

PRZEMYŚL I RZEMIOŁO



ORGAN MIEJSKIEGO MNZEUM
PRZEMYŚLÓWEGO IM. DRA
A. BARANIECKIEGO W KRAKOWIE

„ARCHITEKT“

CZASOPISMO POŚWIĘCONE
ARCHITEKTURZE, BUDOWNICTWU
I PRZEMYSŁOWI ARTYSTYCZNEMU

REDAKCJA I ADMINISTRACJA
KRAKÓW, UL. WOLSKA L. 40

KOMPLET FOTOGRAFJI MEBLI KRAKOWSKICH

ZDJĘCIA NAJCIĘKAWSZYCH
SPRZĘTÓW ZNAJDUJĄCYCH
SIĘ W DOMACH KRAKOWA
73 SZTUKI W FORMACIE 13/18
26 SZTUK W FORMACIE 18/24

CENA KOMPLETU 25.000 MKP.

DO NABYCIA W REDAKCJI „PRZEMYSŁ, RZEMIOSŁO,
SZTUKA“ W KRAKOWIE, UL. SMOLEŃSKA L. 9, II P.

„POZNAŃSKA GAZETA RZEMIEŚLNICZA“

URZĘDOWY ORGAN IZBY RZEMIEŚLNICZEJ W POZNANIU

WYCHODZI CO MIESIĄC. POZNAŃ, FR. RATAJCZAKA 27

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 KOŚCIO-
LÓW I MIESZKAŃ. DO PRZYBRANIA TOALET ŚLUB-
NYCH, BALOWYCH I KAPELUSZY. WIĘNCE GROBOWE

OZDOBY NA DRZEWKO W STYLU POLSKIM

„BOŻKI SŁOWIAŃSKIE“
NOWA TEKA ZOFJI STRYJEŃSKIEJ

16 AUTOLITOGRAFJI DWU I TRÓJ-
BARWNYCH NA PAPIERZE CHIŃSKIM
I JAPOŃSKIM WYDANA W 25 NUME-
ROWANYCH EGZEMPLARZACH PRZEZ
SPÓŁKĘ WYDAWNICZĄ „FAŁA“

DRUKOWAŁ JAN WOJNARSKI
DO NABYCIA W KRAKOWIE, UL. SMOLEŃSKA L. 9.

SWÓJ DO SWEGO PO SWOJE!

„ROZWÓJ“

TYGODNIK POŚWIĘCONY ROZWOJOWI
ŻYCIA NARODOWEGO W POLSCE.

WARSZAWA UL. ŻÓRAWIA L. 2.

CENA POJEDYNCZEGO NUMERU 80 MKP.

PRZEMYSŁ-RZEMIOSŁO-SZTUKA

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 II. NUMER 2.

GODŁA RZEMIEŚLNICZE I PRZEMYSŁOWE KRAKOWSKIE.

c. d.



RYC. 1. GODŁO MYDLARZY KRAKOWSKICH.

Na pieczęci cechowej z XVII. w., owalnej (40×35 mm.) jest tarcza herbowa, na jej szczycie hełm z koroną (niewłaściwie ułożoną, ponieważ korona powinna spoczywać na hełmie) i z labrami na boki tarczy spadającymi. Na tarczy herbowej są trzy małe podłużne tarcze w ułożeniu jak na poprzedniej 2, 1, u góry poziomo ścięte, u dołu łukiem zamknięte, boki ich są w środku ku wewnątrz łukowato wgięte. Tarcze te są szrafowane pionowo, co heraldycznie znaczy barwę czerwoną. Napisu otokowego na tej pieczęci niema, znajdują się tylko po bokach korony inicjały S|S a po bokach tarczy herbowej u dołu M|K (fig. 57). Pierwsze dwa inicjały są niewątpliwie inicjałami imienia i nazwiska tego mistrza cechu malarzy, który ją sprawił, drugie dwa oznaczają inicjałem: Malarz Krakowski. Na pieczęci z r. 1761 godło malarzy krakowskich stanowią również trzy małe tarcze w ułożeniu, jak poprzednie, na kartuszu barokowym, którego pole jest barwy czerwonej (szrafowanie pionowe).

Ponad kartuszem umieszczony jest herb uniwersytetu krakowskiego: dwa berła na krzyż złożone, między nimi u góry korona. Dodanie herbu uniwersytetu krak. powstało stąd, że cech malarzy krakowskich został wzięty pod patronat uniwersytetu d. 15 stycznia 1745 r., podobnie jak cech drukarzy krakowskich. Napis w otoku tej pieczęci, okrągłej (śr. 54 mm.) brzmi: * SIGILLVM CONGREGATIONIS PICTORVM: ANNO DOMI: 1761: (fig. 58).

Ostatnia pieczęć z r. 1888 (śr. 40 mm.) ma już tylko na tarczy okroju wczesno-gotyckiego trzy małe tarcze również tego kształtu. Tarczę okala wstęga, związana u góry tarczy, z datą: 1888, z dewizą: *Jeden za wszystkich wszyscy za jednego*. Napis w otoku literami pseudo-gotyckimi: + KLUB :: MALARZY · I :: RZEBIARZY :: W :: KRAKOWIE (fig. 59). Patronem malarzy krakowskich jest św. Łukasz ewangelista, którego obraz znajduje się w cechu i wyobraża: po-

piersie św. Łukasza w ciemnej sukni, opasanej paskiem, na ramionach płaszcz brunatny, na głowie czerwona czapka. Prawą rękę ma św. Łukasz złożoną na piersiach, w lewej trzyma pióro gęsie i księgę opartą na głowie wołu. Po za świętym jest Matka Boska z Dzieciątkiem Jezus na ręce, do połowy widziana.

MIECHOWNICY (marsupiarium), stanowili odrębny cech dopiero od r. 1590. Poprzednio byli łącznie z KALETNIKAMI (crumenarii), OLSTERNIKAMI (perarii, peratores) i TASZNIKAMI (bursifices). Wtenczas, według miniatURY w kodeksie Behema (na początku XVI w.) godła tego cechu wspólnego przedstawiały się: 1) na tarczy zielonej skórzany mieszek pieniężny, 2) na tarczy czerwonej mieszek, torebka do pasa, bogato wyszywana i 3) na tarczy niebieskiej dwa skórzane czerwone zankle (Schnürsenkel) ze złotymi końcami (fig. 60).

Po oddzieleniu się w r. 1590 miechowników w cech osobny, mieli oni za godło swego rzemiosła przedmioty przez siebie wyrabiane, wyrażone na pieczęci z r. 1590, a więc sprawionej równocześnie z powstaniem odrębnego cechu. Pieczęć ta, (śr. 30 mm.) z napisem w otoku: * SIGIL CONTVBER: MARSUPIARI CIVITA: CRACOVI 1590, ma pole podzielone na 4 części linią poziomą i pionową. W każdym polu jest przedmiot, który wykonywali miechownicy a raczej są to cztery „sztuki mistrzowskie“, które wykonać musiał czeladnik miechowniczy, aby zostać majstrem (fig. 61). Sztuki te tak opisuje statut cechowy z r. 1590. „Naprzód szwedlar w półtora koła z czerwonego dobrego zamszu, na przodku trzy miechy nasadzone, w jednej sztuce ukrojone, pod forbogiem między tymi miechy mają być cudne laystyki na wierzchu, w hapsztuklu w forboku mają być mundt. Druga strona tego szwedlera ma być z bodnem, na której trzy miechy i mundt z jednej sztuki... fałdy wszystkie u miechów i mundtów mają być chędogo stadernetlowane farbistym jedwabiem. Wtóra sztuka jest: miech dwanaścierzędny o 6 mieszkach a te dwanaście rzędy mają być od jedwabiu chędogo uczynione a na wierzchnich cugrynach mają wisieć dwa miechy sześcierzędne, hengiel ma być chędogo jedwabiem wyszywany, na nim knafel najmisterniejszy ku tej sztuce należący, także też na spodku w koronce. Trzecia sztuka jest: fałdowany miech staroświecki krakowski; na każdej stronie po jednym miechu, nad nim i na nim rycerskie węzły i z wierzchu i z zewnątrz aby był dobrym zamszem futrowany i dobrze przestrony a ze stron wszędzie falcowany z pozłotki; u tegoż miecha hengiel wyszywany i knafel urobiony, strzępki z czerwonego zamszu pozłotką futrowane. Czwarta sztuka jest: para rękawic duplowana, z jednej sztuki dobrze ukrojona i uszyta o szwie wewnętrznym, a po wierzchu ma być chędogo wyszywana rozmaitym jedwabiem, co najmisterniej być może“. Miechownicy byli więc zarazem i rękawicznikami.

MIECZNICZY, mieczownicy (gladiatores) — SZPADNICZY (ensifices). Przy dokumencie pergaminowym z 18 stycznia 1550 r. wydanym w Krakowie przez starszych mistrzów cechu mieczniczego, którzy ustanawiają artykuły dla towarzyszy (czeladników) przywieszona jest pieczęć (śr. 35 mm.) starszych mistrzów, niestety niewyraźnie odcisnięta. Z odcisku tego widać tylko, że w środkowym polu okrągłym jest tarcza nakryta koroną królewską; godło na tarczy jest zupełnie niewyraźne. Napis w otoku jest następujący: · S · MAISTRIS (!) GLADIATORIS · KRAKOVIAN. O ile wyraz napisu MAISTRIS nie jest błędem gramatycznym zamiast MAISTRI (=magistri), co jest najprawdopodobniejsze, to, możnaby napis otokowy czytać w ten sposób: S(igillum) Maistri s(enioris) Gladiatoris Krakoviensis. Na puharze szklanym malowanym (emalja), będącym pierwotnie własnością mieczników krakowskich a obecnie czeladzi ślusarskiej, z r. 1603 jest wymalowane godło mieczników: w owalnym polu: na dole jest żółty półksiężyc, rozkami ku górze zwrócony. W środkową część półksiężyca wbite są 3 miecze, z których środkowy jest ustawiony pionowo a dwa boczne pod kątem ostrym do półksiężyca. Miecze mają klingi białe, jelce i główce żółte. Na wierzchu mieczów korona królewska żółta, wysadzana kamieniami czerwonymi i niebieskimi. (Ob. rycinę kolorową).

To samo godło, tylko bez korony, wyrażone jest na pieczęci mieczników i szpadników krak. z r. 1709-go. Pieczęć, okrągła (śr. 40 mm.) ma w polu środkowym, ujętem z boków przez ornament roślinny w formie „rogu obfitości“, u dołu półksiężyc z profilem twarzy ludzkiej, rożkami ku górze zwrócony. W półksiężycy wbite są 3 miecze, w ułożeniu tem samym, co poprzednio opisane godło z roku 1603. W otoku pieczęci jest umieszczona dewiza: SI: DEVS. NOBISCVM. QVIS. CONTRA. NOS. PK WP. ANNO 1709. (fig. 62). Litery PK WP, umieszczone na końcu tej dewizy, są inicjałami imienia i nazwiska starszego i podstarszego mistrza mieczników krak. (z r. 1707, 1709) Pawła Karbińskiego i Walentego Papieża, którzy najwidoczniej pieczęć tę cechową sprawili.

Obesłanie cechowe (t. zw. cecha) mieczników krak. z r. 1678, mosiężne, azurowe, ma z jednej strony rytowany wieniec roślinny, w tym wieńcu św. Piotr i Paweł (patronowie mieczników) trzymają koronę, pod nią są 3 miecze wbite w półksiężyc, jak na pieczęci poprzedniej.

Pieczęć ich z XVIII w. ma na kartuszu, z koroną królewską na szczycie, również w półksiężycy wbite: miecz prostopadle ustawiony, z prawej jego strony: szablę a z lewej szpadę, pod kątem ostrym. Napis pieczęci (śr. 41 mm.) w otoku brzmi: + SIGILLVM ꝛ(CONTVP : ERNII · ENSIFICVM ET SPATNATORV CRAC (wyraz szpadnicy, przetłumaczono na język łaciński: spatnatores) (fig. 63).

W połowie XIX w. miecznicy nie tworzyli już osobnego cechu, lecz należeli do cechu rusznikarzy. Na chorągwi cechowej 1852. wymalowany jest na jednej stronie Chrystus z chorągiewką (Zmartwychwstały), na drugiej godła cechowe: pistolety, strzelby, miecze i szpady, u spodu półksiężyc na półkuli niebieskiej, rożkami do góry zwrócony, ponad

temi godłami korona królewska. W okolo biegnie napis: CECH ZIEDNOCZONY RUSNIKARZY MIECZNIKÓW NARZĘDNIKÓW etc. ORAZ WSZELKICH WYROBÓW STALOWYCH 1852.

MOSIĘŻNICY (orichalcarii), ob. Bronzownicy.

MURARZE (muratores), KAMIENIARZE (sztamecowie) (lapididae). Na pieczęci z XVI w. są na tarczy renesansowej ułożone na krzyż dwa młotki: jeden o prosto ściętych głowicach, drugi łukowaty o jednej głowicy prosto ściętej a drugiej ostro zakończony. Poniżej skrzyżowania umieszczona jest prostopadle kielnia murarska, trzonem na dół. W otoku pieczęci jest napis: SIGIL · CONTVBER · FABRORVM · MVRATOR · CIV · CRA (fig. 64). Późniejsza, bo z końca XVI w. pochodząca pieczęć cechu murarzy krakowskich, ma na tarczy te same godła, które są na pieczęci poprzedniej, nadto dodany nad młotkami płaski winkel (węgielnica) a po bokach na



RYC. 2. GODŁO MIECZNIKÓW KRAKOWSKICH.

stronie prawej dłućko ostro u dołu zakończone, na stronie prawej także dłućko o płaskim ostrzu (fig. 65). Napis w otoku tej pieczęci (śr. 36 mm.) jest ten sam, który jest na pieczęci poprzedniej.

Na pieczęci cechu murarzy i kamieniarzy kazimierskich z r. 1777-go jest w polu środkowem pieczęci u góry herb miasta Kazimierza: litera K, nad nią korona królewska, po bokach litery z prawej popiersie męskie z koroną na głowie, po lewej popiersie niewieście, także ukoronowane. (ob. Chmiel A.: Pieczęcie m. Krakowa, str. 71 i następne). Pod herbem m. Kazimierza na osi pionowej znajduje się waga „równa“, poniżej pion murarski, z prawej strony młotek murarski i kielnia, z lewej młotek kamieniarski i dłućko ostro zakończone. Narzędzia te ustawione są w kierunku pionowym. Napis w otoku niewyraźny: SIGILLUM CONTUBE... CASIMIR... 1777. (fig. 66)

W połowie XIX w. murarze krakowscy wraz z kamieniarzami mają na tarczy, na szczycie której jest główka aniołka ze skrzydłami, również za godło narzędzia rękodzielnicze: u góry cyrkiel (z ramionami drewnianymi), pod nim dwa młotki na krzyż ułożone, a poniżej kielnia. Narzędzia te są ułożone na osi pionowej, po prawej stronie ich jest dłućko ostro zakończone, po lewej pałka kamieniarska. Na około pieczęci (śr. 40 mm.) napis: URZĄD STARSZYCH ZGROMADZENIA MURARZY I KAMIENIARZY, (pod tarczą) M. KRAKOWA. (fig. 67).

W księdze cechowej „konstu murarskiego i stameckiego“ sprawionej w r. 1828 są na pierwszej karcie wymalowane akwarelą godła tych rzemiosł: środkową oś pionową stanowi pion na sznurku, po prawej jego stronie są w ułożeniu poziomem, jedno pod drugimi, narzędzia: kielnia, młotek murarski, pałka kamieniarska i dwa dłućka żelazne, po lewej stronie waga, kątownica drewniana i cyrkiel rozwarty. Przedmioty te były niewątpliwie z natury robione, podajemy ich podobiznę — jak wówczas wyglądały. (fig. 68). Ostatnia pieczęć cechu murarskiego z r. 1872 ma postać św. Wincentego (patrona cechu), z prawej strony postaci jest młotek, z lewej kielnia, poniżej data 1872, u dołu wreszcie dwie dłonie w uścisku braterskim. (fig. 69). Napis na około: STOWARZYSZENIE MURARZY W KRAKOWIE.

MYDLARZE (smigmatores), ŚWIECARZE (candelatores), ŁOJARZE (sepifusores). O godło pierwotne mydlarzy krak. jest spór, który ostatni poruszył L. Lepszy w pracy: Pergameniści i papiernicy krakowscy w ubiegłych wiekach i ich wyroby“ (Rocznik krak. t. IV. Kraków 1900). P. Lepszy dowodzi, że godło, umieszczone na tabl. XXIII-iej w kodeksie Baltazara Behema, z napisem w pierwszej połowie XIX w. ręką senatora Soczyńskiego na minjaturze tego kodeksu wyrażonym: MYDLARZE, jest „bezprzykładne“ z tego względu, że Soczyński położył fałszywy napis nad godłem cechowym, które ma być godłem papierników a nie mydlarzy.

Wspomniana minjatura przedstawia (ob. rycinę) tarczę herbową barwy czerwonej, na tarczy róża pięciolistna srebrna (biała), tarczę trzyma 2 tarczowników w stroju mieszczkańskim średniowiecznym, wyrastających z bujnych kielichów kwiatów; ornament liści otacza to godło. Ponad tarczą wstęga, na której senator Soczyński umieścił napis: *Mydlarze*. U dołu minjatury jest przez całą jej szerokość prosta ława drewniana na czterech nogach. Na ławie są rozłożone po prawej stronie prostokąty białe z widoczną pięciolistną różą w środku, po lewej kasetka otwarta, z trzech części złożona, część środkowa jej ma również pięciolistną różę w środku. Wreszcie na brzegu ławy jest wbity nóż ukośnie.

P. Lepszy uważa, że białe prostokąty z różą w środku są arkuszami papieru, kasetka: formą papierniczą a róża widoczna na nich i umieszczona na tarczy: godłem papierników krak. Na tych rzekomych arkuszach widzi więc p. L. wyciśnięty znak wodny (filigran) papieru i t. d. Nie wdając się tutaj w szczegółową polemikę z twierdzeniami p. Lepszego, zaznaczamy, że opisane godło t. j. róża jest godłem pierwotnem mydlarzy. Taką bowiem „różę“ widzimy na tafli mydła godła mydlarzy austriackich powyżej Anizy z r. 1665 (ob. Grenser, A. *Zunft-Wappen*, tablica XXIII), umieszczoną na 2 brzegach tafli. Wobec znanego zresztą wpływu a raczej przejęcia

przepisów i zwyczajów cechów rzemieślniczych w Polsce od pokrewnych cechów niemieckich (zachodnich), „róża“ w godle mydlarzy krakowskich jest zupełnie zrozumiałą. Przedmioty białe rozłożone na ławie u dołu naszej minjatury są taflami mydła z wyciśniętym godłem, a nie arkuszami papieru z filigranem, a kasetka na lewym brzegu ławy formą do mydła. Kolor biały tych przedmiotów, który p. Lepszego utwierdza w mniemaniu, że oznaczają papier, a nie mydło, które „odznacza się kolorem żółtym“, odpowiada bardzo dobrze mydłu naturalnemu, ponieważ „żółte“ mydło jest już zabarwione odpowiednią farbą. Zresztą godło papierników krakowskich jest inne — jak to podajemy w odpowiednim miejscu.

Na pieczęci z r. 1663-go mydlarzy krak. godło ich cechu jest już inne. Pieczęć (śr. 56 mm.) ma na konsoli kartusz, nakryty koroną królewską, po bokach kartusza stoi na wprost postać męska w zbroi, prawą ręką podparta w bok, w lewej zaś ręce, ku górze od łokcia wzniesionej, trzyma świecę. Na kartuszu jest godło cechowe: dwie ręce obnażone z obłoków ku dołowi zwrócone trzymają prostokątną taflę mydła w formie, z której widać tylko brzegi, wystające poza taflę. Napis w otoku pieczęci: * SIGILLVM CONTVBERNY: SMEGMATORVM CIVITATIS CRACOVIE 1663 (fig. 70). Na tabliczce mosiężnej (15×8.5 cm.), służącej zapewne za obesłanie cechowe, z r. 1843, jest na stronie głównej płaskorzeźba, przedstawiająca 2 lwów profilem do siebie zwróconych, siedzących na ziemi na tylnych łapach a trzymających przednimi łapami wiązkę świec, pionowo ustawionych. Pod wiązką świec leżą na ziemi 4-ry podłużne kawałki mydła, poprzecznie parami na siebie ułożone. To samo godło przedstawia pieczęć (śr. 34 mm.) z napisem w otoku: PIECZĘCZ GOSPODY CZELADZI MYDLARSKICH - w KRAKOWIE, pod godłem rok: 1852. (fig. 71).

NOŻOWNICY (cultellifabri, cultellifices), ślifierze. Mieli także swoje godło, w czasach, kiedy stanowili cech odrębny. Nie znamy na razie pieczęci z tem godłem. O niem wspomina księga cechowa nożownicza w r. 1628: na ornacie i na kielichu są herby nasze nożownicze. W ostatnich czasach nożownicy i ślifierze należą do cechu wspólnego ze ślusarzami i mają wspólne godło z nimi. (Ob. ślusarze).

PAPIERNICY (artis papiraceae socii) tworzyli początkowo zawód, artificium, nie mając własnych statutów, chociaż posiadali jakieś bractwo między sobą, rządzące się zwyczajem prawnym, w bractwie obowiązującym. Dopiero w r. 1546, dnia 10 października król Zygmunt I zatwierdził statuta, ułożone przez papierników krakowskich dla wszystkich papierników, wykonywających ten zawód na ziemiach polskich. W statucie tym określono, że podobnie jak w innych krajach, patronem cechu ma być św. Antoni, którego postać z laską i dzwonkiem ma być również godłem cechowym, wyrażonym na pieczęci: „eisdem pro insigniis effigiem divi Anthonii scipionem et campanulam gestantem, communis patroni tutelaris artificum huius artis in aliis provinciis, celebrari damus, assignamus et pronuntiamus. Qua effigie pro sigillo contubernii sui perpetuo utentur“. (Ob. Ptaśnik J. Papiernie w Polsce XVI w. Kraków, 1920). Wywody p. Lepszego, jakoby godło „róża“, wyrażone na tabl. XXIII kodeksu B. Behema miało być godłem papierników a nie mydlarzy krak. (ob. mydlarze), nie mogą się ostać, ponieważ papiernicy otrzymali dopiero w r. 1546 swoje godło cechowe (św. Antoniego) a minjatura w kodeksie Behema pochodzi z samego początku XVI wieku. Odbicia pieczęci papierników nie znamy.

PASAMONICY (passamentarii) (szmuklerze), wyrabiali: galonki (kręcone gładkie, w kupki pstre, z koronkami), frendzle (atłaskowe, z dartego jedwabiu, jedwabne wiązane, włóczkowe), koronki (czarne, atłaskowe różnej farby, ze złotem jedwabne), pasamony (atłaskowe, ze złotem i srebrem, z szychem, haki i treszy, trewerki, włóczkowe), wstęgi (atłasowe gładkie różnego koloru, kitajkowe, czarne kanawaczowe, ze szpigielkami i białe, półjedwabne). Pieczęć pasamoników krak. z r. 1766 (śr. 40 mm.) ma kartusz, po bokach którego stoi na wprost „tarczownik“ w krótkim stroju, każdy z mieczem przy boku, na głowie ma kapelusze z piórem. W górnej połowie kartusza jest 1/2 postaci anioła ze skrzydłami, który trzyma w prawej ręce

miecz, w lewej wagę, opasany sznurem, od którego na prawą stronę zwisają dwa końce z kutasami (św. Michał?), w dolnej połowie godło pasamoników: dwie ręce (od ramion) trzymają kółko zębate, nad nim 3 szydła z drewnianymi rączkami, poniżej kawałek pasmanterji z kutasikami u dołu. Ponad kartuszem jest napis na wstędze: CONCORDIA. W otoku pieczęci napis: * SIGIL · FRATERNITAT · PASSAMENTARIVM · METROPOLI · CRACO: 1766 (fig. 72).

PAŚNICY (cingulatores, zonarii) posiadają jedną z najstarszych pieczęci cechowych, bo pochodzącą z drugiej połowy XIV w. Na niej (śr. 47 mm.) jest 2 siedzących aniołów ze skrzydłami, z dużymi puklami włosów na głowie, trzymających między sobą tarczę. Na niej w środku pionowo ustawione kowadełko, poniżej skośnie ułożone: z prawej strony młotek, z lewej raszpla płaska. Poza tarczą zwisa od góry pas nabijany rozetkami, zakończony sprzączką. Na wstędze w około napis majuskułą gotycką: SIG · CINGVLATORVM · CRACOWIENSIVM. (fig. 73).

Druga pieczęć z r. 1571-go (śr. 32 mm.) ma na tarczy pionowo ustawione kowadełko, ozdobione na płaszczyźnie bocznej dwoma kółkami i punktami, u dołu kowadełka są ułożone na krzyż młotek i raszpla płaska z zębami na brzegu. Po obu stronach kółko. Nad kowadełkiem data 1571. Tarczę tę z godłem okala sznurek z węzłami, zakończony 2 kutasami, które zwisają ponad szczytem tarczy. W 2 bocznych zakrojach tarczy jest maska głowy męskiej z włosami krótko strzyżonymi na głowie, z wąsami w dół zwieszonymi. Otok pieczęci stanowi: od góry półkolem napis: PASNIZY + SREMESLO, półkolem od dołu wyobrażony jest pasek nabijany puklami, zakończony z jednego końca sprzączką, z drugiego kółkiem (fig. 74).

Kompozycja pieczęci jest niezwykła, gdyż oprócz 2 masek ludzkich, umieszczonych w zakrojach bocznych tarczy, użyto przedmiotów wyrabianych przez paśników t. j. sznura i paska zamiast linii kolistych i perełkowych, używanych do odznaczenia sfragistycznego.

Ostatnia pieczęć paśników krakowskich z r. 1795 (śr. 35 mm.) ma za godło w środkowym półu owalnym, otoczonym półkolem od góry wieńcem z różyc i liści, kowadełko, po za nim na krzyż ułożone: płaski pilnik i młotek, nad kowadełkiem rozwarty cyrkiel i skośnie ustawione dwa szydła z nasadami. (To samo godło jest na pieczęci bronzowników, ob. fig. 16). U dołu, po bokach owalu tarczowników jest data: 1795. Napis w otoku pieczęci wyrażony w języku niemieckim: * SIEGEL DER GÜRTLER CUMFT ZU KRAKAU. (fig. 75).

PASZTETNICY (crustularii), TRAKTYEROWIE, garkuchniarze-faryniarze. W XVIII w. należeli do jednego cechu, w którym pierwsi mieli wybitną rolę. Mieli pieczęć owalną: (45×35 mm.) z r. 1760 czy 1769 z napisem łacińskim, której podobizny podać nie możemy, ponieważ jest zupełnie niewyraźnie odbita na akcie z r. 1769, również i napisu, z którego można tylko odczytać: + SIGILLUM (CRUSTULARIORUM) CRACOWIENSIVM · 1769 (?). Na pieczęci, pochodzącej z r. 1788. godło ich wyrażone jest na kartuszu z koroną na szczycie kartusza ozdobioną na środkowej sterczyźnie pięcioma gałązkami i przedstawia ułożone na krzyż: nóż i łyżkę z płaskim owalnym czerpakiem, ponad nimi jest poziomo ułożone radełko zębate do krajana ciasta, z trzonkiem, pod nimi wałek drewniany do ciasta. Kartusz z obu stron otaczają dwie gałązki roślinne, po bokach korony, rozdzielona nią, data: 1788. Pieczęć jest nieco owalna (41×40 mm.) i ma w otoku napis: * PIECZĘĆ KONGREGA : PASZTETNIKOW: STOŁ: MIASTA KRAKOW (fig. 76).

PERUKARZE (perucarii). Na pieczęci z r. 1770 (śr. 50 mm.) jest barokowy kartusz, na nim mur miejski z otwartą bramą i jedną basztą na murze. (Ma to być herb miasta Krakowa). W otwartej bramie jest peruka umieszczona na podstawie o okrągłym wąskim trzonie, poniżej dwa skrzyżowane narzędzia o długich trzonach. Jedno ma kształt łopatkowej, drugie zakończone walcowato. W otoku napis: + SIGILLUM CONGREGATIO PERUCARIORUM 1770. (fig. 77).

PIEKARZE (pistoires) biali, czarni. Należą do najstarszych cechów krakowskich. Mieli pieczęć w XVI-ym wieku, według której zrobiona jest pieczęć (w XVIII w.), okrągła, (śr. 30 mm.). Na tarczy renesansowej, szrafowanej pionowo, czyli barwy czerwonej, jest „precel“; w otoku napis:



57.



58.



59.



62.



60.



63.



61.



66.



64.



65.



67.



68.



69.

SIGILL : PISTORUM CRACOVIE (fig. 78). Druga pieczęć (śr. 40 mm.) z r. 1833 przedstawia w polu środkowym dwa lwy, wspięte na tylnych łapach, bokiem do siebie zwrócone, które trzymają wspólnie w przednich łapach „precel“. Nad precelem jest korona królewska, a poniżej precla bułka, kształtu jajowatego. Napis biegnie: półkolem od góry: GELTIGE BEKER BRÜDER-SCHAFT, pod godłem w linii poziomej: ZU KRAKOW | 1833, od dołu półkolem dwie gałęzie a) z liści laurowych, b) z liści dębowych, związane w końcach (fig. 79.). Na wzór tej pieczęci zrobiona była w drugiej połowie XIX w. pieczęć (śr. 36 mm.), przedstawiająca tylko dwóch lwów wspiętych, trzymających w przednich łapach wspólnie: precel. Napis jej brzmi: STOWARZYSZENIE PIEKARZY BIAŁYCH W KRAKOWIE (fig. 80).

Pieczęć czarnych piekarzy, t. j. wypiekających chleb ciemny pszenny i żytni, z początku XIX w. (śr. 31 mm.) przedstawia stojącą postać na wprost św. Florjana, w zbroi, w hełmie na głowie i płaszczu z połami na bok odchyłonymi. Z prawej ręki wylewa on ze skopca wodę na mały budynek kościelny (z krzyżem na dachu), w lewej ręce trzyma proporzec z chorągiewką. Na około jest napis: PIECZĘĆ CZORNY PIEKARZY KRAKOW 1809 (fig. 81). Św. Florjan na pieczęci czarnych piekarzy, mieszkających przeważnie na przedmieściu Krakowa — Kleparzu, był patronem miasta Kleparza a zarazem patronem tegoż cechu.

ADAM CHMIEL.

O KSZTAŁCENIU W SZTUCE.

Zdarza się często, że z pośród uczących się na artystów wychodzą słabi rzemieślnicy, zaś z pośród uczących się na rzemieślników, doskonali artyści. Na podstawie tego doświadczenia powołano do życia nową instytucję, państwową szkołę przemysłu artystycznego w Krakowie. Nowo zreorganizowana szkoła ma na celu kształcić w artystycznym rzemiośle i wychowywać siły zdolne, doprowadzone do współczesnej wyżyny artystycznego rękodzieła. Uskutecznić to zadanie przez należyte używanie materiałów w wykonaniu i zrozumieniu organicznej całości projektu, przez ćwiczenie rysunkowych i plastycznych zdolności uczniów, a to w najciślejszym związku z rękodziłem artystycznym wogóle i jego rodzimymi wytworami w szczególności. Szkoła składa się z oddziału ogólnego, klas zawodowych, warsztatów, pracowni chemicznej, specjalnych szkół przemysłu artystycznego. Uczniowie mają poznać zasady rękodzieła artystycznego, a do zrozumienia tych zasad dojść przez zastanawianie się nad istotą konstrukcji i właściwościami materiałów, oraz przez praktyczne obeznanie się z działaniem narzędzi, używanych do obrabiania materiałów. Na tej podstawie uczniowie mają nabywać właściwego pojęcia o kształcie i wyrabiać sobie samodzielny sąd w kwestjach smaku artystycznego.

Szkoły zawodowe architektury, malarstwa i rzeźby, obejmują prócz całości wnętrza budowli świeckich i kościelnych, oraz ich ukształtowania, także urządzenia tych budowli w najszerszym zakresie, a więc artystyczną wytwórczość wszystkich przedmiotów użytkowych. Obok właściwego malarstwa, obejmującego w najszerszym zakresie zdobienie ścienne, stropowe, fasadowe, także dział grafiki, ilustracje, plakaty, druki, dział tkacki, witrażów i mozaiki.

W szkole zawodowej rzeźby uczy się wykonywania rzeźb o mniejszych i większych rozmiarach z każdego materiału i dla wszelkich celów. Potrzeby kraju ojczywego nasuwają specjalizację wytwórczości przedmiotów, służących do wyposażenia kościołów. Główny nacisk należy położyć na swobodne opracowywanie materiału, a więc na bezpośrednią pracę dłutem w kamieniu, na cięcie drzewa, wycinanie w kości lub stali, a wreszcie sporządzanie modeli dla odlewu metalowego. Specjalna szkoła ceramiki uczy technologii materiałów ceramicznych, chemji, poszukiwania kształtów ceramicznych, ceramicznego malarstwa, glazur i polew.

Warsztaty mają uczniom nastręczać sposobność przez własnoręczne stosowanie odnośnej techniki, przekonywać się, czy projekty ich posiadają praktyczną użyteczność i nauczyć, jak mają przystosować kształt do materiału i danej techniki.

W interesie kraju leży zatem, aby ta szkoła w licznym zastępie uczniów znalazła warunki rozwoju. A ten interes jest przecież tak oczywisty. Wszak rzemiosło artystyczne bogaci kraj, jeżeli wytwarza rzeczy użytkowe, będące towarem nienagannej jakości artystycznej, zdolnej nietylko zaspakajać potrzeby miejscowe, lecz także zwiększać wywóz i sprowadzać pieniądź obcy, a zarazem przyczyniać się do tego, aby wytworzony przez wojnę specjalny objaw zbijania ogromnych kapitałów w niewielu tylko rękach, wyrównać przez zachęcanie posiadających do wydawania pieniędzy. Niech więc społeczeństwo nasze uświadomi sobie ekonomiczną potrzebę popierania rzemiosła artystycznego, ale swego, nie obcego. Niech zatem stara się o wytworzenie własnego, doskonałego rzemiosła, uszlachetnionego sztuką. Niech młodzież kieruje do tych warsztatów pracy, z których wynosi się nie wygórowane, a nie określone pragnienia i aspiracje, lecz przygotowuje się do trzeźwego jęcia się zawodu, który nie zawodzi. Jednym z takich warsztatów może się stać nowo zreorganizowana Państwowa Szkoła przemysłu artystycznego w Krakowie, dążąca do poprawy stosunków wychowania artystycznego, którego rozważanie za ledwie wychodziło po za granice kół zawodowych zarówno w naszym społeczeństwie, jak i gdzieindziej.

Obecnie, wskutek szerokiej ankiety, spowodowanej w Niemczech artykułem Wilhelma Bodego i niezwykłego wrażenia, jakie on wywołał, zostały oświetlone jasno i ostro dzisiejsze złe stosunki i stwierdzona konieczność, niecierpiąca zwłoki zawrotu z fałszywej drogi. W naszym społeczeństwie, zniszczonem wojną, osaczonem zakusami obcych na wszystkich dziedzinach wytwórczości sprawa ta wysuwa się wraz z innymi jako konieczność obrony.

Przyjąć niestety trzeba, że dotychczas z pośród młodzieży, poświęcającej się artystycznemu zawodowi, za ledwie pół procent po szeregu lat nauki w szkole sztuk pięknych osiągało cel zamierzony. Reszta przepadała, szukając chleba w zawodach, nie mających nic wspólnego z przebytymi studjami, jako funkcjonariusze poczty, kolei, akcyzy itd.

Ankieta ogłoszona przez Wilhelma Bodego znalazła silny oddźwięk nietylko w samych Niemczech, ale i za granicą; szereg wybitnych fachowców zabrało głos. Ankieta ustaliła w rezultacie gwałtowną konieczność reformy nauczania w zakresie sztuki w ogólności. Z szeregu zgodnych zresztą opinii, w tej sprawie przytaczamy parę, ludzi zasłużonych na polu pedagogicznym i własnej ich wytwórczości.

A. W. de Beauclair pisze o wyższych szkołach sztuk pięknych.

„Rozmaicie się mówi o tych warsztatach nauki sztuk pięknych — i w istocie opłaci się trud, ponieważ te szkoły obciążają państwo stosunkowo bardzo, a ze strony artystycznych autorytetów i sędziów sztuk bywa silnie atakowaną ich działalność. Zastanawiającem jest też i to, że artyści wielkiej miary, szczególnie ujemnie wyrażają się o akademjach. Jako nauczyciel artystycznej młodzieży, może tylko taki artysta pożytecznie działać, który ma dla swego rzemiosła najgłębszy szacunek.

Tu jest najdrażliwsze miejsce naszych szkół sztuk pięknych!

Intrygi i podszepty doprowadziły do tego, że kancelarje naszych Akademii przyswoiły sobie fałszywą i najbardziej niebezpieczną orientację. Ażeby podnieść liczbę uczniów sądzono, że trzeba powoływać na profesorów takich artystów, którzy są modni, mają sławę dnia dzisiejszego. Dlatego też źle się przysłużyło rozwojowi sztuki. Nietylko to, ale setkom młodych ludzi zakłócono spokój drogi, wiodącej do pogłębienia ich wiedzy. Na podstawie pewnego rodzaju studjum można przyjąć za pewnik, że większość naszych najwybitniejszych mistrzów wyszła ze surowej akademickiej dyscypliny i że tysiącokrotnie łatwiej akademię przewyciężyć, niż pozbyć się kłopotu, którego sobie zadaje każdy uczeń, przyswajając sobie taniem naśladownictwem



71.



70.



72.



74.



73.



75.



76.



77.



78.



80.



79.



81.

jednostronnie wyrafinowanego mistrza metodę szybkiego wykształcenia. Zbyt łatwo powiodło mu się uzyskać szybki, lecz krótkotrwały sukces; podziwiają (słusznie) szybkość pojmowania ucznia X. Y., ale krytyka załatwi się z nim wkrótce i mistrz nowo mianowany spostrzeże z przerażeniem, że na tej drodze łatwej dalej nie zajdzie już nigdzie. Owo zakłopotanie podszepnie mu: na gwałt coś nowego, oryginalnego, ażeby cię nie zapomniano! I wynajduje... nowy styl, nowy... ismus, — ogarnęło go zwątpienie. Zastraszająco narzuca się dzisiaj objaw, jak mało rysuje się dobrze, poprawnie, podczas gdy maluje się stosunkowo łatwo i śmiało zwłaszcza studja — w obrazach już tej łatwości niema.

Być wiernym sobie samemu i naturze, to droga mało budząca podziwu, ale wiodąca najpewniej do mistrzostwa, mającego wartość wieczystą i siłę drogowskazu. Jakżeż dzisiaj śmieją się z tego głośno wszyscy ci, rozwałkowujący samych siebie i zapoznający wszelkie wartości. Znam ja ich dobrze, wielu, zbyt wielu. Te liczne mózgi spekulantów, utrzymujących, że można dojść do dzieła sztuki wymysłem, wynalazkiem, omijając mysterjum siły twórczej. Gdzie wola twórcza się załamuje, tam rozum musi zamilknąć! Lecz wprawna, wyćwiczona, posłuszna ręka, to najsubtelniejsze narzędzie artysty musi się stać uzdolnioną aby mogła spełniać usługi woli twórczej. Poza tem nic nie ma innego tylko partactwo i nieudolność i zawsze będą przy tych, którzy nie nauczyli się A, B, C, rzemiosła artystycznego.

Pytałem się nieraz sam siebie, czy liczba obrazów i rzeźb zupełnie nieokiełzanego wywnętrzania się, (myślę specjalnie o tak dzisiaj podnoszonych dziełach ekspresjonistów, futurystów, kubistów i t. d.) nie przewyższa liczby dzieł sztuki? Chcę przez to zapytać, co jest podstawą tak niesumienego i bezprawnego zwalczania wszystkiego co dobre i zasługujące na szacunek?

Podstawa musi leżeć o wiele głębiej, niż to dotychczas przeczuwano. Wyrafinowani spekulanci w ostatnich dziesiątkach lat wzmożonego handlu sztuką, spostrzegli, że krytyka i publiczność nie łatwo rozumieją rzeczy bałamutne, uważając je dla tego za genialne, przytem zauważyli, że o wiele łatwiej i taniej zrobić obraz bez pomocy natury, modelu, studjów pejzażowych, który i tak może zdobyć uznanie.

Na tem stoi sprawa naszej sztuki dziś, anno 1922.

Spokojna, rezultatu pewna, występuje jednak na plan pierwszy od dawna pogardzona sztuka „akademicka“, którą w najgorszym razie nazwijmy znowu tylko sztuką. Utrzymanie tej sztuki, co zresztą nic innego nie oznacza, jak utrzymanie dobrej, uczciwej tradycji, to jest państwowa szkoła sztuk pięknych. Ona z pewnością nie zasklepi się przed prawdziwym duchem czasu i nowymi zdobyczami. Ale, ażeby mogła nadal uważać się za nauczycielkę i mistrzynię, musi więcej nieskończenie więcej, niż dotychczas, budować na prawidłach, na dyscyplinie, niewzruszonej solidności w stosunku do rzeczy podstawowych. To dalekie jest od konserwatyzmu i szablonu. Winna być szkołą nauki i nauczania — niczem więcej.

Wszelkie symptomy „kierunków“ w nauczaniu należy wyrugować. Zwracać znacznie więcej uwagi niż dotychczas na obowiązek pracowania. Akademia musi się stać przybytkiem pracy.

Powinna też zniknąć romantyczna figura artysty, uśmiechająca się lekceważąco ze społecznego porządku, wymagająca przyznania jej wyjątkowej wartości.

Tensam temat porusza Bruno Paul stwierdzając konieczność reform w artykule p. t. „Szkolne czasy artysty“.

„Nie wynaleziono jeszcze L'art pour l'art kiedy słowo „sztuka“ miało inne niż dzisiaj znaczenie, o wiele prostsze i skromniejsze; sens odpowiadał jego źródłu: „umiejętności“. Ale byli ludzie umiejący swe rzemiosło tak dobrze, że było ono sztuką — i odwrotnie, byli artystami, ponieważ tak dobrze umieli swe rzemiosło. Z pośród mnóstwa tych doskonałych mistrzów rzemiosła wyróżniały szczególnie uzdolnionych przewyższające zalety ich prac — we wszystkich gałęziach;

tych nazwiska przeszły do potomności. Jednak ci wyróżnieni nie byli przeznaczeni z góry do „czegoś wyższego“ zapomocą szczególniejszego sposobu wykształcenia — uczyli się swego rzemiosła tak, jak zresztą wszyscy inni, współpracowali jako pomocnicy przy pracach swych nauczycieli a w ćwiczeniach swojego zawodu stali się dopiero tak wybitni, że ich dzieła i imiona przetrwały krótką dobę ich żywota.

Tak wzrastali w pracowniach i we współpracy przy bieżących zamówieniach kierujących mistrzów w sposobie wykształcenia, który rozumie się sam przez się i odpowiada sposobom pracy dla codziennego zapotrzebowania.

Jak wykształca się artystów dzisiaj?

Nauka warsztatowa, jako źródło dawnej sztuki znikła i to z biegiem niespełna stu lat. Dzisiaj, wykształcenie w dobrej pracowni, przypada tylko nielicznym jednostkom w udziale. Inni, przechodzą przez pracownię, których wytwory oraz sposób pracy nie są w stanie obudzić w młodej duszy radości z rodzenia się twórczości własnej. Większość nigdy w pracowniach nie powstała. Ci wychodzą z jednej szkoły, w której uczyli się czytać, pisać, łaciny i różnych rzeczy do drugiej, której cele i zamiary są dla nich tylko bardzo niejasne. Tam uczy się ich rysowania wedle natury, malowania lub modelowania. I wcale dobrze się im tam powodzi, bo niemal każdego można nauczyć rysować, malować, rzeźbić, tak jak go nauczono pisać. Przy tem każdy przecież uczeń szkoły sztuk pięknych wnosi nieco uzdolnienia. W ten sposób co roku bywają przyjmowane setki młodych ludzi do szkół państwowych, miejskich i prywatnych i ćwiczone w rysowaniu, malowaniu i modelowaniu z natury.

Bezprzecnie, że i ten rodzaj kształcenia jest w stanie wydobyć pewne uzdolnienie i wprawdzie nieliczni, mogą dojść tą drogą do rezultatu. Dla dużych i silnych talentów początkowa droga nauki którą kroczą, rzadko miewa znaczenie wytyczne. Dla bardzo przeważającej liczby innych, czas tego rodzaju kształcenia oznacza dotkliwą stratę cennych lat a co smutniejsze, szkodliwe uchylanie się od pracy w zakresie zbiorowym. Oni nie uczą się żadnego zawodu; im tego nie potrzeba, bo oni postanowili zostać „artystami“. Potrzeba im tylko nauczyć się rysować, malować, modelować z natury albo bez natury i wtedy — są artystami. Wtedy, posiadają zdolność przedmioty widziane w ich otoczeniu lub swe uczucia i myśli wyrażać z pomocą malarstwa lub rzeźby. Tego rodzaju działalność jest wyćwiczeniem się w „sztuce“. Oczywiście, im wytwór jest dalszym od podejrzeń pospolitej użyteczności, tem wyżej stoi cena jego wartości. Wówczas to jest „sztuka wielka“. Upragnionym celem jest przyjęcie prac na wystawę a kulminacyjnym punktem pragnień, zakup do państwowych zbiorów sztuki. Dzisiejsza „sztuka“ szanuje się i strzeże, aby nie dotknąć plamy celowej użyteczności. Za żadną cenę nie chce być „artystycznym rzemiosłem“.

Tak rozwinęła się owa działalność, która podąża zdała od życia i jego żądań. Urodzona z przesadnych pojęć, za dumną jest, aby się mogła znowu stać pożytecznym rękodziełem, rzemiosłem naszej doby, którego nam gwałtownie potrzeba.

Rezultat tego chorobliwego rozwoju, można widzieć na wystawach, tak samo na wielkich wystawach dorocznych jak i na wystawach młodych i najmłodszych, których tak częste kaprysy literackie zastępować im muszą brak radości z rzemieślniczego trudu i twórczości.

Nie będzie poprawy tego rezultatu bez postawienia innych zasad drogi wykształcenia. Wina nie leży po stronie kierowników i nauczycieli naszych szkół sztuk pięknych, lecz w niepłodności systemu.

„Czysta“ sztuka nie jest dla uczniów!

Uczyć można i trzeba wszystkich elementów rzemieślniczych a uczyć tak, aby obudzać i pielęgnować poczucie wartości lub bezwartości pracy, materiału i określenia zamiaru. Najpomyślniej dzieje się to w ramach poważnej pracy warsztatowej. Niema też potrzeby wstępowania na

inną drogę jak na tę, która wiodła w dawniejszych czasach do celu, ograniczając się w ten sposób do wychowywania zdolnych rzemieślników artystów, zapomocą rozwiązywania codziennych zadań w warsztatowym wykształceniu. Przytem wyraźne uzdolnienie do wolnego wyćwiczenia się w malarstwie i rzeźbie przez tego rodzaju wykształcenie będzie się rozwijało najlepszym sposobem. O tem przekonywa parę tysięcy lat rozwoju sztuki o tem pouczają przykłady z naszych czasów: Menzel uczył się jako litograf, Leibl był wyszkolonym malarzem pokojowym.

Dzisiejszą metodą zdobywa się tylko to, że setki młodych ludzi z pomiędzy niewielu powołanych a nieprzeliczonych niepowołanych doprowadza do tego, że z malowania obrazów, portretów, lub modelowania aktów tworzą sobie mieszczański, dochodowy interes. Powstaje stąd rzesza wegetujących, żądnych wiecznie poparcia, zwątpiałych dla życia i powodzenia artystycznych proletariuszy a liczba ich wzrasta z roku na rok. Z małymi wyjątkami ludzie ci, opuszczający szkołę sztuk pięknych, nie są zdolni objąć obowiązków w jakimkolwiek poprawnym zakładzie artystycznym (n. p. w zakładzie witrażów). Ich wykształcenie jest zbyt jednostronne; pochodzi to stąd, że idee wolnej twórczości artystycznej, które wypełniają żywot i prace w salach akademii sztuk pięknych, zbyt są odległe od twardych rzeczywistości życia. Radby niejeden chętnie zstąpił ze swego piedestału, ale przeuczanie się i zaczynanie na nowo u schyłku lat dwudziestu jest twarde i żmudne. Rezultat pozostaje zawsze ten sam: na wielką liczbę złamanych bez ratunku egzystencji, wypada zdumiewająco nikły procent pracujących szczęśliwie i pomyślnie.

Zło nie umniejsza się bynajmniej przez to, że wielka część ludzi zawiedzionych w swych nadziejach znajduje jedyny ratunek w tem, aby rzeczy, których się nauczali, znowu uczyć. Wielu, którym szczęście nie sprzyja, aby mogli zająć urząd lub urzędzik w państwowej szkole, czy miejskiej, udziela lekcji rysunków i malarstwa lub otwiera szkołę prywatną. Tak mnoży się rzesza męskich i żeńskich uczniów sztuk pięknych, zatruta jadem sączącym w umysły żyjących urojenia o zabiegach „czystej sztuki“.

Droga wiodąca do poprawy, jest tylko jedna, tysiącletnia! Młodych ludzi nie przeznaczać z góry na „wolnych artystów“ i nie wychowywać dla „wysokiej sztuki“.

Szkoły, które do tego celu zmierzają działają bardzo szkodliwie i powinny być przekształcone na takie, które żądają od swych uczniów przynależności do rzemiosła artystycznego i których zadaniem jest uczniów podnosić i rozwijać w wykształceniu takich zawodów.

Im więcej jednostronnem i gruntownem będzie zawodowe wykształcenie uczniów, tem lepiej spełnią one swe zadania. Na podstawie takiego wykształcenia będzie mogła szkoła sztuki budować dalej, uczniów utalentowanych w kierunku artystycznym kształcić zawodowo na zasadzie artystycznych punktów widzenia. Najwyższym stopniem i zakończeniem wykształcenia są pracownie mistrzów, we wszystkich gałęziach sztuk plastycznych, w których najczęściej uzdolnieni uczniowie będą mieli możność pracować parę lat samodzielnie nad własnymi zadaniami, wspierani radą wybitnego zawodowca. Przy tem zawsze znajdzie się możność szczególniejszego kształcenia uczniów, których uzdolnienie nadaje się do wolnego malarstwa i rzeźby. Ale i tu niema potrzeby usuwania uczniowi z pod nóg gruntu wykształcenia zawodowego.

Przez taki potrójny stopień szkół stworzy się możność dostarczania odpowiednim kołom wytwórczym zastępu dzielnych sił a zarazem ograniczy się kształcenie malarzy i rzeźbiarzy tworzących na wystawy do niewielkiej liczby tych talentów, które specyficznie do tego się nadają. Osiągnięcie tego postulatu jest celem o znaczeniu narodowo gospodarczem, gdyż po wojnie jest zbrodnią marnowanie cennych sił.

Po artykule Brunona Paula traktującego rzecz ogólniej, zamieszczamy artykuł Hermana Muthesiusa, który w „Uwagach o kształceniu rysowniczych sił pomocniczych w architekturze i przemysle artystycznym“ podaje cenne wskazówki, dotyczące reformy systemu nauki więcej szczegółowo:

„Wyszkolenie artystyczne jest dlatego tak niebezpieczną dziedziną, ponieważ zjawilo się jako środek zastępczy istniejącego przedtem zawsze systemu naturalnego kształcenia nietylko w rzemiośle ale w sztuce.

Uczeń rozpoczynał od wprawiania się w używaniu narzędzia a następnie przyswajał sobie rzemieślniczą sprawność. A co już najważniejsze, to to, że uczył się zawsze na istotnym wykonywaniu samego dzieła.

Tymczasem w szkole miejsce dzieła zajęła praca ćwiczeń, stała się celem samym dla siebie a dzieło ustąpiło mu miejsca. Pracuje się w szkole bez celu, bez zamiaru, bez zamawiającego, ot tak, w próżnię, w błękity. Stąd też idzie to niebezpieczeństwo przedewszystkiem jeśli chodzi o sztuki zastosowane do użytku a zatem przemysł artystyczny, architekturę, gdzie warunki istotne stają się wytycznymi. Gdyby się uczeń ćwiczył w pracowni mistrza, to nie rysowałby z pewnością nic innego ponad to, co jest potrzebne do wykonania. Nie traciłby z oczu niczego z tej reguły zasadniczej tworzenia wszystkiego wedle możności środków a więc materiału, przeznaczenia konstrukcji, pieniędzy. On by to czuł i wiedział, że projektowanie dla projektowania niema sensu. I gdyby znikły cugle istotnych wymagań dla kierujących pracami architektów i artystycznych rzemieślników, wówczas powstawałyby zgoła bezużyteczne rzeczy. Niedoświadczony uczeń tego nie czuje, kierując swoje usiłowania w próżnię, nie ma pojęcia o rzeczywistości życia. Nauczyciel będzie się wprawdzie starał jego prace dostosować do niej, ale będzie to dla ucznia tem trudniejszym, im mniej on tkwi w życiu zawodowym. I jeśli będzie stale od niego się uchylał, to zbliżać się będzie do pewnego stanu odrętwienia i coraz silniejszego odstręczenia się od rzeczywistości życia. Przybywa do tego jeszcze pewna wewnętrzna okoliczność. Ponieważ wymagania rzeczywistości oznaczają często więzy i ograniczenia, będzie się je przeto chętnie pomijało. Tak uczeń jak i nauczyciel oddadzą się raczej z większą przyjemnością czynności tak zwanej czystej sztuki.

Ową czystą sztukę wysuwać na pierwszy plan stało się dziś poprostu zasadą: całą naukę wykształcenia prowadzi się wychodząc z myślenia czysto artystycznego. W tym celu pozwala się uczniowi odrazu komponować — zrazu łatwiejsze zadania a stopniowo coraz większe i trudniejsze. Tego rodzaju metoda ma wprawdzie tę zaletę, że uczeń wychodzi z całości i dlatego wie zawsze, że szczegół musi z całością pozostawać w związku. Rozbudza to chęć do pracy i podnieca ją stale. Ale ma za sobą dwie słabe strony. Wychowuje w tym przekonaniu, że i w przyszłej zawodowej pracy chodzić będzie o swobodną, żadnymi więzami fantazji nie krępowaną twórczość, co przecież musi jednak prowadzić do rozczarowania. Tym sposobem dochodzi uczeń do wyśrubowanego stanu duchowego. Niezawodnie, daje on uczniom od samego początku owego boskiego trudu, jakim jest trud tworzenia, coś podniosłego, ale cóż z tego, jeśli ta rozkosz ma się skończyć wraz ze szkołą. Życie wymagać będzie później zupełnie czegoś innego. Młody człowiek musi jako rysownik, wykonywać rzeczy proste, wedle jego przekonania nudne, wygotowywać rysunki pracowniane i spełniać usługi podręcznego rysownika. Od niego nikt nie będzie wymagał projektów. A to go musi unieszczęśliwić. To tak jest, jak gdyby rekrutów kształcono od początku w wyższej strategii, w sztuce dowodzenia armiami i wygrywania bitew. Jakżeż niewielu z tych, którzy wysiadują ławki w naszych szkołach budownictwa i przemysłu artystycznego bywa wodzami na swem polu. Ale wszystkich wychowywano na wodzów, nie dziw też że obowiązki żołnierza z frontu bywają często dla nich ciężkie. Przeświadczeni o wysokości swego arcyzmu, które stąd wynoszą, wzdrygają się przed popolitością codziennego zajęcia. A skoro już znajdują życie takim, jakim ono jest, cierpieć muszą za swe szkolne czasy. Najczęściej, do nagięcia swej istoty zmuszają ich okoliczności, do pewnego rodzaju załamania się wczorajszego jeszcze samopoczucia, aby je dostosować do pracy dnia codziennego.

W dzisiejszym życiu zawodowym, potrzeba setek, ba, nawet tysięcy technicznych i artystycz-

nych sił zawodowych, zanim zajdzie potrzeba jednego samodzielnie projektującego twórcy w tym znaczeniu, w jakim ich wychowują dzisiejsze szkoły. Ze wzrostem przemysłu, rośnie właśnie liczba technicznych sił pomocniczych w przeciwieństwie do sił właściwie twórczych. Dzisiejszy świat wymaga w najszerszych granicach współpracy podporządkowanej, zwartej, nieindywidualnej.

Gdzież więc należy szukać polepszenia?

Zapewne, że wyrugować projektowanie z programu szkolnej nauki, znaczyłoby wylać dziecko wraz z kąpielą. Lecz projektowanie nie powinno tak opanowywać nauki, iżby poszczególną pracę dzisiejszego ucznia, której później będą od niego wymagać, usuwało na bok. A już przede wszystkim nie może doprowadzić do tej manji wielkości, która dzisiaj wśród najmłodszych wcale nie jest rzadkością. Młodzieńcze umysły przestrzegać trzeba przede wszystkim przed przesadą, bo wszelką wybujałość życie podetnie później bez litości. Krzywdę im się czyni, pozwalając na bezpodstawny wzrost wyobraźni. Do tego nienaturalnego wzrostu przyczyniają się łatwo szkolne prace dlatego, ponieważ uczeń sądzi, że może je przypisać sobie samemu, gdy tym czasem mogły one powstać jedynie dzięki kierownictwu nauczyciela. Nawet wtedy, gdy uczeń już tak daleko postąpił, że tworzy samodzielnie, to pracuje przeważnie nietylko w duchu, ale nawet w świecie kształtów swego nauczyciela. Nie wie, że jest to samodzielność, która nie wiele jest w stanie powiedzieć. Uważa się za artystę dojrzałego a tymczasem jest tylko kompilatorem rekwizytów swego mistrza. Jakżeż często zdarza się, że uczniowie, których uważano w szkole za niezwykle uzdolnionych, nawet tacy, którzy państwowe premje otrzymywali, w późniejszym życiu zawodzą zupełnie.

W tych wszystkich niebezpieczeństwach można szukać ratunku tylko w tem, ażeby techniczno-rzemieślniczą część programu nauki wysunąć na plan pierwszy. Każdy uczeń powinien przytem posiadać specjalne rzemiosło. Z całą dającą się pomyśleć gruntownością trzeba go zmusić do opanowania przedmiotów konstrukcji, do artystycznych i naukowych przedmiotów pomocniczych, przedmiotów traktujących o sposobach przedstawienia rzeczy, oraz do kalkulacji. Tu musi istnieć przymus obowiązujący do planu nauki. Sam już obowiązek, jako środek wychowawczy, działa zbawiennie. Skupia umysł i zniewala do zainteresowania się nawet mniej miłą rzeczą. A każdy zawód ją ma i zwalczać ją musi.

Pomijając to zresztą, jest przecież jak najsurowsze wykształcenie w rzeczach technicznych, konstrukcyjnych, przedstawienia, detali, kosztorysów tem, z czem późniejsze zatrudnienie ucznia właśnie się styka.

Zaznaczyć też i to trzeba, że właściwej zawodowej sprawności szkoła nigdy nie jest w stanie dać, zaś nie rzadko słyszane utyskiwania, że z naszych szkół budownictwa i przemysłu artystycznego nie wiele jest pożytku, polegają na fałszywem oczekiwaniu, że szkoła musi dostarczać gotowych praktyków zawodowych. Jest to zarówno niemożliwem, jak wymagać od prawnika po egzaminie, aby był wytrawnym adwokatem. Zawodową rutynę zdobywa się jedynie w samym zawodzie. Czego jednak od szkoły wymagać można, to podstaw technicznych, artystycznych i wytwórczych zawodu. Należy zaś unikać wychowywania w pojęciach, których się w życiu nie spotyka. Jeżeli elementy techniczne stawiane będą na czele nauczania, to uczeń nigdy nie wpadnie na myśl, że późniejsze życie musi mu dostarczyć zatrudnienia jako sile twórczej. Nie będzie cierpiał nad tem jeśli mu przyjdzie wykonywać prace codziennego życia i wychowa się go na człowieka istotnie pożytecznego.

Według tego kierunku są pożądané i konieczne zmiany w naszych zakładach naukowych.

Tych parę głosów przytoczonych tutaj z pomiędzy szeregu osobistości, biorących udział w ankiecie, zgodnych zresztą w powszechnem przekonaniu o gwałtownej potrzebie reformy systemu nauczania i kształcenia w sztuce, nasuwa myśli i pytania, o ile pilniejszą i stokroć ważniejszą staje się ta sprawa w naszym społeczeństwie. W kraju wojną zniszczonym otwiera się wśród

szeregu innych dziedzin, olbrzymie pole pracy dla artystycznego rękodzieła. Sprawa staje się nagląca. Obcy wytwórcy systematycznie i pracowicie przygotowują na naszej ziemi grunt dla swej przyszłej produkcji. Rąk nam dziś trzeba do pracy dzielnych i umiętnych. I jeśli kogo, to już nas chyba nie stać na to, aby z naszych szkół sztuki wychodziło pół procent fachowców.

JAN BUKOWSKI.

STARODAWNE OBICIA PAPIEROWE CZYLI KOŁTRYNY¹⁾.

W Polsce odrodzonej zainteresowanie do rodzimej sztuki musi przybrać znacznie większe i inne jak przedtem rozmiary, ruch pewien daje się nawet spostrzegać, zwłaszcza grafika dzięki szeregom artykułów, kilku wystawom rycin, obecnej wystawie drukarskiej, niedawnej wystawie starodawnych rycin ludowych²⁾ wreszcie świeżo wydanej książce p. Wildera „Grafika” — nie mówię już o wybitnej działalności naszych artystów — weszła, że się tak wyrażę, w modę. Nie od rzeczy zatem może będzie, jeśli uprzytomnimy sobie wysiłki dawnych pokoleń na tem polu tem więcej, że o wielkiej przeszłości naszej sztuki we wszystkich jej kierunkach szerokie koła inteligencji polskiej niestety bardzo słabe posiadają dotychczas wyobrażenia.

Od najdawniejszych czasów w budownictwie ważnym dekoracyjnym czynnikiem była polichromja, rozpraszała ona jednostajność szerokich płaszczyzn ściennych, podkreślała kontury architektoniczne, uwydatniała rzeźbiarskie szczegóły.

Od Egiptu i Azji poprzez Grecję i Rzym, a następnie średnie wieki spostrzegamy wszędzie polichromję związaną ściśle z budownictwem. U schyłku średniowiecza fresk do upiększenia przestrzennych wnętrz nie wystarczał. Barwna tkanina używana przedewszystkiem do dekoracji na Wschodzie w dalekiej bardzo starożytności zaczyna towarzyszyć, nieraz zastępować ścienne malowidło. W w. XIV i XV haftarstwo jako „acupictura” jest właściwie jedną z malarskich technik, tak, że nie rzadko fresk naśladował kobierzec³⁾ i odwrotnie, często zresztą pomysł do obu rodzajów dekoracji wychodził z ręki jednego i tego samego artysty. Wiadomo zresztą, że od początku XV w., może jeszcze od ostatnich dziesiątków XIV w. malarze, szklarze, snycerze, stolarze stanowili cech wspólny. Przez całą nieledwie pierwszą połowę XV w. jako starszych cechu, obok malarzy i snycerzy spotykamy stolarzy, których rzemiosło, bardzo blisko wiązało się ze snycerstwem. Jednakowoż w późniejszej epoce w miarę rozwoju życia politycznego, wobec różniczkowania życia społecznego, a co za tem idzie zmiany całego nastroju i ducha mieszkańców miast spostrzegamy coraz większą specjalizację. Organizacje rozcłonkowują się na coraz mniejsze grupy — pojedyncze zaś gałęzie rzemiosł, udoskonalają się coraz bardziej w kształcie i technice swych wytworów. Wiek XVI-ty z pełnią nowych idei jest zwrotnym punktem zmiany stosunków w łonie cechów. Jednolitość wyrobów zaciera się — dzieło sztuki staje się zlepkiem, nieraz przypadkowym rozmaitych części składowych poprostu „zaczyna panować to co nazywamy fabryczną produkcją”.

W historii naszego rzemiosła artystycznego sprawdzić powyższe słowa możemy w całym szeregu zjawisk z rozmaitych gałęzi twórczości małopolskiego, czy wielkopolskiego rzemieślnika już u schyłku średniowiecza, zanim jeszcze świt Odrodzenia objął jasną łuną cały łaciński świat „Zachodu”. Oczywiście specjalizacja występowała z niejednakowym napięciem, w rozmaitych cechach. Oryginalność formy musiała ustępować nieraz ze szkodą przed „fachowością” tech-

¹⁾ Artykuł niniejszy jest skrótem sprawozdania czytanego przez autora w r. 1914 w gronie Lubowników Piękna u Baryczków.

²⁾ Porówn. Z. Kieszkowski: „Zwięzły katalog wystawy dawnych drzeworytów ludowych”. Warszawa r. 1921.

³⁾ Porówn. K. Górzyński: „Ornat Długosza”. Sprawozd. Kom. Hist. Sztuki Akad. Um. T. VIII. S. CCXI.

M. Sokołowski: Studja do historii rzeźby w Polsce w w. XV i XVI. Dtto. T. VII. S. 153.



RYC. 1.



RYC. 2.



RYC. 3.

STARODAWNE OBICIA PAPIEROWE CZYLI KOLTRYNY.

niki. Zresztą wiele posiadamy w tym okresie niejasnych spraw. To jedno możemy dziś już twierdzić stanowczo, że indywidualizm polskiego ducha ujawniający się od zarania naszej twórczości artystycznej, coraz wyraźniejszego z czasem nabiera charakteru. Przyszłe studia historii sztuki polskiej oparte na sumiennych badaniach źródłowych, wolne od wpływów obcego ducha, wciskającego się dawniej do nauki polskiej niemal niedostrzegalnie — pogłębią napewno surowy materiał i odsłonią nam prawdziwą tkankę naszej rodzimej kultury. Wówczas uprzedzeni scholaści, lub pseudo-inteligentni dyletanci zmieniają swe lekkomyślne sądy o sztuce polskiej niezgodne z historyczną prawdą i estetyczną wartością.

Oryginalność i swoistość zdobniczych pomysłów występowała, jak zaznaczyliśmy w architekturze, malarstwie, snycerstwie, złotnictwie, haftarstwie, przejawiała się również w rytownictwie zwłaszcza w technice drzeworytniczej. Potwierdzenie powyższych słów znajdujemy w szeregu wystawionych drzeworytów ludowych, częściowo publikowanych przez M. Sokołowskiego, jak również w fragmentach obecnie przedstawionych. Z tych największa część pochodzi z kościoła w Białyninie. Ongi ów cenny zabytek naszej architektury drewnianej, dziś nieistniejący był ozdobiony dekoracją papierową, podobnie jak wiele kościołów wiejskich na ziemiach Najjaśniejszej Rzeczypospolitej. W. Łuszczkiewicz w Dębnie koło Nowego Targu oprócz nader interesującej polichromji znalazł również ślady tapetowej ornamentacji. Tutaj na owych tapetach były powtórzone motywy polichromji sufitowej, jednak nie niewolniczym sposobem. W. Łuszczkiewicz już wówczas w gorących słowach zwracał uwagę badaczy na wagę polichromji w naszym dawnym budownictwie. „Leży w naturze rzeczy“, — mówi zasłużony historyk, „potrzeba dopełnienia barwą i ornamentacją kolorystyczną wnętrza drewnianego kościoła“. Poczucie barwy jest znamiennem u naszego ludu. Toteż ściany jego izb w chatach mogą zostać w naturalnym kolorze drzewa, przedmioty natomiast codziennego użytku, skrzynie a nawet trumny przybierają jaskrawą barwą!.. Zresztą w wielu okolicach zwłaszcza w Łowickiem wycinanka papierowa po dziś dzień okrasza ścianę, podobnie jak kolorowy na szkle obrazek był dekoracyjną plamą zadymionego tła izby podhalańskiej. Wieśniak pojmując, że pomalowanie przedmiot uszlachetnia, stąd też żąda, ażeby wnętrza kościołka drewnianego było barwne, nie pyta jak? Mamy tysiące przykładów polichromii kościołów wiejskich z XVI i XVII w. często artystycznej, stylowej, z użyciem symbolów i przedstawień religijnych; skoro kierownikiem jest ksiądz jak w Libuszy, w Binarowej i t. p. występują przedstawienia treści nieraz mistycznej, objaśniane napisami polskimi lub łacińskimi.

Jeżeli kobierzec średniowiecznej dekoracji zastępował polichromję, lub ją dopełniał, obicie papierowe było formą pośrednią między tymi dwoma sposobami dekoracji, przedewszystkiem w budynkach drewnianych, tutaj bowiem farba nakładana bezpośrednio na drzewo, zbyt często za bardzo wsiąkała, matowiała i niedawałażądanego zdecydowanego koloru. Jeżeli zaś chodziło o względnie trwalszą niezmiennosc tonu, trzeba było deski gruntować, co znowu wymagało dłuższego czasu, przy schnięciu farby, zatem pociągało za sobą zwiększenia kosztów.

Obicie papierowe na którym wydobywano rysunek drogą mechanicznego odcisku „wzorem“ (patronem) kosztowało znacznie mniej nakładu pracy i pieniędzy, wynik zaś estetyczno-dekoracyjny był nieraz bardzo udatny.

Posiadamy wiadomości o drzeworytach, że używano ich u nas nie tylko jako oddzielnych obrazków, niemniej, opierając się na dotychczas zgromadzonym materiale porównawczym widzimy technikę drzeworytniczą szeroko zastosowaną do odtworzenia wzorów ornamentacyjnych już to na płótnie, już to na papierze zawieszonym, lub przyklejanym we wnętrzach kościołów, domów i chat polskich. Do tych drzeworytów, o ile wyobrażają one oprócz czysto zdobniczych motywów, również religijne postacie, czy sceny — lud nasz przywiązywać musiał znaczenie nie

dewocyjne, lecz raczej musiał znajdować, w nich dekoracyjną, estetyczną rozkosz. Owe „kołtryny“, zdobiące ściany zwłaszcza drewnianych budynków, urozmaicały swą żywą barwą monotonię wnętrza, wplatając zaś w ornamentacyjne szczegóły, prastare nieraz motywy miejscowe, zastosowywane przy innych technikach dekoracyjnych — posiadały w rozwoju naszej kultury artystycznej wybitne znaczenie.

W dekoracji tapetowej wiejskich kościołów motywów dostarczała nieraz fantazja ludowa, posiadająca znaczny zasób oryginalnych, a swoistych znamion narodowych. Prostolinijność, prymitywność i kolorystyczny zmysł malarski musiały przyczynić się do wywołania głębokiego nastroju o czym dziś z owych nielicznych fragmentów jakie ocalały, zaledwie przybliżone możemy mieć wyobrażenie. Publikowane obecnie strzępy dawnych dekoracji papierowych, pozwala nam przynajmniej częściowo odtworzyć i zdać sobie sprawę z pięknego wnętrza swoistej architektury.

W naukowej literaturze polskiej spotykamy się z wzmiankami o podobnej dekoracji w spomnianych pracach W. Łuszczkiewicza, prof. M. Sokołowskiego¹⁾ i J. Kieszkowskiego. Koło Krakowa nazywa lud wiejski obicia papierowe na ścianie chat zawieszane z wyobrażeniem zwierząt, ptaków, kwiatów, kołtrynami. Są to odciski z form na drzewie rżniętych, grubo kolorowane... wyraz zaś „kołtra“, którego lud nasz używał do oznaczenia opisywanych obrazków, pochodzi od łacińskiego średniowiecznego wyrazu „cultra“: przykrycie, kołdra, pierzyna, obicie, zmieszal on się z wyrazem „cortine“, „cordina“, przez nadużycie „kołtryna“, zasłona (velum)... ztąd powstały wyrazy, kołtryniarz, kołtryniarstwo, oznaczające tych, co obicia i zasłony wyrabiali, jak i uprawiane przez nich rzemiosło²⁾.

Z bardzo rzadkich wprost można powiedzieć unikatów możemy obecnie przedstawić szereg fragmentów obić papierowych dawnego kościoła w Białyninie (ryc. 1, 3, 4, 5, 7)³⁾ z sali obecnego „Colegium Juridicum“ w Krakowie⁴⁾, (ryc. 2). Jeden urywek obicia znalazłem przypadkowo w oprawie starego rękopisu w bibliotece Dra Tadeusza Sokołowskiego⁵⁾ (ryc. 6).

Pod względem treści wyjątek stanowi wyobrażenie Matki Boskiej z Dzieciątkiem Jezus, fragment wielkiej kompozycji, najprawdopodobniej scena powyższa niebyła w dalszym ciągu powtarzana szematycznie, jako liturgicznie i ikonograficznie zbyt święty obraz, posiadam głębokie przekonanie, że w dalszym ciągu był szereg scen wyobrażających: Ukrzyżowanie, postacie Świętych itd. Indywidualnie rysowane sceny ujęte były w szablonowo wykonywane obramienia. Wszystkie pozostałe kołtryny są zabytkami dekoracyjnymi. Główne motywy: rozeta, groteski, wstęgi, należące do rodzaju „kartuszowatych zagięć“, zdradzają wiele pokrewieństwa ze stiukowymi dekoracjami, płaskich lizen w późno renesansowej architekturze, lub z stiukowymi stropami sal, czy kaplic, wreszcie z kunsztowną drzewną intarsją tej opoki. Owoc granatu otoczony wystrzępionymi liśćmi, przegrodzony kwiatonami, spotykanymi w sztuce Zachodu na florenckich makatach doby Medycuszów, lub francuskiego Henryka III-go, fantastyczny liść rozwijający się, lub zwijający się w płasko biegnących szlakach, perły, owal, raby, kwiat bławatu i korona wieńcząca kwiatony — zdradzają pokrewieństwo z monumentalną sztuką zdobniczą (Virgilius Salis, Cornelius Floris) przetrwaną i zastosowaną do miejscowych wymagań rodzimej architektury.

¹⁾ Porów. Drzeworytnictwo u nas. Sprawozd. Kom. Hist. Sztuki Ak. Um. T. VII. S. 452 i t. d.

W. Łuszczkiewicz: Polichromja kościoła drewnianego w Dębnie pod Nowym Targiem. Spraw. Kom. Szt. Akad. Um. T. V. S. 189 itd.

²⁾ W staropolskim języku brzmiał ten wyraz: „kołtrysz“, lub „kołtrys“, oznaczał sukno prostego wyrobu, prawdopodobnie stąd pochodzi nazwa wierzchniego ubioru, szuby (włosk.: „coltrice“). W dalszym rozwoju „kołtryna“ oznaczała: opony, kobierce (włosk.: „coltrine“) porówn. J. Karłowicza, A. Kryńskiego i W. Niedźwieckiego: „Słownik języka polskiego“ T. II. S. 413.

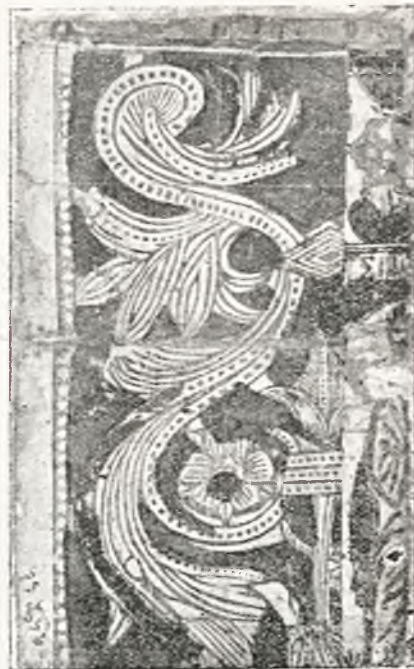
³⁾ Pow. Skierniewicki, gm. Gołuchów, kościół drewniany, modrzewiowy, wspomniany przez Łaskiego w 1521 r., obecnie rozebrany.

⁴⁾ Na drzeworyt ten zwrócił nam uwagę prof. J. Pagaczewski, korzystając z uprzejmości prof. Talko-Hryniewiczza, który ten zabytek przy restauracji sali ocalił, mogłem go odrysować.

⁵⁾ Tytuł brzmi: Małpa człowiek. W cnotach obyczajnych y najstarszaym rządzeniu a nie w posturze Stworzenia, która lubo jest od Boga yednak przez zepsowanie natury y wnętrzney aplikacyi, lub przez terażniejszey dyspozycyi Bezpiecznie do Bestyi przyrównawczy[?] na wstyd tych, ktorzy Ją czyli też Ona Ich naśladuje y oraz przyznawszy się w sobie y poznawszy prawdę na poprawę onychże wydana Przez Domowego authora Staropolskiego Szlacheica Roku Pańskiego 1724.



RYC. 4.



RYC. 6.



RYC. 5.

STARODAWNE OBICIA PAPIEROWE CZYLI KOLTRYNY.

Farby zwykle drukarskie: czarna, brązowa, czerwona (minia) cynober i niebieska (ultramaryn) nakładane na pewne części rysunku, już po odbiciu pierwszej formy, przekraczają pierwotne kontury, dowodzą pospiesznej pracy dekoratora. Niekiedy efekty malarskie wywołane są prostymi środkami czarnobiałych kontrastów n. p. ryc. 4 i 5.

Wszystkie opisane dekoracyjne fragmenty wykonane są techniką drzeworytniczą, „przezieraną“ używam tego wyrażenia dla określenia, iż rolę papierowego tapetu kładziono na formę przesuając po papierze nacisk. Wskutek naklejenia nie mogłem przekonać się o gatunku papieru drzewnego, w każdym razie zdaje mi się, iż datuje z epoki, kiedy udoskonalenie jego wyrobu, pozwalało na fabrykację cieńszych, gorszych zatem tańszych gatunków, przeznaczonych między innymi do celów dekoracyjnych. Resztki materiału wskazują, że obicia owe nie były



RYC. 7.

bezpośrednio naklejane na deski. Zgłoski pisma na odwrotnej stronie papieru w pewnej mierze mogą ułatwić ocenę wieku.

Klocki drzeworytnicze służące za formę dla publikowanych dekoracji pochodzą z różnych epok i różnymi rękoma są wyrzynane na podstawie kompozycji samychże rytowników (formschneiderów), lub też na podstawie wzorów dostarczonych im przez specjalnych rysowników. Czas powstania ich przełom wiek XVI i XVII. Najwcześniejszą kompozycją byłaby Madonna (ryc. 3), najpóźniejszą szlak listowia (ryc. 2 i 6). Oczywiście nie można tutaj dokładnie określić epoki z dwóch powodów. Popierwsze forma przygotowana znacznie wcześniej służyć mogła drukowi znacznie późniejszemu, powtórę klocki przenoszone i przesyłane z dalekich ognisk artystycznych wyprzedzały nieraz swym stylem panującą na miejscu manierę. Powtórę wiemy, że ówczesne klocki drzeworytnika-dekoratora, podobnie jak „patrony“ dzisiejszych malarzy-dekoratorów stanowiły kapitał przedsiębiorcy-rzemieślnika z czym nie łatwo było się rozstać. Wzory zatem jedne i te same powtarzały się w dekoracyjnych kombinacjach nie raz przez bardzo długi okres. Zresztą cech malarzy jużto przechowywał tradycyjne patrony, jużto kopjował z znakomitych wzorów, lub ze starszych budowli, tem też tłumaczyć sobie nieraz należy różnice stylowe budynku i wewnętrznej dekoracji, oraz brak niekiedy harmonii między pojedynczymi partjami jednej i tej samej dekoracji. Książka oprawiona w rolę tapetową nie może również być zupełnie miarodajną przy genealogii naszej kołtryny, jakkolwiek fragment kołtryny (ryc. 6), dowodzi silnego pokrewieństwa z ułamkiem (ryc. 7) i prawdopodobnie pochodzenie rysunku oparte jest na wspólnym źródle.

Pod względem estetycznym w całym układzie owych dekoracji rzuca się przedewszystkiem widzowi śmiały oryginalnie pojęty rysunek. Kreska nie jest szematyczną, występuje raz ciemniej raz grubiej, zależnie od pogłębienia rytowniczego dłuta, kierowanego zdecydowaną ręką. Twórca ich liczył się napewno z odległością polegał na perspektywie wzroku, wskutek tego nie traktował drobiazgowo szczegółów. Linie kreślone może nieco brutalnie lecz zato pewnie, sprawiają wrażenie, jakby gwałtownie rzuconego na papier szkicu. W kompozycji tych drzeworytów widnieje niewątpliwie wpływ współczesnej wielkiej sztuki dekoracyjno-architektonicznej — charak-

ter jednak miejscowy, ludowy wybija się na pierwszy plan. Odznaczają się one (sui generis) monumentalnym nastrojem wedle trafnych słów prof. Sokołowskiego, polegającym między innymi głównie „na prostocie środków“. Kontur tych drzeworytów najbardziej oddala się od rzeczywistości, najwięcej zbliża się do idei myśli, najlepiej godzi się z potężnymi linjami architektury, najsilniej występuje w większych rozmiarach i to jest największą ich zaletą i ostatecznym ich celem.

Na tych sztucznie ze sobą zlepionych obecnie zczerniałych kawałkach naszych kołtryn występują wprawdzie z bliska jak pod szkłem powiększającym wszelkie błędy i dysharmonje linearnego rysunku, przestrzeń architektoniczna w znacznej perspektywie gasiła je owszem zamieniała z pewnością nawet w zalety. Owe spłowiałe resztki kołtryn niby drogocennych makat przyciągają dziś malarskim efektem — artystę, archeologa zastanawiają treścią historycznego zabytku. — Polakowi szepczą o świetnej przeszłości artyzmu narodowego.

DR. M. NAŁĘCZ-DOBROWOLSKI.

WEŁNIANE WYROBY DRUTOWE W TYŃCU POD KRAKOWEM.



RYC. 1. CHŁOPIEC W MAGIERCE TYNIECKIEJ.

W całym dawniejszym województwie krakowskim, a nawet poza granicami jego, w województwach sąsiednich znane były wśród ludu czapki tynieckie, zwane zwykle „magierkami“. Cała wieś Tyniec (pod Krakowem) zajmowała się niegdyś wyrobem tych czapek, a handlarze sprzedawali je wszędzie po jarmarkach. Dziś przemysł ten domowy podupadł, podobnie jak to się stało z przemysłem ludowym w innych okolicach kraju.

Jeszcze przed wojną około 500 osób zajmowało się w Tyńcu wyrobami drutowymi, a robiły całe rodziny: mężczyźni, kobiety i dzieci. Przeważnie pracowali w jesieni i w zimie, to jest w czasie, kiedy wieśniak wolny jest od zajęć gospodarskich na roli, bo przemysł, jakim się tu zajmowano, był przemysłem domowym, był zatrudnieniem ubocznym. Chociaż nie rzadko można było spotykać w lecie dzieci, pasące bydło, a przy tem robiące czapki lub rękawice.

Od 30 lat przeszło cały ten przemysł domowy wzięli w ręce żydzi. Oni dostarczali ludności gotowej przędzy wełnianej, odbierali wyrobione przedmioty i prowadzili niemi handel. Z tego powodu nie można zestawić dokładnych liczb ani co do ilości wyrobionej wełny, co do ilości wyrobionych przedmiotów, ani też co do rocznego zarobku ludności. Znając dobrze stosunki miejscowe i warunki pracy, obliczam dane z wszelkiem prawdopodobieństwem w następujący sposób:

Z 25 dg. wełny wyrabiała robotnica, czy robotnik 2 czapki, albo 4 pary pończoch, lub 5 par rękawiczek. Aby zrobić czapkę lub parę pończoch potrzebowała biegła robotnica dwa dni czasu, do wykończenia pary rękawiczek jeden dzień cały.

Biorąc w rachubę tylko te najczęściej wyrabiane przedmioty i przyjmując tylko pięć miesięcy po 25 dni roboczych poświęconych robotom drutowym, mogła wyrobić jedna osoba w owym czasie, to jest w 125 dniach 15 kilogramów wełny. Dzieci wyrabiały połowę tego materiału. Gdy z pośród 500 robotników 300 zaliczyć można do osób starszych, a 200 do robotników młodych, przeto przerabiano w Tyńcu przed wojną około 6000 kilogramów przędzy wełnianej rocznie.

Przędę tę sprowadzali żydzi przeważnie z Wiednia i z Berlina płacąc po 24 koron za 5 kg, to jest, sprowadzana rocznie wełna kosztowała w ostatnich latach 28000 koron austriackich.

500 robotników wyrabiała roboty drutowe przez 62500 dni w roku, ale zarobek był lichey, bo żyd-pośrednik płacił od sztuki; od roboty czapki lub pary pończoch po 60 halerzy, od pary rękawiczek 30 halerzy tylko. Robotnik starszy mógł zarobić rocznie zaledwie 37 — 40 koron, a dziecko połowę tego. Zaś cały zarobek z tego przemysłu przynosi gminie rocznie nędzne 15000 koron.

Już przed 30 laty namawiałem proboszcza miejscowego i wójta aby dołożyli starań w celu utworzenia spółki pracowników, któraby sprowadzała przędzę dla członków swoich i pośredniczyła w rozsprzedaży wyrobów, ale usiłowania te spełzyły na niczem. Robotnicy byli zadłużeni u żydów, wójt myślał o sobie i miał chęć ten zysk jaki z przemysłu ciągnęli żydzi, zabrać dla własnej kieszeni, zaś proboszcz, nie mając ani potrzebnych funduszy na pierwsze potrzeby spółki, ani żadnego pomocnika w gminie do prowadzenia spółki, przy najlepszych chęciach nie miał odwagi sam rozpocząć pracy około tak doniosłego w skutkach dzieła. Ostatnia wojna dobiła do reszty ten przemysł domowy.

Oprócz czapek, rękawic i pończoch robiono tu także kaftaniki i nakrycia na łóżka, ale to tylko na zamówienie i rzadko. Rękawice robiono o jednym palcu; ale oryginalne, najdawniej i jedynie wyrabiane w Tyńcu były czapki, magierki. Robiono je w osobliwy sposób. Właściwie robiono na drutach worek na 70 cm. długości, kształtu jaja, bez otworu z żadnej strony. Jeden koniec tego worka wślaczało się wewnątrz tak daleko, by dotknął drugiego końca. Tego podwójnego woreczka brzeg dolny zawijało się na zewnątrz w ten sposób, aby krawędź tworzyła szeroką listwę zewnętrzną. Obydwa owalne końce (t. j. podwójne) wślaczało się w środek i tworzyło z tego dno czapki (wierzch) tak szerokie, jak obwód dolny, ale oddzielone od dolnej części czapki głębokiem dookoła wciśnięciem. Czapkę formowano na drewnianej formie, na głowie. Tak urobiona czapka ma wierzch i podszewkę z jednolitej, nie zszywanej i tej samej materji.

Gdy przez dłuższe używanie zniszczył się wierzch podszewki, wtedy magierka oddawała jeszcze inną posługę. Oto w razie potrzeby rozciągało się ją i używało jako worka do przenoszenia różnych rzeczy, najczęściej w jesieni utrząsonych ukradkiem owoców, albo do noszenia ziemniaków na pastwisko, gdzie je pasterze piekli.

Czapki robione bywały z białej wełny, tylko na środku dna bywała gwiazda czerwona lub niebieska i na obwodzie także kreski przerywane. W pewnych okolicach używał lud magierek czerwono, w innych niebiesko zdobionych.

Do wyrobu używano zawsze tylko czystej wełny i dwóch drutów na 32 cm. długich, grubości druta od parasola. Robota rozpoczynała się od dwóch oczek, do których dobierała robotnica co drugie oczko, aż do 1 dm. szerokości, potem robiła gładko 5 razy, znowu dobierała aż do 50 oczek, potem znowu gładko, wreszcie zaczęła oczka ujmować, aby zakończyć worek na czapkę tak, jak go zaczęła.

Do pracy używano tylko dwa druty i drewnianej skrzynki lub cebrzyka, tak zwanego „folusa“, w którym wyrobiony przedmiot prano z mydłem. Narzędzia te robili sobie sami.

Od jak dawna mieszkańcy Tyńca zajmowali się wyrobem czapek? Czy ten przemysł domowy wprowadzili tu OO. Benedyktyni, których jeszcze Bolesław Chrobry osadził w tej wiosce? Tego stwierdzić dzisiaj niepodobna. Żadnych podań, żadnych dokumentów odnoszących się do tej pracy nie udało mi się wyszukać. Tylko starzy wieśniacy opowiadali, że już ich rodzice i dziadowie wyrabiali magierki, a więc już w XVIII w. dostarczał Tynec czapek dla okolicy. Wyrób na drutach czapek, rękawic, pończoch był tu jednakowoż powszechny i należałoby koniecznie przemysł ten napowrót wskrzesić i podnieść tym sposobem zamożność wioski, która dzisiaj podupadła bardzo.

SEWERYN UDZIELA.

MALARSKIE TECHNIKI MONUMENTALNE.

I. Fresk.

„Fresk jest sztuką sprawnych, silnych i zdecydowanych ludzi“ mówił Michał Anioł.

Głęboki szacunek otacza tę męską technikę. Powodem tego dziwny urok optyczny fresków od Giotta, Pietra d'Orvieta, Orcagny, Masaccia, Gozzoliego, Mantegny, przez Leonarda da Vinci, Pinturiccia, Michała Anioła, Rafaela, Perugina, Corregia, aż do freskarzy baroku, rokoka i nowoczesnych nazareńczyków. Powodem czci owej jest także tajemnica, snująca się dokoła tego trudnego i rzadkiego dziś rodzaju monumentalnego malarstwa. Tajemnica rodzi fantazjonowania, nieścisłości i błędy zarówno w historii sztuki, jak i wiadomości technicznych.

Niechby zebrane tu okruchy uszlachetniły artystyczną pracę tych, którzy w dobie powszechnego braku kultury techniki malarskiej ośmielają się wierzyć, że przez rzucenie pomostu między sztuką, a rzemiosłem podniosą rzetelność swego kunsztu, a przez to dorobek kulturalny narodu. Lepszym nauczycielem od drukowanego słowa — niech będzie praktyka.

Zarys genezy fresku. Malowidła ściennie Polygnota w Propyleach ateńskich i w Poikile, wbrew poglądom niektórych historyków sztuki, nie były wykonywane freskowo, lecz prawdopodobnie temperą, jak to wskazują zapiski Plinjusza (mówi on o farbie negro de humo, czerni lampy, która nie nadaje się do fresku oraz spoiwie klejowym, gdy tymczasem we fresku jedynym, możliwym spoiwem jest woda wapienna).

Poszukiwania źródeł techniki starożytnych sięgają końca XVI w., gdy to odkryto w Rzymie termy na Eskwilińskim wzgórzu, na których znaleziono starorzymskie groteski. Rozentuzjasmował się temi malowidłami Rafael i Giovanni da Udine podczas polichromowania loggij watykańskich. Rozpoczęła się wtedy gorączka dociekania technicznych tajników starożytnych malarzy. A kiedy w r. 1748 zaczęto odkopywać zasypane w r. 79 kampanijskie miasta Herculanium, Pompeję i Stabiae i odkrywać w nich przepiękne w swojej świeżości barwnej malowidła ściennie, potworzyły się istne obozy uczonych o różnych poglądach na rodzaj tych zagadkowych w swej trwałości malowideł.

Za enkaustyką oświadczył się Abbate Requeno, za temperą Carciani i Hirt, za fresco secco Eastlake, za staroegipskie malowidło żywiczne uznał je Fr. X. Knirim, L. v. Klenze, Hittorf, J. Overbeck stwierdza w ornamentach fresk, a w obrazach enkaustykę i temperę. Za buon freskiem obstają Rafael Mengs, Winckelmann, R. Wiegmann, O. Donner v. Richter, O. Lang i W. Keim. R. O. Müller za freskiem i temperą. Ernest Berger stwierdził, że intonaco (wierzchni pokład zaprawy wapiennej) jest zabarwione freskowo, retuszowane „al secco“ („na sucho“) lub temperą oraz, że malowidła zapuszczane są specjalnym spoiwem organicznym, jak tego wymaga technika stucco-lustro i polerowane rozgrzanymi żelazkami dla uzyskania czarującego połysku.

Jak widać z rozstrzelonych zdań, kwestja naukowego określenia techniki pompejańskich malowideł jest do dzisiaj nierozstrzygnięta w szczegółach. To pewna z dzisiejszego stanu rzeczy, jak stwierdza to E. Berger (D. Beiträge zur Entwicklungs-Geschichte der Maltechnik), że starożytni nie znali prawdziwego fresku. Vitruwiusz tak bowiem opisuje przyrządzenie tectorium opus: Jeden grubszy narzut, następnie trzy warstwy lepszej zaprawy wapiennej, wkońcu trzy ze stiuku marmurowego. Farby kładzie się na mokro i na mokro wygładza, by powierzchnia błyszcząca, jak lustro.

Niema tu wzmianki o dniowych narzutach ani o mieszanii farb z wodą wapienną.

Prawdziwy zaś fresk, buon fresco, renesansowy powstaje w następujących etapach:

Narzut grubszej warstwy zaprawy wapiennej (arriciato), która ma dobrze wyschnąć. Narzucenie nań lepszej i cieńszej zaprawy (intonaco) na taki kawałek muru, ile jednego dnia może

malarz zamalować. Zamalowanie tego kawałka mokrej zaprawy (tarea), o umyślnie szorstkiej powierzchni, farbami, przeważnie ziemnymi, rozpuszczonymi w wodzie wapiennej.

To są punkty wytyczne buon fresca i jednocześnie różnice, które mi mierzymy pokrewne mu rodzaje malowania ściennego.

Nie z rzymskich technik wyłonił się ewolucyjnie fresk renesansowy, lecz ze średniowiecznej mozaiki bizantyńskiej, której sposób wykonania jest niemal identyczny z pracą malarza freskowego.

Artysta mozaikowy pracuje na podłożu freskowego arriciato. Kostki barwne wciska w intonaco, które tworzy mokry kit wapienny, zwany mastyksem. Wykonywa pracę częściami t. zn. tyle narzuca na arriciato świeżego kitu, ile jednego dnia zdoła wyinkrustować kostkami. Pracuje zawsze „dniówkami“ i „na mokro“.

Pokrewieństwo tych technik wybitne.

Bezpośrednim węzłem buon freska renesansowego jest fresco secco, który znał w średniowieczu mnich westfalski Theophilus (XI-go w.), Heraclius i inni. Fresco secco (suchy fresk) polegał na tym, że wyschnięty tynk tuż przed malowaniem namaczano obficie wodą i na takim, pozornie mokrem intonaco, malowano, jak w buon fresco, farbami rozpuszczanymi w wodzie wapiennej. Jest to również malowanie na mokro, a nie jak chcą niektórzy, na sucho („al secco“). Niema tu jednak ściśle określonej pracy dziennej. Farby leżą na powierzchni muru, a nie jak w buon fresco, gdzie przenikają w głąb na grubość mokrego intonaca.

Sposób ten, zwany też freskiem florenetyńskim, jest mniej trwały i stał, ze względu na wpływy atmosferyczne, używany najczęściej wewnątrz budowli; że zaś umożliwiał retusze i poprawki, liczne rzesze artystów upodobały sobie ten rodzaj malowania, szczególnie na północy, gdzie, z powodu ostrzejszych różnic klimatycznych, są warunki mniej dogodne dla fresku, niż na południu. U nas ogólnie określane „freski“ są przeważnie wykonane w tej technice albo wprost temperą.

Ogólnie przyjąć można (Burckhardt „Cicerone“), że we Włoszech do Giotto (1267—1337) używano do polichromji ścian przeważnie tempery, a od Giotto do końca XIV w. freskiem tylko podmalowywano obrazy t. zn. dawano mokrej zaprawie wapiennej ogólny barwny ton, poczem wykończano je al secco lub temperą klejową, kazeinową i t. p. Stwierdza to zresztą niemal współczesny tym czasem (r. 1437) Cennini w swoim „Trattato della Pittura“.

Stąd trudno dziś bez badań chemiczno-fizycznych i mikroskopijno-botanicznych określić, jako fresk, wiele malowideł wykonanych tą mieszaną techniką, choćby pochodziły już nie z XV, lecz nawet XVIII wieku.

Za pierwszy znany nam buon fresco, właściwy fresk, uważamy „Stworzenie świata“ namalowane w r. 1390 przez Pietra d'Orvieta w Campo Santo w Pizie.

Mieszana technika freskowa (fresco secco, tempera, a także i pastele) przetrwały cały okres renesansu, buon fresco zaś, wymagający wiele trudu i ofiary od artysty, kultywowali tylko „silni ludzie“ odrodzenia, tej dziwnej epoki w dziejach ludzkości, kiedy wola jednostek i ukochanie sztuki tworzyło gigantów. Jakie ulepszenia i uproszczenia w tej technice wprowadził renesans i płodny pod tym względem barok i roroko, wspomnimy mimochodem w szczegółowym opisie samej techniki. Z góry należy zaznaczyć, że ewolucja techniki freskowej nie przejawiała się do naszych czasów odpowiedniem „wiekowi postępu“ udoskonaleniem tego rodzaju monumentalnego malarstwa. Pompejańskie malowidła wskazują nam kierunek rozwoju, a naukowe rozwiązanie zagadnienia sztuki starożytnych może mieć dla podniesienia techniki freskowej nieobliczalne znaczenie.

Praca murarska.

Praca freskanta dzieli się na pracę murarską i malarską. Pierwsza jest warunkiem udania się drugiej. Oba rzemiosła znać musi malarz nawskróś, aby trudności i przeszkody techniczne nie odrywały go od pracy w walnej twórczości. Tu niema podziału pracy, bo murarz jest tylko wykonawcą instrukcji malarza. Taksamo znajomość używanych materiałów i wogóle tworzywa, jest warunkiem sine qua non tego monumentalnego rzemiosła.

Mur. Nie każdy mur nadaje się na fresk. Zaprawę wapienną narzucać można tylko na mur z natury suchy albo dobrze zabezpieczony, zapomocą różnych sposobów izolacyjnych, przed wilgocią, przenikającą wzwyż z mokrego gruntu. Budulec składać się winien z suchych, zdrowych kamieni, z których obciosano zwietrzałą powierzchnię t. zw. parchy, albo też z cegieł wolnych od kawałków węgla wapniowego, powodującego pękanie cegieł, związków potasowych i sodowych, oraz soli hygroskopijnych, które później wykwitając na powierzchni intonaca, jako t. zw. „saletra murowa“, niszczą malowidło. Nie nadaje się tu ani słaba, źle wypalona „kopciówka“, ani spalona „zendrówka“, źle spajająca się z zaprawą wapienną, lecz średnio wypalona z gliny o odpowiedniej tłuści „wiśniówka“, o muszlowym, drobno-ziarnistym przełomie i metalicznym dźwięku. Po wypaleniu powinna cegła przynajmniej przez dwa lata leżeć na przeciągu, w suszy, pod dachem. Sztuczne osuszanie z natury wilgotnych murów zapomocą pieców koksowych, to paljatyw nieprowadzący do niczego.

Fugi między cegłami i kamieniami winny być głębokie, a jeśli ma się do czynienia z murem starym, należy, tuż przed narzuceniem nań pierwszej zaprawy wapiennej, odbić tynk stary, i zeskrobać, oczyścić rowki hakowatę i dłudkowatę narzędziem, następnie skropić miękką wodą tak obficie, ile tylko mur zdoła jej wchłonąć. Wogóle wody w pracy freskowej załować się nie powinno. Nigdy nie szkodzi ona dziełu, jeśli celowo używają jej ręce ludzkie z zewnątrz.

Materiały.

W sprawie materiałów potrzebnych do zaprawy wapiennej (wapno, piasek, woda), stawia się wiele wymogów.

Wapno cementowe nie wiąże się dobrze z farbami, zatem do fresku nie nadaje się. Odpowiednie jest tu tylko wapno palone (tlenek wapniowy CaO). Otrzymujemy je z kamienia wapiennego, palonego w specjalnych piecach w temperaturze od 900 — 1400°. Wapień (węglan wapniowy) nie powinien zawierać domieszek soli, magnezji i t. p. Jeśli jest ich przynajmniej 10% wapno będzie chude, „szare“, niedobre, a przy 25% — nie do użycia, gdyż części gliniaste i krzemiany przemieniają się na stopy szkliste, które utrudniają potem dobre gaszenie wapna.

Po wypaleniu powinno być wnet zgaszone w sposób umiejętny: do czystej drewnianej wapniarki wsypać 100 kg wapna. polać 200 kg wody deszczowej, wogóle miękkiej, byle nie studziennej lub źródlanej, dobrze mieszać i lasować przez 1/2 godziny i dolewać po trosze do 100 kg wody, wogóle tyle, ile wapno zdoła wchłonąć w siebie.

Ekonomiczniejsze i lepsze jest gaszenie maszynowe.

Gdy wszystkie kawałki kamienia napęcznieją, spuszcza się zgaszone wapno (Ca(OH)_2 = wodorotlenek wapnia) przez mosiężne sito, — aby usunąć wszelkie grubsze domieszki i części niegaszone, — do wymurowanych dołów o dnie piaszczystem, w któreby mogła wsiąkać woda i rozpuszczone w niej sole alkaliczne, gdyż w przeciwnym razie krystalizować będą potem na ścianach, niszcząc swemi „wykwitami“ malowidła. Gdy wapno w dole osiadło, nakrywa się dół deskami i przysypuje warstwą piasku przynajmniej na 20 cm, by uchronić wodorotlenek wapniowy od łączenia się z bezwodnikiem węglowym z powietrza, który powoduje przedwczesne stwardnienie wapna. — W dole miesza się je od czasu do czasu dla ułatwienia odpływu jego „ostrości“.

Wapno powinno leżeć w dole długo, bo od tego zależy jego czystość i tłustość. Im dłużej trwa proces odpływania soli i chemicznego łączenia się cząsteczek wapna z wodą, tem wapno jest lepsze. Absolutnie nie można świeżo zgaszonego lub młodego wapna użyć do wyprawy pod fresk. Nie wystarczy tu czekać aż na powierzchni zdrętwiałego wapna potworzą się małe rozpadliny — to mało — niech wapno będzie choć tak gęste, by ciężarek 2 kg z wysokości 2 m spuszczone zagłębił się weń na 25 mm.

Don Philipp de Guevarra (XVI w.) podaje, że w Grecji istniało prawo zabraniające używać do robót stiukowych, sztukateryjnych wapna młodszego, niż trzechletnie. Bezprzecnie jest to główny powód, dlaczego budowle starożytnych stosunkowo nie uległy zniszczeniu przez tyle wieków.

W dawnej Polsce wymagano, aby wapno odleżało się w ziemi przez lat sześć. Pacheco radzi 2 lata, Pozzo (XVII w.) — rok albo przynajmniej 6 miesięcy, a Palomino 4 — 6 miesięcy w krajach, gdzie wapno jest dobre. Poza tę miarę czasu gaszenia się wapna w ziemi nie przystąpił żaden z pisarzy i freskantów.

Za tłuste wapno też nie jest dobre, jak twierdzą niektórzy, gdyż pęka przy wysychaniu. Lepiszczce winno mieć takie, by nie trzymało się ciastowato i nie przylepiało się zawiesiście do kielni, lecz schodziło z niej gładko.

Piasek. Dobre wapno ze złym piaskiem nie da dobrej zaprawy. Nadaje się tu piasek kwarcowy lub z rozpadłych krzemianów, o ostrych krawędziach t. zw. zdrowy, rzeczny, a nie gruntowy, czysty t. zw. wolny od namulistych części gliny, ziemi, soli i zanieczyszczeń organicznych. Części gliniaste powodują zapychanie w zaprawie porów, którei mur „oddecha“, nie pozwalając przez to dwutlenkowi z powietrza atmosferycznego wnikać w głąb zaprawy i spowodować w niej jednolite stężenie. Ostrzegającym na to przykładem są łuszczące się rotmanowskie freski monachijskich arkad. Z tych to powodów niebezpiecznie jest zalecać do podkładów freskowych ziemię pozzolańską (pulvis puteolanus) z Puteoli, wysp Thera i Sartorin, podobnie jak i popiół wulkaniczny, pumeks, lawę oraz tras siedmiogrodzki, materiałów używanych do murarki przez starożytnych. Z tych samych przyczyn i wapna cementowego nie można używać do zapraw freskowych.

Substancje organiczne, zanieczyszczające piasek, a następnie zaprawę, są często przyczyną grzybu murarskiego, szkodliwego dla zdrowia ludzi, muru i malowidła.

Każdy piasek suszy się na słońcu lub piecu, a następnie przesiewa przez mosiężne sita, aby uzyskać mniejsze i większe ziarna.

Dobrą zaprawę na intonaco daje też piasek marmurowy i lawowy (lapilli), jak wskazuje to podkład pompejańskich i renesansowych malowideł. Otrzymujemy go z potłuczonego marmuru przez przesianie, wyszlamowanie i wymycie go w wodzie miękiej i wysuszenie.

Znakomity jest też piasek serpentynowy, a szczególnie dolomitowy, mający w połączeniu z wapnem cementowe własności, ostry, przez co posiada dobrą własność wiążącą, hartowny i trwały, jak widać to na doskonale opierających się niszczącym działaniom atmosferycznym freskach tyrolskich.

Zaprawa wapienna. Stosunek piasku do wapna zależy od tłustości tego ostatniego. Im tłustsze, tem z większą ilością piasku się łączy. W zaprawie do fundamentów wystarczy 1 część wapna tłustego na 4 części piasku, do budowy ścian stosunek 1:3, na wyprawę zaś ścian, a zatem pod fresk, 1 część wapna na 2 części piasku lub 1:2 1/2. Vitruwiusz radzi 1 część wapna na 3 części piasku marmurowego, Cennini — 1:3. W równych częściach obu składników radzi malarz Pacheco, taksamo Palomino, gdy wapno jest młodsze, gdy zaś stare, tłuste „jak słonina“, winno być piasku mniej. Knoller (XVIII w.) zaleca na pierwszy narzut zaprawy — 8 części wapna na 16 części piasku a na drugi i trzeci 8:20.

Ogółem wapna powinno być tyle, by wypełniło przestrzenie między ziarenkami piasku, a nie oddziało ich od siebie.

Niektórzy do zaprawy z piasku i wapna dodawali jeszcze piasku marmurowego i mleka dla dodania zaprawie większej konsystencji, opierając się w tym procederze, jak opisuje Gnevarra, na starożytnych pracach Panaeusa, brata Fidjasza w świątyni Minerwy w Elis, w których tektonium znajdowały się domieszki kazeinowe i szafran (crocus). Murarze średniowieczni i freskanci tyrolscy, jak stwierdzają to analizy chemiczne, domieszowali do zaprawy mleko lub jaja (były wówczas tanie), a podobno nawet i krew. U nas krzyżacka baszta „Maślanka“ wywodzi nazwę swą od domieszki do zaprawy maślanki, której chłopci dostarczać musieli wykształconym w swym fachu budowniczym Zakonu.

Eksperymenty powyższe udają się jedynie w miejscowościach suchych (u nas rzadkich), inaczej organiczne substancje, rozkładając się, mogą objawić się na ścianie pleśnią lub grzybem.

Gipsu do zaprawy freskowej absolutnie dodawać nie można, szczególnie w naszym klimacie, gdyż materiał ten, rozpuszczając się w wodzie, może spowodować ruinę całego dzieła, deszcz bowiem wypłukując gips, rozrzedza tynk i kruszy. Opieranie się na badaniach średniowiecznych zapraw murarskich, w których gdzieś znajduje się 50% gipsu, nie powinno obowiązywać w robotach freskowych.

Arriciato. Do pierwszego narzutu używa się piasku grubego i ordynarnego i wapna w stosunku podanym powyżej. Narzut ten zwie się u Rzymian „opus tectorium“, u Włochów „arriciato“. Nazwy te są technicznymi nazwami międzynarodowymi. Po polsku nazwijmy go wprost „szarówką“. Ma on być gruby nieco więcej, niż na 1½ cm. Wedle mnicha Dioniziosa mniej, niż na dwa palce na murze ceglany, a nieco cieńszy na murze kamiennym; według Schraudolpha na 1 — 1¼ cala, Prell radzi 1½ — 2 cm, prof. Seitz (Rzym) — 1 cal. Monachijczycy: Cornelius, Schnorr von Carolsfeld, Rottmann dawali arriciato na 1 — 1¼ cala.

Zaprawę tę narzuca się równomiernie kielnią, nie drewnianą rajbretką. Zaczynać należy od góry, uważając, by w górnych częściach ściany nakładać cienie, w dolnych zaś grubiej. Tak jest np. w odznaczających się trwałością freskach tyrolskich, w których zaprawa u góry ma ½ cm grubości, a u spodu 1 cm.

Niektórzy (John Martin w XVII w.) rozpoczynają arriciato od czego innego. Aby nadać więcej trwałości narzutowi szarówki, od której przedewszystkiem, jako od podłoża, zależy trwałość malowidła, by zapobiec łuszczeniu się muru i uczynić go spoistszym — wbijają w mur w odstępach 5 — do 6 cali ocynkowane lub brązowe (nie żelazne!) gwoździe z główkami, lub haki z silnymi czapkami, które mają przylegać do powierzchni szarówki i przykuwać ją silnie do muru.

Inni dla tych samych przyczyn mieszają zaprawę z długą sieczką z twardej słomy (nie mierzwy) (Hermeneia z góry Athos z XII? w.), z kłakami wołowymi (John Martin oraz podkłady rokokowych fresków), z wełną owczą (Hiszpanja, Włochy) lub posiekanymi włóknami konopnymi (M. Knoller). Najczęściej domieszkiwoano szczerć świńską (u nas w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu, na zamku w Lublinie i t. d.)

Jakiś stary wyga freskowy w XIX w. w Niemczech, ukrywający się pod pseudonimem Anonymusa, dający w swych zapiskach wiele cennych wskazówek praktycznych, dotyczących fresku, robi uwagę mimowolnie komiczną, że szczerć im dłuższa, tem lepsza, lecz nie z każdej świni; najlepsze są polskie i rosyjskie, lecz i niemieckie im nie ustępują („die polnischen und die russischen sind die besten, doch auch deutsche lassen sich sehr gut gebrauchen“). Szczerć taką, wedle Anonymusa, polewa się wrzącym olejem, następnie suszy, a po wyschnięciu szarpie i rwie (najlepiej do tej pracy używać dzieci) i miesza z zaprawą. Szczerć jednak nie powinno być za dużo. W miarę użyta nigdy nie szkodzi narzutowi, owszem spaja go tak silnie, jak żelazo, „że go djabli nie wezmą“. (Anonymus: D. Buch von der Frescomalerei, Heilbronn 1846). Istotnie. Nieraz tynk pod działaniem wilgoci odłączy się od muru, pod naciskiem palca ugina się, jak poduszka, lecz trzyma się, dzięki użyciu kłaków do zaprawy (np. w Lublinie).

Domieszki szpaczki, włókien lub siewki szczególnie są ważne i wprost konieczne w pracach wykonywanych w dni gorące na sklepieniach, sufitach i tam, gdzie tynk ma „wisieć“.

Arriaciem pokrywa się całą ścianę, którą chcemy ozdobić freskami. Powierzchni szarówki zagładzać nie potrzeba, lecz pozostawić w stanie chropowatym, by lepiej trzymała się jej następna warstwa narzutu. Arriaciato pozostawia się w spokoju, aż dobrze wyschnie, na co, jak twierdzą fachowcy, potrzeba przynajmniej pół roku. Nasz konserwator zabytków, J. Muczkowski, określa czas zupełnego wyschnięcia zaprawy na 8 — 12 miesięcy.

Sztuczne przyspieszenie schnięcia zaprawy przez ogrzewanie zapomocą pieców koksowych, gazu palnego lub dopływ sztucznie wytworzonych gazów węglowych (sposób praktykowany w Szwecji) powoduje kruchość narzutu, który, osuszając się gwałtownie na powierzchni, traci wodę, a wiążąc się z dwutlenkiem węglowym z powietrza, tworzy z wierzchu pewnego rodzaju skorupę (certa crosterezza u Vasariego) węglanu wapniowego, która tamuje proces twardnienia spodniej warstwy arriaciata, która później kruszy się, murszeje, pęka i odpada.

Najlepiej arriaciato zrobić jednego roku, a do właściwego fresku wziąć się z rokiem następnym.

Intonaco. Gdy więc arriaciato wyschnie i tylko wtedy, skrapia się je obficie wodą deszczową, albo filtrowaną lub destylowaną, a następnie nakłada następną warstwę zaprawy. Narzut ten zwie się u Włochów „intonaco“, a u Greków (u Dionisiosa) „opsis“. Po polsku nazwijmy go „pobiałką“ w odróżnieniu od grubej, ordynarnej szarówki.

Pracę tę wykonywa oczywiście nie malarz, lecz sprawny murarz, podobnie jak i wszystkie murarskie przygotowawcze prace do fresku. Murarza musi jednak malarz pouczyć o jego czynności, aby nie było naodwrot, jak się to na nieszczęście dzieje, gdzie albo malarz zasięga informacji u murarza albo owinąwszy się w togę olimpijskiego artysty, czeka aż murarz, wedle własnej kalkulacji przygotuje mu parcelę pod jego malowidło. Bezwarunkowo nie powinien się dać malarz nakłonić murarzowi do jakichbądź innowacji n. p. mieszania gipsu do zaprawy i t. p. Za wiele bowiem jest smutnych doświadczeń, biorących swe źródło z tych eksperymentów. Malarz powinien być wykształcony, choćby teoretycznie o pracy murarza, jeśli już nie może się stać renesansowym uniwersalistą.

Na wyschniętym więc arriaciato zarysowuje malarz kredą pewien kawałek muru, przypuśćmy 1 m², który murarz ma pokryć pobiałką. Zarysowuje mu tylko tak wielki kawałek, jaki zdoła malarz tego samego dnia pomalować, albo raczej pokryć fragmentem swego projektowanego na całą ścianę malowidła. Dlaczego to czyni, zobaczymy w szczegółach później. Ową część intonaca, narzuconą jednego dnia, zwą Włosi „giornata“, Hiszpanie „tarea“, po polsku „dniówka“. Utarła się powszechnie nazwa hiszpańska.

Zaprawa na internaco jest mieszaniną ostrego, przesianego, drobnoziarnistego (w przeciwieństwie do szarówki) piasku ze starem wapnem w powyżej podanym stosunku. Jakość używanych tu składników jest bardzo ważna, stąd starzy mistrze tłukli je (marmur, cegła i t. p.) starannie w moździerzu, przecierali i myli. Woda, użyta tutaj niech będzie miękka, mamy bowiem aż nadto odstrasający przykład w Glyptotece monachijskiej na freskach Corneliusa, na których plamy spowodowały sole gorzkie używanej przez niego wody twardej. Do zaprawy intonacowej dodawano na południu mleko kozie i owcze, którego kazeinowe składniki miały zwiększać więźbę narzutu. Mówi o tem Pliniusz (świątynia w Elis), recepty malarskie w Mappae clavicula, Presbytera Theophiliusa, Cenniniego, Andrea di Salerno, źródła hiszpańskie oraz analizy chemiczne wielu fresków.

— U nas, na północy, wobec odmiennych warunków klimatycznych, domieszką tą nie wzmoże się tężyzny zaprawy.

Niewszyscy freskarze ograniczają się do tych dwóch fundamentalnych narzutów: arriaciato i intonaco (szarówki i pobiałki). W renesansie używano 2—3 warstw zaprawy. Alberti zna 3 narzuty,

jednak pisze, że inni używają 9 warstw, z których spodnią najgrubszą pozostawia się dla wyschnięcia, wierzchnie, coraz cieńsze, nakłada się na mokro. Anglik John Martin dawał dwie zaprawy: szarówkę zmieszaną z włosami wołowymi i pobiałkę bez włosia, grubą „na pół ziarna jęczmienia“. Martin Knoller, tęgi praktyk freskowy XVIII w. używa trzech narzutów: I) z 8 części wapna i 16 części piasku mieszany z włóknami konopnymi, II) bez włókien i szczeci, grubości „trzech grzbietów ostrza noża“ czyli 3 razy cieńszy od szarówki, z 8 części wapna na 20 części piasku, III) z takiej samej zaprawy, najcieńszy, tak, by grubość II i III narzutu wynosiła nie więcej, niż $\frac{1}{4}$ cala. Knoller wspomina też, że inni dają 6 warstw bardzo cienkich, co również uważa za dobre. Według Joh. v. Schraudolpha nie powinno intonaco być grubsze, niż na 1 cm. Drezdeńczyk, Prell, nakłada na mur 4—6 warstw, a wszystkie razem mają być na 6—8 cm. grube, wierzchnia zaś, na której się maluje, grubości cienkiej tekturki. Prof. L. Seitz używa trzech narzutów: 1) gruby na 1 cal, 2) na $\frac{1}{2}$ cala, 3) cienki jak papier. Monachijscy freskarze: Rottmann, Schnorr v. Carolsfeld, Cornelius używali dwóch, a Böklin 3—5 warstw. Według nowszych systemów zaprawa pod fresk składa się 5-ciu warstw o łącznej grubości 8—10 cm. Pierwszy z twardego, grubego piasku, drugi, trzeci i czwarty z coraz lepszego i przesianego, ostatni z wyborowego, ostrego. Pierwszy $2\frac{1}{2}$ cm. gruby, drugi $2\frac{1}{2}$ cm., trzeci 2 cm., czwarty 2 cm., piąty 3—4 mm. Warstwy ostatnie kładzie się na mokro po lekkim przetarciu i zrównaniu każdej rajbretką. Jednej na drugą z pośpiechem narzucać niemożna, lecz przeczekać, aż każda z lekka naciągnie. Przez zaniedbanie tej czynności odpadają böcklinowskie freski w Muzeum w Bazylei.

Większą ilość warstw stosuje się na to, by umożliwić dłuższe zachowanie wilgoci ostatniemu narzutowi, na którym mamy malować. Podkład freskowy powinien być podobny do nasyczonej gąbki.

Aby wzmóc kolorystyczne działanie fresku i trwałość jego barwików, a także dla ułatwienia sobie pracy, dobrze jest barwić intonaco domieszką jakiejś farby ziemnej (Borghini, Pacheco Palomino) np. zielonej ziemi lub ugru, przez co otrzymać możemy potrzebny nam ogólny ton, rodzaj trwałej i celowej podmalówki, gdy np. dla uzyskania gorącej i palącej się zieleni we fresku, damy pobiałce czerwonawe zabarwienie np. w terra di Pozznoli lub jakiego tlenku żelazowego.

Mistrzami w tych sztukach byli mistrze renesansu, mimo, że optyki nie uczyli się z książek.

— Intonaco musi narzucić murarz biegły w kielni i dobrze obznajomiony ze swym fachem, aby założył płaszczyznę równo a szybko tak, by malarz miał dość czasu na swą pracę. Stąd do pracy tej wziąć się trzeba wczes rano.

Tarei czyli „dniówki“ (dniowego narzutu intonaca) zagładzać niepotrzeba. Wprawdzie Dionisios z góry Athos, Alberti i Vasari gładzili ścianę, że błyszcząca, jak marmur lub lustro, w którym przejrzeć się można było — robili to przy pomocy mydła, a następnie wosku, mastyksu i oleju, którą to mieszaniną namaszczonego mur, posługując się przy tem żelazkiem napelnionem żarzącymi węglami — praktyki te jednak z czystym freskiem, buon fresco, nie mają nic wspólnego, lecz dotyczą fresku „al secco“, w którym, wypolerowane miejsca trzeba zamalować w jednej godzinie i wykończyć, potem bowiem, z powodu tworzenia się krystalicznej skóry na powierzchni zagładzonej powierzchni, farby nie łączą się trwale z „opsis“. — Hiszpan Palomino (XVII w.) zagładzał tareę, lecz na niej nie malował. Zagładzoną powierzchnię pociągał garścią konopi namaczanych w wodzie. Robił to zaś właśnie na to, aby usunąć zbytnią gładkość, która przeszkadza farbom spajać się z zaprawą i wnikać w nią, następnie, aby usunąć rysy kielni, a wreszcie, by przez poruszenie piasku otworzyć pory w tynku i tym sposobem ułatwić farbom głębsze wsiąkanie.

Prawda, że malowidło na zagładzonej gładką, jak klinga noża, kielnią bardzo przyjemnie działa na oko, prawda, że i zaoszczędza się przy tem pędzli i maluje się niemal tak gładko, jak na

plótnie, cóż z tego, gdy z temi korzyściami nie idzie w parze trwałość dzieła, jak to widać na arkadowych freskach monachijskiego Hofgartenu, które wyblakły i łuszczą się, jako że na takich właśnie wygładzonych i wypolerowanych ścianach były malowane. Przez gładzenie bowiem tworzy się na powierzchni intonacja cienka, nieprzepuszczalna warstwa, rodzaj kory, którą po pewnym czasie atakuje od spodu później schnąca warstwa, oraz mur, gdy „poci się, oddecha” i wysycha latami. Malowanie na wygładzonej pobiałce podobne jest do malowania olejnego, gdzie farby nie spajają się organicznie z murem, lecz leżą na nim, pokrywając go rodzajem tapety. Tak i tutaj. Malowidło takie można zmyć, wypuściwszy nań silny prąd z gumianego węża, dobrego zaś fresku splukać wodą nie można, gdyż farby przenikły całe intonaco i spoiły się z niem chemicznie.

Na założeniu dniówki (tarej), lekkim przetarciu jej konopiami wedle sposobu Palomina i skropieniu czystą deszczówką kończy się jednego dnia freskowa praca murarza. TADEUSZ SEWERYN.

C. D. N.

KRONIKA.

POLSKA NA MIĘDZYNARODOWEJ WYSTAWIE W PARYŻU. W dniach 14 i 16 czerwca w Departamencie Sztuki w Warszawie odbyła się Komisja oceny projektów architektonicznych działu polskiego na Wystawie sztuk dekoracyjnych w Paryżu w 1924 r., nadesłanych na skutek odezwy konkursowej generalnego Delegata polskiego. Odezwa ta rozesłana jako zaproszenie daje obraz prac przygotowawczych i z tych względów podajemy ją w całości:

Ankieta na temat udziału Polski w międzynarodowej wystawie nowoczesnej sztuki dekoracyjnej i przemysłu artystycznego w Paryżu 1924 r. przyniosła obfity materiał, oświetlając rzecz wszechstronnie. Można już nakreślić program dalszej pracy i wytyczne projektu wystawy. Artyści i przemysłowcy upominają się o podanie jaknajprędzej ogólnych ram, do których chcą dostosować swoje przygotowania. Wymaga tego również interes propagandy i organizacji.

Nie mogąc jeszcze określić miejsca, które dla Polski uda się uzyskać, a to z powodu, że w samej Francji pomimo zdecydowania terminu (Maj—Wrzesień 1924 r.) i wyznaczenia w ogólnych zarysach terenu (między Hôtel des Invalides i Grand-Palais, łącznie z tym ostatnim, po obu brzegach Sekwany) sam program i plan wystawy nie jest jeszcze ściśle oznaczony, a można mieć obawę, że miejsce i warunki otrzymamy bardzo późno, — aby więc nie dać się zaskoczyć wypadkom i nie znaleźć się wobec faktów dokonanych, a zwłaszcza, by dzięki zdecydowanej naszej postawie, mózdz wywalczyć warunki najlepsze, musimy jaknajwcześniej stworzyć sobie konkretny obraz naszego działu, jak ma wyglądać na zewnątrz i czemyśmy go chcieli wypełnić.

Celem uzyskania kilku dobrych rozwiązań architektonicznych, — w porozumieniu z Departamentem Sztuki i miejscowym (nieoficjalnym) jeszcze Komitetem wystawy w Warszawie, złożonym z przedstawicieli artystów-dekoratorów i architektów, zapraszam niniejszem do udziału w pracy, która jest rodzajem wstępnego konkursu.

Na terenie wynoszącym około 5500m² powierzchni należy zaprojektować polską wystawę w Paryżu. Teren może być zabudowany w kształcie prostokąta, formy jednakże nie narzuca się.

Należy odciąć się od sąsiadów przez zaprojektowanie mniej lub więcej związanego kompleksu zabudowań, których lica byłyby w zasadzie zwrócone do środka. Da to możliwość stworzenia jednego placu czy podwórka lub kilku, z głównym wejściem, odpowiednio zaakcentowanym, przez budynek frontowy postawiony przy jakiejś wspólnej arterji wystawowej czy jakimś placu. Zabudowanie przeważnie parterowe lub jednopiętrowe. Szczególnie ważne jest obmyślenie sposobu odgrózdzenia się od sąsiadów i wyzyskanie tego wystawowo, z tem jednakże aby to ogrodzenie się mogło być dopuszczalne i ze stanowiska różnych rozwiązań architektonicznych całej wystawy międzynarodowej (o ile się to tylko da przewidzieć).

Ze względu na nasze środki zaleca się skromność rozwiązania. Trzeba działać raczej dobrym smakiem i dowcipem niż zbytnią okazałością i bogactwem.

Wystawa obejmować może następujące działy: I. architekturę, II. sprzęty, III. stroje, IV. sztukę teatru, ulicy, ogrodu, V. nauczanie. Charakter nawskroś nowoczesny, a więc z wyłączeniem naśladownictwa przeszłości i przeróbki dawnych stylów.

Przewidywać można, choć nie na pewno, że dział nauczania czyli metod szkolnych znajduje się poza właściwym działem polskim, — we wspólnym pawilonie międzynarodowym.

Obraz wystawy ma być stworzony według ideałów, jakie artyści pragną życiu narzucić i jakie jednocześnie życie dzisiejsze wysuwa. Realne zadanie mieszkaniowe i kulturalne najbliższej przyszłości są naszym celem i hasłem; nie wyłącza to jednakże myśli o wielkich zadaniach architektoniczno-dekoracyjnych życia państwowego z uzyskania niepodległego bytu wynikających.

Przy rozwiązaniu planu powinny być uwzględnione przede wszystkim kompleksy całkowicie urządzonych wnętrz, jako mieszkania lub wnętrza poszczególne. Muszą one odpowiadać potrzebom mieszkaniowym, kulturalnym, społecznym, wreszcie religijnym naszych wsi, miast i miasteczek. Ilość wnętrz trudno narzucić, przewidzieć jednak trzeba najmniej 40. Dalej potrzebne miejsce na okazy nie mieszczące się w ramach urządzonych wnętrz, miejsce na wystawę celniejszych modeli i projektów architektonicznych, przedstawionych w sposób

dioramiczny w dużej skali np. 1 : 10, na dioramy teatralne lub t. p., miejsce na biuro i administrację, na sprzedaż przedmiotów artystycznych (szereg eleganckich kramów). Może być również przewidziane miejsce na atrakcję w rodzaju jakichś produkcji i na małą wytworną cukiernię. Resztę powinni artyści dopowiedzieć w projekcie.

Wymagane są: dokładny plan ze wszystkimi rozkładami, jeden widok od zewnątrz i tyle dalszych widoków, ile będzie potrzeba dla dania obrazu najciekawszych punktów projektu. Skala rysunków 1 : 200.

Rozplanowanie urządzenia wewnętrznego pokoi i sal nie jest wymagane. Potrzebny jest natomiast opis przeznaczenia budynków i wewnątrz z dodaniem objaśnienia wszystkiego, co bliżej z ideą wystawy i jej treścią według pojęcia autora się wiąże.

Ponieważ projekty przeznaczone są między innymi do celów propagandy, a może i do wywalczenia sobie na terenie Paryża najlepszych warunków udziału i miejsca, pożądane jest, aby podanie projektów odznaczało się starannością, aby było efektowne i artystyczne.

Termin dostarczenia prac do Departamentu Sztuki (Warszawa, Ordynacka 15) — 10 czerwca b. r..

Z pośród nadesłanych będzie zakupionych 4 do 6-ciu projektów w cenie po 200.000 Mkp. O zakupie decydować będzie komisja złożona z przedstawiciela Departamentu Sztuki, z generalnego Delegata wystawy i dwóch zaproszonych architektów.

Ujawnienie autorstwa lub nadesłanie projektu pod pseudonimem z dołączeniem nazwiska w zamkniętej kopercie pozostawia się autorom do woli. J. Warchałowski.

Na podstawie ogłoszonej ankiety nadesłano 7 prac (cztery z Warszawy, trzy z Krakowa), z tych 6 zakupiono po 200.000 Mkp. Autorami zakupionych prac są: pp. arch. Karol Stryjeński, Franciszek Mączyński, Stefan Żeleński, Dygat (rys. Henneberg), Józef Czajkowski i Karol Tichy.

Komisję rozpoznawczą stanowili: pp. Julian Fałat, Jan Skotnicki, Jerzy Warchałowski, Szyszko-Bohusz, Stanisław Noakowski.

POLSKA NA WYSTAWIE MIĘDZYNARODOWEJ W PARYŻU. Generalny Delegat polski międzynarodowej wystawy sztuk dekoracyjnych w Paryżu 1924 r. p. Jerzy Warchałowski, komunikuje: firmy stolarsko meblarskie, które chcą wykonać na wystawę meble lub całkowite urządzenia zechcą się zgłosić do generalnego Delegata wystawy (Kraków, Smoleńska 9) osobiście lub listownie celem omówienia warunków do dnia 15. lipca b. r.

ORJENTACYJNA WYSTAWA PRZEMYSŁOWO-ARTYSTYCZNA PRACY KOBIET W KRAKOWIE. Muzeum Przemysłowe im. Dra Baranieckiego przystępuje do urządzenia w Krakowie w jesieni b. r. wystawy pracy kobiet.

Wystawa posiadać będzie charakter orientacyjny i obejmie wszystkie gałęzie pracy kobiet, wchodzące w zakres przemysłu artystycznego.

Ponieważ w roku 1924 odbędzie się międzynarodowa wystawa nowoczesnej sztuki dekoracyjnej i przemysłu artystycznego w Paryżu, na której to wystawie Polska ma być reprezentowana, pożądanym jest, aby również wytwory naszego przemysłu kobiecego znalazły tam odpowiedni swój wyraz. Decyzja przyjmowania okazów na wystawę powyższą należeć będzie do Komitetu, który wyłoniony zostanie w swoim czasie z ramienia Rządu polskiego.

Chcąc więc z jednej strony zapoznać ogół społeczeństwa z obecną wytwórczością naszych kobiet, z drugiej strony wytknąć właściwy kierunek tej pracy w związku z przyszłą wystawą w Paryżu, Dyrekcja Muzeum w porozumieniu z generalnym delegatem polskim wystawy paryskiej zaprasza jaknajszerszy ogół pracujących w przemyśle artystycznym kobiet do wzięcia udziału w wystawie jesiennej w Krakowie; na wystawę tą przyjmowane będą w zasadzie wszelkie wyroby z zakresu artystycznego przemysłu kobiecego miast i wsi, a to: wyroby tkackie, hafciarskie, koronkarskie, batikowe, koszykarskie, zabawkarskie, odzieżnicze i t. p.

W okresie wystawy odbędzie się na miejscu dyskusja przy udziale wytwórczyń i zaproszonej artystycznej komisji znawców celem omówienia wartości wystawionych okazów oraz wytknięcia na przyszłość pożądanego kierunku w poszczególnych działach pracy kobiet.

Informacje udziela i zgłoszenia na wystawę przyjmuje Dyrekcja Muzeum codziennie w godzinach od 10-ej do 1-ej.

PIERWSZA ORJENTACYJNA WYSTAWA CERAMICZNA. Z inicjatywy gen. Delegata polskiego wystawy paryskiej w porozumieniu z departamentem Sztuki urządzona będzie w listopadzie 1922 r. pierwsza orientacyjna wystawa ceramiczna w gmachu Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie.

Wykonanie tego przedsięwzięcia powierzono Towarzystwu Artystów „Swit”. Z ramienia tego Towarzystwa do organizacji wystawy został zaproszony art. rzeźbiarz p. Stanisław Jagmin.

Na tle nadesłanych eksponatów odbędą się dyskusje i referaty, celem wytknięcia dróg wiodących do udoskonalenia i rozwoju sztuki ceramicznej w Polsce i powzięte będą decyzje co do dalszej akcji i urządzenia drugiej wystawy ceramicznej, na której będą już kwalifikowane eksponaty dla wystawy paryskiej.

1) Orientacyjna wystawa ceramiczna otwartą będzie 12. listopada 1922 r.

2) Wystawa obejmie działy:

a) wytwórczości bieżącej polskiej,
b) zbiór analogicznych okazów ceramiki ogólnie światowej.

3) Na wystawę kwalifikują się eksponaty o charakterze twórczości artystycznej nowoczesnej, a więc wyłączone są przedmioty o charakterze technicznym, pozbawione cech zdobniczych, oraz wszelkie okazy noszące piętno stylów historycznych.

4) Wystawcą w dziale a) może być tylko wytwórca bez różnicy czy jest nim artysta, technik lub firma, ale nie sprzedawca lub reprezentant.

5) Wystawiane będą eksponaty w miarę posiadanego na wystawie miejsca z uwzględnieniem jako maximum 2 kwadr. metr. stołu lub ściany, dla jednego wystawcy. W razach wyjątkowych potrzebne jest porozumienie z organizatorem wystawy, z którym również zawczasu porozumieć się należy w razie żądania zwrotu kosztów transportu.

6) Asekuracja podczas transportu obowiązuje i obciąża wystawcę. Wystawa ponosi odpowiedzialność tylko na czas trwania wystawy.

7) Wystawca winien zgłosić swój udział do dnia 1. sierpnia, przesłać wykaz przedmiotów z określeniem wielkości do dnia 1. października, a eksponaty dostarczyć do dnia 20. października.

8) Pożądaną jest obecność wystawcy na wystawie

w 3-ch pierwszych dniach po otwarciu, celem wzięcia udziału w naradach.

MIEDZYNARODOWA WYSTAWA KSIĄŻKI WE FLORENCJI. Według opinii prasy włoskiej, dział polski na wystawie we Florencji przedstawia się imponująco. „Il Nuovo della Sera“ podkreśla nietylko wybitną wartość i oryginalność eksponatów ale również niezwykły smak w urządzeniu wystawy. Do rozgłosu i uznania polskiej graficznej twórczości przyczynił się niezmiernie p. Karol Frycz, który nadzwyczaj umiejętnie ubrał i ustawił dorobek kultury polskiej w dziedzinie książki. W znacznej mierze uświetniły wystawę okazy wydawców i drukarni krakowskich, które reprezentował na wystawie w dniu uroczystego otwarcia p. Anczyc, znany propagator pięknej książki.

WYSTAWA SZTUKI POLSKIEJ W SOFJI. Wystawa graficzna sztuki polskiej w Sofji obejmowała: malarstwo historyczne, malarstwo architekcyjne, fotografie artystyczne i dział etnograficzny.

Wystawa ta zorganizowana przez towarzystwo polsko-bułgarskie w kwietniu b. r. otwartą zosłała w obecności króla i sfer politycznych. W związku z wystawą wydano katalog zawierający zarys historii malarstwa polskiego i wyjaśnienie ważniejszych dzieł.

WYSTAWY SZKOLNE W KRAKOWIE. Ruchliwość jaka się daje zauważyć na polu wychowania estetycznego świadczy nadzwyczaj chlubnie o władzach szkolnych, które jak widać nie szczędzą trudu i nakładu dla tak pięknej idei. Możemy śmiało powiedzieć, że jest to pierwszy krok uświadomienia społeczeństwa o potrzebie zorganizowanej i celowej pracy w kierunku podniesienia poziomu poczucia piękna, które w ogólnej kulturze ludzkiej staje się taką samą koniecznością jak zrozumienie dla wiedzy i pracy. Znając niedomagania w naszej kulturze artystycznej rozwijającej się do niedawna zdala od potrzeb realnych, znając w najlepszym razie obojętność ogółu jeśli nie zdeprawowanie obcą naleciałością mas — musimy nacisk położyć na szkołę wychowującą przyszłe społeczeństwo, nie oglądając się na terażniejszość. Wszelka walka z brzydotą w pojęciu moralnym i materialnym przeniesioną być musi w młode pokolenie — zostawiając istniejące zło naturalnemu zniknięciu. Przeglądając wystawy szkolne znajdujemy się na pograniczu dwóch światów. Jeden ten dawny, lat ostatnich dziesiątek twórci i nowy szukający wyjścia z otchłani martwoty w pracy samoistnej i niezależnej od obcych wzorów. Narazie wystawione okazy wyrażają przeważnie pojęcia ogółu i stąd płynie zachwyt dla rzeczy, które należy niekiedy tępić. Czem mniej ludzi będzie się zachwycać wyrobami młodzieży, tem więcej wartość ich będzie się podnosić. Znikną świecidełka obalamujące oko laika a ukaże się skromna lecz sumienna praca, kierowana ręką fachowca — nauczyciela a jeśli się będzie miało na uwadze zawodowe wykształcenie młodzieży, wszystko jedno w jakim kierunku, to już w zaraniu nauczania celowość wykonywanej pracy w szkole musi być przestrzegana. Nauczanie robót ręcznych nic może być zabawką dla ucznia a rysunki rozrywką. Jeśli ta zasada przyswiecać będzie szkole, przysposobi się zdolnych pracowników, rozumiejących znaczenie pracy i wartość piękna. Chcąc jednak kierować młodzieżą w tym kierunku potrzeba nauczycieli — dobrych pedagogów i zawodowo należycie wykształconych. Sądząc z wystaw nabiera się

przekonania, że uczeń kierowany ręką fachową przejawia zręczność rzemieślniczą. Braki ujawniające się na wystawie, polegające na niewłaściwej konstrukcji, pobieżnem wykończeniu i t. p. wynikają raczej z nieracjonalnego ujęcia robót przez nauczyciela; w związku, z tem należy zalczać w pedagogice szkół średnich przesąd polegający na chodowaniu wybitnych talentów ze szkodą ogółu. Każdy człowiek prowadzony umiejętnie może nauczyć się rysować. Doskonałym przykładem tego były wystawione prace rysunkowe uczniów VIII gimnazjum w Krakowie, wykonane pod kierunkiem prof. Waśkowskiego.

Systematyczna metoda nauki rysunków, bez intencji tworzenia artystów, (tak jak przy nauce pisania nie jest brane pod uwagę tworzenie literatów) a jedynie mająca na uwadze umiejętność plastycznego określenia przedmiotów, dała w klasach prof. Waśkowskiego ten rezultat, że każdy prawie uczeń zdobył wiedzę rysunkową, a tej należy szukać w szkole.

Niedopuszczalne natomiast eksperymenty spotykamy w klasach prof. Saskiego, który postawił sobie widocznie za zadanie malarskie a nie rysunkowe wykształcenie młodzieży. W klasach tych czujemy się jak w wolnej akademii malarskiej. Obok olbrzymiego pejzażu zawieszono cały szereg martwych natur, wykonanych z taką rutyną, że trudno uwieżyć by prace te były malowane ręką uczniów. Zresztą ogólny wynik tej metody daje rezultat jak widać z innych prac zupełnie nie korzystny. Uczeń tak wykształcony powiększy grono amatorów ręcznie malowanych kart pocztowych, a gdy zetknie się z potrzebą narysowania zwykłego przedmiotu wtedy wykaże zaniedbania szkolne. Prace wystawione uczniów prof. Saskiego, pochodzą przeważnie z lat dawniejszych, jeszcze z czasów wystawy wiedeńskiej, czego dowodzą pieczętki niemieckie, a to zdaje się mija się z celem i założeniem obecnych wystaw szkolnych, które miały dać przegląd robót obecnego roku szkolnego. Na uwagę zasługują prace uczniów prof. Hrynkowskiego, który nie pomijając rysunku, umiejętnie wzbudza u uczniów poczucie graficzne i kolorystyczne. Cały dorobek nauki rysunków sądząc z wystawy, która jednak nie daje należytego pojęcia o metodyce nauczania, gdyż pokazuje tylko materiał gotowy a nie obraz poglądowy na rozwój nauczania, uważać należy za znaczny postęp i coraz większe wykazujący zrozumienie o zadaniu rysunku i roli profesora w szkole.

W pracach ręcznych wyróżniają się solidnie wykonane okazy uczniów prof. Jakubowskiego, pedagog a przytem jedyny fachowiec w całym tego słowa znaczeniu, gdyż oprócz ukończonej akademii, posiada wykształcenie zawodowe w stolarstwie, w cyzelerstwie, w grafice i naukach teoretycznych o sztuce. To też z każdej pracy ucznia można wyczytać, że mamy do czynienia z nauką celową i nie dyletancką jak to widać w innych szkołach.

Na uwagę zasługują również prace wykonane w gimnazjum żeńskim w Krakowie. Roboty ręczne w przeważnej części jak widać są wykonane pod kierunkiem ludzi pozbawionych poczucia estetycznego i nie wykształconych zawodowo. Przyczynia się do tego brak sił zawodowych, które jednak wcześniej czy później wyszkolą nasze uczelnie przemysłowe.

Szkoły zawodowe. Bardzo pocieszającym objawem rzetelnej i sumiennej pracy były wystawy szkoły przemysłowej męskiej i żeńskiej.

Znać tu wytrawnych pedagogów i nadzwyczaj gorliwych uczniów. Precyzyjne wykonanie rysunków ręcznych i technicznych, dokładnie i starannie wykonane modele

świadczą o zdecydowanym kierunku wykształcenia. Nie spotyka się tu przedmiotów o niewyraźnym przeznaczeniu i niewiadomym (w znaczeniu pedagogicznym) pochodzeniu. W szkole przemysłowej żeńskiej, z wyjątkiem kilimów, wszystko w szczegółach opracowane w sposób wybitnie estetyczny i bez zarzutu. Roczny kurs w niektórych działach dał wyniki nadszpodziewane, uczennice w tak stosunkowo krótkim czasie zdobywają wiedzę i praktykę fachową godną podziwu. Różnorodnie działają jak: krawiecczyzna, bielizniarstwo, modniarstwo, i rękawicznictwo, wydadzą cały szereg sił wykształconych, które w przemyśle i szkolnictwie, jak naprzykład w nauczaniu robót ręcznych, mogą odegrać znaczną rolę. Kierowniczką szkoły żeńskiej jest p. Zofja Tatarzanka. W szkole przemysłowej męskiej widać energiczną i żywotną działalność pedagogiczną grona profesorów, które na czele z dyrektorem zakładu p. Kosteckim, zdaje sobie doskonale sprawę z ważności przysporzenia tych potrzebnych w kraju sił fachowych. Wystawy te opuszcza się z uczuciem otuchy na przyszłość.

Kurs robót ręcznych dla nauczycieli. Przechodząc z wystawy szkoły przemysłowej do sal gdzie wystawione są prace nauczycieli, którzy mają kształcić młodzież szkolną w robotach ręcznych, nasuwają się pytania i refleksje, na które nie jest tak trudno odpowiedzieć jeśli porówna się prace uczniów szkół średnich, i prace uczniów i uczennic szkół przemysłowych z pracami robót ręcznych ludzi dorosłych na kursie nauczycielskim. Bez przesady można stwierdzić, że między wystawą szkół średnich a nauczycieli robót ręcznych jest tylko ta różnica, że swawolna i ruchliwa młodzież nie potrafiła tak żmudnie, pracowicie i pedantycznie pojąć swą rolę przy pracy, jak to czynił inteligentny, sumienny i obowiązkowy nauczyciel czy nauczycielka. Modele, okazy, wycinanki, roboty w drzewie wszystko o typie tym samym — różnica tylko w wykonaniu. Jeśli zaś porówna się ozdoby i wogóle stronę estetyczną przedmiotów to tu nie znajdujemy prawie żadnych różnic. W jednym i drugim wypadku ten sam poziom usiłowań. Na wystawie uczniów szkół średnich zwracały uwagę modele i formy gipsowe wykonane pod kierunkiem prof. Jakubowskiego, na kursach robót ręcznych dla nauczycieli nie prowadzono jak widać modelowania w glinie, a jest to przedmiot bardzo ważny i pierwszorzędного znaczenia. Spotykamy natomiast wypchane ręką nauczyciela ptaki. Znajomość tej gałęzi przemysłu bardzo pożądana, ale nie mająca nic wspólnego z wychowaniem młodzieży, bo trudno sobie wyobrazić, aby uczniowie w klasach we krwi i wnętrznościach ręce swe maczali. Na wystawie młodzieży widzieć można było bardzo wiele map plastycznych, książek oprawnych, ram, ciupag, rękojeści do siekier i t. p. Nauczyciele na kursie wykonali w przeciągu roku szkolnego, modele według szwedzkich wzorów z nadzwyczajną precyzją, są to patyczki, rameczki i t. p. Własnym poczęści kosztem uczono się także koszykarstwa.

Jeśli weźmiemy pod uwagę siedlisko nadzwyczaj korzystne jakim jest Kraków dla nauki w dziale robót ręcznych, jeśli zdamy sobie sprawę, że w ciągu roku inteligentny człowiek może zostać w pewnych działach fachowcem, to sposób prowadzenia kursu w tych okolicznościach wydaje się nie zrozumiałym. Na wyuczenie takich drobiazgów nie potrzeba roku i tak olbrzymich nakładów. Zrozumieli dopiero w końcu roku słuchacze kursu swą śmieszna rolę i starali się wszelkimi siłami wyrównać stratę czasu. Staraniem ludzi dobrej woli

kilka osób udało się umieścić w warsztacie tkackim p. Ramzowej, która bezinteresownie wyszkoliła ich w kilimkarstwie, na żądanie słuchaczy tego kursu Muzeum przemysł. urządziło w swych warsztatach naukę intro-ligatorstwa, stolarstwa i ślusarstwa. Brak czasu i zatrudnienie nauczycieli wycinankami, nie w każdym wypadku pozwoliło im te kursa należycie wykorzystać.

Kobieta-nauczycielka, która ma nauczać robót w szkole żeńskiej, miała w Krakowie w tym czasie okazję wyuczenia się trykotarstwa i to w ciągu dwóch miesięcy, zdobywając nie tylko wiedzę w zastosowaniu do szkoły ale dającą jej możliwość zarobkowania ewentualnie tworzenia podobnych kursów na prowincji. To samo odnosi się do koronkarstwa, hafciarstwa, bielizniarstwa, modniarstwa i całego szeregu prac mających ogromne znaczenie dla uczennic i nauczycielek.

Tymczasem przez cały rok zmuszoną była udawać stolarza, lub ciąć papier kolorowy dla zadań bezcelowych i bezmyślnych.

W mieście szkół i kursów naprawdę zawodowych, w siedlisku artystycznego przemysłu nie zyskał nauczyciel nic więcej ponad wiedzę ucznia 4 klasy szkoły średniej. W czasie ubiegłego roku szkolnego odbywały się w Krakowie wykłady o stylach, technologii metali i drzewa, o kalkulacji, nauka rysunków zawodowych i t. d.

Czynne były zakłady naukowe z których po roku wychodzili zawodowcy, a nauczyciel powraca do szkoły nie korzystając z dobrodziejstw jakie mógł mu dać Kraków. Wraca nie umiejąc rysować, modelować, nie znając właściwości materiałów z których ma uczyć — jednym słowem dyletant w pracy ręcznej.

A szkoda wielka bo okazał się pracowitym, sumiennym i dokładnym, niekiedy nawet zdolnym — niemiano tylko tych zalet wykorzystać. W przyszłości nad tego rodzaju sprawą należy się poważnie zastanowić i zbadać przyczyny złego.

Wystawa w Akademii handlowej: Wystawione prace o zaletach wybitnie amatorskich pochodzą z zajęć domowych. Z tych względów obok rzeczy dobrych spotykamy rzeczy nic nie mówiące a niekiedy niepotrzebnie wystawione. Różnica między pracami z kursów nauczycieli robót ręcznych a uczniów Akademii handlowej niewielka. Zakres prac działania handlowca z natury rzeczy jest inny, a jeśli dodamy, że aspiracje artystyczne handlowców nie były przez nikogo okiełznane, to musimy być bardzo wstrzeźliwi w ocenianiu prac. Z drugiej strony wystawa ta jednak już ma pewne pretensje a do tego wyroby te niestety nie mają prawa.

Nasuwa się mimowolnie pytanie, czy i jakie roboty winien wykonywać uczeń akad. handlowej? Jeżeli rozejrzemy się choćby z samej akademii, to zobaczymy przedmioty sztuki zdobniczej jak afisze w korytarzach gmachu, nie mające ani z naszym przemysłem, ani też ze sztuką nic wspólnego.

Afisze, reklama, listy, koperty, znaki i godła sklepowe, dalej tablice statystyczne, miary, wagi, urządzenia sklepowe i wystawowe i t. d. oto zakres dla wychowania estetycznego młodzieży handlowej. Wiemy jak nasi kupcy nie mają zrozumienia dla sztuki w przemyśle i handlu, wiemy jak daleko pod tym względem stoimy za narodami kulturalnymi i dlatego wykłady z dziedziny grafiki i zdobnictwa handlowego jak również ćwiczenia praktyczne wydają się nam konieczne w akademii handlowej.

Będzie wielką zasługą dyrekcji akademii, jeśli na przy-

szły rok zobaczymy na wystawie reklamę handlową, a więc: koperty, napisy, pieczętki, godła, afisze, szyldy urzędzenia wystaw i cały szereg okazów związanych z handlem i przemysłem. Wierzmy również, że ze ścian akademii znikną napisy „Suchard“ i t. p. a powstaną nasze własne druki i ozdoby o swojskim charakterze wykonania i treści podające naszą wytwórczość.

Wystawa rysunków i robót ręcznych uczniów szkół powszechnych. Prócz powyższych wystaw urządzoną została w budynku szkoły wyd. przy ul. Szlak wystawa rysunków i robót ręcznych uczniów szkół powszechnych okręgu krakowskiego. Należy różnorodny materiał wystawowy zajmuje kilkanaście sal szkolnych i daje należyty przegląd tej gałęzi nauczania w naszych szkołach powszechnych. Z wystawy tej należy wnosić, że ze strony władz szkolnych czynione są duże wysiłki w tym kierunku. Pewną chaotyczność i rozbieżność w pojmowaniu celu nauki rysunków i robót ręcznych należy kłaść na karb braku sił nauczycielskich należycie przygotowanych do tej nauki. Niemniej podnieść należy, że ogólny wynik jest bardzo dodatni świadczący chlubnie o wysiłkach uczących oraz o niepospolitych zdolnościach naszej młodzieży.

WYSTAWA PRAC MŁODZIEŻY PODHALAŃSKIEJ. W czerwcu b. r. urządzono w sali Muzeum przemysłowego w Krakowie wystawę prac uczniów gimnazjum w Nowym Targu, prace te oparte na motywach podhalańskich, serca, parzenice, leluje i t. p. stanowią dział zdobnictwa, który z zamiłowaniem rozwija profesor tamtejszego gimnazjum art. mal. Wiktor Sutowski. W przeciwieństwie do kierunków nowoczesnych, często w metodyce nauczania szkodliwych, bo opartych na wzorach obcych, sposób nauczania kompozycji ornamentальной na przykładach sztuki ludowej i miejscowej tradycji, daje możliwość rozwijania motywów do tej pory źle pojętych i fatalnie stosowanych.

Rzeczą nauczyciela będzie wskazać do jakich granic można posługiwać się ornamentacją zaczerpniętą z wyrobów tkackich, gdzie i kiedy można stosować motyw góralski i co jest naleciałością w zdobnictwie ludu podhalańskiego.

ZBIORY MUZEUM WIELKOPOLSKIEGO W POZNANIU. W ostatnich czasach urządzono wystawę w Muzeum wielkopolskim zbiorów prof. Wyczółkowskiego z Krakowa. Zbiory te zawierają bogate dywany wschodnie i kilimy, obrazy sztuki wschodniej, ceramikę, meble, szkło i t. p. Zbiory te pozostaną na stałe w Muzeum poznańskim.

MUZEUM I BIBLIOTEKA SEW. SMOLIKOWSKIEGO. Po zmarłym tragicznie przed półtorej rokiem, znanym zbieraczem i bibliofilem, Sewerynie Smolikowskim, pozostały cenne zbiory muzealne, złożone z obrazów mistrzów polskich i zagranicznych i olbrzymiej kolekcji sztychów oraz biblioteka, licząca kilkadziesiąt tysięcy tomów.

Spadkobiercy zmarłego, O. Paweł Smolikowski z zakonu Zmartwychwstańców oraz panie Walerja Szaniawska i Aleksandra Pohorecka, licząc się z wolą zmarłego, jakkolwiek nie wyrażoną w testamencie, postanowili przekazać zbiory po zmarłym bracie na rzecz instytucji publicznych. Decyzję o tem, gdzie zbiory znajdą najlepszy użytek rodzina przekazała gronu rzeczoznawców, przedstawicieli zainteresowanych ministerjów oraz pp.:

mec. Antoniemu Osuchowskiemu i prof. Waleremu Miłkaszewskiemu.

W ministerjum oświecenia odbyła się narada, na której sprawę tę szczegółowo omawiano. Większość zebranych wypowiedziała się za przekazaniem zbiorów muzealnych Muzeum Narodowemu (ul. Podwale), biblioteki zaś — Bibliotece narodowej, która powstać ma wkrótce, a której podwalinę stanowić będą zbiory biblioteczne rewindykowane obecnie z Rosji.

HOJNY DAR DLA MUZEUM NARODOWEGO W WARSZAWIE. Dr. med. Władysław Semerau-Siemianowski, przekazał aktem notarialnym gminie stoł. m. Warszawy, tytułem darowizny na rzecz Muzeum Narodowego, cenny zbiór przedmiotów starożytnych, zbieranych przez ofiarodawcę przez lat 30 w Konstantynopolu. Zbiór ten składa się ze szkła starożytnego, numizmatów, pieczęci bizantyjskich, terrakot, tabliczek z napisami klinowemi i in. Ogółem kolekcja zawiera 28.183 sztuk i stanowi olbrzymią wartość, znaną w świecie naukowym tak dobrze, że Muzeum berlińskie wysłało w swoim czasie delegata do Konstantynopola celem rokowania z dr. Semerau-Siemianowskim o pozyskanie części tego zbioru, a wobec odmowy ze strony dr. S. rząd niemiecki wywierał nawet nacisk dyplomatyczny na rząd turecki. Wysoką wartość tych zbiorów potwierdził najwybitniejszy znawca w Polsce, prof. Bienkowski z Krakowa.

Z MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE. W dn. 1 bm. odbyło się posiedzenie Wydziału Komitetu Muzeum Narodowego, na którym uchwalono przenieść resztę zbiorów Muzeum Narodowego z gmachu poszpitalnego na Wawelu do sal w Sukiennicach oraz Muzeum Czapskich i wystawić je bez względu na przepełnienie i bez liczenia się z względami artystycznymi czy naukowymi, a pozostałą część rozmieścić w składach Sukiennic i Muzeum Czapskich. W ten sposób w gmachu poszpitalnym pozostaną jedynie przedmioty bez większej wartości muzealnej, jak lapidarium, gipsy, sprzęty użytkowe itp.

Bibliotekę z daru p. Heleny Dąbcańskiej przechowywaną na Wawelu połączono z księgozbiorem Muzeum Przemysłowego.

ROZSTRZYGNIECIE KONKURSU. W d. 18 b. m., w siedzibie departamentu sztuki, w obecności ks. biskupa Szelażka, jako gościa, dyr. depart. J. Fałata, wicedyr. Jana Skotnickiego, delegta Związku polskich artystów grafików art. mal. Fr. Siedleckiego, oraz delegata zakł. graf. „Sztuka“ art. mal. H. Szczyglińskiego rozpoznano nadesłane na konkurs na obrazy świętych Pańskich prace.

Z ogólnej liczby 74 nadesłanych prac wyróżniono przeszło trzydzieści, z których nagrody po 100.000 mk. przyznano za następujące prace: 2 nagrody za prace pod godłem: „Sześć świec“ i „Snop“ p. Miecz. Trautmana; 1 nagroda, godło „Matka“ Wacł. Husarskiego, 1 nagroda godło „San I“ p. Heleny Szramm.

Nagrody po 40.000 mk. przyznano za prace: 1 nagroda, godło „San 2“ p. Heleny Szramm, 2 nagrody godło „Wilno“ i godło „Częstochowa“ p. A. Dzierzbickiego.

Nadto, wobec niebywale owocnego obesłania konkursu, departament sztuki postanowił dodatkowo wyróżnić dwie prace i przyznać nagrody po 40.000 mk. pracom następnym: godło: „Pług“ p. Wandy Krasnodębskiej-Reicherowej i godło „Wiara“ prof. Roguskiego.

Chcąc uprzystępnić szerszemu ogółowi obejrzenie wy-

ników tego nowego i ze wszech miar ciekawego konkursu, departament sztuki postanowił urządzić wystawę najlepszych prac w Tow. zachęty oraz z inicjatywy Związku grafików i zakł. graf. Sztuka; wystawa ta objędzie miasta Rzeczypospolitej, jako II-ga wystawa okrężna Związku art. grafików.

ROZSTRZYGNIECIE KONKURSÓW NA REGULACJĘ ZAKOPANEGO. Nagroda I. w kwocie 400.000 mk. otrzymał architekt Karol Stryjeński (junior), II. pp. Heizman i Piotrowski, III. prof. Ekielski, równorzędną III. architekt Wąs wspólnie z inżynierem Skopińskim.

KONKURS NA EX LIBRIS. Dyrekcja Muzeum Przemysłowego w Krakowie ogłasza konkurs na znak biblioteczny dla księgozbiorów Heleny Dąbcańskiej.

Ex Libris ma być tak pomyślany, aby obok napisu lub godła Miejskiego Muzeum Przemysłowego był umieszczony napis: z daru Heleny Dąbcańskiej.

Ex Libris ten ma być tak skomponowany, aby miejsce dla imienia ofiarodawcy można było wyzyskać także dla innych nazwisk.

Projekt winien być zastosowany do reprodukcji fotomechanicznej i posiadać cechy wybitnie graficzne. Nagrodzona praca w kwocie 200.000 mk. staje się własnością Muzeum.

Jury stanowić będzie Zarząd Muzeum i Dyrekcja państwowej szkoły przemysłu artystycznego w Krakowie.

Termin nadsyłania prac oznaczony do 1 listopada roku bieżącego.

KONKURSY NA WZORY MATERJI MEBLOWEJ I DYWANU STRYŻONEGO. Za pośrednictwem jen. delegata międzynarodowej wystawy dekoracyjnej w Paryżu 1914 r. Jerzego Warchałowskiego i w związku z udziałem Polski w tej wystawie, ogłosiły warszawskie firmy Zdzisław Szczerbiński i Bogusław Herse dwa konkursy na wzory materji meblowej i dywanu stryżonego, naznaczając 8 nagród po 100.000 Mkp. z terminem 1. października 1922 r. Po bliższe szczegóły zgłaszać się należy do biura jen. delegata wystawy paryskiej, Smoleńska 9, w Krakowie.

TOW. „POLSKI PRZEMYSŁ ARTYSTYCZNY“ W KRAKOWIE. W dniu 23 czerwca b. r. odbyło się walne zebranie Tow. „Polski przemysł artystyczny“ na którym omawiano sprawy związane z wystawą paryską,

w rezultacie czego postanowiono zwrócić się do rządu za pośrednictwem delegata Polski p. Jerzego Warchałowskiego o wydatniejsze subwencje na rozpoczęcie prac w zakresie ceramiki, tkactwa, meblarstwa i cyzelerstwa. Jednocześnie uchwalono opracować warunki konkursu na piec ewentualnie także na serwis w porozumieniu z krajowymi wytwórniami ceramicznymi, a w jesieni roku 1923 postanowiono urządzić wystawę ceramiczną w Krakowie.

W dalszych rozprawach nastąpiło żądanie zajęcia się kwestją szkolenia sił zawodowych tak w przemyśle jak i szkołach, wychodząc z założenia, że należy wychowywać i przygotowywać młodzież na dobrych pracowników. Rezultatem tej dyskusji było jednogłośnie uchwalenie następujących rezolucji:

Walne zebranie Tow. „Polski przemysł artystyczny“ podnosi z uznaniem żywą działalność Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w kierunku zreformowania szkolnictwa i jednocześnie wyraża nadzieję, że również szkoły przemysłu artystycznego, kursa fachowe i zawodowe wykształcenie młodzieży w całości znajdzie się pod troskliwą i bezpośrednią opieką Ministerstwa.

Towarzystwo widzi w tem konieczność celowej i zorganizowanej pracy na polu wykształcenia zawodowego, które wymaga specjalnego poparcia.

Walne zebranie Towarzystwa uważa za konieczne powołanie ludzi fachowych dla omówienia spraw związanych ze szkolnictwem zawodowym, z nauczaniem robót ręcznych tak na kursach nauczycielskich jak i w szkole, gdyż tylko w ten sposób Ministerstwo może powstrzymać szerzący się coraz groźniej dyletantyzm w szkołach i na kursach robót ręcznych.

Towarzystwo z ubolewaniem stwierdza, że całoroczny kurs robót ręcznych w Krakowie minął się zupełnie z celem, gdyż nie przyczynił się do wykształcenia fachowych sił nauczycielskich, a koszta tego kursu wynoszące około 20 milionów (licząc w tem pensje słuchaczy i profesorów) nie stoją w żadnym stosunku do budżetów szkół zawodowych, które niejednokrotnie z braku potrzebnej minimalnej kwoty nie są w stanie urządzić niezbędnego warsztatu.

Z tych więc powodów Walne Zebranie Towarzystwa dopatruje się w akcji nad rozwojem szkolnictwa zawodowego braku wyraźnego programu i pragnie swojej uchwałą zwrócić uwagę powołanych czynników na starania wymagające natychmiastowej gruntownej reformy także w szkolnictwie zawodowym.

NADESŁANE KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

„Dzwony Starodawne z przed r. 1600 na obszarze b. Galicji na podstawie materiałów zebranych i opracowanych przez Dra K. Badeckiego, Dra F. Koperę, Dra St. Tomkowicza oraz własnych zredagował i opatrzył wstępem Dr. Tadeusz Szydłowski“. Kraków 1922.

Dotąd niemieliśmy obszerniejszego dzieła o naszych dzwonach, ale tylko mniejsze zapiski, a ks. Jan Balwierczak w książce: „Dzwony jako przedmiot sztuki kościelnej“, zajmuje się jedynie stroną muzyczną, nie zaś zabytkowo-artystyczną dzwonów. Systematycznego opi-

su dzwonów w b. Galicji musiano dokonać z konieczności ochrony dawniejszych okazów od przetopienia na armaty austriackie, a to dało początek powstania powyższej książki. Dzieło poprzedza objaśnienie sposobu odlewania dzwonu i nazw poszczególnych części, następuje rozdział o najstarszych i osobliwych dzwonach, dalej rozbiór rozmaitego rodzaju napisów i ornamentów, sposobów znaczenia dat i t. d. Co do napisów, autor w jednym szczególe wyraża się nie ściśle, mianowicie nie czyni różnicy między językiem i pismem ruskim i starocerkiewnym, czyli cerkiewno-słowiańskim, które jest językiem obrzędowym u Rusinów i Rosjan i w któ-

rem dawano napisy na dzwonach. Bardzo ciekawa jest wiadomość, do której autor doszedł przez porównania całego szeregu zabytków, że rzeźb i ornamentów nie wykonywali odlewacze, ale nabywszy je od rzeźbiarzy miewali ich cały zapas, którego używali sami i pozostawiali swym następcom. Szkoda, że autor na mocy jedynie nadesłanej mu kalki uwzględnił wiadomość o odlaniu dzwonu przez Piotra Vischera, gdyż wywołał tem ostrą polemikę rozpoczętą przez L. Stasiaka. Druga część książki zawiera katalog dzwonów z przed r. 1600, opracowany przez Dr K. Badeckiego, Dr F. Kopere, Dr T. Szydłowskiego i Dr St. Tomkowicza. Dzieło zdobią ryciny przedstawiające ciekawsze okazy dzwonów, ornamenty, zestawienia napisów i znaczków i t. d. Wydawnictwo polecić można miłośnikom naszej przeszłości, a zwłaszcza duchowieństwu, które z urzędu jest stróżem najcenniejszych zabytków. Niejeden z duchownych nie zdaje sobie może sprawy z tego, jak doniosłymi zabytkami są stare dzwony; książka przyczyni się napewno do wzbudzenia czci dla dzwonów, tych naszych przyjaciół, głosicieli tak naszych radości, jak i smutków.

Ks. Dr. T. Kruszyński.

Dr Aleksander Czołowski: „Marynarka w Polsce. Szkic historyczny”. Lwów, 1922. wyd. Ossolineum.

Dzieje floty wojennej polskiej czekały dotąd na odpowiednie opracowanie. Istniały wprawdzie dawniejsze monografie T. Święckiego, L. Gołębiowskiego i J. Bartoszewicza, ale były niedokładne, nie wolne od błędów i nie znały tych źródeł, którymi rozporządzał Czołowski. W tym zwłaszcza czasie, gdy odzyskaliśmy skrawek własnego morza, należało przypomnieć chwalebne usiłowania naszych królów w utworzeniu floty wojennej, sławę czynów tej floty, podnieść powody dla których konieczna była silna flota, i szkody wynikłe z zaniedbania poparcia w jej utrzymaniu i rozwoju. Dr. A. Czołowski, na mocy zapisków z archiwów zwłaszcza w Sztokholmie, gdzie przed wojną badał Archiwum Królewskie Wojny i Archiwum Oxenstiernów i z Petersburga z b. Cesarskiej Biblioteki, daje cenną i prawdziwie naukową monografię, mimo wymówek, że notatki czynił tylko w streszczeniu i że w przyszłym dopiero wydaniu zamierza podać pełniejsze wiadomości. Książka prostuje wiele dawniejszych błędów i niedokładności, podaje sporo nowych danych, zwłaszcza prześliczny opis zwycięstwa polskiej floty pod Oliwą nad flotą szwedką 28 listopada 1627. Mimo całej powagi naukowego dzieła, czyta się je jak najpiękniejszą powieść, tak jest żywy zajmujący i barwny opis, obfity w nieznane dotąd wypadki. Dzieje floty wspominać muszą często Gdańsk, to wzbogacone na Polsce miasto, które z obawy strat krzyżackich, przeszkadzało w utworzeniu floty, ale które jednak w największych niebezpieczeństwach Rzpltej stawało przy niej niewzruszenie, nie oszczędzając żadnych ofiar, nie dając się przeciągnąć obietnicami na stronę wrogów. Jeżeli zaniedbanie utrzymania floty pociągnęło za sobą odcieście Polski od Bałtyku i najazd Szwedów, co przyczyniło się do upadku Polski, to na tym najgorzej wyszedł sam Gdańsk, który rozpaczliwie bronił się przeciw przyłączeniu do Prus, a po przyłączeniu do nich stał się prowincjonalnym, podupadłym miastem. Wiele mówią końcowe wiersze książki: „Historja powtarza się. Po latach rozdarcia i niewoli, zjednoczona Polska oparła się znowu o brzegi swego polskiego morza, gdzie każdy krok budzi wspomnienie naszych dziejów, gdzie licznie zachowane pamiątki polskie prze-

mawiają żywo do uczuć narodowych i przypominają naszą tylowiekową przeszłość, gdzie do dziś żyją nasze stare tradycje, żyje duch polski i rozbrzmiewa mowa ojczysta, uratowana przez kaszubskiego chłopca. Opatrzność wróciła nam 130 km. tych samych brzegów, których nie umieliśmy wyzyskać, aby stworzyć własną potęgę morską, posiadać własny niezależny port i utrwalić panowanie na morzu. Na marne szły wszystkie zabiegi jednostek, gdy ogół ich nie rozumiał i nie popierał, a Gdańsk paraliżował skutecznie. Dziś podobną chce odgrywać rolę. Niech więc błędy i braki ubiegłych wieków będą przestrogą i wskazówką, czego unikać, do czego dążyć i jak postępować należy. Przeszłość najżywotniejszych interesów Polski zależy: od morza“. Dzieło zdobią niesłychanie cenne, nieznane dotąd widoki, zwłaszcza mapa zatoki Puckiej z półwyspem Heli wzniesionymi na niej przez Władysława IV. twierdzami morskimi Władysławowem i Kazimierzowem, zdejmowane przez F. Gelkanta, cejkmistrza król. arsenału lwowskiego i inżyniera wojskowego, które umieścił w atlasie wraz z planami twierdz Tczewa, Grudziądza, Królewca, Lwowa, Malborka, Gniewu, Piławy, Kudaku i t. d. przy których budowie, czy umacnianiu pracował. Atlas ten zabrany przez Szwedów za Jana Kazimierza z zamku w Warszawie, znajduje się w Król. Archiwum Wojny w Sztokholmie, a z niego Dr. Czołowski pierwszy poczynił zdjęcia. Niezmiernej wagi jest też miedzioryt, nieznanym dotąd, Filipa Janssena, przedstawiający zwycięstwo floty polskiej pod Oliwą, dalej widok teje bitwy rysowany z holandskich okrętów, które stały wtedy na kotwicy w Wisłoujściu, obraz teje treści Bartłomieja Milwita w ratuszu gdańskim, rysunek S. della Belli przedstawiający budowę okrętu na polskim wybrzeżu itd. Należy wyrazić wdzięczność sprężystemu zarządowi Ossolineum, za stałe wydawanie cennych dzieł z zakresu dziejów naszego narodu, naszej kultury i sztuki.

Ks. Dr. T. Kruszyński.

„L'Italie Economique son évolution progressive au cours des vingt-cinq dernières années et sa situation actuelle. 1895—1920. Milan, édité par le „Credito Italiano“ 1920“. Pod tym nagłówkiem potężny bank włoski, „Credito Italiano“ wydał dwa tomy dzieła mającego za zadanie objaśnić świat o postępie, przemysłu i rolnictwa we Włoszech, aby ożywić zaufanie w siły twórcze włoskie i wydającego książkę banku. Przyznać trzeba, że zamiast ten przeprowadzono świetnie, głównie dzięki wzięciu do pomocy sztuki. Przy każdym z ustępów mówiących o przyroście ludności we Włoszech, „o czynniku podstawowym: pracy“ o wytworach ziemi, kopalniach, wytwórczości artystycznej, kolejach, żegludze, portach, kupiectwie, wywozie, wartości przemysłowej kolonii włoskich, bankach i kasach oszczędności a zwłaszcza „Credito Italiano“, towarzystwach ubezpieczeń, giełdzie i budżecie państwowym, ukazują się zajmujące obrazkowe zestawienia, a więc wyobrażenie postępu danej gałęzi we Włoszech, czy też uwidocznienie wytwórczości Włoch, w stosunku do innych krajów. Rysunki wykonane starannie, posługują się symbolicznymi wyobrażeniami z mitologii, czy też dzisiaj powszechnie używanymi znakami, a więc przy wyobrażeniu wzrostu banków widzimy łaskę Merkurego zatkniętą w pęk gałęzi z owocami, znaczenie jasne: owoce, które daje wzrost kapitału, rolnictwo wyobraża rękę z sierpem na tle pól, budowę okrętów siekiera, a w głębi budujący się okręt i t. d. Nadto zdobią książkę ozdobne inicjały i tytuły.

W drugiej części pierwszego tomu zebrane widoki głównych miast włoskich i to w bardzo ciekawy sposób, na wierzchu kartki widok miasta ze starego drzeworytu, po odgięciu kartki wewnątrz — to samo miasto zdjęte ze samolotu; trudno o większe przeciwstawienie! Drugi tom cały zapełniony samymi zdjęciami ukazującymi stan rolnictwa, przemysłu, drogi kolejowe, widoki z kolonji włoskich a w końcu domy „Credito Italiano“ w rozmaitych miastach. Włochy, dokąd tyłu przyjeżdża cudzoziemców, którzy naocznie mogą się przekonać o postępie kraju, umieją świetnie, przy pomocy sztuki, rozwijać propagandę. A jak my wobec nich wyglądamy? O naszym państwie panują dotąd dziwne wyobrażenia za granicą, które nam szkodziły, szkodzą i będą szkodzić, zwłaszcza, że istnieje dobrze zorganizowana wroga nam propaganda. Gdyby tak nasze towarzystwa przemysłowe, wraz z ministerstwem przemysłu i handlu, rolnictwa i skarbu zechciały wydać podobne dzieło we francuskim języku? Ale prawda u nas niema teraz ministrów!

Ks. Dr. T. Kruszyński.

„Zbiory Bolesława Orzechowicza“. Opisał dr. Karol Badecki. Bolesław Orzechowicz, właściciel Kalnikowa pod Przemyślem, dzięki swemu niezwykłemu poświęceniu i trudom dr. T. Rutowskiego i dr. A. Czółowskiego, zdołał w czasie światowej wojny uchronić swe zbiory i przenieść do Lwowa, w r. 1919 darował je miastu. Zbiory niezwykle bogactwem artystycznym, różnorodnością i ilością przedmiotów odnoszących się do Polski, rozmieszczono w pałacu Łozińskich, a powiększać się one będą jeszcze, gdyż B. Orzechowicz czyni ciągle dalsze zakupy. Dr. K. Badecki wydał nader okazały i wyczerpujący opis zbiorów, tak dokładny, że nie znający się na zabytkach, będą mogli poznać całe ich znaczenie. Opis zaczyna się od broni polskiej i obcej, obejmuje portrety, obrazy mistrzów polskich, wśród których wybijają się liczne obrazy i rysunki P. Michałowskiego J. Kossaka, A. Grotgera, a zwłaszcza poczet, złożony z 44. rysunków książąt i królów polskich, wykonany przez J. Matejkę w latach 1890—92, na zamówienie wiedeńskiego wydawcy M. Perlesa. W zbiorze znajdują się dzieła prawie wszystkich wybitniejszych naszych malarzy polskich. Ze sztuki obcej najsilniej reprezentowana Holandia. Cenny jest też zbiór zegarków, porcelany, wśród której doskonale okazy z Korca, Baranówki i Cmielowa, a reszty dopełniają stylowe sprzęty, tak że całość tworzy wspaniały zespół, daleki od muzealnej martwoty. Jak dar, tak i opis niezwykle się bogato przedstawia, i niemało przyczyni się do podniesienia powagi kulturalnej wschodniej strażnicy Polski.

Ks. Dr. T. Kruszyński.

Mieczysław Opalek: „Exlibrisy Rudolfa Męckiego“. Lwów 1922. Nakładem czasopisma „Ex libris“.

Każdy rysunek zdobniczy zastosowany zwłaszcza do książki i druku musi posiadać wybitne cechy graficzne, których właśnie brak w exlibrysach Męckiego. Poprawność i drobiazgowość monotonna jaka przebiega w znakach bibliotecznych bynajmniej nie świadczy o ujęciu graficznym rysunku, a jedynie o sumiennosci i staranności w wykonaniu pomysłów.

Poczucie graficzne przejawia się również w rysunkach szeroko pojętych, nie przeładowanych ornamentem. Zadanie to jednak trudne i wymagające subtelnego wniknięcia w istotę grafiki, którą trudno ująć w formułę metodyczną. Przeładowanie płaszczyzny obrazkami choćby zapożyczonymi godłami z dawnych monet do-

wodzi braku własnej koncepcji, która daje się zauważyć w tak obficie zebranych w zbiorze exlibrisów Męckiego. Zamiłowanie do kolekcjonerstwa przygniata numizmatycznymi wiadomościami autora exlibrisów i w tem tkwi brak oryginalności i prawdziwego zrozumienia dla grafiki.

Michał Marczak: „Biblioteka Tarnowska w Dzikowie“, Kraków. Nakładem Biblioteki Dzikowskiej 1921.

Nowa ta publikacja utrzymana w tonie opisowym informuje o losach księgozbioru, jego zawartości i o osobie założyciela Jana Feliksa Tarnowskiego. Autor, kustosz biblioteki dzikowskiej, w czasie katalogowania słynnego zbioru naliczył 250 druków nieznanymi Estreicherowi z opoki Stanisława Augusta. Biblioteka dzikowska znajduje się w stanie nowego urządzenia i katalogowania. Pracę tę rozpoczął autor jeszcze w roku 1913, jednak inwazja rosyjska w roku 1914/15, przewlekły stan wojenny i wypadki ostatnich dwu lat nie pozwoliły na kontynuowanie tego dzieła. Najcenniejsze druki, całe archiwum i galerja obrazów: zostały w roku 1919 wywiezione do Krakowa. Obecnie podjęta dalsza praca, według zdania autora, umożliwi światu naukowemu korzystanie z biblioteki z końcem roku bieżącego. Do biblioteki dzikowskiej należy także cenny zbiór rękopisów znanych z katalogu Dra Chmiela i Vitela-Wierczyńskiego. Rękopisom tym, na których czele stoi sławny Kodeks dzikowski (statutu wiślickiego) zamierza autor poświęcić osobną rozprawę.

Krasicki: „Myszeidos, Pieśni X“. Z 24 ilustracjami Norblina, z podobizną rękopisu Krasickiego i karty tytułowej edycji pierwszej. Wydał i wstępem opatrzył Wilhelm Bruchnalski. Nakładem czasopisma „Exlibris“. Lwów 1922.

Ludwik Misky: „Plastyczne uzmysłowienie przedmiotów“. Lwów. Książnica polska T-wa Naucz. Szkół Wyższych 1922, str. 20.

Inż. Stanisław Wyrwiński: „Żywicowanie naszej sosny pospolitej“. Pinus Silvestris. Poznań. Księgarnia św. Wojciecha 1921.

„Rocznik Podhalański“ Wydawnictwo Muzeum Tatrzańskiego im. Dra T. Chałubińskiego w Zakopanem. Kraków 1914—1921.

Nr 1. zawiera następujące prace: Wacław Sieroszewski. Bronisław Piłsudzki. Dr. Edmund Długopolski. Przywileje sołtysów podhalańskich. Jan Czubek. Początki i nazwa Zakopanego. Dr. Józef Rafacz. Dzierżawa szafarsko-nowotarska Marka Ratułda w w. XV. Jan Czubek. Bitwa pod Nowym Targiem 1670 r. Ks. Józef Stolarczyk. Kronika parafji Zakopiańskiej 1849—1890. Wyd. Adam Wrzosek. Józef Kantor. Pieśń ludowa podhala. Bronisław Piłsudzki. W sprawie Muzeum Tatrzańskiego Konstancy Stecki. Ludowe obrazy na szkle z okolic podtatrzańskich.

„Grafika Polska“ Rok II-gi zeszyt 5. Maj 1922. miesięcznik wychodzi w połowie każdego miesiąca.

Treść zeszytu 5-go: Jan Myszkowski. Wystawa druków polskich w Warszawie. Dr. Nałęcz Dobrowolski. Obraz-Kartogram. A. Burkot. Polskie nazwy i wyrażenia drukarskie. R-ki. Z dziedziny wynalazków. R. P. Druk offsetowy. J. O. Z dziedziny litografji. Wskazówki techniczne. Kronika. Roman Matnia. Drukarstwo (składanie ręczne). Wacław Merkel. Drukarstwo (linotyp). Ryszard Patyna. Drukarstwo (podręcznik dla maszynistów).

„Architekt“. Po siedmioletniej przerwie podjęto na nowo wydawnictwo, które dziś zwłaszcza, w związku z odbudową kraju, spełni swe poważne zadanie. Cza-

sopismo to poświęcone architekturze, budownictwu i przemysł. art. wychodzi pod redakcją prof. Ekielskiego. Kraków, Wolska 40.

„Wiąki“ Czasopismo ilustrowane poświęcone polskiej sztuce i kulturze artystycznej. Poznań. Przerwane chwilowo wydawnictwo ukazało się w nowej pięknej formie tak pod względem graficznym jak i treści. Naczelnym redaktorem i wydawcą czasopisma jest prof. Franciszek Janczyk.

„Przegląd Gospodarczy“ (Organ Centr. Związku Polskiego Przem., Górn., Han. i Finans. — Redaktor: Dr. E. Rose) — Warszawa, zes. 11 z dn. 1 czerwca 1922 r.: Bilans gospodarczy Genui — E. R. — Drożyzna kredytu, a polityka P. K. K. P. — W. F. — Niebezpieczne eksperymenty — Jerzy Zdziechowski. — W sprawie monopolu tytoniowego (przemówienie sejmowe) — A. Wierzbicki. — Kampanja węglowa r. 1921 (dok.) — T. Kociatkiewicz. — Preliminarz budżetowy Ministerstwa Kolei Żelaznych na r. 1922 — Inż. A. Krzyżanowski. — Przegląd zagraniczny: Rezolucje konferencji geneńskiej. — Kronika zagraniczna. — Centralny Związek P. P. G. H. i G.: Sprawozdanie z działalności za okres od 10 do 25 maja r. b. — Kronika: Przemysł i Górnictwo: Z przemysłu cukrowniczego. — Kampanja r. 1921/22. — Inż. Z. Przyrembel. — Handel: Sprawozdanie z działalności Główn. Urzędu Przyw. i Wyw. — Z. M. — Finanse: Bilans P. K. K. P. — F. Kronika Giełdowa — W. M. Kronika emisyjna. — Komunikacje. Przewozy kolejowe — A. K. — Z b. dzielnicy pruskiej — R. Urban. — Sprawy gospodarcze w Sejmie. — Działalność Rządu w dziedzinie gospodarczej. — Z życia organizacji gospodarczych. — Nowe wydawnictwa. — Komunikaty nadesłane. — Statystyka: Bilanse banków biletowych. — Rynek pieniężny. — Ceny.

„Kupiec“ (Organ Związku Tow. Kupieckich Zachod. Polski — Redaktor: A. Gustowski.) — Poznań Gdańsk, Nr. 23 z dn. 8 1922 r.: Chwasty i perze — M. Gozdański. — O „cenzus“ kupiectwa polskiego — Dr. S. Chory kredyt. — Międzynarodowa równowaga gospodarcza i Rosja Sow. — W sprawie obrotu handlowego z Gdańskiem. — Wiadomości przemysłowe i handlowe, — Z ustaw i rozporządzeń. — Artykuły spożyw. — Rynki.

„Gazeta Rzemieślnicza“ (Org. Stow. Centr. Tow. Rzem. — Redaktor: Inż. S. Kwasięborski) — Warszawa. Nr. 24, z dn. 10 czerwca 1922 r.: My i Oni — S. Kwasięborski. — Szkolnictwo zawodowe w Polsce. — Z. Pietkiewicz. — Z historii rzemiosła — J. Ptańnik. —

Ustawa o urlopach dla pracowników, zatrudnionych w przemyśle i handlu. — Przemysł polski: Cukrownictwo — Inż. A. R. — Spółki handlowe — Cz. Gierszewski. — Cechy i Żydzi — żor-żor. — Memorjał C. T. R. do rad wojewódzkich, sejmików powiatowych, rad miejskich i magistratów. — Kronika. — Ceny towarów ostatniego tygodnia. — Listy do redakcji — Odpowiedź.

„Mechanik“ (Organ Stow. Mechaników Polskich w Ameryce — Redaktor: Inż. J. Komarnicki) — Warszawa, zes. 6 za m. czerwiec 1922 r.: Rys historyczny obrabiarek — Prof. E. T. Geisler. — Wykres terminowy żelaza — Prof. Dr. S. Anczyc. — Organizacja małych wytwórni. — Normy dla rysunków konstrukcyjnych — Prof. E. Hauswald. — O napędzie elektrycznych obrabiarek — Prof. G. Sokolnicki. — Urządzenia transportowe w fabrykach maszyn — Prof. Inż. W. Suchowiak. — Określenie gatunku żelaza za pomocą iskier. — Inż. Sz. Zawadzki. — Uchwyty elektromagnetyczne. — Prof. E. T. Geisler. — O tokarce syst. „Potter-Johnston“. — Inż. A. K. Zieliński. — Zakład obróbki metali Politechniki Warszawskiej. — M. Kcz. — Przegląd książek i pism. — Nowe maszyny S. M. P. Z działalności S. M. P. — Kronika.

„Przegląd Techniczny“ (Redaktor: Prof. B. Stefanowski) — Warszawa, zes. 23 z dn. 6 czerwca 1922 r.: Straty wylotowe turbin parowych. — Inż. S. Kieresant-Wiśniewski. — Przyczynki do badań nad wypadkami kotłów wodno-rurkowych. — Inż. F. Dąbrowski. — Powstanie chemicznego Instytutu Badawczego. — Wiadomości techniczne. — Kronika.

„Przegląd Elektrotechniczny“ (Organ Stow. Elektrotechników Polskich — Redaktor: Prof. M. Pożaryski.) — Warszawa, zes. 11 z dn. 1 czerwca 1922 r.: Stacja nadawcza radjotelegraficzna systemu E. F. W. Aleksanderson'a (c. d.) Por. Inż. Groszkowski. — Górny Śląsk pod względem elektrycznym. — Uchwały walnego Zgromadzenia Elektrowni Polskich. — Normy i przepisy bezpieczeństwa. — Z przemysłu i gospodarki elektrycznej. — Wiadomości techniczne. — Różne. — Nowe wydawnictwa. — Stowarzyszenia i organizacje. — Dział handlowy.

„Przemysł metalowy“. Czasopismo tygodniowe Pol. Związku przemysłowców metalowych. Redakcja i Administracja Warszawa Chmielna 2.

„Orli lot“. Miesięcznik Krajoznawczy. Organ Kół Krajoznawczych młodzieży P. T. K. Redakcja i Administracja, Kraków, Grodzka 64.

Z DZIAŁALNOŚCI MUZEUM.

KURSY.

W czerwcu b. r. odbyło się zamknięcie całorocznych kursów urządzonych przez Muzeum przemysłowe, a to: rysunków zawodowych dla metalowców, rysunków zawodowych dla stolarzy, rachunkowości przemysłowej, rysunków geometrycznych, geometrii wykresłej i mechaniki stosowanej.

Nauka rysunków odbywała się dwa razy w tygodniu w godzinach wieczorowych, począwszy od października 1921 r. do drugiej połowy czerwca b. r. Wykłady mechaniki stosowanej odbywały się w niedziele w tym samym okresie czasu. Całoroczną naukę odbyli i swia-

dectwa otrzymali następujący frekwentanci: z rysunków zawodowych dla metalowców PP.: Władysław Pałka, Władysław Oremus, Marjan Tyrankiewicz, Adam Janowski, Andrzej Czarny, Stanisław Kruczkowski, Józef Gasicieł, Franciszek Stando; z rysunków zawodowych dla stolarzy PP.: Michał Diaczek, Ignacy Gawin, Julian Konturek, Stanisław Kukła, Jan Kurdziel, Wojciech Maciejowski, Feliks Sawicz, Władysław Stolarski, Kazimierz Trzapaika, Filip Urbanik, Karol Wojtał, Ludwik Zabza; z rachunkowości przemysłowej PP.: Michał Diaczek, Magdalena Drewniakówna, Ignacy Gawin, Rudolf Kaczmarek, Teofil Kasprzyk, Józef Kruczkowski, Stanisław

Kruczkowski, Stanisław Kukła, Jan Kurdziel, Władysław Oremus, Władysław Pałka, Feliks Sawicki, Tadeusz Stolarski, Władysław Stolarski, Kazimierz Szot, Marjan Tyrankiewicz, Karol Wojtał, Tadeusz Zieliński; z rysunków geometrycznych PP.: Antoni Cyganik, Michał Dia-
czek, Ignacy Gawin, Rudolf Kaczmarzki, Teofil Kasprzyk, Stanisław Kukła, Jan Kurdziel, Władysław Oremus, Władysław Pałka, Tadeusz Stolarski, Władysław Stolarski, Marjan Tyrankiewicz, Karol Wojtał, Tadeusz Zieliński; z geometrii wykreślnej PP.: Wilhelm Bączek, Teofil Cekiera, Józef Godek, Marcin Kukułka, Józef Kordacz, Michał Korzeniak, Karol Mielnicki; z mechaniki stosowanej PP.: Andrzej Czarny, Józef Godek, Adam Janowski, Stanisław Kruczkowski, Jan Kurdziel, Karol Mielnicki, Feliks Sawicz, Marjan Tyrankiewicz.

W ostatnich miesiącach ub. r. szkoln. od dnia 28-go marca 1922 do dnia 19-go czerwca 1922 r. odbył się kurs trykotarstwa ręcznego przy udziale 25 uczestniczek wyłącznie ze sfery inteligencji. Nauka odbywała się cztery razy w tygodniu w godzinach popołudniowych.

Na prośbę kierownictwa kursu dla nauczycieli szkół średnich urządziło Muzeum w godzinach popołudniowych naukę praktyczną dla frekwentantów kursu w dziale introligatorskim, stolarskim i ślusarskim. Nauka odbywała się w czasie od 26/IV 1922 do 30/VI 1922 przy udziale 28 frekwentantów na introligatorstwie, 10-ciu na stolarstwie i 5-ciu na ślusarstwie.

Dnia 27-go marca b. r. rozpoczęto kurs nauki rysunków zawodowych dla szewców (stopień II-gi) przy udziale 14-tu frekwentantów. Nauka na tym kursie potrwa do połowy września b. r.

ODCZYTY I WYKŁADY.

W roku szkolnym 1921/1922 urządziło Muzeum w czasie od października 1921. do maja 1922 r. 53 odczyty publiczne z zakresu nauk przyrodniczych, techniki, technologii, sztuki i t. p. Poza tem wspólnie z Towarzystwem Krajoznawczem przeprowadzono cykl odczytów o ludoznawstwie oraz przy współudziale Tow. Obrony Kresów Zachodnich odbył się cykl odczytów p. t. „Górny Śląsk“ (obejmujący 8 wykładów). Prócz tego na prośbę referatu oświatowego D. O. K. urządziło Muzeum 11-cie pogadanek dla żołnierzy krakowskiej załogi treści dotyczącej przemysłu, rolnictwa i sztuki ludowej.

W czasie od 1-go listopada ub. r. do 11-go czerwca b. r. odbyły się w niedziele w godzinach od 12-tej do 1-szej publiczne wykłady z zakresu historii sztuki (nauki o stylach) przy bardzo licznej frekwencji. Część słuchaczy ze sfer rzemieślniczych po ukończeniu wykładów

poddała się egzaminowi z „nauki o stylach“, na podstawie czego wydano świadectwa następującym PP.: Wilhelmowi Bączkowi, Maksymiljanowi Czakowi, Józefowi Godkowi, Rudolfowi Kaczmarzkiemu, Michałowi Kajderowi, Józefowi Nieckarskiemu, Janowi Sawickiemu, Tadeuszowi Stolarskiemu, Kazimierzowi Zielińskiemu.

WYSTAWY.

W ostatnich miesiącach ub. r. szkoln. urządziło Muzeum wystawy: prac konkursowych na kilim w marcu br., dawnych drzeworytów ludowych w kwietniu br. prac zdobniczych uczniów Gimn. Podhalańskiego w Nowym Targu w czerwcu b. r. oraz wystawę wyrobów trykotarstwa ręcznego, wykonanych na kursie Muzeum.

KINO POUCAJĄCE MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO wyświetlało obrazy trzy razy w tygodniu w czwartki, soboty, niedziele i święta (razem 10 programów tygodniowo, prócz programów specjalnie zamówionych przez szkołę) z zakresu przemysłu, przyrody, sportu, podróży i t. p. Wyświetlane obrazy były tłumaczone przez odpowiednich fachowców.

BIBLIOTEKA.

Dzięki przejęciu cennego księgozbioru z daru p. Heleny Dąbcańskiej biblioteka Muzeum wzbogaciła się kilkunastoma tysiącami książek, z których znaczna część zasługuje na szczególną uwagę. Zamiarem Muzeum jest wydanie katalogu otrzymanej biblioteki ze specjalnem uwzględnieniem rzadkich druków i wydawnictw oraz oznaczenie książek specjalnym znakiem bibliotecznym i odpowiednie zinwentaryzowanie sztychów, rycin etc. Muzeum dołoży wszelkich starań aby czynności związane z darowizną mogły być przeprowadzane jak najwcześniej.

ZBIORY MUZEUM zostały wzbogacone następującymi darami: p. Helena Dąbcańska ofiarowała 2 krzyże procesjonalne, 5 ikonostasów, cerkiewny świecznik, drzeworyt ludowy i sztych na jedwabiu (teza). Włocławska fabryka celulozy 22 okazy dotyczące wyrobu celulozy. P. Mich. Konopczyna chustkę lnianą malowaną przez powstańca i ruletkę starą drewnianą, filiżankę (wyrób kołomyjski), flaszkę podróżną rzną, kieliszek rzną, koszyk peddigiowy. Pułkownik Dr. Herman Rodziński 2 noże tureckie, gen. Zdzisław Hordyński nóż hercogowiński, torbę dalmatyńską, czapkę dalmatyńską, i czapkę czarnogórską. Marja Dudrewicz kołnier koronkowy kłockowy.



REDAKTOR KAZIMIERZ WITKIEWICZ.

TRZĘŚ ZESZYTU II.: Adam. Chmiel: Godła rzemieślnicze i przemysłowe krakowskie (c. d.). — Jan Bukowski: O kształceniu w sztuce. — Dr. M. Nałęcz-Dobrowolski: Starodawne obicia papierowe czyli kołtryny. — Seweryn Udziela: Wełniane wyroby drutowe w Tyńcu. — Tadeusz Seweryn: Malarskie Techniki Monumentalne. — Kronika. — Nadesłane książki i czasopisma. — Z działalności Muzeum.

ODBITO CZCIONKAMI DRUKARNI M. MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO IM. DRA A. BARANIECKIEGO W KRAKOWIE 1922 R.