach tego pięknego odłamu, jakim jest fotografia artystyczna. Nic dziwnego, że zagraniczne muzea tak samo zakupują fotografie artystyczne jak każde inne dzieła sztuki. — Jak u nas w Polsce sprawa ta się przedstawia, nie trzeba objaśniać, gdyż wskutek niskiej stonkowności kultury, wszelki ruch na tem polu jest na razie niemożliwym. Nie mamy ani wśród amatorów, ani wśród zawodowych fotografów, którzy fotografię traktują wyłącznie z punktu interesu, takiej liczby miłośników fotografii, iżbyśmy mogli mówić o jakimś ruchu tego rodzaju u nas, a te wyjątkowe jednostki, które się tu i ówdzie pokażą to są albo bez wpływu albo też uciekają za granicę, by tam szczęścia szukać. Tak się stało obecnie z jednym z pierwszych artystów fotografów w Niemczech Lwowianinem Szenkerem, który zbankrutował w Lwowie, w Berlinie cieszy się ogromnym powodzeniem i uznaniem.

JAN MALISZ.

UWAGI W SPRAWIE WYKSZTAŁCENIA RZEMIEŚLNIKA.

I.

Sprawa zawodowego wykształcenia łączy się nie tylko z pojęciem ściśle fachowej tężyzny każdego rzemieślnika, ale też z potrzebą rozwinięcia akcji ogólnie kulturalnej wśród rzesz pracujących w przemyśle i rzemiośle.

Jeżeli rzemiosło należycie ma się rozwijać, to musimy dążyć do udoskonalenia podstaw na których się ono opiera. Podstawą zaś jest i zawsze będzie dobra szkoła zawodowa, racjonalna praktyka młodzieży rękodzielniczej, organizacja pracy, oraz doborowa wytwórczość tak w materiałach jak i w technicznym jej przeprowadzeniu.

Ogólne szybko zmieniające się poglądy na pracę fizyczną skierują zapewne do warsztatu element bardziej ogólnie wykształcony i inteligentny, co w rezultacie zmusi słabsze siły do intezywniejszej pracy nad sobą, względnie usunie je na plan dalszy do roli podrzędnej. Zanim to jednak nastąpi, musimy sobie zdać sprawę ze stanu obecnego rzemiosła. Pracowników dzisiejszych należałoby podzielić na trzy kategorie: do pierwszej zaliczamy tych starych fachowców wyszkolonych w normalnych warunkach, do drugiej robotników wychodzących w czasach anormalnej produkcji wojennej, weszcie do trzeciej uczniów, jako najmłodsze pokolenie wyrastające w fatalnych okolicznościach gospodarki ekonomiczno-społecznej i ogólnego obniżenia pojęć etycznych-moralnych. Jeżeli teraz weźmiemy pod uwagę, że uczeń kształci się przy boku robotnika tak zwanego „wojennego“ i operuje w warsztacie namiastkami, to przyszłość rzemiosła, pławiącego się dziś w tandecie, jest naprawdę niepokojącą.

Ci robotnicy, którym nie zawsze tylko przyświecał cel zdobycia w jak najkrótszym czasie jak najwyższych zarobków, a ciężką praktykę przechodzili w pracowniach godnych wzmianki w historii przemysłu i rzemiosła, nie wywierają już żadnego wpływu bądź to ze względu na swój wiek lub brak energii, bądź też z niemożności przystosowania się do objętych na wszelkie pobudki ideowe wspólnotarzysty pracy. Nowoczesny rzemieślnik, dbając wyłącznie o dobro materialne, niezważa

na zewnętrzny charakter wytworów rąk własnych, nie stara się, aby rzecz przez niego wykonana miała cechy wzorowej wytwórczości rzemieślniczej, jednym słowem nie waha się wydać na rynek handlowy bezmyślniej i bezdusznej produkcji sowiec opłacanej przez naiwnych nabywców. Utrwała stan ten oszołomiony wielkimi zyskami przedsiębiorca czy majster, który ciągnąc zyski z bezkrytycznej pracy rzemieślnika i niemających poczucia estetycznego odbiorców, nie potrzebuje ani reklamy ani też nie obawia się konkurencji. Krótkowzroczność ta jednak może wielce przyczynić się do zachwiania nawet dobrze rozwijających się „interesów“ i do stworzenia gromady malkontentów i wykołajników „robiących“ w rzemiośle. Obawa o przyszłe losy rzemiosła i zawodowe wykształcenie pracowników staje się więc nagłą i niepokojącą. Należałoby co rychlej wzbudzić uspięone ambicje człowieka pracującego w warsztacie, wskrziesić poczucie odpowiedzialności wobec młodych adeptów rzemiosła. Chcąc być jednak wzorem dla ucznia, trzeba wyjść poza ramy mechanicznej i bezdusznej pracy. Chcąc mieć pozytywne na przyszłość zawodowców, nie można młodzieży lekceważyć, należy się nią zaopiekować. Wiemy doskonale, jakimi powodami kierowali się dotąd rodzice oddając ucznia na praktykę. Niepowodzenia w szkołach, ubóstwo lub niedołęstwo, oto argument przemawiający za tem, aby chłopca, często także za „karę“, oddać do rzemiosła. Dziś czasy się zmieniły, zmienne koleje losu inteligencji i dola urzędnika kieruje młodzież w stronę zawodów bardziej rentownych. Różnice tylko, jakie zaszły wskutek braku materiału w samym zawodzie, nie mogą dać dziś tych wartości, jakie bądź co bądź tkwiły w pracy ręcznej dawnego rzemieślnika.

Zywszy ruch na polu przemysłem jak dotąd w niczem sytuacji nie zmienia. poprawy naszego rzemiosła nie widać, a stan taki przewlekający się w nieskończoność, do reszty mamy dobytek diugolennich prób, doświadczeń i wysiłków w kierunku uszlachetnienia pracy i jej wytworów.

Jedyną radą na poprawę takiego stanu rzeczy byłoby

wytworzenie konkurencji zawodowej. Należałoby więc: zaprzestać bezkrytycznego przyjmowania i wydalania rzemieślników, dopomóc im przez stworzenie dogodnych warunków pracy i egzystencji, prace które na to zasługują wyróżniać, pospieszyć z odpowiednią nauką przypominającą solidną robotę dawnego rękodzielnika, uświadamiać i zapoznawać z nowymi postęпами i odkryciami i pilnie zważać, aby powierzona do nauki młodzież wychowano w dobrych i wzorowych zasadach.

Tutaj ciężar sprawy przechodzi głównie na pracodawców t. j. na tych, w których rękach ogniskują się źródła pracy i którzy mogą dowolnie dobierać sobie siły rzemieślnicze.

Pewna egoistyczna krótkowzroczność, stosująca się do chwili obecnej, może stworzyć i na przyszłość gospodarkę szkodliwą i rabunkową. Odrobina ciekawości i pewien krytycyzm w stosunku do wykonanych robót spowodować by musiała większą staranność i dbałość w wykończaniu robót. Przeciwnie zaś niedbałość i lekceważenie pracy ludzkiej wypaczy i złamie żywotność choćby najlepszych sił. Pracodawcy winni wpływać na swoich pracowników, by swych zawodowych kwalifikacji nie zaniedbywali, gdyż ze zdolności i sprawności rzemieślnika w pierwszym rzędzie korzysta przedsiębiorstwo, a dopiero później społeczeństwo.

Robotnicy zaś również we własnym interesie winni zrozumieć, że kształcąc się, wytwarzają swą niezależność zawodową. Żywy ruch na polu przemysłowym winien być bodźcem do poprawy położenia naszego rękodziela. Do wykonywania tandety przyczynia się także i odbiorca. Stronę zamawiającą, odbierając robotę, żądać winny solidnego jej wykonania, ceny bowiem za dostarczony towar dochodzą tej wyżyny, że produkowanie i nabywanie tandety jest obustronną i niczem nie usprawiedliwioną winą. Rozumowanie, że wszystko co obecnie się wytwarza, jest pilną potrzebą w ogólnej gospodarce, może doprowadzić rzemiosło do nadzwyczaj smutnych wyników.

Przedewszystkiem stan taki przewlekający się w nieskończoność spaczy i wykoiei rzemiosło nasze do reszty, a co najważniejsze, że całe obecne pokolenie pracowników będzie dla najbliższej przyszłości stracone.

Przypatrzwszy się codziennej pracy ucznia możemy skonstatować, jak mało korzysta w obranym zawodzie. Słyszcy on w pracowni wiele, lecz mało o rzeczach obchodzących go i związanych z jego przyszłością. Jednostkę śmielszą i ciekawszą pozbywa się kpinami lub bałamutnym twierdzeniem o czteroletniej praktyce, która ma wystarczyć dla zapoznania się z wszystkimi tajnikami rzemiosła.

Szkoła wieczorna uzupełniająca również jest tak problematycznej wartości i tak mało zresztą dba się o nią, że żadnego większego wpływu wyrzucić na ucznia nie może. Rośnie więc ta młoda społeczność robocza, rozprawiając wiele o prawach i lepszym jutrze, nie zdając sobie sprawy, że przyszłość własna zależy od jej wykształcenia zawodowego i ogólnie kulturalnego. Ostra krytyka panujących stosunków w poszczególnych zawodach, może otrzeźwić żywiol oszołomiony łatwością zdobywania grosza i wskaże drogę, na której uczciwa i sumienna praca doczeka się uznania i zdecyduje o losach rzemiosła. Do obmyślenia środków zaradczych powołane są także odpowiednie czynniki rządowe, które jak do tej pory nie wykazały wielkiego zrozumienia dla potrzeb związanych ze szkolnictwem zawodowym i ochroną młodzieży rzemieślniczej.

L. KRÓLIKOWSKI

Przyjmując ucznia do praktyki właściciel zakładu lub majster, obowiązany jest, w myśl przepisów ustawy, wykształcić go wszechstronnie we wszystkich działach danego zawodu. Wiele zrobiono, jeśli uczeń rzemieślniczy nabył tyle biegłości, by potrafił, po wyzwoleniu na czeladnika, dotrzymać kroku towarzyszom ukwalifikowanym. Praktyka jego jest tylko pewnego rodzaju ćwiczeniem dla osiągnięcia wprawy i biegłości.

W warsztacie, z natury rzeczy, nie można zwrócić uwagi na przyswojenie uczniowi wiadomości już to z historii zawodu, już to z dziedziny materiałoznawstwa lub kalkulacji przemysłowej. Nauka jego kształtuje się odpowiednio do wpływających zamówień lub też ogranicza się tylko do poszczególnych działów danych specjalności, które zakład uprawia jako swoją produkcję. Nauka taka oczywiście nie jest wszechstronna i nie obejmuje całokształtu pracy, wskutek tego jest ona dorywcza, często powierzchowną, a więc niepełną. Uczeń stara się tylko osiągnąć jak najszybsze tempo, aby później, gdy się wyzwoli, zarobek jego był jak największy. W ten sposób w wieku młodocianym, który najpodatniejszy jest na pobudki ideowe, poczynają brać górę pobudki materialne, chęć jak najwyższego zarobku. Taka ściśle prozaiczna ocena zawodu odpowiednio do korzyści materialnych, nie wpływa na wzbudzenie idealistycznego zamiłowania do danego rzemiosła, zamiłowania, będącego zawsze bodźcem do dalszego kształcenia się i doskonalenia. W tych warunkach wykształcenie ucznia w warsztacie jest niedostateczne, tem gorszem zaś będzie ono wówczas, jeśli właściciel zakładu lub kierownik tegoż już to nie mają na tyle czasu, już to ich własne wykształcenie zawodowe też wiele pozostawia do życzenia.

Czego nie daje praktyka w warsztacie, uzupełnić winna celowo urządzona i prowadzona szkoła zawodowa.

W warsztacie uczeń się ćwiczy, szkoła zawodowa go kształci.

Szkoła zawodowa może mieć naukę już to wieczorną lub dzienną. W dzień uczęszczają ci uczniowie, którzy pragną poznać swój zawód we wszystkich jego szczegółach i rodzajach, na kursa wieczorne uczęszczają ci pracownicy, którzy poza czasem roboczym swą wiedzę fachową chcą uzupełnić i pogłębić.

Jaką powinna być nauka w szkole zawodowej? Wyczerpującą odpowiedź na to dać mogą tylko wybitni pedagodzy fachowcy. Jak już zaznaczyłem, nauka w szkole zawodowej winna dać uczniowi to, czego nie dostaje w warsztacie. Szczegóły techniczne, których uczeń mechanicznie nauczył się naśladować, szkoła mu objaśni i wytłumaczy.

Zależnie od będących do dyspozycji sił nauczycielskich, oraz rozporządzalnych środków naukowych (warsztatów pracy, laboratoryów itp.) nauka będzie mniej lub więcej owocną. Koniecznym atoli jest, aby przedmioty wykładane ściśle dostosowane były do potrzeb praktyki życia codziennego, aby nie obciążając ucznia zbyt ciężkim balastem, powiększały zakres jego wiadomości fachowych, rozwijały poczucie piękna i znajomość techniki.

Stosując później z powodzeniem w praktyce codziennej osiągnięte w szkole zawodowej nauki, uczeń z tem większym zamiłowaniem odda się dalszym swoim studjom i szkoła zdoła wykształcić pracowników, którzy będą chlubą swego zawodu.

H. TAUBMAN.

JEDWABNE PASY POLSKIE W MUZEUM PRZEM. W KRAKOWIE.

Do najcenniejszych i najbardziej oryginalnych zabytków naszego dawnego przemysłu artystycznego należą jedwabne pasy, które powstały wprawdzie pod wpływem Wschodu, ale przybrały u nas niebawem inne wzory, częstokroć rodzime, odmienne barwy i stały się nieodłączną częścią staropolskiego stroju. Krakowskie Muzeum Przemysłowe nie posiada wprawdzie okazów niezwyklej rzadkością wzoru, czy też pracowni, ale ma dobre i cenne pasy z wszystkich sławniejszych pracowni. Dla przykładu opiszemy tu cztery.

Pierwszy pas, mający długości 3·78 m., szerokości 0·295 m., długości zaś zakończenia 0·29 m, jak wskazuje znak, wyszedł z pracowni w Słucku. Znak ten

ББ ГР,ІБ
С.ІІІІБ

występuje na obydwóch rogach jednego zakończenia, na prawym rogu wprost, na lewym odwrotnie, (co wynika ze sposobu tkania na przyrządzie tkackim). Czynimy tu uwagę, że napisy te nie są wcale w języku białoruskim, tem mniej rosyjskim, lecz w starocerkiewnym, jak to wskazuje wyraz ГРА.ІБ. Pas jest jedwabny, bez dodatku złota, tło górnej, czyli właściwej strony żółte, odcienia złotawego, przy płowieniu zmienia barwę na śmietankową. Występujące na długości pasa poprzeczne paski, jednakowe przez całą szerokość, są w dwóch odmianach: o wzorze wężownicy z róży i wydłużonych liści, i o wzorze drobniejszych kwiatów, o silnej geometrycznej stylizacji. Pomiedzy jednymi i drugimi ukazują się trzecie, o wzorze wężownicy z liściastymi gałązkami. Na pierwszych paskach kwiaty są na przemian różowe i jasno-niebieskie, z czarnymi obwódkami, listki zielone-średnie, przybierające przy płowieniu odcień stalowy, paski drugie mają tło żółto-siarkowe, wzór zielony-średni. Na paskach bocznych ukazuje się wzór znamieny dla pasów słuckich, ułożony z kwiatów róży odwróconych wprost, różowych w c-glastych obwódkach, i z odwróconych bokiem kwiatków o kończystych listkach, barwy niebieskiej i z małych jasno-fioletowych i białych niezapominajek; listki malutkie barwy zielonej. Na zakończeniach występują po dwa krzaki róży, wyrastające z grubych pni, o grubych korzeniach. Na każdym krzaku wielki środkowy kwiat jest różowy, z obwódką ceglata, i z żółtym środkiem, górny kwiat niebieski, jak i dwa małe pączki po bokach, liście zielone, pień ziemisto-brązowy. Paski u góry i dołu zakończenia, mają wzór z wężownicy z róż, taki jak poprzednie, tylko że różowe kwiaty mają tu kontury nie czarne, lecz ceglaste. Jako krawędzie pasków służą cieniutkie paseczki o wzorze czarnych malutkich rombów, przy paskach poprzecznych wyciągniętych w szerokość, obok zaś bocznych w długość. Obok dolnego paska zakończenia, paseczki dochodzą do samych zewnętrznych krawędzi, ujmując w ten sposób napisy. Strona odwrotna ma barwy odwrotne, a więc tło czarne, wzór przeważnie żółty, rysunek kwiatów jest tu niewyraźny, gdyż kwiaty uzupełniane są broszowaniem. Tak wzory jak barwy tego pasa są znamienne dla pasów słuckich. Ponieważ wzór i barwy na obydwóch połowach pasa są jednakowe, więc pas nie był łączony z dwóch połówek oddzielnie tkanych, ale był tkany w całości. Barw wszystkich jest tu jedenście: 1) biała 2) żółta-złotawa 3) żółta-siarkowa 4) brązowa-ziemista 5) różowa 6) ce-

glasta 7) niebieska-jasna 8) niebieska-ciemna 9) zielona-jasna 10) zielona-ciemna 11) czarna.

Z pracowni S. Filsjeana w Kobyłkach pod Warszawą przytaczamy tu pas, będący dokładnym naśladownictwem pasów persko-indyjskich, tak że nawet tego rodzaju pasy długo uchodziły u nas za wschodnie. U samego dołu pod frendzlą jest tu napis, przecięty przez połowę, na jednym zakończeniu: „S. Filsjean“ na drugim zaś „W Kobyłkach“. Łudząco podobny pas znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie, na którym nieuszkodzony napis, również pod frendzlą znalazł Emanuel Swieykowski (Zarys artystycznego rozwoju tkactwa i haftarstwa, objaśniony zabytkami Muzeum Narodowego w Krakowie. Kraków 1906. l. 392). Takież pasy są jeszcze w Krakowie w Muzeum X. X. Czartoryskich, w zbiorach po Andrzeju Potockim i u Dr. Wernikowskiego. Nasz pas ma długości 4·20 m., szerokości 0·396 m. długości zakończenia 0·31 m. Tło jest złote, łodyżki kwiatowe i obwódki czarne. Poprzeczne szersze paski występują w dwóch na zmianę odmianach, poprzedzielane trzecimi węższymi. Jedne z szerszych pasków na złotem tle mają wzór wieloboków zbliżonych do rombów, o bokach powyginanych sposobem właściwym sztuce wschodniej. Tło tych wieloboków jest srebrne. Na nich występują podobne mniejsze, znów o złotem tle. Na tle tych pasków ukazują się kwiaty barwy żywej ceglastej z czarnym cieniowaniem, na większych rombów kwiaty większe są niebieskie, ciemne i jasne, ze złotym środkiem każdy i białe z czarnym cieniowaniem, na rombów mniejszych kwiaty są ceglaste i mniejsze jasno-niebieskie. Na co drugim szerszym pasku są gwoździki ceglaste-żywe o buraczkowych obwódkach i odwrotnie do nich ustawione kwiaty jasno i ciemno-niebieskie, na zmianę z białymi, o obwódkach jasno fioletowych; jedne i drugie są na złotem tle, zbliżonym kształtem do michrabu, pozostałe zaś pomiędzy niemi pola są srebrne, z jasno-niebieskimi i białymi kwiatami. Liście na całym pasie są barwy zielonej-średniej z odcieniem seledynowym. Paski węższe pomiędzy szerszemi są o wzorze wężownicy w bardzo prostej odmianie, z buraczkowych trójlistków, na przemian w górę i wdół ustawionych i z zielonych wydłużonych liści. Na bocznych paskach zauważamy podział pola za pomocą zachodzących za siebie ząbków, znanych na kobiercach pod nazwą „patricy i matricy“. Tu ząbki podobne są do michrabu, od strony wewnętrznej pasa złote, od zewnętrznej zaś srebrne; na pierwszych gwoździki są tej barwy co poprzednie i różyczki ciemno i jasno-niebieska każda i mniejsze kwiatki białe z fioletowymi obwódkami. Na srebrnych ząbkach występują małe kwiatki barwy białej, jasno-niebieskiej, ceglastej, złotej z ceglastymi obwódkami i t. d. Na zakończeniach pasa znane z staroperskiej sztuki kończyste owale, które tu zbliżyły się do prostokątów, przez wyprostowanie boków. Swieykowski zupełnie niesłusznie nazywa ten motyw wzorem dywanowym, gdyż każdy z ukazujących się na wschodnich pasach wzorów występuje też w innych gałęziach sztuki, na kobiercach, wyszywkach, płasko-rzeźbach, miniaturach i t. d. Na naszym pasie tło tych prostokątów jest złote, pół zaś na którym leżą srebrne, na prostokątach ukazuje się wzór z kwiatów ułożonych promienisto, rozchodzących się od srebrnych pól, ujętych w grube zielone gałązki; są tu róże, różowe w ce-

glastych obwódkach, gwoździki i kwiatki o kończy-
stych listkach, ciemno i jasno-niebieski każdy, w ob-
wódkach czarnych. U góry i dołu zakończenia pasek
poprzeczny z wzorem kwiatów ujętych w ząbki, tak,
jak na długości pasa. Paseczki tworzące krawędzi po-
między poprzecznymi paskami mają wzór czarnych i zło-
tych prostokątów, obok zaś pasków bocznych są
o wzorze zachodzących za siebie pałeczkowych zęb-
ków też złotych i czarnych. Na pasie tym uderza nas nie-
zwykła drobiazgowość rysunku i odmiana barw w naj-
drobniejszych szczegółach wzoru. Barw jest tu jedena-
ście: 1) złota, 2) srebrna, 3) biała, 4) różowa, 5) ce-
glasta, 6) buraczkowa, 7) fiołkowa-jasna, 8) niebieska-
jasna, 9) niebieska-ciemna, 10) zielona, 11) czarna.

Pas w Muzeum X. X. Czartoryskich, opisany po-
bieżnie przez A. Romera (Sprawozdania Komisji do
do badania Hist. Sztuki Tom. V. Kraków 1893: Pasy
polskie, ich fabryki i znaki str. 168. ryc. 23.) ma tę
główną odmianę, że na co drugich poprzecznych pas-
kach, na tle złotem występują romby nie srebrne, ale
różowe, na nich zaś znów złote, na co drugich szerszych
pola pomiędzy ząbkami są nie srebrne ale białe, na
węższych zaś poprzecznych paskach, kwiaty są nie bu-
raczkowe, ale srebrne, a liście nie zielone, ale jasno-
fiołkowe.

Z pracowni nieznannej w Paryżu przytacza-
my tu okaz o występującej dosyć często w tej pra-
cowni pseudo-chińskiej stylizacji. Na obydwoich zakoń-
czeniach, na zewnętrznych rogach ukazuje się znak
pracowni P. I. z lewej wprost, z prawej odwrotnie.
Długość pasa wynosi 4'12 m., szerokości 0'35 długość
zakończenia 0'39 m. Tło jest słomkowe-żółte, łądźki
kwiatowe i obwódki czarne. Co drugie poprzeczne
paski mają wzór rozwiniętych rombów, z jednej strony
barwy żywej-ceglastej, z drugiej niebieskiej. Ciekawe,
że ornamenty wewnątrz rombów mają obwódki uwy-
puklające. Co drugie poprzeczne paski mają wzór węż-
ownicy z liści i kwiatów o drobnych listkach, barwy
na przemian ceglastej-żywej i niebieskiej z odcieniem
lekkostalowym; barwy te zmieniają się na kwiatach
tak w porządku poziomym jak pionowym. Na bocznych
paskach ukazuje się zygzakowata wężownica z kwiatów
w pseudo-chińskiej stylizacji, dosyć częsta u Paschalisa,

barwy niebieskiej i zielonej. Tensam wzór jest na gór-
nym i dolnym pasku zakończenia, połączonych bezpo-
średnio z bocznymi. Na zakończeniach występują po
dwie fantastyczne wiązanki kwiatowe, pseudo-chińskie
w tych barwach co kwiaty poprzednie, z dodatkiem
brązowo-żółtawej na korzeniach. Cienkie paseczki obok
poprzecznych mają wzór wydłużonych ziarenek, obok
zaś bocznych i pasków zakończenia wzór ciemnych
i jasnych, zachodzących za siebie trójkątnych ząbków.
Po stronie odwrotnej barwy są odwrotne, rysunek za-
mazany wskutek broszowania, paski rombów z jednej
buraczkowe, z drugiej zielone. Barw jest tu ośm: 1) słom-
kowo-żółta, 2) brązowa, 3) ceglasta, 4) buraczkowa,
5) niebieska-jasna, 6) niebieska-średnia, 7) zielona,
8) czarna.

W zbiorach Feliksa Jasińskiego znajduje się pas
tego samego znaku, zupełnie tych samych wymiarów
i barw, tylko po stronie odwrotnej paski z rombami są
z jednej strony jasno-niebieskie, z drugiej brązowe,
odcienia średniego.

Skromny pas, z krakowskiej pracowni Masłows-
kiego, ma na jednym końcu pionowy napis

FRANCISCUS
MASŁOWSKI

z prawej prost, z lewej odwrotnie.

Długość wynosi 3'53 m., szerokość 0'29 m., dłu-
gość zakończenia 0'26 m., Tło jest średnio-żółte, wzór
czarny, a tylko co drugie poprzeczne paski mają wzór
wyciągniętych w szerokości obłoków, z jednej strony
ceglastych, z drugiej jasno-niebieskich, otaczających ok-
rągłe słońce. Na co drugich paskach poprzecznych
ukazują się kwiatki z kończystymi listkami, które w od-
miennym ułożeniu występują na bocznych paskach. Na
zakończeniach są po dwa wzory, znane nam z powyżej
opisanego paska wyrobu Filsjean'a. Po stronie odwrot-
nej barwy są wszystkie odwrotne. Obok pasków po-
poprzecznych występują paseczki w jednorzędową szacho-
wnicę, u samego dołu zakończenia i obok napisów
w szachownicę dwurzędową, obok zaś pasków bocz-
nych w gruby zygzak. Barwy są tu tylko cztery: 1) żółta,
2) ceglata, 3) niebieska, 4) czarna. KS. DR. T. KRUSZYŃSKI.

KRONIKA.

OBRAZ PRZEMYSŁU ARTYSTYCZNEGO NA
„TARGACH WSCHODNICH“ W ŁWOWIE. Nasza
zależność polityczna od zaborców w mienionym wi-
ku i warunki, w jakich zmuszeni byliśmy żyć, głuszyły
i zabijały każdą polską myśl, odruch w kierunku roz-
woju naszych kulturalnych zdobyczy. Ofiarą tej zależ-
ności w pierwszym rzędzie był wszelki przemysł na
ziemiach Polski, hamowany i niweczony w zarodku swe-
go tworzenia się. Mimo to zdołaliśmy ugruntować pod-
stawę rozwijającego się szybko przemysłu, a uzupełnić
luki i rozszerzyć zakres we wszelkich kierunkach
w okresie ostatnim do tego stopnia, że już dziś śmia-
ło rywalizować możemy niejednymi wyrobami z zagranicą.
Co więcej, dzisiejszy stan i zakres polskiego
wytwórstwa maszynowego i ręcznego jest niemal pełny,
od najcięższych wyrobów metalurgicznych, a skoń-

czywszy na wykwintnych okazach przemysłu artystycznego
i sztuki stosowanej, o pełnem piętnie twórczości i po-
lotu artystycznego, na podłożu naszych upodobań i cech
swojskości.

O istotnym stanie rzeczy przemysłu polskiego prze-
konały nawet nas samych jesienne „Targi Wschod-
nie“ we Lwowie, których rozmiary i pełnia produkcji
przemysłowej napawa nas otuchą i nadzieją, że Polska
jakkolwiek jest krajem rolniczym, także i przemysł
wielki posiada, gdyż jest on już bogaty i różnorodny
zakresem.

Część tego przemysłu stanowi t. zw. przemysł
artystyczny, rozwijający się nieraz niezależnie od
przemysłu przedmiotów użytkowych, będąc zarazem
wyrazem estetycznych upodobań narodu czy społeczeń-
stwa, szukającego i w życiu codziennem piękna lub



PAS Z FABRYKI PASCHALISA W LIPKOWIE.



PAS Z FABRYKI FILSJEAN'A W KOBYŁKACH



PAS Z FABRYKI MAŻARSKIEGO W SŁUCKU.



PAS Z FABRYKI MASŁOWSKIEGO W KRAKOWIE.

piękne stwarzającego w okół siebie otoczenie, sprzęty itp. Polski przemysł artystyczny jest jeszcze młody, tu i ówdzie o niezdecydowanym charakterze, często naśladowający obce wzory, mało swojski. Przyczyną tego stanu rzeczy jest fakt naszej przeszło wiekowej zależności od obcych ustrojów politycznych i kulturalnych, które tłumili naszą indywidualność i swobodę rozwoju samodzielną. To zaś, co wystawiono na „Targach“ jest owocem niemal dwu ostatnich dziesiątków lat, niekiedy paru ostatnich, w czym inicjatywę należy przyznać paru jednostkom, organizacjom, które sięgnęły po motywy i treść do twórczości plastycznej i przemysłu domowego naszego ludu wiejskiego i górskiego. Szczególnie wysoki poziom artystyczny zdobył ten przemysł, gdy w tym zakresie twórczą pracę podjęli utalentowani artyści-plastycy. Mimo to, nie we wszystkim nasz przemysł artystyczny posiada pożądaną szatę piękną, artystyczną, czego winę ponosi w pierwszym rzędzie fabrykant, wytwórca, któremu zgoła nie zależy na istotnym pięknie i swojskości, zadawając się obcymi wzorami lub nieodpowiednio uzdolnionymi siłami pseudo-artystycznymi. Co więcej, wina jest także i szerokich mas publiczności, które nie umieją czy nie chcą żądać rodzimego wytwórstwa o cechach artystycznych. Najwięcej zawinili w tym względzie sami artyści-plastycy, którzy niechętnie lub w małym tylko zakresie przemysłu artystycznego tworzą, gdy tymczasem pole do pracy jest, tak dziś ogromne. Tylko przy współpracy rzetelnych talentów plastycznych zniknie z naszego przemysłu artystycznego obcość, pretensjonalność i szpetota, a zapanuje w pięknej szacie jedynie polska myśl twórcza.

Na „Targach“ tych widziano ogromną różnorodność wyrobów treścią i jakością wykonania, jednak nie było tam tego wszystkiego, co ziemie polskie posiadają i dać winny. Były tam wyroby drobnych nieraz wytwórców, nawet o charakterze „domowej produkcji“, często i o mniejszej wartości artystycznej, ale wszędzie widać było chęć i gorliwość w zapełnieniu luki tej czy owej kategorii przemysłu. Nie zapominajmy jednak, że są to dopiero początki.

Niejednokrotnie nie da się wyrobów przemysłu artystycznego ściśle oddzielić od przedmiotów codziennego użytku, częstokroć o pięknej formie czy artystycznej szacie. I tak np. zdobnictwo budowlane obejmowało wyroby z marmurów krajowych, kamieni lub sztucznej masy kamiennej, czysto budowlane, jak schody, kolumny i kapitele; kościelne, jak ołtarze, chrzcielnice i portale, oraz galanterijne, ozdobne, jak popielniczki, przyciski i t. p. przeważnie w prostej a estetycznej formie, zgodnej z treścią materiału, choć nie brak było dużo i pospolitości według obcych wzorów.

Architektura wnętrza i meblarstwo, których, wobec zniszczenia ich wypadkami wojennymi, zapotrzebowanie stale rośnie, szczególnie znajdują warunki do wszechstronnego rozwoju. Rozumieją i doceniają ten moment liczne a wielkie organizacje fabryczne i pracownice, wytwarzające obok jednostkowych zespołów meblowych także masowo, o jednym typie, od najprostrzych do najwykwintniejszych.

Część tych wytwórców daje nam sprzęty, wykonane według projektów utalentowanych polskich artystów-plastyków, niebrak jednak wyrobów o obce typy i wzory opartych, które już raz winny zniknąć z wnętrza polskiego domu, a co wyłącznie zależy od — społeczeństwa. Nie kupować obcej tandety lub pretensjonalnej brzy-

doty czy t. zw. „stylowych“ mebli — a wtedy i wytwórca zmuszony będzie dostosować się do wymagań i upodobań publiczności.

Bogatą już jest produkcja mebli giętych, narazie jeszcze w charakterze obcym, które jednak swą formą i jakością wykonania świetnie współzawodniczą z zagranicznymi.

Polskie wyroby koszykarskie zdobyły już zasłużone wzięcie i uznanie zagranicą, oczem najlepiej świadczy wielkie ich zapotrzebowanie, dla ich doborowości materiału i wykonania, oraz trwałości i estetycznej formy. Zakres tego wytwórstwa obejmuje wszelkiego typu meble ogrodowe i werandowe, oraz domowego użytku, najprzeróżniejsze kosze i koszyki oraz zdobną galanterię w swojskim charakterze.

Duży zakres obejmuje metalowy przemysł artystyczny, a dotyczy głównie galanterii, choć i przedmioty codziennego użytku winny nosić, obok cech praktyczności, także i estetyczną stosowną szatę. Wytwórstwo to, jak świadczą pokazy, może najmniej z wszelkich innych posiada charakteru swojskości a nawet wymaganego piętna artystycznego. Są to zatem wszelkie wyroby jubilerskie, dalej srebrne, platerowane i metalowe jak: popielniczki, kałamarze, lichtarze, noże do papieru, drobne figurki i naczynka ozdobne, słowem bogata galanteria, przeważnie w typie secesji, obcości łatwej do wyrugowania przy odrobinie dobrej woli.

Ceramika ma już w Polsce swą tradycję, dziś jednak poczyna dopiero odżywać w swej bogatej różnorodności i doskonałości technicznej. Szlifiernie szkła dostarczają pięknego szkła stołowego o wytwornej formie od skromnego do zbytowego, szlifowanego i trawionego. Nadto mamy też wytwórnice tzw. obrazków szklanych, barwnych, z widokami miast i dewocyonalne skutecznie zwalczające obcą konkurencję. Od roku intensywnie produkuje Polska porcelanowe wyroby, jak zastawy stołowe, zdobne swojskimi motywami lub oparte o zabytkowe wzory dawnej porcelany. Również doborowej jakości i na wielką skalę odbywa się produkcja przedmiotów fajansowych i szamotowych oraz glinianych i majoliki, szczególnie pełne artystycznej wartości plakiety i figurki, wazony, lampy itp. Użytkowe przedmioty z tego materiału wyposażono wcale szczęśliwie w formy i motywy wyrobów ludu wiejskiego.

Dość pomyślnie i o wysokich zaletach artystycznych i technicznych rozwija się przemysł witrażowy i mozaikowy, jako monumentalna dekoracja architektoniczna, wykonywana według projektów największych współczesnych artystów.

Bogato i indywidualnie rozwinął się w Polsce artystyczny przemysł włókienniczy, często o charakterze produkcji domowej, w którym pierwsze miejsce zajmuje bezprzecnie kilimkarstwo, z tradycjami sięgającymi głęboko w wyroby i motywy wschodnie. Poza to silnie i na samodzielnych podstawach a wyłącznie twórczych stanęło kilimkarstwo artystyczne, podczas gdy równocześnie istnieją wytwórnice, operujące jedynie konwencyonalnymi motywami ludu ruskiego. Są usiłowania wytworzenia pracowni gobelinów i dywanów, które dotychczas powtarzają pospolite i konwencyonalne motywy wschodnie lub naśladowują obcą tandetę i wobec czego zachodzi potrzeba wprowadzenia do tego przemysłu świeżej i polskiej myśli twórczej. Wreszcie dużą produkcję wykazują hafty, koronki ręczne i maszynowe rozmaitej jakości wartości zdobniczej.

Osobny zakres tkanin artystycznie wykonanych i ozdo-

bionych stanowioną barwne batiki, w Polsce szeroko rozpowszechnione, często w mniejszych pracowniach wyprodukowane, lecz o wielkich wartościach artystycznych i indywidualnych motywach zdobionych, polskich, o ile je zasilają projekty szczerze artystyczne. Wszelkie bowiem niewolnicze naśladowanie wzorów i motywów, zestrojów barw, wziętych z hatików ludów wschodnich, głównie z Jawy, lub wykonywanie ich przez nieletnie dzieci daje prokację pozbawioną wszelkiego twórczego i artystycznego piętna.

A jeśli weźmiemy pod uwagę to bogato rozwinięte u nas zabawkarstwo z drzewa, metali, masy papierowej i materyi, to znajdziemy wśród niego bardzo wiele wyrobów o prawdziwych cechach artystycznych i w polskim charakterze. Będą to wszelakie zwierzęta, figurki, wojsko polskie, laleczki, ozdoby na drzewko, wycinanki, pisanki, gry towarzyskie itp. rozliczne drobiazgi, które równie dobrze mogą być brzydkie i liche.

Na wysokim poziomie artystycznym stoją u nas wydawnictwa graficzne i księgarskie, jak albumy, kartki, obrazy wszelkiej treści, karty do gry, nalepki oraz w wytwornej szacie książki i liczne publikacje.

Wyrób przedmiotów kościelnych i dewocyjnych jest jeszcze u nas szczupły, ale ma duże widoki powodzenia. Niejedne przedsiębiorstwa wytwarzają nawet zupełne urządzenia wnętrza kościoła, szaty i aparaty liturgiczne, obrazy i figury, a nawet ozdobne świece woskowe, wybornie zastępując bezduszną produkcją obcą.

Papierowy przemysł oraz skórzany przedstawia się również dodatnio, a obejmuje ścianki kalendarzowe, albumy i pamiętniki, ramki, bombonierki, zdobne motywami swojskimi. Kwiaty sztuczne oraz t. zw. fantazje z piór posiadają również dużo artystycznych zalet.

To tylko ogólny, a niekoniecznie zupełny obraz polskiego przemysłu artystycznego, jednak dowodnie świadczący o bogatej różnorodności i obfitej produkcji, a zawsze w wytwornej i szlachetnej szacie. Dzięki tym momentom produkcyja ta zaspokoić może nie tylko upodobanie i potrzeby polskiego społeczeństwa, lecz śmiało i skutecznie może rywalizować z wytwórczością zagraniczną. Dalszy jego rozwój i poziom zależy wyłącznie od kupca i konsumenta; gdyż tylko w tym wypadku, przez poparcie wszelkich wysiłków szlachetnych wytwórców, zapewni się temu przemysłowi ciągły i właściwy rozwój, a z nim zbyt także i zagranicą.

MIECZ DĄBROWSKI.

WYSTAWA MIĘDZYNARODOWA W PARYŻU W 1924 ROKU. Ministerstwo sztuki i kultury mianowało p. Jerzego Warchałowskiego generalnym delegatem polskiej międzynarodowej wystawy sztuki dekoracyjnej i przemysłu artystycznego w Paryżu 1924 r. Pracę swą na tem stanowisku rozpoczął delegat wydaniem odezwy — ankiety, którą poniżej zamieszczamy.

Pierwszą wielką wystawę międzynarodową po wojnie światowej urządza Francja w swej stolicy w roku 1924 w czasie od 1 maja do 1 października — wystawę nowoczesnej sztuki dekoracyjnej i przemysłu artystycznego, obejmującą:

I. Architekturę. II. Sprzęty. III. Stroje. IV. Sztukę teatrów, ulicy, ogrodów. V. Nauczanie.

Wystawa odbywa się pod hasłem nowych idei. Wartość artystyczna dzieł oceniana będzie ze stanowiska praw techniki, przeznaczenia rzeczy i warunków nowoczesnego życia. Kopje, naśladownictwa przeszłości, przeróbki dawnych stylów są wykluczone, jak również obrazy

i rzeźby, o ile nie składają się na całość dekoracyjną wnętrza lub budynku.

Wystawiają: artyści, rzemieślnicy, przemysłowcy, wydawcy — dzieła wykonane lub modele, rysunki, reprodukcje graficzne, fotografie; od planów regulacji miast, modeli miast-ogrodów, teatrów, budynków publicznych i prywatnych — aż do książki, zabawek, biżuterji. Mogą więc stanąć domy, pawilony i inne budynki urządzone i umeblowane, albo w pawilonach będąc wystawione poszczególne przedmioty sztuki dekoracyjnej i przemysłu artystycznego podług działów jak: sztuka i przemysł drzewny, kamienny, skórzany, metalowy, ceramiczny, szklany, włóknisty, papierowy i t. d.

Sekcje cudzoziemskie, a więc i polska, organizują swe wystawy na odpowiedzialność delegata odnośnego państwa i mają swych sędziów w Jury wystawy, które rozdziel nagrody: grand prix, dyplomy honorowe, medale złote, srebrne, brązowe i odznaczenia. Nagrody otrzymują projektodawcy, jak i wykonawcy, wydawcy lub zarówno fabrykanci.

W przewidywaniu udziału Państwa Polskiego w tej wystawie, staraniem Ministerstwa sztuki i kultury, zamianowano niżej podpisanego Generalnym Delegatem polskim. Najbliższym zadaniem będzie — uzyskanie planów wystawy, zorganizowanie i pozyskanie współpracownictwa artystów, rzemieślników, przemysłowców, wydawców i powołanie do życia odpowiednich komitetów.

Rozporządzając funduszami przyznanymi z tegorocznego budżetu Ministerstwa sztuki i kultury, przystąpiłem do pracy. Po odbyciu szeregu konferencji w kołach artystycznych Warszawy, Krakowa i Lwowa, gdzie znalazłem żywy oddźwięk i zapal dla sprawy, zwracam się do społeczeństwa, a przedewszystkiem do ogółu artystów polskich z niniejszą odezwą — a n k i e t ą Celem jej: spopularyzowanie wystawy w najszerszych kołach, zarządzenie ogólnego pogotowia projektodawców i wykonawców i ustalenie w ogólnych zarysach idei wystawy.

Idzie o sprawdzenie, w jakim kierunku zdąża myśl artystyczna polska, zatem o danie możności już teraz swobodnego wypowiedzenia się tym wszystkim, których rzecz ta goręcej obchodzi i stworzenie w ten sposób podstawy do dalszej pracy. Idzie wreszcie o wyraz niezłomnej woli narodu wzięcia udziału w tym światowym popisie, wybudowania wystawy polskiej w duchowej stolicy świata, poraz pierwszy w tym zakresie i w roli państwa wolnego i samodzielnego.

Na wystawie paryskiej Polska musi pokazać oblicze — odrębne. Doborem wystawionych dzieł, największym wysiłkiem polskiej sztuki i techniki musi zdobyć należne miejsce w rządzie narodów łączących się nareszcie po wojnie w pokojowej pracy.

Nie jest to jedynie kwestja ambicji. Wezwani, musimy stanąć do współzawodnictwa. Niema lepszej sposobności, stosowniejszej chwili, lepszego tematu. Sztuka dekoracyjna, stosowana, rzemiosło artystyczne, związane z życiem codziennem, architektura jako rama tego życia, czyli świat form, barw i harmonji — nadaje się najlepiej do zmanifestowania w sposób wymowny, czem jesteśmy, czem być możemy i chcemy w rodzinie narodów.

Nadaje się wreszcie najlepiej do rozwiązania pytania, czy nie tych sztuk dekoracyjnych dziedzinę wskazuje nam przeznaczenie jako pole naszej misji i czy nie na tej drodze odegrać nam są

dzono rolę wielką w dalszych dziejach świata.

Ze sztuki te nie są abstrakcją, lecz tkwią głęboko w życiu, uzależnione od postępu techniki, od ekonomicznej sprawności narodu i prą gwałtownie do ekspansji na zewnątrz, to czyni je już dzisiaj coraz bardziej popularnymi we wszystkich sferach społeczeństwa i rządu.

Wysoki poziom artystyczny i techniczny i wybitna oryginalność — oto dewiza wystawy paryskiej. Jest ona też naszą narodową dewizą, którą zużytkujemy na wewnątrz, ogniskując, wiążąc rozproszone wysiłki, wprowadzając kryterja wyższe, pobudzając i zwiększając produkcję, a zachowując dla siebie miljarde, które płaciliśmy przed wojną obcym i sprowadzając do kraju nowe miljarde obce za pracę własną.

Jest dużo sił w narodzie, moc niewyzyskanych zdolności. Gdy hasło wystawy paryskiej dotrze wszędzie, gdy staniemy wobec określonego terminu, gdy praca organizacyjna spotka atmosferę powszechnej życzliwości i sympatji, — stworzymy dzieło godne odrodzonej Polski. W tem świetle wystawa zagraniczna przestaje być li tylko popisem, staje się bodźcem do wzięcia rozpędu i do usadowienia się trwałego bogatej dziedziny skupionego artystycznego wysiłku w życiu ekonomicznym narodu.

Prestige Państwa Polskiego wymaga, aby wystawa wypadła dostojnie. Tego samego wymaga ekonomiczny interes narodu.

Szczegółów organizacji wystawy we Francji jeszcze brak, jak również brak bliższych wiadomości o terenie. Wiadomo jednak, że zarówno we Francji, jak i w innych krajach artyści, rzemieślnicy i przemysłowcy oddawna pracują i organizują się pod hasłem udziału w tym międzynarodowym popisie.

W okresie, oddzielającym nas od wystawy paryskiej, trzeba będzie urządzić jedną lub kilka wystaw przeglądowych w kraju. Nie spuszczając tego z oka, a przystępując niezwłocznie i bezpośrednio do zjednywania dla sprawy paryskiej artystów, firm i finansistów, by czasu nie tracić, zanim rzecz przybierze bardziej konkretną postać i zanim powstaną odpowiednie komitety, korzystam z otrzymanego mandatu i stawiam następujące pytania:

- A. Jaką ma być wystawa?
- B. Kto i co chce projektować?
- C. Kto i co chce wykonywać?

A. Prawdopodobnie otrzymamy do dyspozycji wolną przestrzeń w kształcie prostokąta około 5500 m² powierzchni.

Jaki charakter nadać wystawie?

Poświęcić więcej miejsca urządzeniom ogrodowym i placom, czy budynkom?

Wystawić jeden wielki pawilon polski z daleka widoczny i charakterystyczny o narzucających się swą odrębnością formach, czy szereg budynków odpowiednio do siebie usytuowanych lub ze sobą związanych?

Dążyć do wyróżnienia się pośród chaosu wystawy pomysłem ugrupowaniem szeregu swoich budynków bądź wybitnymi formami głównego pawilonu, czy też odciąć się w jakiś sposób od sąsiadów i całą uwagę skupić na odrębnym urządzeniu się wewnątrz swego terenu, zwracając fasady budynków do środka? W takim razie urządzić wejście okazałe, efektowne, czy też skromne, stopniując wrażenie w miarę posuwania się na przód?

Jakie budynki wystawić: reprezentacyjne, o charakterze publicznym, czy użytkowe lub mieszkalne, czy też połączyć jedne i drugie?

Jaka myśl społeczna ma przyświecać wystawie? Czy pod tym względem mamy świata coś nowego do powiedzenia?

Czy poświęcić miejsce specjalnym atrakcjom i jakiego rodzaju?

Przedstawić budynki jako całość skończoną, urządzoną, umeblowaną i udekorowaną i te urządzenia i dekoracje uważać za eksponaty czy też umieścić również w osobnych halach lub pawilonach poszczególne eksponaty podług materiału i przeznaczenia?

Jakiego rodzaju wyroby nasze najbardziej nadają się na tę wystawę? Co najbardziej charakterystycznego kraj nasz produkuje? Jakie są braki w produkcji, a jakie możliwości? O co w międzyczasie należy szczególnie się postarać, jakie gałęzie produkcji wznowić, jakie stworzyć, jakie podnieść?

Odpowiedzi pisane mogą pochodzić od poszczególnych autorów lub mogą być opracowane zbiorowo przez organizację, jak koła architektów, koła i stowarzyszenia artystyczno-przemysłowe i t. p. Bardzo pożądane dodanie szkicu sytuacji i charakterystycznych widoków.

B. Kto z artystów zgłasza się do pracy, kto ma coś do powiedzenia, kto chce projektować i co mianowicie?

C. Jaki warsztat lub firma zgłasza się do pracy, co może wykonać? Czy pragnie własnym staraniem doskonalić swą produkcję czy podda się kierownictwu, które zorganizuje Komitet wystawy?

Każdy odpowiadający na jedno z powyższych pytań lub na wszystkie, może zaszczytnie sobie poufność odpowiedzi lub autorstwa i może postawić warunki dalszej współpracy.

Materiał w ten sposób zebrany posłuży do ustalenia przewodniej idei, do propagandy i będzie podstawą do rozpisania konkursów lub pozyskania inną drogą planów całości i poszczególnych obiektów. Obesłanie tej ankiety będzie miarą zainteresowania się wystawą i pozwoli ocenić szanse udania się przedsięwzięcia.

Termin odpowiedzi 1 grudnia 1921 r. pod adresem Jerzy Warchałowski (Ministerstwo sztuki i kultury w Warszawie, Ordynacka 15, lub Kraków, Smoleńska 9).

PAŃSTWOWA SZKOŁA SZTUKI ZDOBNICZEJ W POZNANIU. Szkolnictwo zawodowe w całej Polsce rozwija się w warunkach wyjątkowo trudnych. Brak środków materialnych, odpowiednich budynków i urządzeń, a wreszcie sił nauczycielskich, odczuwa prawie każda tego rodzaju uczelnia. Trzeba wytrwałości i energii aby mimo tych przeszkód naukę prowadzić. Szkoła poznańska rozwija się powoli i systematycznie, wysiłki Dyrekcji i grona profesorów aż nazbyt widoczne w każdej pracowni; uczniowie zaś jak widać dokładają wszelkich starań aby się wyzwolić z wpływów niemieckich. Jeżeli się zważy, że przemysł i handel poznański, wykształcony na wzorach niemieckich, nie odbywa się bez sztuki zdobniczej, to znaczenie wychowania młodzieży poświęcającej się zdobnictwu jest niezmiernie ważne. Zadanie jakie spełnia szkoła poznańska wywęż wpływ na poczucie estetyczne mas przesiąkniętych duchem niemieckiego zdobnictwa.

PAŃSTWOWA SZKOŁA PRZEMYSŁU ARTYSTYCZNEGO W KRAKOWIE. Dotychczasowy wydział przemysłu art. w państwowej szkole przemysłowej zo-

stał wydzielony i zamieniony na samoistną szkołę pod nazwą „Państwowa szkoła przemysłu artystycznego“.

Nowo zorganizowana ta szkoła ma na celu wychować artystycznie wykształcone, a technicznie do współczesnej wyżyny artystycznego rękodzieła doprowadzone siły, zdolne do pierwszorzędnej twórczości.

Organizacja: Szkoła ogólna, nauka trzechletnia, po której następuje przeniesienie ucznia do szkoły specjalnej. Przedmioty szkoły ogólnej: nauka o formach w ogólności, nauka o formach ornamentalnych, pismo i heraldyka, studjum aktu, anatomiczne rysowanie i modelowanie, uzupełniające ćwiczenia zawodowe w warsztatach, techniczny rysunek, nauka o rzutach, o cieniach i nauka perspektywy, historia sztuki i przemysłu artystycznego, chemia przemysłowa, nauka o materiałach, nauka przemysłowo kupiecka; rachunki, buchalterja, stylistyka, wiadomości o ustroju państwa. Zawodowe szkoły specjalne i warsztaty: 1) szkoła architektury wewnątrz (sprzętarstwo), 2) szkoła malarstwa dekoracyjnego, 3) szkoła grafiki, 4) szkoła tekstylna, (tkactwa artystycznego), 5) szkoła rzeźby dekoracyjnej, 6) szkoła ceramiki. Warunki przyjęcia: ukończony 14 rok życia, ukończenie z powodzeniem 4 klas szkoły średniej lub szkoła wydziałowa, egzamin wstępny z rysunków.

ROZTRZYGNĘCIE KONKURSU NA PROJEKTY DLA PATRONOWEGO MALARSTWA POKOJOWEGO ogłoszonego przez M. Muzeum Przem. w Krakowie. Sąd konkursowy rozpatrzywszy dn. 9/11 1921 r. szczegółowo nadesłany materiał, zaznacza ogólnikowo, że projekty nie wykazują jeszcze zupełnej dojrzałości, co przypisać należy tej okoliczności, że dotychczas u nas prawie zupełnie w tej dziedzinie nie pracowano i brak jest odpowiedniej tradycji.

W dziale fryzów patronowych skomponowanych na jeden kolor przyznano:

1. nagrodę pracy opatrzonej godłem „Fryz“
2. „ „ „ „S. A. P.“
3. „ „ „ „Płomyki“

Po otwarciu kopert okazało się, że 1-sza i 2-ga nagroda przypadła P. Stefanji Ligasównie, nauczycielce seminarjum żeńskiego w Przemyślu, 3-cia nagroda braciom Zdzisławowi i Witoldowi Wagnerom.

W dziale fryzów patronowych skomponowanych na 2 i 3 kolory przyznano:

1. nagrodę pracy opatrzonej godłem „Puzzola“
2. „ „ „ „S. A. P.“
3. „ „ „ „C. W.“

Po otwarciu kopert okazało się, że 1-sza nagroda przypadła braciom Zdzisławowi i Witoldowi Wagnerom, 2-ga nagroda przypadła prof. Ligasównie, trzecia nagroda Czesławowi Walisowi.

W dziale deseni ściennych (tapetowych) w jednym, dwóch lub trzech kolorach, przyznano:

1. nagrodę pracy opatrzonej godłem „C. W.“
2. „ „ „ „koło zębate [z krzyżem
3. „ „ „ „ 14 lipca 1921.

Po otwarciu kopert okazało się, że pierwsza nagroda przypadła P. Czesławowi Wallisowi, druga nagroda prof. St. Jakubowskiemu, trzecia nagroda Helenie Głowińskiej.

ROZTRZYGNĘCIE KONKURSU NA PODRĘCZNIK O BATIKU ogłoszonego przez M. Muz. Przem. w Krakowie. Nagrodę konkursową za podręcznik do batiku otrzymał Zygmunt Lorec art. malarz z Warszawy. Praca ta wydana w druku przyczyni się do jeszcze większego rozwoju domowej produkcji batikowej i ułatwi w posługiwaniu się barwikami niezawsze znanymi pracującym w tej dziedzinie przemysłu.

KONKURS ARCHITEKTONICZNY „TARGÓW WSCHODNICH“ WE LWOWIE. Zdając sobie sprawę z tego, jaką doniosłość narodową, kulturalną i reprezentacyjną mają „Targi Wschodnie“, pragnie Zarząd odpowiednio ukształtować architektoniczną ich całość. Dlatego rozpisuje niniejszem konkurs, do którego zaprasza się architektów polskich. Termin nadsyłania prac konkursowych upływa dn. 1 lutego 1922 r. Za dwie względnie najlepsze prace naznacza się 2 nagrody: I. nagroda 200.000 Mk., II. nagroda 100.000 Mk. Oprócz tego zastrzega sobie Wydz. „Targów“ prawo zakupna prac nienagrodzonych po cenie 50.000 Mk. Informacji udziela Biuro „Targów“ Lwów, ul. Akademicka 17.

DWA KONKURSY NA WZORY NA KILIMY, Ministerjum kultury i sztuki w dążeniu do rozwoju przemysłu artystycznego w Polsce przeznaczyło sumę 550.000 Marek polskich celem urządzenia konkursu na kilim. Urządzenie konkursu powierzono Towarzystwu „Kilim Polski“ w Warszawie. Konkurs dzielić się będzie na dwa konkursy: a) konkurs powszechny i b) konkurs dla młodzieży, kształcącej się w zawodzie artystycznym. 1) Konkurs powszechny, dostępny dla wszystkich artystów, obejmuje 4 nagrody po 100.000 Mkp. każda. 2) Konkurs dla młodzieży kształcącej się w zawodzie artystycznym, obejmuje 5 nagród po 20.000 Mkp. i 5 nagród po 10.000 Mkp. każda. Prace na ten konkurs powinny być nadsyłane tylko za pośrednictwem odpowiednich zakładów naukowych. 3) Termin nadsyłania prac tylko do 15-go stycznia 1922 r. Skład jury stanowią z ramienia ministerjum kultury i sztuki pp. J. Skotnicki i B. Woydyn, ze strony Towarzystwa „Kilim Polski“ pp. J. Warchałowski i J. Baran, oraz zaproszeni pp. M. Kotarbiński, K. Młodzianowski i N. Okołowicz, Szczegółowe warunki konkursu otrzymać można na żądanie pocztą lub osobiście w dni powszednie od godz. 5 do 6-tej wieczorem w siedzibie zarządu Towarzystwa „Kilim Polski“ w Warszawie, przy ul. Krakowskie Przedmieście 7, m 3, tel. 115.02. Warunki konkursu dla młodzieży kształcącej się w zawodzie artystycznym, rozesłano do dyrekcji właściwych zakładów naukowych. Prace nadsyłać należy również pod powyższym adresem na ręce dyrektora zarządzającego p. A. Witwickiego.

WYSTAWA KSIĄŻEK I OPRAW. Staraniem księgarni Gebethnera i Wolffa w Krakowie, oraz zakładu introligatorskiego Roberta Jahody urządzono w sali Muzeum przemysłowego w Krakowie, wystawę wydawnictw i opraw.

W przeciwieństwie do rozpowszechnianej literatury o wysoce nie estetycznych, banalnych a wielce pretensjonalnych rozwiązaniach graficznych tak w układzie drukarskim jak i zwykle krzykliwej okładce, książki wydane przez firmę Gebethnera i Wolffa zwracają uwagę swą bezpretensjonalnością i szlachetną prostotą. Gdyby w całej wytwórczości naszej związanej z drukiem

i oprawą wydawnictw postanowiono jako obowiązującą zasadę prostotę, to nie ulega najmniejszej wątpliwości, że zbawienny wpływ tego skromnego żądania — wyępiłby rozpanoszoną brzydotę tak w druku jak i formie książki. Prostota jest źródłem naszej przyszłej twórczej pracy w dziedzinie przemysłu artystycznego. Jarmarczny przepych sztucznych kombinacji handlowych czy reklamowych przy pomocy wrzaskliwej reklamy działa tylko na szary bezmyślny tłum. Poważna firma wydawnicza w dzisiejszych warunkach może i powinna wydawać masowy produkt z uwzględnieniem zasad estetycznych lecz niekoniecznie musi się to pojawić w nieumiejętnym zdobieniu książki. Zawsze układ skromny daje więcej wartości artystycznych aniżeli bezmyślne posługiwanie się ozdobą. W odniesieniu do opraw zakład Jahody ma już ustaloną opinię. Utrzymanie sztuki introligatorskiej na dotychczasowym poziomie utrudnia brak materiałów, mimo to na wystawie spotyka się wytworne i kosztowne oprawy. Daje się zauważyć w dalszym ciągu brak stempli, to też wystawione okazy przypominają oprawy dawniejsze. Nowość jaką zaprowadził zakład Jahody to „batik“ w zastosowaniu do opraw książek.

Użycie techniki batikowej do okładek książki znane już jest w Niemczech, u nas rozwija ten przemysł poraz pierwszy zakład Jahody. Wystawione oprawy batikowe

wykonane są na papierze, pergaminie i jedwabiu przez tutejszych artystów malarzy. Oprawy te wzbudziły wielkie zainteresowanie.

TOW. „POLSKI PRZEMYSŁ ARTYSTYCZNY“. Nowo powstałe Tow. „Polski przemysł artystyczny“ jest organizacją zawodową artystów pracujących w przemyśle artystycznym, mającą na celu dobro interesów swych członków i unormowany rozwój produkcji związanej ze sztuką stosowaną. Zadania jakie nasuwają się z przyszłością przemysłu naszego, ze szkolnictwem zawodowym, z Wystawą międzynarodową w Paryżu, a co najważniejsze z potrzebą odbudowy zniszczonego dobra narodowego, wymagają rozważnej myśli i poważnej pracy, a nie ulega kwestji, że organizacja skupiająca wszystkich wybitnych artystów, rozumiejących potrzebę kraju, przyczyni się niezmiernie do opanowania haosu istniejącego w luźnych akcjach poszczególnych jednostek i zapewni zdrowe podstawy dla naszej produkcji.

Na walnem zgromadzeniu odbytem w dniu 15 grudnia 1921 r. wybrano Zarząd Tow. do którego weszli: prof. Wiesław Żarzycki jako prezes, Karol Homolacs jako wiceprezes, Kazimierz Witkiewicz, sekretarz i Tadeusz Szafran, skarbnik.

Adres Towarzystwa: Kraków, ulica Smoleńska 9, I piętro.

NADESŁANE KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

JERZY SALSKI: „Sztuka i kultura polska na Litwie i Rusi“. Wystawa retrospektywna zorganizowana przez dział zabytków T-wa Straży Kresowej. Warszawa, styczeń, luty 1921.

Ubiegłej zimy urządzono w Warszawie „Wystawę kultury polskiej na kresach wschodnich“, i wydano książeczkę będącą sprawozdaniem z wystawy. Zamiar chwalebny, rzecz konieczna, o kresach wschodnich, ojczyźnie tylu wielkich Polaków zapomnieć nam niewolno, ale nie czci się ich tak nieumiejętnie urządzonej wystawą jaką była ta wystawa. Dotknę tylko jednego działu, którym się właśnie zajmuję, mianowicie pasów jedwabnych. Jeżeli chce się okazać wielkość i mnogość pracowni, to gromadzi się razem wyroby, a nie rozwiesza się razem okazów z rozmaitych pracowni dlatego, że są jednego właściciela; należało pokazać możliwie jaknajwięcej pasów z Litwy i Rusi, a z innych części Polski dać tylko kilka przykładów, na znak, że to były rzeczy wyrabiane w całej dawnej Rzeczypospolitej, tymczasem pasów Paschalisa, Masłowskiego i t. d. było tyle co litewskoruskich. Ukazano nadto pasy podrabiane (aby nauczyć odróżnienia od prawdziwych), sądzę, że to była kulturalno-artystyczna, a nie technologiczna wystawa. Pokazano dalej jakieś empirowe szarfy, gdyż i te mogły służyć za pasy; należało dać jeszcze ręczniki, szersze wstążki i t. d. gdyż niemi też można się przepasać. Autor książeczki, dający sprawozdanie, powtarza za poprzednikami wiadomości o pasach, nie unikając błędów, a dodając nowe. Słuck, z którego tyle pasów znamy, miał wyrabiać ich tylko 200 rocznie. „Niema dwóch pasów zupełnie do siebie podobnych“, gdy są zupełnie podobne z maleńkimi tylko różnicami, czterostronność ma być znamieną dla pasów polskich, gdy jest ona i na wscho-

dnich ormiańskich. Frenzle nie „niezmiernie rzadko“ ale nigdy nie są częścią samej tkaniny pasa sutszego, bo nici osnowy są zawsze b. cienkie, a frenzla jest wysnuwana z niej tylko u zwykłych, nieozdobnych wschodnich pasów. Owal kończysty, ukazujący się na zakończeniu pasa ma swą dawną historję w tkactwie i wogóle w sztuce wschodniej, a że go czasem widzimy na dywanach, nie wynika by go za Świejkowskim nazywać „dywanowym“, bo prawie każdy motyw z pasów ukazuje się na dywanach wschodnich. „Wstęga w kształcie rzeki“ na zakończeniach jest nie czem innym jak chińskim obłokiem, który z dawna wszedł do tkactwa perskiego. Znak F. S. jest nie tylko słucki, ale pojawia się, jak wskazuje sposób wykonania w rozmaitych pracowniach. Mięczaków (pijawek) nie ma wcale na pasach, ale pijawkami nazywano małe obłoczki chińskie, znane w Słucku. Pas z papugami niema w sobie niczego „wschodnio-bizantyńskiego“, ale mimo to, wbrew twierdzeniu autora jest to wyrób rosyjski, który nie powinien był być na wystawie. Za to napisy na pasach słuckich bywają nie „rosyjskie“, ale cerkiewno-słowiańskie, jak dowodzi słowo „grad“. Dywdyk a czaprak to nie tosamo. Nie czynię autorowi zarzutu, że w kilkudziesięciu wierszach tyle razy błądzi, bo w rzeczy tak rozległej jak ornamentyka, nie nabywa się wiadomości pobieżnym badaniem, ale piszę te uwagi na to, by położyć kres ciągłemu powtarzaniu tych samych utartych błędów.

KS. DR. TADEUSZ KRUSZYŃSKI.

IGNACY KRASICKI: „Monachomachja czyli wojna mnichów“ ilustrowała Zofja Stryjeńska. Nakładem Spółki Wydawniczej „Fala“ w Krakowie.

Dla wydawnictw Spółki „Fala“ nie istnieją warunki

któreby utrudniały stronę typograficzną książki. Brak papieru, farb drukarskich i tego wszystkiego co składa się na dobre zestawienie książki w wydawnictwach „Fali“ nie daje się zauważyć. Wszystko się przezwycięża dla nadania odpowiedniej szaty wytwornej ilustracji. Zofja Stryjeńska, jak nikt może dotychczas, potrafi wprowadzić tyle życia i werwy w świetnie zaobserwowane sceny, że odrywa uwagę czytającego w najbardziej niekiedy interesujących momentach, potrafi z łatwością wnikać w tajniki zdaje się niedostępne, przenosi obrazy przeszłości z nadzwyczajną wyrazistością, a czyni to środkami prostymi, do naiwności szczerymi. We wszystkich kompozycjach przemawia nutą swojskości.

„Biuletyn Domu sztuki“. Wydawnictwo Sp. z o. o. Dom sztuki (Hôtel des Ventes). Wychodzi w Warszawie 1 i 15 każdego miesiąca Rok I. N. I. Adres Redakcji i Administracji Warszawa, Chmielna 5.

Grono miłośników sztuki i kolekcjonerów założyło w Warszawie pierwszy w Polsce „Dom sztuki“ gdzie odbywać się będą licytacje przedmiotów sztuki i przemysłu artystycznego. Instytucje tego rodzaju dawno już istniały zagranicą, zwłaszcza w Niemczech, i były poniekąd regulatorem wartości antykwarskiej dzieł sztuki.

„Elektryfikacja Polski“. Zeszyt 1. Zapotrzebowanie i produkcja energii elektrycznej. Naturalne źródła energii (z 7 mapami w tekście).

„Małopolska“. Opracowane pod kierunkiem Inż. Kazimierza Siwickiego, Warszawa 1921. Wydawnictwo Urzędu Elektryfikacyjnego.

Albin Jura. „Drelichy Andrychowskie“. Kartka z dziejów przemysłu i handlu wyrobami tkackimi w Polsce. Gebethner i Wolff, Warszawa 1921.

Z POLSKICH NOWYCH WYDAWNICTW. Nie wiele pojawiło się na polskim rynku księgarskim w czasach ostatnich wydawnictw, godnych, by mówić o nich na tem miejscu. Stwierdzić należy ze smutkiem ogólne

i katastrofalne obniżenie się tego poziomu, do którego już przywykać poczynął polski czytelnik przed wojną. Nie tyle brak, ile drożyzna papieru i wszelkich materiałów, w zakres drukarstwa wchodzącego, następnie wysoki cennik pracy drukarskiej przy równoczesnem obniżeniu się produktywności i zawodowych kwalifikacji drukarza, wszystko to razem jużby wystarczyło, by poziom z musu się obniżył. Niestety, mało tego: bardziej jeszcze ujemnie niż na wymienione czynniki na formę wydawnictw wpływa dążenie wydawców do wydawania książek i pism jak najmniejszym możliwie kosztem. Oszczędza się więc bez skrupułu na tem, na czem oszczędzić najłatwiej: na jakości papieru, na czcionkach, farbie, na układzie, korekcie, na zdobnictwie książki. I konsument — czytelnik, którego smak wielce się w latach ostatnich obniżył i zgrubiał, godzi się z tą książką jaką mu wydawca łaskawie za drogie pieniądze podaje.

Przytoczyć można zaledwie kilka wydawnictw, godnych, by je postawić w jednym rzędzie z temi, jakie już dziś tylko po bibliotekach i u bibliofilów spotkać można. Przedewszystkiem czasopismo „Ex libris“, poświęcone bibliofilstwu wydawane nakładem Fr. Biesiadeckiego, pod red. Ludwika Bernackiego, znanego miłośnika i znawcę starych i rzadkich druków, wydawcy „Pierwszej książki polskiej“, „Rozmowy króla Salomona z Marchołem“ i in. — Dotychczas wydane 3 zeszyty pisma „Ex libris“ zadowolnić mogą najwybredniejszy smak pod względem typograficznym, a nawet przewyższają pod tym względem niejedno z tego rodzaju wydawnictw zagranicznych.

Jeszcze o jednym wydawnictwie wspomnieć należy, z uznaniem dla wielkiej staranności, jaka wygląda z każdej karty dwóch, dotąd wydanych zeszytów, a mianowicie o literacko-artystycznym czasopiśmie „K r o k w i e“. Typograficznie nader starannie, nawet wykwiintnie wydane, pod względem doboru ilustracji (niezwiązanych z resztą z treścią) czyni wrażenie pewnej niejedności.

P. SMOLIK.

Z DZIAŁALNOŚCI MUZEUM.

Wnikając w potrzeby chwili obecnej i przewidując większe zapotrzebowanie należycie wykształconych sił zawodowych, Zarząd Muzeum zakreślił na rok szkolny 1921—1922 program obejmujący w swej działalności zadanie zdążające do ogólnego i zawodowego wykształcenia pracowników przemysłu i rzemiosła. Wysuwanie tego celu na plan pierwszy i rozwój instytucji w kierunku oświatowo-pedagogicznym narzuca samo życie i tok dziejów ekonomiczno-społecznych. Jeżeli się zwróci uwagę na zjawisko charakterystyczne dla warunków powojennych, objawiające się w gorączkowym dążeniu do zdobycia wiedzy zawodowej, to łatwo się przekonać, że mimo wszelkich w tym kierunku wysiłków, poziom ogólnokulturalny nietylko że się nie podnosi ale nawet znacznie obniża. Objaw ten aż nadto jest widoczny w życiu codziennem. Rzemieślnik czy przemysłowiec chętnie garnie się do nauki związanej z jego zawodem, gdyż widzi w zdobyciu szerszych wiadomości fachowych konkretne i doraźne korzyści materialne, obojętnie jednak a nawet niekiedy opornie staje wobec usiłowań ogólnokulturalnych. Jeżeli przełączymy się do odczytów,

biblioteki, czytelnie, przeznaczone w pierwszym rzędzie dla sfer rzemieślniczo-przemysłowych, to z ubolewaniem stwierdzimy znikomy procent rzemieślników w stosunku do inteligencji zawodowej, przeciwnie na wykłady systematyczne czy też kursa zawodowe chętnie dąży rzemieślnik często zupełnie nie przygotowany naukowo do wysłuchania teoretycznych prelekcji.

Nasuwać się więc zadania także i ogólnokulturalne. Muzeum staje się w swoim rodzaju uczelnią, jedyną zresztą w Krakowie, a pod względem urządzeń i przyborów naukowych jedyną w Polsce. Wspomniane środki i urządzenia naukowe stanowią: zbiory muzealne, biblioteka, czytelnia, warsztaty, drukarnia dla celów wydawniczych, sala wykładowa z aparatem projekcyjnym rzucającym na ekran obrazy zwykłe i kolorowe, ostatnio zaś dla celów naukowych urządzono kino, które także wielkie usługi oddać może przy wykładach i odczytach.

Zaznaczyć tu wypada, że w czasach przedwojennych instytucję zasiliał w dość znaczny sposób rząd austr. gdy tymczasem obecną działalność Muzeum oparto z konieczności o siły własne i stałą dotację miejską. Drobna

pomoc rządowa w ogólnych cyfrach budżetu Muzeum odgrywa minimalną rolę. Gdyby jednak ze strony czynników rządowych Muzeum zostało należycie poparte, wyniki pracy byłyby jeszcze bardziej owocne.

Na posiedzeniu Komisji muzealnej dnia 6-go października b. r. przyjęto przedstawiony przez Dyрекcję Muzeum następujący program pracy na rok szkolny 1921/1922.

I. Kursa, wykłady, rysunki:

1. Stałe sale rysunkowe dla a) metalowców, b) stolarzy, c) rysunków odręcznych, d) rysunków geometrycznych, e) geometrii wykresłnej.

2. Kurs rachunkowości przemysłowej,

3. Wykłady niedzielne mechaniki stosowanej, elementów maszynowych oraz technologii metali, dla metalowców.

4. Wykłady niedzielne technologii drzewa dla stolarzy.

5. Kurs fotograficzny.

6. „ fryzjerski.

7. „ trykotarski.

8. „ galanterji koszykarskiej.

9. „ dla maszynistów drukarskich.

10. „ rysunków zawodowych szewskich (stopień II).

11. „ kolorowania drzewa.

12. „ krawiecki.

13. „ samorodnego spajania metali.

II. Odczyty;

Jak w roku poprzednim odbywać się będą odczyty z zakresu techniki, technologii, sztuk i rzemiosł, nauk przyrodni-

czych, zagadnień ekonomiczno-społecznych itp. Prócz tego w niedziele w godzinach rannych (od 12-ej do 1-szej) publiczne wykłady „Nauki o stylach“ dla rzemieślników.

III. Wystawy:

1. Sztuki graficznej ze stanowiska techniki.

2. Ceramiki ludowej.

3. Wyrobów galanterji koszykarskiej.

IV. Wydawnictwa:

1. Słownik rzemieślniczy inż. Stadtmüllera.

2. Wskazówki dla przystępujących do egzaminów czeladniczych Stan. Batki.

3. Podręcznik do batiku.

4. Podręcznik dla instalatorów, inż. Bronisława Biegeleisena.

5. Podręcznik technologii drewna.

6. Tablice rachunkowe dla rzemieślników.

KINO W MUZEUM PRZEMYSŁ. W KRAKOWIE.

Usilne starania Dyr. Muzeum uwieńczone zostały ustawieniem aparatu kinowego w wielkiej sali odczytowej.

Kino w Muzeum odda olbrzymie usługi przy wykładach, odczytach a przede wszystkim przez wyświetlanie obrazów pouczających. Naukowy charakter kina znajduje zastosowanie poraz pierwszy w Polsce w Muzeum Przemysłowem im. Dr. A. Baranieckiego w Krakowie. Skromne poczynanie założyciela instytucji, który marzył o propagandzie przemysłowej na większą skalę, o popularyzowaniu wiedzy, znajdują swój wyraz w akcji Muzeum dla której gmach dzisiejszy stał się już za szczupły.



REDAKTOR KAZIMIERZ WITKIEWICZ.

TREŚĆ ZESZYTU II.: Aleksander Borawski: O ludwisarstwie i dzwonach w Polsce. — Adam Chmiel: Godła rzemieślnicze i przemysłowe krakowskie. — Karol Homolacs: Nauka zdobnictwa. — Józef Muczowski: Reklama a oszczędzenie miasta. — S. Udziela: Przemysł drzewny w Koszarawie. — P. Smolik: Na przełomie. — Jan Malisz: Fotografia nowoczesna. — L. K. i H. T.: Uwagi w sprawie wykształcenia rzemieślnika. — Ks. Dr. T. Kruszyński: Jedwabne pasy polskie w Muzeum Przem. w Krakowie. — Kronika. — Nadesłane książki i czasopisma. — Z działalności Muzeum.

ODBITO CZCIONKAMI DRUKARNI M. MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO IM. ADRJANA BARANIECKIEGO W KRAKOWIE 1921.