

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 3.

GODŁA RZEMIEŚLNICZE I PRZEMYSŁOWE KRAKOWSKIE.



RYC. 1. GODŁO SIODLARZY I GROTARZY.

PIWOWAROWIE (braxatores), SŁODOWNICY (braseatores), KARCZMARZE (tabernatores) wydawali akta opatrzone pieczęcią piwowarów. Na tej pieczęci z końca XVI w. (śr. 25 mm.) mają na kartuszu za godło cechowe: narzędzia do wyrabiania piwa: dwa na krzyż ułożone czerpaki na długich styliskach (drażkach), w kątach skrzyżowania umieszczone są: w górze forma, jaką widzimy na pieczęci karczmarzy kazimierskich (ob. fig. 34), w dole szufla z rączką, po bokach gwiazda sześciopromienna. Napis w otoku brzmi: SIGILL · CONTVBER · BRAXATORVM · CIV · CRAC · (fig. 82).

POWROŹNICY (funifices). Na pieczęci, pochodzącej z końca XVI w. (śr. 34 mm.) mają godło to samo, które wyrażone jest na ich pieczęci z r. 1626, a napis w otoku brzmi: SIGILLVM · FVNIFICVM · MAGIST · (magistorum t. j. starszych mistrzów powroźniczych) CRACOVI. z tą różnicą, że środkowe narzędzie ma 3 zęby. Wspomniana pieczęć z roku 1626 (śr. 34 mm.) ma w środkowym, okrągłym polu pionowo ustawiony drążek, na nim u góry na poziomym drążku cztery kolce (zęby). W środku pionowego drążka są ułożone na krzyż dwa narzędzia powroźnicze, zakończone od góry haczykowato, od dołu korbą. Po bokach skrzyżowania wyrażona jest data wykonania pieczęci 1626. (fig. 83.) W otoku jej jest napis: +PIECZĘĆ GOSPODNIA POWROŹNICO KRAKOWSKA. Wreszcie na pieczęci z XIX wieku (śr. 32 mm.) godło to przedstawia się nieco odmiennie. W środkowym polu wyobrażone jest serce, poza nim pionowo ustawione jest zębate (o 6 kolcach) narzędzie powroźnicze (służące jako podparcie sznurów podczas skręcania) i na krzyż

ułożone: strzała, pierzasto zakończona i narzędzie z korbą na dole a w górze haczykowato zakończone. Po bokach skrzyżowania jest data: 15 | 97. Data ta jest o tyle nieścisłą, że powinna mieć r. 1591 to jest datę zatwierdzenia statutów cechu powroźniczego krakowskiego (6 lipca w Krakowie) przez króla Zygmunta III, który, zatwierdzając statuta tegoż cechu, nadane im w r. 1574 przez króla Henryka Walezego, dodaje nowe postanowienia przeciw handlowaniu smołą przez szweców i bednarzy krak., wreszcie przeciw powroźnikom kleparskim, kupczącym w Krakowie. Mogłaby też być data 1503, to jest rok ustanowienia samoistnego cechu powroźniczego krakowskiego po oddzieleniu się od cechu kleparskiego. Napis w otoku tej pieczęci brzmi: PIECZĘĆ CECHU POWROŹNICZEGO KRAKOWSKIEGO (fig. 84). W drugiej połowie XIX w. powroźnicy byli wspólnie ze szczotkarzami w jednym cechu. (Ob. szczotkarze).

RĘKAWICZNICZY, ob. miechownicy.

RUSZNIKARZE (pixidarii, bombardarum confectores), którzy dopiero w r. 1603 dnia 18 grudnia odłączyli się od cechu ślusarzy i zegarmistrzów i otrzymali od rajców krakowskich własne statuta cechowe, mieli na pieczęci swojej (śr. 34 mm.) z r. 1624-go w środkowym polu okrągłym tarczą renesansową, podzieloną linią poziomą na dwa pola. Pole górne ma mur z trzema basztami z bramą otwartą i z koroną ponad basztą środkową na szczycie tarczy, t. j. herb miasta Krakowa, w polu dolnym są na krzyż ułożone: pistolet i strzelba. Napis w otoku brzmi: + SIGILLVM + PIXIDARIORVM + CRACOVIENSIVM + 1. 6. 2. 4 (fig. 85). Późniejsza pieczęć rusznikarzy, z wieku XVII-go (śr. 38 mm.) ma w owalnym polu kartusza na krzyż ułożone dwa pistolety skałkowe ze stemplami, na miejscach między skrzyżowaniami pistoletów jest u góry półksiężyc rozkami ku górze zwrócony, a na 2 bocznych i jednym dolnym sześciopromienna gwiazda. Nadto na polu herbowym są inicjały: w górze: I | O, w dole: M | L. Napis w otoku jest następujący: · SIGILL · FRATRVM · ARTIFICI · BVMBARDORVM · CIVITA · CRACOVI · (fig. 86). O godłach na chorągwi z r. 1852 cechu rusznikarskiego mówiliśmy przy miecznikach (ob.).

RYBACY, rybitwy (piscatores). Znamy ich pieczęć dopiero z r. 1670. Jest owalna (śr. 26×22 mm.), na niej w środkowym polu orzeł z koroną na głowie, zwróconą w prawo - czyli herb państwowy polski, poniżej (pod szponami rozpiętych nóg orła) karp, bokiem zwrócony w prawo. Po bokach nóg orła: 1 | 6, a pod karpem: 70 czyli data 1670. W otoku napis: * SIG: PISCATOR: CIVIT: CRAC: & CASM: Jest to pieczęć rybaków krakowskich i kazimierskich, którzy stanowili jeden cech. (fig. 87).

Ponieważ rybołówstwo w Wiśle, w stawach i t. d. wychodziło już poza ścisłe terytorjum lokalne miasta Krakowa, Kazimierza i Kleparza, przeto rybacy podlegali także administracji i sądownictwu wielkorządów krakowskich, stąd też mogli i używali godła państwowego t. j. orła polskiego, jak to mają wyrażone na swojej pieczęci cechowej.

Na chorągwi cechowej z r. 1769 mają też to samo godło wymalowane t. j. orła polskiego z koroną na głowie i z rozpostartymi skrzydłami a pod nim karp bokiem zwrócony, barwy żółtej. (Ponad orłem jest jeszcze postać N. P. Marji, stojącej na półksiężycu, z wieńcem gwiazd około głowy). Godło rybaków krakowskich przedstawia się więc barwnie w ten sposób: na polu czerwonym orzeł polski biały ukoronowany (jako godło państwowe), pod orłem złoty karp, bokiem w prawo zwrócony.

W końcu XIX w. używał cech rybaków krakowskich pieczęci, na której w środkowym polu jest wyrażona ryba, w ułożeniu poziomym, bokiem ku prawej stronie zwrócona a w otoku pieczęci jest napis: STOWARZYSZENIE RYBAKÓW w KRAKOWIE.

RYMARZE (corrigiatores), uździarze (frenifices). Na pieczęci z początku XVII wieku (śr. 44 mm.) jest owalny kartusz, który trzyma 2 gryfów wspiętych, bokiem zwróconych do siebie, nad kartuszem korona królewska. Kartusz szrafowany jest ukośnie od prawej ku lewej, co oznaczałoby barwę zieloną (o ile chodziło tu o wyrażenie koloru tarczy) a na nim godło: uzda pionowo

zwiszająca z mundsztukiem, od której lejce zakręcone są w bok kartusza. Napis w otoku brzmi: * SIGILL: CONTVBERNII FRENIFICVM CRACOVIENSIS (fig. 88). Na pieczęci mniejszej, nieco owalnej (23×20 mm.), niemającej napisu otokowego, jest przedstawione podobne godło cechu rymarzy: dwa gryfy wspięte, bokiem zwrócone, trzymają pionowo w jednej łapie owalnie skręcony rzemień, w 2 miejscach poprzecznie związany, którego dolne, cieńsze ku górze odwinięte końce ujmują łapą drugą. Nad tem godłem, które ma podobieństwo do uzdy z pieczęci poprzedniej, jest korona królewska (fig. 89).

RYNGMACHEROWIE, rymacherowie, (ringmacheri, fabri unguales), robili przedmioty delikatne żelazne, mosiężne, kształtu pierścieniowatego — a więc w zawodzie rzemieślniczym byli blisko ślusarzy i kowali. Ażeby dać przykład, co wyrabiali ryngmacherowie, wymieniamy „sztuki mistrzowskie“ ze statutów cechowych z r. 1587, potwierdzonych przez rajców krakowskich: „napierwej zamek, co go zowią reyther, z obręczą wysiekaną z siedemnaście szperów, uszka u niego z smoczemi główkami, proporcją piękną; drugi zamek, co go zowią ciesielski, z obręczą szperowaną, która ma mieć trzy szpery, a tenże zamek ma mieć dziesięć szperów w knokothalt studel chędogo uczyniony; trzeci mosiądzowy białoślowski z pięcią szperów, z jednej strony ma mieć auf und zu, co po polsku otworzyć i zamknąć, z drugiej strony szpery, coby były kunsztownie sprawione. U tego zamku mają być glidle na gwincie, hangiel ma być z całego mosiądzu. Tenże zamek i z glidlami ma być ostro wypilowany, jako najchędożej może być“.

Na pieczęci z drugiej połowy XVI wieku (śr. 30 mm.) ma cech ryngmacherów na kartuszu renesansowym: przedmiot obręczowy (kształtu kolczyka), którego górna połowa jest płaska, dolna okrągła z zagłębieniami bocznymi; dolna część jednym końcem wpada w zatrask haczykowaty (Sperr) do części górnej. Napis w otoku pieczęci jest: SIGILLVM CONTVBERNY RINKMACHER.... (fig. 90). (Ryngmacherowie norymberscy mieli na pieczęci z r. 1558-go kolję (naszyjnik damski) w środku niej otwarte nożyczki).

RYTOWNICY, ob. ZEGARMISTRZE.

RZEŹNICY (carnifices, lanii, laniones). Pieczęć rzeźników krakowskich, z drugiej połowy XIV-go w. (śr. 35 mm.) ma pole środkowe ujęte w różycę kolistą, złożoną z czterech łuków okrągłych i czterech łuków ostrych, na przemian biegnących, w każdym łuku okrągłym jest jedna gwiazda. W tem polu jest tarcza gotycka a na niej wyobrażona głowa wołu nawprost widziana, z rogami, zwiniętymi w górę w półkole i z uszami w poziomej linii na boki ustawionymi, napis w otoku majuskułą gotycką: + S MI CARNIFICES CRACVIENSIS (fig. 91). W XVII w. pieczęć cechu rzeźników krakowskich (śr. 36 mm.) wyobraża na tarczy, nakrytej koroną królewską, głowę wołu nawprost z rogami w górę zawiniętymi, między rogami jest gwiazda. Tarczę herbową otacza wieniec z liści, w otoku napis: SIGILLVM · LANIORVM · CRACO · VIENSIVM · Według tej pieczęci zrobiono nową wr. 1755-ym (śr. 47 mm). W środkowym polu jest kartusz barokowy z koroną królewską na szczycie; na kartuszu głowa wołu nawprost widziana, z rogami ku górze wystającymi, między rogami jest sześciopromienna gwiazda. W otoku pieczęci napis: * SIGILLVM CONTVB: LANIONVM CRAC: A. D. 1755. (fig. 92).

Rzeźnicy kazimierscy mieli na pieczęci z XVI-go wieku (śr. 35 mm.) herb miasta Kazimierza: na osi pionowej litera gotycka K nakryta koroną królewską, pod nią topór rzeźnicki, pionowo ustawiony ostrzem w lewo; z prawej strony nóż rzeźnicki, ostrzem do góry ustawiony, z lewej strony siekacz z pierścieniem. W otoku napis: * SIGILL: LANIORVM CIVIT: KASIMIRI: AT: CRAC: (Sigillum laniorvm civitatis Kasimiriensis at (ad) Cracoviam) fig. 93).

Przeładowaną godłami jest pieczęć cechu rzeźników kleparskich z r. 1769-go. Owalna (śr. 50×43 mm.) ma pole środkowe ujęte dwiema gałązkami; w polu są wyobrażone w części górnej: głowa wołu nawprost widziana, między rogami pałka drewniana, po obu stronach głowy kłoc drewniany z wbitym toporem rzeźnickim; w polu środkowym pionowo ustawione narzędzie żelazne, zakończone od góry i od dołu kulą, po prawej stronie jego na krzyż złożone 2 tasaki,

po lewej, również na krzyż złożone dwa noże rzeźnicze. U dołu pieczęci jest poziomo ułożona stalka do ostrzenia noży, z rączką i kółkiem do pasa. W otoku napis: SIGILLUM CONTVBERNII LANIORVM CLEPARDIENSIVM A. D. 1769. (fig. 94).

Na karcie pierwszej rękopisu: „Continvatio actorvm contvbernii laniorvm Cracoviensivm a. d. 1609 (Archiwum m. Krakowa, nr. 3128) wymalowane jest godło cechu rzeźników krakowskich z napisem: + INSIGNIA CONTVBERNII LANIORVM CRACOVIENSIVM. ANNI DNI. 1609. Przedstawia to godło na tarczy herbowej stojącego na zielonej trawie z czerwonymi kwiatkami wołu żółtego, czarno nakrapianego, zwróconego bokiem w stronę prawą, poza nim tło niebieskie.

SADELNICY (arvinarii), SŁONINIARZE (lardirevenditores), którzy sprzedawali w sadelnych jatkach sadła: wieprzowe, niedźwiedzie, jaźcowe, tran rybi, żywicę, łoje: wołowe, baranie, kozłowe i t. p. mieli na pieczęci (śr. 45 mm.) za godło poлец słoniny, który kraje nożem ręka z prawej strony umieszczona. (fig. 95). W otoku pieczęci jest napis: PIECZĘĆ CECHU SŁONINIARSKIEGO w KRAKOWIE ROKU 1712.

SIODLARZE (ephippiarii, selatores). W kodeksie B. Behema (z roku 1505) jest wyobrażone godło siodlarzy jako brunatne (skórzane) siodło z popręgami na czerwonej tarczy. (Ob. ryc. 1). W tej samej minjaturze jest przedstawione godło wyrabiających kołczany na strzały (grotażry) i przedstawia kołczan workowaty ze skóry owłosionej wypełniony strzałami umieszczony na zielonej tarczy. Na pieczęci siodlarzy (śr. 44 mm.) z roku 1541 jest wyobrażone za godło również siodło. Nie możemy podać podobizny tej pieczęci, ponieważ jest niewyraźnie odbita na aktach — jeszcze w r. 1755, 1780. — Kształt siodła jednak jest prostokątny z wystającym przodkiem i zadem (zdaje się t. zw. siodło heskie: „siodło mosiądzem to jest przodek i zad, do tego i norty przez słochulec okowane) takie, jakie jest na pieczęci z XVI-go wieku cechu siodlarzy warszawskich. Poniżej siodła jest data 1541, ponad siodłem w środku gwiazda a po jej bokach inicjał (?). Napis w otoku jest również słabo odbity, można odczytać tylko: SIGILLVM . . . SATLER CVNFT . . . Wykonanie pieczęci znamionuje nieudolną rękę złotnika — rytownika.

W połowie XIX w. używali siodlarze pieczęci, na której godłem jest również siodło a nad niem data 1541. Pieczęć ta (śr. 32 mm.) wzorowaną jest najwidoczniej na pieczęci poprzedniej, napis jest literami gotyckimi: * *Urząd Starszych Zgromadzenia Siodlarskiego (pod siodłem:) w Krakowie.* (fig. 96). Pieczęć czeladzi siodlarskiej z r. 1840 ma również za godło: siodło, i napis w otoku w języku niemieckim: * SATLER GESELLEN BRIEDERSZAFT (pod siodłem:) IN KRAKAU (fig. 97). Pod koniec XIX w. siodlarze należą wspólnie do cechu kowali, stelmachów, rymarzy i lakierników, zachowują jednak swoje pierwotne godło cechowe.

Na pieczęci wspólnej dla tych cechów (śr. 43 mm.) jest w środku tarcza a w niej siodło t. j. godło siodlarzy. Godła czterech innych cechów umieszczone są po bokach godła siodlarskiego na wieńcu z liści laurowych, okalającym godło siodlarzy, zamkniętym od góry „Okiem Opatrzności“. Po prawej stronie u góry jest na tarczy godło kowali, które przedstawia: podkowę barkiem do góry zwróconą w środku niej krzyż, kotwicę, młot i kleszcze czyli godło, które znajduje się na pieczęci cechu kowali z r. 1780 (ob.) Po lewej od góry jest na tarczy koło ze szprychami t. j. godło stelmachów, po prawej u dołu godło rymarzy, wyobrażające chomonto na tarczy a po lewej godło lakierników: na tarczy barwy czerwonej (szrafowanie pionowe) ułożone są na krzyż: pędzel i płaska łopatka do farb (Spachtel). W otoku pieczęci napis: * URZĄD STARSZYCH * CECHU KOWALI · STELMACHÓW. SIODLARZY. RYMARZY. LAKIERNIKÓW (fig. 98.)

SŁODOWNICY, ob. karczmarze, piwowarowie.

ŚLUSARZE (serratores, serrifabri, claustrarii). ZEGARMISTRZE (horologistae, horologifices). Ślusarze należeli jeszcze do r. 1633-go do wspólnego cechu złożonego: z kowali, ślusarzy, ostrożników (calcarii), płatnerzy (armifices) zegarmistrzów i gwoździarzy (naglarzy). Dopiero w r. 1633



83.



82.



84.



85.



88.



86.



87.



92.



89.



90.



93.



91.



94.



96.



95.

dnia 12 marca Władysław IV potwierdził statuta (w języku polskim) dla cechu ślusarzy i zegarmistrzów. Poprzedni wspólny cech miał już statuta cechowe, potwierdzone przez rajców krakowskich w r. 1585, spisane w języku polskim.

W tymże języku jest też napis na pieczęci cechu ślusarskiego, pochodzącej z połowy XVII w. Pieczęć ta (śr. 34 mm.) ma w środkowym polu okrągłym: węża skręconego na osi pionowej pieczęci, zwróconego głową w prawo, z koroną na głowie. Po prawej stronie głowy jest poziomo ułożony zamek (ślusarski) dwuryglowy, po lewej tarcza okrągła ze wskazówkami i liczbami w około, czyli tarcza zegarowa półzegara (więc godło zegarmistrzów). Poniżej zamku po prawej stronie węża są dwa klucze na krzyż ułożone a pod tarczą zegarową trójkątna kołatka (?) do drzwi (albo kłódka). Napis w otoku brzmi: * PIECZEC · MIESCAN · KRAKOWSKYCH · CZECHV · SŁUSARSKIEGO · (fig. 99). Dlaczego w godle ślusarzy krakowskich znajduje się wąż (ukoronowany) wyjaśnia — acz może niezupełnie trafnie, tylko więcej naiwnie — czterowiersz, umieszczony pod godłem ślusarzy w księdze: „Księga sesyj cechu ślusarskiego i zegarmistrzowskiego“ 1785—1811, na str. 166 (Archiwum m. Krakowa). Wymalowany tu jest tuszem kartusz herbowy, z koroną na szczycie; w owalu kartusza jest wąż ukoronowany, w ułożeniu jak na pieczęci poprzedniej, po jego prawej stronie zawieszona na wstążce okrągła tarcza zegarowa ze wskazówkami i liczbami rzymskimi od I—XII na otoku, po lewej zawieszona na wstążce są również dwa klucze. Poniżej kartusza jest następujący epigram na herb ślusarzy, napisany w roku 1785. „Słusznie węża za klejnot herbowy nadano, gdyż jego być w bystrości rozumu uznano. A przeto, aby każdy, widząc przykład z węża, starał się być dowcipnym a mieć chwałę Męża“!

Na chorągwi cechowej z r. 1848 są wymalowane 2 klucze jako godło ślusarzy a nadto św. Piotr z prawą ręką wzniesioną do góry, w lewej trzyma 2 klucze. Ten święty apostoł jest patronem cechowym. — (Ob. Zegarmistrze).

W połowie XIX w. ślusarze w połączeniu z innymi rzemiosłami mieli na pieczęci (śr. 45 mm.) dwa klucze na krzyż złożone, na osi pionowej pilnik płaski, po bokach skrzyżowania: z prawej nóż z lewej rewolwer poziomo ułożone. Napis w otoku: STOWARZYSZENIE ŚLUSARZY. NOŻOWNIKÓW. PILNIKARZY. I RUSNIKARZY (pod kluczami:) w KRAKOWIE.

Pieczęć więc ta (fig. 100) zawiera godła tych czterech rzemiosł. Druga pieczęć z końca XIX w. zawiera te same godła czterech rzemiosł, jakie są na pieczęci poprzedniej, (w rysunku odmienne), nadto dodany jest poniżej tych godeł wąż ukoronowany w ułożeniu poziomym, wzięty z pieczęci ślusarzy z w. XVII-go. Napis tej pieczęci w otoku jest: * CECH ŚLUSARZY, NOŻOWNIKÓW RUSZNIKARZY I PILNIKARZY w KRAKOWIE. (fig. 101).

STELMACHY (currifices), KOŁODZIEJE (rotifices). Kołodzieje wyrabiali koła do wozów i pojazdów, stelmachy zaś wasągi do tychże. Odpowiednio do swych czynności mieli też za godło przedmioty przez siebie wyrabiane. Godło kołodzieji w kodeksie B. Behema przedstawia na czerwonej tarczy złote koło do wozu z 10-ma szprychami. (ob. fig. 102). Według przepisów cechowych z r. 1482. kołodziej, chcąc zostać majstrem, miał przedłożyć przez siebie zrobione: cztery koła do rydwanu i dwa koła do wozu. Stelmachy mają za godło na tejże samej minjaturze w kodeksie B. Behema: na niebieskiej tarczy rydwan, którego wasąg i koła są złote a nakrycie czerwone. (fig. 102). Pieczęć (śr. 36 mm.), pochodząca z drugiej połowy XVII wieku, oznaczona w zbiorze F. Bartynowskiego, jako pieczęć stelmachów i kołodzieji, ma w środkowym polu nieco owalnym, ujętym przez dwie gałązki, z koroną królewską w górze, następujące godła: hebel, bokiem pionowo ułożony, nad nim rozarty cyrkiel i węgielnica, poniżej tasak i cyrkiel, z boku po prawej koło o sześciu szprychach. Napis tej pieczęci, biegnący w otoku, który przerywa w górze korona, jest w najważniejszych miejscach wyrażony sigłami a nadto nie bardzo zrozumiały przez umieszczenie na końcu dwóch wyrazów: REX · POLO. Cały napis brzmi: PIECZEC. M. K. CECHU S. P. REX · POLO · (fig. 103). Następną pieczęć cechu stelmachów i kołodziejów

z r. 1725-go (śr. 42) ma w polu środkowym u góry: koronę królewską, po jej stronach datę: 17 || 25. Poniżej korony jest wyobrażona kolasa, bokiem w lewo zwrócona, po prawej jej stronie hebel, po lewej koło o sześciu szprychach, poniżej kolasy dwa na krzyż złożone topory o krótkich styliskach, na skrzyżowaniu ich ośnik pionowo ustawiony. Napis w otoku pieczęci brzmi: * PIECZĘC : KONSZTV : STELMASKIEGO : TVDZIESZ : KOŁODZIEISKIEGO : D. 10 : LIP. AD. Ostatnie litery w napisie pieczęci oznaczają : D (nia) IO LIP (ca) A (nno) D (omini) — data roku: jest wyrażona na polu pieczęci: 17 || 25 (fig. 104.) Czeladź stelmachska używała również: kolasy jako godło na pieczęci swojej. (Ob. siodlarze).

STOLARZE (mensatores, mensifices). Posiadają pieczęć swą z wieku XV-go. (śr. 25 mm.) W polu środkowym pieczęci jest tarcza, z koroną na szczycie, wchodzącą sterczynami w otok pieczęci. W tarczy ułożone są na krzyż dwie żelazne, płaskie, z główkami prostokątnymi, zakładki do dziur warsztatu stolarskiego. W otoku napis minuskułą: * s * dominor(vm) * mensator(vm) * civit * crac * (fig. 105). Następną pieczęć pochodzi z r. 1565-go (śr. 35 mm.). Na wydłużonej nieco tarczy, nakrytej u szczytu koroną królewską, wyobrażone są drobne narzędzia stolarskie jako godło: węgielnica, pod nią ułożone na krzyż młotek i narzędzie na jednym końcu haczykowato zakończone, cyrkiel otwarty, zakładka żelazna. W otoku, który przerywa u góry korona, jest napis: * SIGILLVM · D · DOMINORVM · MENSATORVM · CIVITAT : CRACOVIE · po bokach tarczy jest rozdzielona data: 15 || 65 (fig. 106). Według tej pieczęci zrobiono w r. 1593-iną (śr. 38 mm.), z napisem niemieckim w otoku: SIGEL · DER TISCHLER · CECH IN DER STADT · KRAKAV. Na tarczy w tej pieczęci są godła: cyrkiel rozarty o pięknej formie, w rozwarciu cyrkla są ułożone na krzyż: węgielnica, narzędzie z końcem haczykowatym i zakładka żelazna. U góry data: 15 || 93. Nad szczytem tarczy jest korona królewską, która wchodzi w otok (fig. 107). W pierwszej połowie XIX wieku za wolnego miasta Krakowa mają stolarze na pieczęci (śr. 39 × 32 mm.) owalnej za godło: cyrkiel i kątownicę, poniżej hebel stolarski, nad tem godłem, okolonem z boku gałązką, jest korona królewską. W otoku pieczęci napis: PIECZĘC CECHU ++ STOLARSKIEGO MIA : WO : KRA. Jest to to samo godło, które widzimy na pieczęci z końcem XIX wieku (śr. 44 mm.) wspólnej z cechem *bednarzy*. Napis otokowy tej pieczęci brzmi: PIECZĘC CECHU STOLARZY I BEDNARZY | w KRAKOWIE. (fig. 108).

SUKIENNICY (pannifices), *postrzygacze* (pannitonsores), *pilśniarze* (pileatores). Statut cechowy, potwierdzony przez Jana Kazimierza w r. 1660, przepisywał dla tego cechu takie „powinności“. Pierwsza powinien się opowiedzieć (ten, który chce być mistrzem), na co rzemiosło przyjmuje, jeżeli na robienie sukna: ma być zapisany za *sukiennika*, jeżeli na robienie kilimów, ma być zapisany na *kilimnika*, także jeżeli na pilśni, ma być za *pilśniarza* i na co się wola da, zapisać, to ma robić, w drugą się robotę nie wtrącając“. Sztuki mistrzowskie były przepisane: „postaw sukna, albo mieć według tego, na co się zapisuje: kilim i pilśn, kapelusz i drugie rzemiosło, które wełną robią“. Do tego cechu mieli należeć także *pończosznicy*, wyrabiający: „tibialia alias pilśnyanki, którzyby się w mieście znajdowali“. Pieczęć sukienników z drugiej połowy XVI-go wieku (śr. 32 × 28) przedstawia na tarczy z koroną królewską na szczycie, jako godło cechowe narzędzia, używane do rzemiosła: nożyce do strzyżenia wełny (sukna, pionowo końcami w górę ustawione, po prawej stronie narzędzie w kształcie litery T (młotek o 2 głowicach?), po lewej zgrzebaczka płaska z rączką. W otoku pieczęci jest napis: * SIGILLVM · CONTVBERNII · PANNIFICVM · CRACOVI (fig. 109).

SZCZOTKARZE. Godło ich wyobrażone na pieczęci (śr. 39 mm.) przedstawia szczotkę ryżową wachlarzowatą, pionowo rączką szczotki w górę zwróconą, po prawej stronie tej szczotki jest pędzel murarski do bielienia z kościaną rączką, po lewej zmiotka ręczna, podłużna. Pod szczotką wachlarzowatą jest data wykonania pieczęci: R. 1821, w otoku napis WOLNEGO MIASTA KRAK:



97.



99.



98.



101.



100.



102.



103.



105.



104.



107.



106.



108.

PIECZĄTKA SZCZOTKARSKA. (fig. 110). Jest druga taka sama pieczęć szczotkarzy krak. z tą tylko odmianą, że ma inicjały: *I|S* wyrażone po bokach szczotki wachlarzowatej w miejsce pędzla murarskiego i zmiotki. Na chorągwi cechowej z r. 1868 jest wyobrażone takie godło: na czerwonym owalnym polu pędzel do bielienia i pędzel malarski na krzyż ułożone, pod nimi szczotka do drażka, z drugiej strony chorągwi na polu niebieskim napis złożony w 7-iu wierszach: ZGROMADZENIE | SZCZOTKARZY KRAKOWSKICH | Z RĄK | JAŚNIE W^o PREZYDENTA MIASTA | W R. 1868 | d. 24 LIPCA | NA PAMIĄTKĘ ODEBRALI | W DARZE |

SZEWICY (sutores). Pieczęć szewców krakowskich, pochodząca z pierwszej połowy XVI wieku (śr. 28 mm.) ma na tarczy renesansowej za godła: koronę królewską, pod nią poziomo ułożone prawidło a pod tem narzędzie w kształcie łukowatego siekacza z rączką długą, również łukowato zgiętą. W otoku jest napis: *S : SVTORVM : CRACOVIENS :)* (fig. 111). W końcu XVI-go wieku pieczęć cechowa (śr. 33 mm.) ma nieco odmienne godło. Na kartuszu owalnym jest w górnej części: korona królewska, pod nią siekacz łukowaty, jak na poprzedniej pieczęci, wreszcie na dole łukowaty nóż szewski t. zw. knyp (Kneif). W otoku pieczęci napis: + SIGILLVM · SVTORVM · CRACOVIENSIVM (fig. 112).

Patronami cechu są św. Kryspin i Kryspijanin, którzy to święci przysli w połowie trzeciego wieku z Rzymu do Francji do miasta Soissons, głosząc tu słowo Boże w dzień, w nocy zaś zajmowali się szewstwem, zarabiając w ten sposób na swoje utrzymanie.

SZKLARZE (vitrarii) należeli w XV-ym wieku do cechu malarzy. Jako osobny cech mieli na początku XVI wieku swoje godło, wyobrażone na pieczęci z r. 1602. Pieczęć (śr. 48×42 mm.) ma barokowy kartusz, z koroną królewską na szczycie kartusza, na którym jako godło szklarzy wyobrażone są narzędzia ich rzemiosła: węgielnica (winkel) ramionami ku górze zwrócona, za każdym ramieniem pionowo ustawione: narzędzie z djamentem do rżnięcia szkła i płaska rozsuwalna miara (?), cyrkiel rozwarty także pionowo ustawiony, w środku rozwarcia kolba. Po bokach kartusza data: 16 || 02. Napis w otoku brzmi: + SIGILLVM · CONTVBERNY · VITRARIORVM · CRACOVIENSIV (fig. 113).

Te emblemata herbowe szklarzy krakowskich wyobrażone są na t. zw. wotach cechowych, i tak na wocie srebrnym z r. 1744 jest cyrkiel, diament do krajania z rączką i płaskie narzędzie o falistym brzegu, na drugim z r. 1752: cyrkiel i kolba do lutowania.

Na pieczęci z XIX w. (śr. 27 mm.) są również za godło narzędzia szklarskie (fig. 114). Napis wokoło brzmi: GOSPODA SZKLARSKA W KRAKOWIE, na drugiej zaś (śr. 26 mm.) jest godło zupełnie inne od poprzednich, mianowicie: lew w profilu, wspięty przednimi łapami w górę. Napis tej pieczęci brzmi: CECHU SZKLARZY W KRAKOWIE (fig. 115).

SZMUKLERZE (pennifices, pennarum structores). Rzemiosło szmuklerzy określa wyraźniej nazwa ich łacińska, anizeli „polska“. Statuta cechowe, zatwierdzone przez rajców krakowskich dnia 18 września 1631 r. przepisywały takie sztuki cechowe: „taśmy dwoma wątkoma robionej łokci cztery, jeden wątek złoty, drugi jedwabny, pętlic parę drutowego złota albo srebra w kostkę“, w statucie zaś z r. 1633-go sztuki mistrzowskie określono w ten sposób: „pętlic parę drutowych, złotych w kostkę robionych i z guzem, dwie taśmy: łokci cztery na sześć dziur dwiema wątkami robionej jedwabiem i złotem, taśmy na sześć dziur robionej łokci półszosta ze złotem i srebrem i dwiema kolorami jedwabiu“. W ustępie 13-ym tego statutu zastrzeżono, że „żaden z mistrzów ani czeladzi nie mają potajemnie kupować piór wszelkich, bądź to białych, bądź szarych, nozyków czaplich i jakichkolwiek innych skądkolwiek przywiezionych“... ale takowe pióra mają być przez starszych cechmistrzów kupione i między mistrze rozdzielone. Przytoczyliśmy tych kilka szczegółów dla określenia rzemiosła szmuklerzy, którzy wyrabiali: kokardy, guzy i t. p. plecionki, również przerabiali pióra ptasie do ozdabiania kołpaków i t. p. Utworzony w r. 1631-ym cech szmuklerski krakowski sprawił pieczęć cechową, do czego odnoszą się za-

piski w „Regestrze percepty i ekspensy“ z r. 1634-go: „daliśmy robić pieczęć cechową, od której rzezania fl. 7 gr. 21 złotnikowi, co robił pieczęć i co przyłożył srebra fl. 4 gr. 19. Pieczęć, zachowana niezupełnie wyraźnie w odcisku na akcie z r. 1647-go, (śr. 32 mm.) przedstawia na tarczy renesansowej: skrzydło ptaka, (widoczne) i mniej widoczne: kitę czapłą (?) jako godło cechowe. Napis w otoku brzmi: SIGILLVM : PENNIFICVM : CIVITA : CRAC : A. D... Data roku jest niewyraźna na odbiciu pieczęci, niewątpliwie jest na tej pieczęci wyrażony rok: 1634, jak na to wskazują podane powyżej 2 zapiski z r. 1634-go, dotyczące sprawienia srebrnej pieczęci cechu szmuklerskiego (fig. 116).

TKACZE, ob. barchannicy.

TOKARZE, (tornatores) mają za godło na pieczęci z początku XIX wieku (śr. 34 mm.) na podstawie łukiem ku dołowi wygiętej: dzieciaka nagiego, które trzyma cyrkiel, związany z kółkiem i z dwoma narzędziami (rylcami), powyżej korona królewska, poniżej toczony „konik szachowy“, dalej po prawej stronie podstawa z pionowym trzonem, na którym znajdują się 2 ażurowe płyty umieszczone w odstępach nad sobą, po lewej (w tyle, za dzieciakiem) jest figura szachowa (pionek lub biegun). Napis w otoku: ZUNFTSIEGEL DER DRECHSLER IN KRAKAU (fig. 117).

Nie znamy na razie pieczęci tokarzy z czasów polskich: z wieku XVII-go, kiedy tworzyli już cech odrębny; w drugiej połowie XVI-go (od r. 1566) bowiem należeli jeszcze do cechu stolarskiego krak. Statut cechu tokarskiego krak. z pierwszej połowy XVII-go wieku przepisuje następujące sztuki mistrzowskie: „każdy, który chce mistrzem być, ma niżej opisane sztuki działać“ jako: *corpus* na wzniesienie siedem puszek miejsca, coby były wytoczone, w tymże korpusie z pilnością upakować, iżby się te puszki przytrafiały, gdziekolwiek jedno ją chcą włożyć. Te puszki mają być na szerz po trzy cale, na wzniesienie cztery cale i pół cala, noga tegoż korpusa ma być na dwa cerkla bez ćwierci calowej: dla listów albo papierów formacją ma być wytoczona, coby się na ono korpus wcale wystąpiła. Kroniec także ma być wysoki na dwa cale bez ćwierci, także wytoczony z wierzchu przespodku, coby się to średnie korpus zamykało; w środku tego krońca ma być miejsce do puszek, co proch w niej do posypywania listów, a na niej kałamarz do inkaustu, na tym kałamarzu zamykanym ma być gałka, coby w nie mógł wosku nakłaść. Druga sztuka: *szachy* o trzech koronach, ażeby stolczyki przezroczyste także i korony, rycerze rzezane także na stolczykach przezroczystych z drzewa trzmiewowego albo z cisowego, coby się w puszkę chowały, jak najkształtniej żeby była zrobiona i korona przezroczysta według cyrklowej miary. Trzecia sztuka konew na cztery garnce z uchem jednostajnym na nodze przezroczystej, coby z jaworowego drzewa“. W statucie tokarzy kazimierskich z r. 1671-go, którzy tworzyli cech wspólnie z bednarzami, stolarzami i uździennikami (lorifices), są przepisane następujące sztuki mistrzowskie dla tokarzy: „Tornatores globum alias kule co do kręglów, puszkę stawianą: siedem puszek w jednej, w których ziele albo korzenie chować, na wierzchu kałamarz, puszka na tymże kałamarzu do wosku i do prochu (t. j. do posypywania pisma), item flaszkę do prochu ruszniczego“.

WŁÓCZKOWIE (defluitatores) t. j. spławiający drzewo po Wiśle, zorganizowani byli na sposób cechowy w t. zw. Kongregację, podlegającą najwyższemu administracyjnemu i sądowemu przełożeniu wielkorządów krakowskich t. j. na zamku krakowskim a więc urzędowi królewskiemu. Jako królewscy wielkorządowi poddani zwali się też: „poddanymi króla Jego Miłości“. Kongregacja włóczków krakowskich ma na pieczęci z końca XVI w. (śr. 20 mm.) orła polskiego (państwowego) z koroną na głowie, zwróconego głową *w prawo*¹⁾, orzeł trzyma w prawej łapie siekiere o długim stylisku a w lewej osękę, na boki odchylone. Na pieczęci są po 2 stronach

¹⁾ Por. Dr. Roman Grodecki: „Pieczęć kongregacji włóczków Krakowskich“. — Wiadomości numizm.-archeol. R. 1920, nr. 1—6, str. 42. Orzeł na rycinie w tym artykule ma głowę zwróconą mylnie w lewo, chociaż na oryginalnej pieczęci aktu z r. 1726, z której wzięta jest także nasza fig. 118, ma głowę zwróconą w prawo.



109.



110.



111.



112.



113.



114.



115.



116.



117.



118.



119.



121.



120

orła inicjały P | W — K | I — K | M —, umieszczone zamiast napisu otokowego. Inicjały te znaczą: *Pieczęć Włóczków Krakowskich Jego Królewskiej Miłości*. (fig. 118). Na dwóch laskach cechowych (szefelinach) pochodzących z XVIII w., jest na każdej: orzeł z jabłkiem świata i berłem — w łapach, poniżej przy tabliczce z wyrytym herbem Polski i Litwy są dolutowane: siekiera i osęka. Dawna chorągiew cechu włóczków ma za godło orła polskiego białego na złotym polu, pod orłem dwa wiosła na krzyż ułożone.

ZEGARMISTRZE (horologifices, horologistae) należeli do końca XVIII wieku do cechu ślusarzy krakowskich i mieli godło swoje na wspólnej pieczęci cechowej (ob. ślusarze). Odrębny cech tworzyli dopiero od r. 1797 (tj. po zajęciu Krakowa przez Austrię), w którym to roku d. 23 października otrzymali od „prezydenta i Rady ces. król. głównego miasta Krakowa“ statuta cechowe na mocy dekretu ces. król. pełnomocnej Komisji Galicji zachodniej z d. 29 września 1797. L. 13.991. Nadane statuta cechowi zegarmistrzów krakowskich wzorowane były na artykułach zegarmistrzów wiedeńskich. — Pieczęć nowego osobnego cechu zegarmistrzów krak. (śr. 42 mm.) przedstawia starca klęczącego na prawym kolanie, z kosą w rękę i ze skrzydłami na barkach, czyli allegorię „Czasu“, tudzież zegar piaskowy. Poniżej tego godła jest napis w 4 wierszach w języku niemieckim: SIEGEL DER BÜRGERL:-(ichen(| UHRMACHER | IN | CRACAU (fig. 119).

W drugiej połowie XIX wieku zegarmistrze są znowuż we wspólnocie, lecz już nie ze ślusarzami, tylko z *rytownikami i optykami*. Pieczęć ich (śr. 44 mm.) (fig. 120), z napisem w otoku: STOWARZYSZENIE ZEGARMISTRZÓW RYTOWNIKÓW i OPTYKÓW | W KRAKOWIE podzielona na 3 pola, zawiera w polu górnym godło zegarmistrzów to samo, jak na poprzedniej pieczęci, z tą tylko zmianą, że zegar piaskowy przestawiony jest na stronę lewą; w polu 2-iem godło *optyków*: lornetka podwójna i pojedyncza, tudzież „cwiker“ w polu 3-ciem godło *rytowników*: pionowo stojący postumencik z galką u góry i okrągłą tarczą w środku z napisem wokoło: RYTOWNICTWO, i na krzyż ułożone przez środek wysokości postumenciku: młoteczek i stalowy rylec. Pieczęć tę poprawiono później w napisie w ten sposób, że umieszczono: I MECHANIKÓW w miejsce wyrazu: W KRAKOWIE, ten zaś wyraz dodano na wstędze poza brzegiem pieczęci. Stało się to wtenczas, kiedy do tego wspólnego cechu włączono także mechaników.

ZŁOTNICZY, (aurifices, aurifabri). Na pieczęci z połowy XV wieku (śr. 32 mm.) wyobrażone jest ich godło w postaci patrona cechowego św. Eligjusza. Na tronie biskupim: gotyckim, pod baldachimem siedzi postać św. Eligjusza (bez nimbusu) w stroju pontyfikalnym, w infule na głowie, przed nim kowadłko, na którym święty kuje młoteczką kielich. W otoku na wstędze napis majuskułą gotycką w języku niemieckim: SIGILLVM : DER : GOLDSMEDE : CV · KROKA · (fig. 121). Jest to jedyna pieczęć, której używali złotnicy krakowscy do ostatnich czasów. (To samo wyobrażenie jest na pieczęci z XVI w. złotników miasta Starej Warszawy).

UZUPEŁNIENIE.

BALWIERZE. Godło ich podaje minjatura w kodeksie B. Behema (1505) wraz z godłem chirurgów i łąziebników: na tarczy gotyckiej jest wyobrażona okrągła puszką z przykryciem, po jej stronie prawej i lewej brzytwa otwarta, klingą na dół a oprawą brzytwy ku górze zwrócona. — U spodu minjatury są 3 miednice okrągłe (ob. ryc. 2.)

ADAM CHMIEL.



RYC. 2. GODŁO BALWIERZY (GOLARZY).

MALARSKIE TECHNIKI MONUMENTALNE.

Paleta freskowa.

Artis pictorum prior est factura colorum
post ad mixturas convertat mens tua curas.
(„Mappae clavicula“ cz. II).

C. D.

W myśl średniowiecznego motto, mówiącego, że malarz przedewszystkiem znać się winien na farbach, należy nam, przed opisaniem właściwej pracy malarskiej freskarza, zapoznać się dokładnie z farbami, których można i nie można używać w technice freskowej. Uwzględniając dzisiejsze warunki, zapoznamy się z preparaturą farb, ich składnikami chemicznymi i właściwościami oraz sposobami wykrycia fałszowania pigmentów, jako konieczną dziś umiejętnością, dającą artyście pełnię świadomego istoty środków dążenia do celu.

Jak w murarskiej pracy freskarskiej, tak i tutaj, zwrócimy oczy na trud umysłu ludzkiego wieków ubiegłych — zachwyca nas przecież i stanowi dziś jeszcze wzór dla nas niedosiągly.

Farby nienadające się do fresku. Mozolną pracą, obserwacją i doświadczeniem dnia codziennego odkrywali już przed wiekami malarze-prostaczkowie prawdy, które my dzisiaj dopiero z pomocą nowoczesnej chemii rozumiemy. W XI-XII w. mnich Theophilus wypisuje na swych proskrypcjach („Schedula diversarum artium“) farby, które nie godzą się z wapnem a mianowicie: mieszanina z żółtego auripigmentu, indyga lub zieleni soczystej (succus sambuci), zieleń z soku bzowego i lak czerwony.

Do listy tej dodaje mnich Dionisios z góry Athos (Ἐπιμνηστὴς τῆς ζωγραφικῆς — XII-XIV? w.): biel ołowianą, grynszpan (tsingiari), niebieski lak (lachuri), arszenik (auripigment), czerwony lak (alkiermes, karmin). Cynober zaś radzi zastąpić jasno-fioletowym caput mortuum, gdyż użyty na ścianach, szczególnie zewnętrznych, czernieje.

Do tych samych wniosków, co mnisi wschodni, dochodzi na dalekim Zachodzie Hiszpan Pablo de Cespedes (1538—1608), zaleca bowiem zamiast massicotu (żółtej ołowianej) używać mieszaniny wapna portugalskiego lub andaluzyjskiego z ugiem flandryjskim lub kastylskim, zamiast karminu-rózu angielskiego (albin), zamiast cynobru — ugru czerwonego (Almagna de Levante) i t. d.

Współczesny zaś jemu Włoch, Giovanni Paolo Lomazzo („Trattato dell'arte della Pittura, scultura et architettura“ — Milano 1585 Cap. III) stwierdza, że właściwości bieli wapiennej nie dadzą się pogodzić z grynszpanem, (verderame) żółtą ołowianą (giallo di Alemagna), auripigmentem, palonym witrjolem? (vetriulo cotto), lakiem alkiermesowym (grano), lakiem zielonym (il verdetto), indygiem (endico), cynobrem sztucznym (cinabro artificiale) oraz czernią z sadzy terpentynowej (fumo di ragia).

Nieco późniejszy od Lomazza, Andrea Pozzo (1642—1709) („Perspectivae Pictorum atque Architectorum“) podaje jeszcze obszerniejszą listę farb proskrybowanych we fresku, a mianowicie: Biel ołowiana (blacca), cynober (cinabrio), minja (minio), grynszpan (verde rame), zieleń szczypiórkowa (verde porro), zieleń gór (verde montana), indygo (indico), auripigment (orpimento), róż brezyłowy (purpurissum è verzino), lak brezyłowy (lacca verzina), karmin (lacca fina), błękit gór (verde azzurro), żółty lak (giallo santo), zieleń soczysta (pasta verde), żółta neapolitańska (giallolino di Napoli (di Fornace), smalta (smaltino) i wiele innych farb, niemających odpowiednika w dzisiejszych skalach preparatów fabrycznych.

Istotnie. Musimy i z naukowego punktu widzenia przyjąć zasadniczo te stwierdzone eksperymentami dogmaty z zakresu techniki freskowej. Z biegiem czasu, w miarę rozwoju alchemii w chemję, zjawiają się nowe farby na paletach malarskich, a z niemi wzrasta ilość farb nienadających się do fresku. Przybywa więc tutaj błękit berliński, żółte chromowe, niezliczona ilość laków i t. p. Nie wdając się w szczegółowe omówienie przyczyn, dlaczego każdą z farb powyż-

szych wykreślić należy z palety freskowej, zastanówmy się, jakie wymogi stawiamy farbom w ogóle — a freskowym w szczególności. Przedewszystkiem żądamy od farby, aby

1) była czystą technicznie t. zn. wolną bądź od domieszek, pochodzących z niedokładnej preparatury pigmentów, bądź z rozmyślnego fałszerstwa (np. od substancji organicznych w ugrach itd.).

2) aby promienie słoneczne nie powodowały w niej zmian chemicznych objawiających się w zmianie tonu barwnego,

3) aby opierała się chemicznym i fizycznym działaniom powietrza, t. zn. kwasom, szczególnie siarkowym, (siarkowodorowy, siarkawy), znajdującym się w powietrzu,

5) aby w zmieszaniu z inną farbą nie dawała przez swój skład chemiczny, nietrwałego połączenia, a wreszcie — co jest najważniejsze we fresku —

6) nie ulegała zmianie w tonie pod wpływem wapna gaszonego. Jest to najważniejszy warunek w wyborze farb freskowych. Wapno bowiem, posiadając własności żrącego ługu i silnej zasady, niszczy barwki organiczne roślinnego i zwierzęcego pochodzenia oraz rozkłada niektóre pigmenty solne, szczególnie wywodzące się od słabych kwasów np. węglowego, octowego i chromowego. Należą tu więc węglany ołowiane: biel ołowiana, kremaska, srebrzysta; octany

miedzi: grynszpan, vert de gris (franc.), verdigris (ang.); octany i arseniany miedzi: zieleń schweinfurcka t. zn. kryjąca, występująca pod rozmaitemi nazwami, jako zieleń łąki, zieleń patentowa, wiedeńska, lipska, paryska, vert Paul Veronese, Emerald-green, a także Papageigrün, Kaisergrün, Königgrün i t. p. wybryki dzisiejszej fabrykacji, starającej się, na miejsce trującej i stąd państwowo zakazanej zieleni schweinfurckiej, wprowadzać ją w handel z małymi zmianami chemicznymi i pod innymi nazwami. Do grupy farb nieprzeciwstawiających się działaniu wapna należą też neutralne chromiany ołowiu: żółte (nie pomarańczowe!) chromy, żółta paryska; chromian strontu: żółta strontowa, i wreszcie chromiany barytu i cynku: żółta ultramaryna, żółta cytrynowa, żółta barytowa i permanentna. Nie nadaje się do fresku także żelazocjanek $[Fe_7(CN)_{18} + 18 H_2 O]$ wytrzymujący bez zmiany w kolorze działanie słońca, lecz nieodporny na rozkładowe, niszczące działanie alkaliów i mleka wapiennego. W handlu ma on rozmaite nazwy: błękit pruski, paryski, (odmiana nietrująca), saski, antwerpski, chinese blue, Cyanine, Leitsch blue, Miloriblau i Stalblau.

Nie nadają się też pochodne od tych błękitów mieszaniny z chromami, gumigutą i lakami, żółta ultramaryna, cynkową, barytową i t. p. jak np.: zieleń oliwna, olejna, zieleń Pawła Veronesa, Hookers Greens, Bronzegrün, Seidengrün, Moosgrün, Victoriagrün, Nürnbergergrün i t. p.

Każda z farb powyższych nie odpowiada jednocześnie kilku warunkom, jakie postawiliśmy farbie freskowej. Podobnie jest i z farbami organicznymi, nieposiadającymi żadnej zasady metalowej, nieodpornymi na wpływy atmosferyczne i słońce. Należy tu: sepja, karmin, gumiguta, brąz van Dycka, bruń kaselska, umbra kolońska i asfalt, a także laki: żółcień indyjska i kraplak, pomimo, że obie nie bledną wcale na słońcu. Niedotrzymywanie choćby jednego warunku decyduje już o wykreśleniu danej farby z palety freskowej. Takimi niemożliwymi we fresku farbami są np. żółte kadmjomy i cynober, niezmienną barwę pod wpływem wapna, jednak ciemniejący przez kwas siarkowodorowy z powietrzem, a raczej wytwarzający się przez niego czarny siarczek rtęci, szczególnie wtedy, gdy farba nie jest czysta technicznie t. zn. zawiera niepołączoną chemicznie siarkę i t. p.



RYC. 1. FRESK NA SIATCE WYKONANY PRZEZ ZOFJĘ STRYJEŃSKĄ.

Farby freskowe. Ponieważ ilość farb proskrybowanych we fresku nigdy nie może być całkowita, oznaczmy — co nas więcej obchodzi — komplet farb, odpowiadających powyżej wspomnianym wymogom. Aby skala farb freskowych nie budziła wątpliwości, budujemy ją na dalekiej tradycji, która trwałością dzieł swoich dać nam może dzisiaj gwarancję stwierdzonej przyrodniczo nieomyślności.

Cennini chwali niepożytą trwałość połączenia bieli wapiennej (bianco Sangiovanni) z czerwonymi tlenkami żelaza (cinabrese), Giorgio Vasari biel z palonego trawertynu, ugier żółty, czerwony, brunatny, zieloną ziemię, ultramarynę, smaltę i czerń.

A w r. 1584 Borghini, układający farby wedle rodzaju zastosowania, przeznacza do fresku następującą skalę farb:

Czarne: 1) Nero di terra (czerń ziemna, czarna kreda). 2) Nero di schiuma di ferro (czerń żuźlowa), szczególnie zmieszana z zieloną ziemią.

Białe: 1) Bianco Sangiovanni (biel wapienna). 2) Bianco di gusci d'uova (biel ze skorup jaj).

Żółte: 1) Giallo di terra naturale, ochria (ugier naturalny). 2) Giallo in vetro (żółta ze spływu szklanego). 3) Giuggiolino (palony pomarańczowy ugier).

Czerwone i brunatne: 1) Rosso di terra (ugier czerwony); 2) cinabrese chiaro (mieszana ziemi synopskiej z bielą wapienną); 3) Rosso di lapis amatista lub cinabrio minerale (hematyt = kamień krwisty); 4) Bruno d'Inghilterra (róż angielski); 5) Pagonazzo di sale (sól morelowa); 6) Terra d'ombra (umbra naturalna).

Zielone: 1) Terra verde (zielona ziemia); 2) Verde azzuro di Spagna (?) (zieleń hiszpańska, zieleń miedzi (!)) 3) Verde di color di salvia (mieszana zieleni ziemi i bieli ołowianej (!)) utarta z żółtkiem (!) zamiast z wodą wapienną.

Niebieskie: 1) Azzurro oltramariano (lazur ultramarynowy); 2) Azzurro di smalto (smalta) 3) Azzurro della Magna (!) (lazur miedzi).

Wykreśliwszy z tej listy kilka farb, otrzymamy komplet zupełnie trafny. Czy skala ta była powszechną? Naogół tak. Lomazzo (1585) bowiem podaje: biel wapienną, mączkę marmurową, ugier (ocrea), czerwoną ziemię (majolica), umbrę (falzalo), ziemię kampanijską (terra di Campana), fiolet żelaza (morello di ferro), zieloną ziemię (terra verde), lazury (azzurri) smalty (smalti), błękity i zielenie miedzi (verdi azurri) czerń węglową (carlone) i czarną kredę (nero di scaglia).

Ulepsza tą skalę Andrea Pozzo, używający do freska następujących farb:

Album ex calce = biel wapienna; album ex ovorum putaminibus = biel ze skorup jaj; album ex marmore ligustino = biel z marmuru ligustyjskiego; rubella Anglicana = róż angielski; terra crocea exusta = palona żółta ziemia; terra flava = ugier jasny; calchanthum exustum = palony rzymski witrjól; terra viridis, Veronensis = zielona ziemia; terra pulla = umbra ciemna; terra pulla exusta = umbra palona; terra atra Veneta = wenecka czerń ziemi; terra atra Romana = rzymska czerń ziemi; atrum carbonarium = czerń węglowa; rufum e sale livens = sól morelowa, szczególnie zmieszana na fiolet ze smaltą; encaustum (?) = smalta; Transmarinum = ultramaryna.

Także lista freskowych farb u hiszpańskich malarzy zasadniczo w niczem różniła się od powyższych. Don Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco (1663—1726) przeznacza do malarstwa freskowego takie farby: biel wapienną (blanco de cal) i marmurową, (blanco de marmol) ugier jasny, ciemny i czerwony (ocre claro y obscuro, tierra roxa), róż indyjski (albin), fiolet żelaza (pabonazo), umbra wenecka (sombra de Venezia y del Viejo), zielona ziemia (tierra verde), czerń ziemna (tierra negra) oraz farby przesycone właściwościami wapna t. zw. uwapiennione = esmalte, negro de carbon, hornaza (żółta ołowiana, żółta neapolitańska?), palony rzymski witrjól oraz cynober. Ten ostatni zmienia jednak swą barwę w miejscach otwartych.

Tesame farby, jak w przytoczonych listach, znajdziemy u dobrego eksperymentatora, Marcina Knollera (1728—1804). A zatem, ufając tradycji, możemy dzisiaj dla naszego użytku określić

jakość palety freskowej, bo o jakość nam chodzić powinno — nie o ilość. Wiemy bowiem, iż spis farb Leonarda da Vinci lub Annibala Caracciogo był daleko więcej ograniczony od niejednej skali powyżej podanej a mimo to tworzyli oni arcydzieła. Wolnej twórczości nie skrępuje uboga paleta. Wiemy też, iż piękne freski krakowskie malowane są zaledwie kilku farbami. Wedle badań J. Makarewicza, używano do nich białej (bianco di calce), żółtej (terra gialla), czerwonej (terra rossa lub rosetto d'Inghilterra), zielonej (terra verde), brunatnej (terra d'ombra), czarnej (terra nera di Roma), w aureolach — żółtej z Neapolu (giallolino), a zamiast drogiej ultramaryny z lapis lazuli lub też smalty — używano mieszaniny czarnej z białą t. j. popielatej (cignerognolo). Zasób farb aż nadto ograniczony.

Z drugiej jednak strony wzory przeszłości nie mogą nas obowiązywać w całej rozciągłości. Dzisiejszy bowiem rozwój chemii i techniki przysporzył nam kilka farb absolutnie trwałych, które we współczesnej skali farb freskowych uwzględnić należy. Biorąc pod uwagę dotychczasowe zdobycze wiedzy, ustalmy wreszcie listę farb nadających się do naszej techniki monumentalnej.

Wedle nazw dzisiejszych zaliczamy tu następujące farby:

Biel wapienna i biel cynkowa. Ugier jasny, złoty, rzymski, brunatny, terra Siena. Ugry palone, Siena palona, terra Pozzuoli. Czerwone tlenki żelaza: Róż indyjski, angielski, turecki etc. Caput mortuum, sól morelowa. Umbra naturalna, cypryjska, palona etc. Zielona ziemia. Czerwień chromowa. Błękit kobaltu, błękit nieba, fiolet kobaltu, zieleń kobaltowa. Ultramaryna. Zieleń szmaragdowa (chromoxyd) matowa i ognista. Czerń z kości słoniowej, winna i frankfurcka. Poznajmy każdą z nich z osobna!

Biel wapienna. Wapień (mniej lub więcej węglan wapniowy = CaCO_3 , ogrzany w wapienniku do temperatury 800° , traci kwas węglowy (CO_2) i przeistacza się na wapno palone czyli tlenek wapniowy (CaO).

Jeśli wapno palone polejemy wodą (H_2O), zacznie się wzdymać i burzyć, tlenek wapniowy połączy się z wodą i przeobrazi się w wodorotlenek wapniowy. Proces gaszenia: $\text{CaO} + \text{H}_2\text{O} = \text{Ca}(\text{HO})_2 =$ wodorotlenek wapniowy, = wapno gaszone, mleko wapienne, woda wapienna.

Otrzymamy więc chemiczne połączenie tlenka metalu wapnia z wodą, czyli jeden ze żrących ługów i silnych zasad. Aby się o tem przekonać włożmy czerwony papierek lakmusowy do mleka wapiennego czyli zawiesiny wapna gaszonego w wodzie — zobaczymy, że zmieni się natychmiast na niebieski. Tem to właściwościami należy przypisać niszczące działanie wapna gaszonego na farby organiczne i sole słabych kwasów.

Wapno gaszone ma wielorakie zastosowanie we fresku: służy jako pigment, substrat, środek, rozcieńczający oraz jedyne, uniwersalne spoiwo farb freskowych — musi więc być przyrządzone troskliwie.

Już w „pracy murarskiej“ kładłem nacisk na ważność używania do zaprawy wapna jedynie starego, odleżalego w ziemi oraz wolnego od soli oraz nierozpuszczalnych w wodzie domieszek. Tu, gdzie wapna chcemy użyć, jako farby i spoiwa, tem ściślej należy przestrzegać tych wymogów. Konieczną tu jest pomoc wytrawnego chemika, który w laboratorium stwierdzi czy wapno jest czyste. Chemia analityczna zna różne sposoby strąceń rozczyńców wapna przy pomocy szczawianu amonowego $[(\text{NH}_4)_2\text{C}_2\text{O}_4]$, kwasu siarkowego lub metodą miareczkową, zna też sposoby wykrywania zanieczyszczeń magnezowych z pomocą fosforanu dwusodowego i t. d.

Wiedza posiłkować musi artystę.

Jak przyrządzić biel z wapna, które okazało się czyste? Niech pouczą nas własną mową dawni mistrzowie! Mnich Dionisios poleca:

„Weź wapno ze starej huty wapiennej i próbuj je na języku. Gdy nie jest gorzkie ani ściągające, lecz jak ziemia, wtedy jest dobre. Albo zdrap z muru stare wapno, oczyszczone z farby i utrzuj

je na sucho na marmurze. Wrzucić do naczynia z wodą i filtruj je raz lub dwa. Wysusz na słońcu i rób niem“.

Cennini taki daje przepis na przyrządzenie bianco Sangiovanni: „Weź białe, pięknie gaszone wapno, włóż do kubła, lej nań codziennie czystą wodę i mieszaj ją dobrze z wapnem. Następnie rób zeń małe placuszki, które wystaw na dach na słońce. Im starsze są te babeczki, tem lepszą jest biel. Chcesz nią malować, utrzey ją na kamieniu, ugnieć z niej znowu placki i wysusz. Rób to dwa razy. Biel tę utrzey z wodą, a będzie się nadawać do fresku na ścianę. Bez niej nie możesz zrobić karnacji i innych mieszanin jasnych“.

Armenino radzi wygotować wapno przed użyciem dla usunięcia soli, a Pozzo precedza je jeszcze przez płótno, pławi i suszy. Obaj mieszają je pół na pół z mączką marmuru kararyjskiego (bianco di marmo di Carrara).

Palomino przyrządza biel z czystego wapna starego, gaszonego z wielką troskliwością (częste zbieranie wierzchniej wody i naskórka, polewanie świeżą, czystą, mięką wodą i t. p.) Przepuszcza je przez gęste sito, urabia na placki, suszy, tłucze na proch w moździerzku i urabia z wodą wapienną nie na ciasto, lecz płyn, którego trzy lub cztery części miesza z jedną częścią mączki marmurowej (alabastru).

Za najsubtelniejszą z bieli uznawaną była biel ze skorup jaj (bianco di scorze d'uovo). Pozzo tak ją przyrządzał: Skorupy z jaj gotował z wapnem palonem dla oczyszczenia ich ze skórek organicznych, następnie tłukł na mączkę, mył w czystej wodzie miękiej dotąd, aż woda odpływała czysta, a wreszcie ciasto w ten sposób otrzymane ugniatał w placuszki, suszył na piecu w naczyniu, ucierał na kamieniu i mieszał z wodą wapienną.

Wskazówki te są dla nas cenne dzisiaj, aczkolwiek łatwiejszym sposobem (drogą kupna) dostać możemy inną biel, choć zimniejszą w tonie. Jest nią

Biel cynkowa. Farba młoda. Nie znali jej freskarze odrodzenia i baroku, choć już w średniowieczu używano jej do celów medycznych, jako „lana philosophica“ lub „nihillum album“. Dopiero w r. 1780 przyrządził ją do celów malarskich Courtois w Dijon. Właściwie jednak od roku 1840, gdy ulepszył jej fabrykację francuski malarz, Leclair, powstają dopiero w połowie XIX wieku na większą skalę fabryki tej farby we Francji, Belgji i Niemczech, wypierające coraz więcej trującą, powszechnie i wyłącznie używaną, szczególnie w malarstwie olejnym, biel ołowianą.

Biel cynkowa jest tlenkiem cynku (ZnO) t. j. białym proszkiem otrzymywanym z wyparowanego w ogrzewanych retortach cynku i spalonego później w zamkniętych kamerach zapomocą gorącego prądu powietrznego.

Gatunek produktu tego zależy od materiału i tak np. biel otrzymywana z metalu cynku jest lepsza od bieli z rudy cynkowej, która często zanieczyszczona jest brunatnym tlenkiem kadmowym, antymonowym lub arsenikiem.

Biel cynkowa musi być przechowywana w zamkniętych naczyniach; na powietrzu bowiem łączy się z kwasem węglowym i wodą, tworząc zasadowy krystaliczny, półprzezroczysty węglan, niedający się potem dobrze rozcierać i posiadający mało właściwości czystego tlenku cynkowego. Aczkolwiek farba ta gorzej schnie i kryje i częściej pęka od bieli ołowianej (kremskiej), szczególnie w malarstwie olejnym, przewyższa jednak tę ostatnią pod innymi względami: nie czernieje mianowicie pod wpływem siarkowodoru, daje się bez szkody mieszać ze wszystkimi farbami, nie zmienia się w barwie przez wapno, — stąd zaliczona jest do farb normalnych, a jako najtrwalsza biała ze wszystkich farb sztucznych, używana we wszystkich technikach malarskich.

W rozcieńczonym kwasie solnym, azotowym, octowym lub siarkowym powinna się czysta biel cynkowa rozpuścić w bezbarwną ciecz. Biały osad na dnie świadczy o domieszkach np. ortoklazu. Z owej bezbarwnej cieczy strącimy w laboratorium przy pomocy siarczku amonowego

$[(\text{NH}_4)_2\text{S}]$ rozpuszczalny w kwasach siarczek cynku (ZnS), którego barwa biała świadczy o bieli cynkowej, ciemno-szara lub czarna o domieszce szkodliwej dla trwałości farby, bieli ołowianej.

Naturalne i sztuczne farby ziemne.

Farby ziemne są najstarsze ze znanych nam pigmentów. Spotykamy je nawet na przedhistorycznych malowidłach. Pokłady ich znajdują się we wszystkich niemal krajach Europy: we Włoszech, Niemczech, Polsce, Francji i Anglii. Najlepsze gatunki mają pochodzić z Włoch i Francji.

Są to produkty zwietrzałych minerałów, zawierających szpat polny, zabarwionych tlenkiem (Fe_2O_3) i wodorotlenkiem żelaza ($\text{FeO} \cdot 3\text{H}_2\text{O}$). Są to mieszaniny białej glinki z farbiącym składnikiem wodorotlenku. Od rodzaju i ilości pierwszego i drugiego składnika owego substratu zależy rodzaj i barwa ugru. Znamy wiele minerałów, które dostarczają nam ziemi ugrowej np. limonit ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{H}_2\text{O}$), pirosyderyt ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{H}_2\text{O}$), i t. p. Minerale te prawie nigdy nie występują w stanie czystym; zazwyczaj zanieczyszczone są piaskiem, wapieniem, gipsem, humusem i t. p.

Do celów malarskich przygotowuje się ugier w ten sposób: Tłucze się go, miele i urabia z wodą na rzadko. Po pewnym czasie opadną na dno grubsze ziarna ugru, w wodzie zaś zawisnie sam najdrobniejszy pył ugrowy. Wodę tę odlewa się do osobnych kadzi, na których dnie wkrótce osadzać się zacznie rozbełtany w wodzie pył ugrowy. Osad ten po odlaniu wody daje nam pigment ugru. Proces taki zwie się pławieniem czyli szlamowaniem. Przez szlamowanie oczyszcza się ugry z rozpuszczalnych w wodzie soli np. szkodliwego dla trwałości farby siarczanu żelazowego ($\text{Fe}_2(\text{SO}_4)_3$).

Naturalne czyste ugry są absolutnie trwałymi farbami bez względu na zastosowanie. Ich siła krycia zależy od ilości zawartości glinki; stąd ugier jasny, zawierający jej więcej, kryje lepiej od ugru złotego (satynober), rzymskiego, brunatnego, które natomiast mają większy procent barwika.

Stąd też odmiana ugrów, terra Siena, jest farbą laserunkową, zawiera bowiem bardzo mało glinki, a dużo wodorotlenku żelazowego. Prócz tego przyczyną jej transparentności jest woda, której Siena naturalna posiada w naturalnym stanie około 80%; po wysuszeniu tworzy bryły o błyszczącym, muszlowym przełomie, zawierające jeszcze 20—25% chemicznie połączonej wody. Przez wypalanie traci ją i staje się więcej kryjącą na podobieństwo ugrów — zwie się wtedy Siena palona. Terra Siena zwie się często Ziemią toskańską.

Innym rodzajem ugrów jest t. zw. bruń sarnia. Jest to jasno-brunatny ugier, barwiony domieszką ugru i umbry. Farba trwała.

Ugry otrzymać można także drogą sztuczną, wedle sposobu wynalezione niedawno przez Jerzego Fielda. Są to t. zw. farby Marsowe (żółta i brunatna Marsa, laki żelazowe i t. d.), trwałe na podobieństwo ugrów naturalnych, a różniące się od nich większą przezroczystością (przez niedobór substratu glinowego) oraz wysoką ceną, stąd używane są wyłącznie do celów artystycznych. Pod względem chemicznym są to zazwyczaj mieszaniny soli żelazowych z glinowami lub cynkowami.

Ziemie palone. Żółte ugry przez wypalanie zmieniają barwę na brunatną. W wyższej bowiem temperaturze wodorotlenek żelazowy traci mniej lub więcej wodę, zmieniając się na uwodniony tlenek żelaza. Od rodzaju glinki ugrowej i temperatury prażenia zależy jaśniejsza lub ciemniejsza barwa palonych ugrów.

Czerwone ugry znajdują się także w stanie naturalnym i jako takie znane były już w odległej starożytności. Przeszły one kiedyś swój proces wypalania (np. wulkanicznego), któremu zawdzięczają swój tlenek, choć niezupełnie wolny od wody (5—20%). Są to więc naturalne cementy, produkty procesów wulkanicznych. Naturalne czerwone ugry noszą nazwę: Terra Pozzuoli

terra, rossa, terra di Treviso, czerwony bolus, rubryka (u Rzymian), czerwona kreda, czerwien wenecka, neapolitańska, ziemia synopska, lemnijska i t. d. zależnie od miejsca pokładów.

Sztuczne palone ugry, obok powyższych nazw, noszą miana: palona terra Siena, palone ugry, light red (ang.), brun rouge (franc.) — także palone Marsy: ciemny, czerwony, pomarańczowy i t. d.

Wszystkie te ziemie są pigmentami bezwzględnie trwałymi, jeśli tylko przyrządzono je racjonalnie, szczególnie gdy oczyszczono je z naturalnych domieszek gipsu, węglanu wapniowego, magnezji, soli potasowych, sody, substancyj organicznych i t. p.

Podobnie i czerwone tlenki żelazowe (farby) otrzymujemy albo drogą naturalną, jak np. róż indyjski z mielonego i wypławionego hematytu, albo drogą sztuczną przez prażenie witrjolu żelaza (Fe SO_4), który w wyższej temperaturze rozkłada się na tlenek żelaza ($\text{Fe}_2 \text{O}_3$) oraz gazy dwu i trójtlenku siarki (SO_2, SO_3).

Z zupełnego wyprażenia witrjolu pozostały tlenek żelaza, barwy ciemno-fioletowo-czerwonej daje farbę caput mortuum albo kolkotar.

Jaśniejszy t. zn. niedostatecznie wyprażony tlenek, zawiera połączenia soli siarczanu żelazawego. Trzeba go więc wygotować w silnej zasadzie np. wodorotlenku barowym ($\text{Ba O}_2 \text{H}_2$), który rozłoży rozczyn (siarczan żelazawy). Wtedy sól żelazowa da się wymyć wodą, kwasy siarkowe zaś przejdą w siarczan barowy (Ba SO_4), nieszkodliwy dla trwałości farby.

Jeśli tlenek żelaza zmieszamy z solą kuchenną i poddamy powtórnemu procesowi prażenia, otrzymamy rozmaite nuanse farby, zależne od wysokości temperatury, czasu prażenia oraz ilości soli. Otrzymany tym sposobem ciemno-fioletowy tlenek żelaza nosi nazwę Sól morelowa.

Inny gatunek tlenku otrzymuje się przez zmieszanie i wyprażenie witrjolu żelaza z alunem np. amonowym [$\text{Al}_2 (\text{SO}_4)_3 \cdot (\text{NH}_4)_2 \text{SO}_4 \cdot 24 \text{H}_2 \text{O}$]. Mielony i wymyty wodorotlenkiem barowym proszek z dodatkiem glinki daje róż angielski. Tlenki żelaza noszą różne nazwy (obok wspomnianych powyżej): Róż perski, turecki, cesarski, róż (nie brąz!) van Dycka, tlenek żelaza jasny, ciemny, fioletowy, Mars fioletowy i t. p.

Innym rodzajem ziemi jest umbra. Brunatna barwa tej farby pochodzi od wodorotlenków żelazowych ($\text{Fe O}_3 \text{H}_3$) i dwutlenków manganu (Mn O_2). Wskutek tych ostatnich połączeń jest umbra doskonałą suszką: dodatek jej do farb przyspiesza ich proces schnięcia. (Rolę tę spełnia także w technice olejnej nietrwały witrjol cynku i grynspan). Podobnie, jak wszystkie ziemie, produkt jej jest zarówno naturalny, jak sztuczny. Naturalna umbra, otrzymana z manganitu, braunsztynu i t. p. ma skłonność czerwienić na powietrzu. Aby przyspieszyć ten proces lub upewnić się czy dokonał się on podczas fabrykacji, dobrze jest, przed użyciem umbry do malowania, wystawić ją w cienkich warstwach na działanie powietrza. Tym sposobem ustala się barwa umbry, przyjmując ton trwały, niezmienny.

Najciemniejsze gatunki umbry mają pochodzić z Cypru; prócz tego pokłady tej farby znajdują się we Włoszech Niemczech i Turcji.

Nosi różne nazwy: umbra naturalna, palona, umbra lub ziemia cypryjska, bruń manganowa, kasztanowa, atlasowa i t. p. w Anglii — Raw Umber = umbra naturalna, Burnt Umber = umbra palona, Caledonian brown, Kappagh brown; we Francji — Terre d'ombre.

Zielona ziemia jest ciekawym rodzajem farby ziemnej. Jest to glinka, pochodząca ze zwietrzałych augitów i innych minerałów zawierających krzem, potas i magnez. Barwikiem jej jest tlenek żelazawy (Fe O) w związku z kwasem krzemowym. Jest to prawie jedyne w chemii farb połączenie nienasycone (przez tlenek żelazawy). Stąd podczas wietrzenia przechodzi (wprawdzie bardzo powoli) tlenek żelazawy w stan nasycenia, w tlenek żelazowy, przyczem przyjmuje ton brunatnawy lub czerwonawy. Dzieje się to i podczas wypalania, w którym zielona ziemia traci

wodę, a przez utlenienie się jednej części tlenku żelazowego, przybiera ugrową barwę zielonawo-brunatną. Jest to t. zw. palona zielona ziemia.

Zależnie od ilości glinki substratowej, otrzymujemy zieloną ziemię kryjącą lub laserunkową i tak: cypryjska, jabłkowo-zielona, podobnie jak brunatnawo lub trawiasto-zielona ziemia czeska lub tyrolska, Kaadener Grün — jest kryjąca, oliwna zaś albo grynszpanowa weroneńska lub wenecka ziemia, pochodząca z miejscowości Monte Baldo nad jeziorem Garda — laserunkowa. Pokłady tej ziemi znajdują się także w Polsce, w górach Harz i na Cyprze (Cypryjska zielona ziemia). Farbę tą przygotowuje się taksamo, jak inne ziemie t. zn. tłucze, miele, pławi i myje w rozcieńczonym kwasie solnym dla usunięcia domieszek węgla wapniowego etc.

Pewien gatunek zielonej ziemi okazał się niewytrzymałym na wapno, stąd niektórzy praktycy odradzali go we fresku. Zmianę tonu tej farby na czerwonawy spowodowało prawdopodobnie wytworzenie się wodorotlenku żelaza przez rozkład, albo brano pod uwagę farbę niedość dobrze przyrządzoną, albo wreszcie opierano się na eksperymentach przeprowadzanych na farbach olejnych (np. J. Blocks), w których wszelkie zmiany w barwie lub w trwałości, podobnie, jak się to dzieje w ultramarynie, pochodzą ze spoiwa olejnego, którego zielona ziemia potrzebuje bardzo wiele, bo aż od 80—100%.

Naogół zielone ziemie należą do farb bezwzględnie trwałych, a tem konieczniejszych we wszystkich rodzajach technik malarstwa, że wprost niezastąpionych przez ich subtelną, matową barwę.

Niektóre zielone ziemie wchodzi z zasadowymi zielonymi farbami smołowymi — uzyskanymi ze smoły węgla kamiennego — w połączenia chemiczne, które znoszą się z wapnem jako laki i dość wytrzymałe są na światło. Ponieważ tego zjawiska, niedawno zaobserwowanego, nie potwierdziła tradycja, powyższe właściwości tych farb (w Niemczech noszą w handlu nazwę: „Kalkgrüne“) dla ostrożności lepiej niech nie zadowolają nas na tyle, abyśmy, ufając ustnym zapewnieniom, wprowadzili je na paletę freskową.

Ekspertyza jakości farb ziemnych. Ze wszystkich farb najwięcej jeszcze gwarancji co do trwałości dają nam farby ziemne. Ewentualnych zanieczyszczeń ich lub fałszerstw dojść możemy drogą prostą. Chemik analityk wykorzysta tu wszystkie własności farb ziemnych.

Naturalne ugry od sztucznych (wszystkich żółtych Marsa) odróżnimy przez to, że te ostatnie całkowicie rozpuszczają się w rozcieńczonym kwasie solnym. Naturalne ugry rozpoznać możemy przez ogrzewanie w skoncentrowanym kwasie solnym. Otrzymamy wtedy żółty roztwór z rozpuszczonego w kwasie wodorotlenku ($\text{Fe}(\text{OH})_3$) na chlorek żelazowy, na dnie zaś utworzy się nieprzeźroczysty biały osad z gliniastych i ziemistych składników, jakie, jako substrat, znajdują się w każdym ugrze. Składniki te jednak nie mogą rozpuszczać się w wodzie. Gips np. jest wykluczony. Kredę i wogóle wapień wykryć możemy zapomocą kwasów np. solnego, pod którego wpływem domieszka ta burzyć się będzie, stąd prawie wszystkie farby ziemne myje się w rozcieńczonym kwasie solnym dla usunięcia stałych domieszek węgla wapniowego.

Czysty ugier ogrzewany w szklanej epruwetce powinien osadzać na brzegach górnej, zimniejszej części jedynie parę wodną; jeśli zaś zamiast absolutnie czystej wody wydaje brunatną, maziastą parę, jest to dowód, że mamy do czynienia z ugiem zanieczyszczonym organicznymi lub bitumowo-humusowymi substancjami, które powodują nietrwałość farby. Domieszki te poznamy też po specjalnym zapachu, wydawanym przez ugier tak zanieczyszczony.

Pomimo tego, że ugry są farbami omal najtańszymi, gdyż pokłady ich znajdują się w bardzo wielu miejscowościach, to jednak trudno dzisiaj dostać naturalny ugier, szczególnie złoty, z powodu rozlicznych sposobów i łatwości jego fałszowania. Rolę więc barwiących tlenków i wodorotlenków żelazowych gra w rękach fałszerza-fabrykanta odwar z szafranca, albo szakłaku, kroszu barwierskiego, kruszyny, janowca albo też barwiki smołowe. Tak sfalszowany ugier, jako farba składająca się z części organicznych, wyblaknie na słońcu, a użyty nieopatrznie np. we fre-

sku, ulegnie przez wapno zupełnej niemal niwelacji pod względem koloru, albo też użyty do barwienia wierzchniej warstwy w sgrafficie, spowoduje przykre niespodzianki w postaci różnych plam, jak to widać na sgraffitach w Hamburgu.

Falszerstwa te wykryć można przez próbę rozpuszczenia ugru w alkoholu etylowym (C_2H_5HO) czyli w t. zw. wyskoku winnym albo w mieszance spirytusu ze stężonym amoniakiem. Zabarwienie się spirytusu lub amoniaku na żółto zdradza w farbie składniki organiczne, które w tych cieczach rozpuszczają się — ugier bowiem jest w nich nierozpuszczalny. Barwiki smołowe rozpuszczają się przez gotowanie fałszowanego nimi ugru w spirytusie z dodatkiem kwasu octowego.

Uniwersalnym sposobem stwierdzenia zanieczyszczeń organicznych lub węgla, jest spalenie substancyj, przy czem powstający bezwodnik węglowy (CO_2) wpuszczony do wody wapiennej spowoduje jej zmętnienie.

Niektóre ugry złote fałszowane są żółtą chromową czyli neutralnym chromianem ołowiu ($PbCrO_4$), a wtedy gotowane w ługu potasowym barwią go na żółto. Dodatek zaś kwasu octowego strąci z roztworu osad żółtej chromowej, którą kwas solny zabarwi na pomarańczowo (kwas chromowy) i rozłoży dając biały osad chlorku ołowiu.

Chromian ołowiu = żółta chromowa + kwas solny = chlorek ołowiany + kwas chromowy, czyli $PbCrO_4 + 2HCl = PbCl_2 + H_2CrO_4$.

Ugry tak fałszowane czule są na działanie siarkowodoru, stąd wytwarzające się siarczki ołowiu (PbS) poczerniają tę farbę. $PbCl_2 + H_2S = PbS + 2HCl$.

Naturalnymi zanieczyszczeniami groźnymi dla trwałości farby jest siarczan żelazawy, który pod wpływem powietrza przechodzi w żółtawy zasadowy siarczan żelazowy podług wzoru: $4FeSO_4 + O_2 + 2H_2O = 4Fe(OH)SO_4$. Sól tę poznamy po tem, że ugier taki palony w szklanej rurce, osadzać będzie na ścianach silniejszego końca rurki krople wody przesycone kwasem siarkowym. Ten ostatni poznamy po tem, że kropla tej wody puszczona na niebieski papier lakmusowy wykaże reakcję kwaśną t. zn. zabarwi go na czerwono.

Fałszowane lub nieczyste palone ugry poznamy prostym sposobem, jeśli: zmieniają barwę na wolnym ogniu i wydają maziste opary, jeśli rozpuszczają się bądź w wodzie, bądź w spirytusie bądź w ługu i jeśli burzą się pod działaniem kwasu solnego.

Terra di Siena rzadko występuje w czystym stanie. Powodem tego są jej rozmaite nuance, zależne od pochodzenia. Aby więc nadać jej ton ogólnie znany i przyjęty powszechnie w skalach farb, fakrykacja albo rozjaśnia ją sztucznie nietrwałą żółtą chromową albo pociemnia trwałą umbrą lub czernią węglową. Często także w ustaleniu tonu Sieny posiłkuje się fałszerz asfaltem, bitumem lub brązem van Dycka. Sposób wykrycia w farbie domieszki żółtej chromowej poznaliśmy powyżej. Dodatek czerni rozpoznamy przez próbę wypławienia farby w wodzie, przyczem węglowe składniki osadzą się u góry. Asphalt i bitumy poznamy przez ich rozpuszczalność w alkoholu, eterze, a szczególnie w benzolu.

Czerwone tlenki żelazowe zawierają często w naturalnym stanie do 80% gipsu, kredy, szpatu itp. Domieszki te niezawsze usuwa fabrykacja. Ponieważ jednak palone czerwone ziemie żelazowe ogólnie zwane „tlenkami żelazowymi“ nie są całkowicie rozpuszczalne w kwasach mineralnych, musi cheinik dla wykrycia ich zanieczyszczeń przeprowadzić analizę zapomocą stapiania ich z sodą.

Dobrą mineralną umbrę poznamy po tem, że, ogrzewana z kwasem solnym, wydaje gryzący zapach chlorowy, z powodu zawartości tlenku manganowego. Nie wykaże tej reakcji umbra sztuczna, nieposiadająca w swym składzie tlenków manganowych, składająca się z mieszaniny ugru i czerni węglowej, nie wykaże jej także umbra kolońska, która, będąc pewną odmianą węgla brunatnego, przez swe organiczne pochodzenie nie nadaje się do fresku. Dobrą umbrę poznamy i po tem, że ogrzewana np. w próbowce, traci tylko wodę, przyczem wodorotlenki przechodzą w tlenki żelaza i przybierają barwę czerwonawą.

W ługu potasowym jest umbra nierozpuszczalna. Zawartość barwiących umbrę tlenków manganowych wykryć można i w ten sposób, że gdy wrzucimy szczyptę umbrę do stopionej w tyglu porcelanowym sody (Na_2CO_3) i saletry potasowej (KNO_3), stop zabarwi się na ciemno-zielono przez wytworzenie się manganianu potasowego (K_2MnO_4). Jeśli część tego stopu rozpuścimy w wodzie zakwaszonej kwasem octowym, zmieni się jej barwa ciemno-zielona na fioletowo-czerwoną przez wytworzony nadmanganian potasowy (KMnO_4).

Prawdziwa zielona ziemia nie rozkłada się w kwasach mineralnych. Gotowana w kwasie solnym, rozpuszcza w nim tylko niepotrzebną dla tonu farby domieszkę tlenku żelazowego, który w przyrządzaniu farby do celów artystycznych wyciągamy z glinki (analiza sodowa). Oto są główne właściwości chemiczne prawdziwej zielonej ziemi.

Często występuje zielona ziemia, jako t. zw. ugier zielony. Jest to mieszanina ugru żółtego z błękitem paryskim. Farbę tę ług rozkłada w przeciwieństwie do naturalnej zielonej ziemi, opierającej się jego działaniu. Prócz tego ług zmieni błękit paryski na barwę brunatną.

Składniki smołowe, barwiące często fałszowaną zieloną ziemię rozpoznaje się przeważnie przez próbę alkoholową lub amoniakową.

Niebezpieczny dla trwałości farby barwik zasadowego węglanu miedzi $\text{CuCO}_3 \cdot \text{CuO}_2\text{H}_2$, znany jako „zieleń malachitowa“, podobnie, jak i $2\text{CuCO}_3 \cdot \text{CuO}_2\text{H}_2$ czyli t. zw. „błękit gór“ — rozpoznać możemy zapomocą kwasu, który te domieszki rozpuści, wydając dwutlenek węglowy, CO_2 , rozpuszczone zaś amoniak zmieni wybitnie na ton ciemno-niebieski. Oba te „upiększające“ barwiki, jak wogóle wszystkie farby, wywodzące się od miedzi, są przyczyną czernienia sztucznej zielonej ziemi pod wpływem siarkowodoru, prócz tego wszystkie podróbki zielonej ziemi, zieleń malachitowa, brylantowa i t. p. są mało odporne na światło.

Czerwień chromowa. Jest to zasadowy chromian ołowiu $\text{CrO}_4\text{Pb}_2(\text{OH})_2$. Farba ta używana jest we fresku tylko przez tych, którzy bez cynobrowych tonów obyć się nie mogą. Wapno nie zmienia jej — w przeciwieństwie do wszystkich żółtych chromów, które przez kwasowe połączenia chromu i ołowiu są najmniej hartowne ze wszystkich nieorganicznych farb sztucznych zarówno czy to chodzi o odporność na alkalia, czy na światło, na siarkowodór, czy też mieszanie z innymi farbami.

Dopóki naukowo i doświadczalnie nie sprawdzi się wytrzymałości tej młodej, bez historycznej przeszłości farby, na wymagane warunki techniki monumentalnej, może lepiej nie robić eksperymentów przez używanie jej w dziełach sztuki. Stwierdzono dotychczas, że czerwień chromowa ma wiele właściwości żółtych chromowych np. zmienia ton na pomarańczowy przez dobre ucieranie i t. p.

W fabrykacji często czerwień chromowa zmieszana z bielą — naśladuje minję, zmieszana z eozyną — cynober. Obecność tej ostatniej wykryć można przez ogrzewanie farby w rozcieńczonym kwasie azotowym, który czerwień chromową rozpuści w przeciwstawieństwie do tamtych farb.

Domieszkę eozyny stwierdzić można bardzo łatwo, barwik ten bowiem rozpuszcza się w wodzie zupełnie, dając roztwór, podobny w barwie i fluorescencji do roztworu aptecznego sublimatu, który także jest farbowany eozyną.

Kobalaty. Błękit kobaltu jest to bezwodny związek tlenku kobaltowego z gliną (tlenkiem glinowym), CoO i Al_2O_3 czyli t. zw. glinian kobaltu. Otrzymuje się go przez żarzenie tlenku (Al_2O_3) albo wodorotlenku glinowego (AlO_3H_3) z solą kobaltową np. węglanem kobaltu (CoCO_3) albo z kwasem arsenu (H_3AsO_4) lub jednym z kwasów fosforowych. Mieszanina ta składa się mniej więcej z 8 części ciężarowych wodorotlenku glinowego i 1 części fosforanu kobaltu.

Związki glinowe w ogniu dają z solami kobaltu glinian kobaltawy, barwy niebieskiej. W ten mniej więcej sposób spreparował tę farbę po raz pierwszy Thénard — w r. 1804. Stąd t. zw. Błękit Thenarda. Od większej ilości glinki zależy jaśniejszy ton farby. Glinka jednak, używana

tu, nie może być zanieczyszczona żelazowymi połączeniami, gdyż nie da czystego błękitu, który winien się zbliżyć do barwy widma słonecznego.

Kobalt więc nie jest farbą sam przez się, jak np. cynober, lecz substancją zabarwioną, jak ugry i wogóle farby ziemne, jak ultramaryna i t. p. Barwiącym składnikiem jest w tej farbie tlenek kobaltu, który pomimo małego, bo 2% kwantytatywnego stosunku potrafi wydatnie zabarwić resztę białej substancji.

Jest to farba półkryjąca i trwała pod każdym względem. Wytrzymuje działanie rozcieńczonych kwasów, ługów, promieni, słonecznych i t. p. Stąd używana jest we wszystkich technikach malarskich. Nosi różne nazwy: Błękit Thénarda, Leithnera, Dumonta, franc. bleu Thénard, ang. Cobalt blue, niem. Kaiserblau, Kobaltultramarin, Gahns Ultramarin, Kobaltblau i t. p.

Błękit nieba albo bleu céleste, coeruleum, Cölinblau — jest farbą pokrewną kobaltowi. Składa się z 20% tlenku kobaltowego Co O , z 30% krzemionki Si O_2 oraz z 50% tlenku cynowego Sn O_2 (zamiast glinowego jak w kobalcie). Farba również trwała, lecz można się bez niej obyć, szczególnie we fresku.

Fiolet kobaltowy. Znamy tę farbę dopiero od r. 1859 odkąd wprowadził ją Salvétat. Powstaje ona przez zmieszanie roztworu soli kobaltowej z fosforanem sodowym ($\text{Na}_2 \text{HPO}_4$). Na dnie roztworu utworzy się czerwony osad wodnego fosforanu tlenku kobaltowego. Chciejmy go stopić w ogniu: zmieniać zacznie barwę na fioletową w miarę jak tracić będzie wodę. Wystarczy otrzymany tą drogą stop utłuc i zemleć, a pigment będzie gotowy. Chemiczne jego określenie, to bezwodny fosforan tlenku kobaltowego.

Zachwalany fosforan manganowy t. zw. fiolet manganowy lub norymberski ma wiele braków we fresku. „Mineral-violet“ tak z literą B jak i R nie jest farbą wapienną i brać go nie można za trwałą ze wszechmiar fiolet kobaltowy.

Zieleń kobaltowa, zwana też w chemii i w handlu zielenią Rinnmanna od nazwiska szwedzkiego chemika, który wynalazł ją pod koniec XVIII w. Jest to chemiczne połączenie tlenku kobaltowego z tlenkiem cynku. Składa się z 10 części ciężarowych fosforanu kobaltu, albo z 30 części arsenianu kobaltowego albo tylko z 6 części tlenku kobaltowego, względnie węglanu kobaltu — z 30 częściami tlenku cynkowego (bieli cynkowej). Składniki te uciera się i stapia w tyglu na masę w żarowym ogniu, w którym sól kobaltowa ze związkiem cynku daje zielony cynkan kobaltowy o wzorze chemicznym Co Zn O_2 . Zależnie od temperatury i ilości składników otrzymuje się jaśniejszą, jaskrawszą lub ciemniejszą zielenią. Zwiększenie ilości bieli cynkowej powoduje rozjaśnienie tonu farby.

Jest to farba średniokryjąca, wybitnie odporna na słońce, dająca się mieszać ze wszystkimi farbami, stosowana we wszystkich rodzajach technik malarskich, wogóle posiadająca wszystkie właściwości farb kobaltowych.

Ekspertyza jakości kobaltów. Prawdziwy kobalt rozpoznamy zapomocą analizy chemicznej czyli doświadczenia z perłą boraksową. Polega ona na tem: Bierzymy nieco proszku soli sodowej ($\text{Na}_2 \text{B}_4 \text{O}_7$) czyli t. zw. boraksu na uszko zakrzywionego drucika platynowego i stapiamy go w płomieniu lampki gazowej lub spirytusowej na t. zw. perłę boraksową. Perła ta odkrywa nam niejedyn związek metalu. Ogrzewana bowiem z proszkiem soli kobaltu (np. czarnym tlenkiem kobaltu) daje stop niebieski, czyli perłę niebieską, stapiana z solami manganu — perłę fioletową, z solami chromu — zieloną i t. p. Ekspertyza ta, łatwa do przeprowadzenia, nie zawodzi nigdy. I tak np. prawdziwy fiolet kobaltowy, ogrzewany z perłą boraksową utworzy stop błękitny. Po tem odróżnimy go od smołowych, bezwartościowych we fresku, farb: Magenty, fioletu metylowego i anilinowego, mających łądząco podobną barwę do prawdziwego fioletu kobaltowego. Tym sposobem także odróżnimy go od fioletowych laków organicznych: fioletu malwy i t. p. a także od nietrwałych mieszanek z karminu, cynobru, czerwieni chromowej z błę-

kitem paryskim, tylko nie kobaltowym, gdyż najmniejsza domieszka jakiegokolwiek kobaltu spowoduje niebieskie zabarwienie perły.

Dodać należy, że prawie zawsze obok kobaltu występuje nikiel. Domieszka jego farbie nie szkodzi, ślady jednak niklu spowodują ciemne zabarwienie perły. Trzeba go oddzielić od kobaltu, wedle sposobów znanych chemii analitycznej.

Inny fiolet, niemieckiej fabrykacji, pod nazwą „Kobaltviolet hell“, nietrwały i trujący, poznamy po tem, że ogrzewany na węglach drzewnych, wydaje ze składnika swego arsenu zapach czosnku.

Najczęściej z kobaltów fałszowaną jest zieleń, z powodu kosztowności racjonalnej fabrykacji tej farby, a także łatwości jej fałszowania. Zieleń kobaltowa ulega reakcjom chemicznym więcej, niż zieleń kobaltu. Ogrzewana w rozcieńczonym kwasie solnym rozpuszcza się na farbę różową, ciemniejsze zaś zielenie kobaltu, ogrzewane w ługu potasowym, przybierają barwę błękitną. Właściwości te dają nam możliwość odróżnić ją od rozmaitego rodzaju poślednich mieszanin z żółtej i niebieskiej (żółta cynkowa).

Ultramaryna¹⁾.

Chromoxydy. Matowa zieleń szmaragdowa. Farbę tę tworzy zielony tlenek metalu chromu Cr_2O_3 który w przyrodzie znajduje się zazwyczaj w postaci tlenku chromowo-żelazawego $\text{FeO} \cdot \text{Cr}_2\text{O}_3$.

Można ją otrzymać z $\text{K}_2\text{Cr}_2\text{O}_7$ (dwuchromianu potasowego) czyli z ciemno-pomarańczowej soli kwasu chromowego, którą w stanie sproszkowanym miesza się z 8 razy mniejszą ilością ciężarową mielonej siarki. Po zapaleniu i wyprażeniu otrzymamy stop tlenku chromowego i siarczynu potasowego. Sól siarczynu potasowego wylugowuje się, a pozostały tlenek chromowy wypraża się po raz drugi dla oczyszczenia go z pozostałej w nim po wymyciu niepołączonej siarki. Otrzymamy tym sposobem matowo-zielony proszek, odpowiadający chemicznemu wzorowi Cr_2O_3 , obojętny na działanie siarkowodoru, kwasów, alkaliów, silny żar, promienie słońca, dający się mieszać ze wszystkimi farbami i używać we wszystkich rodzajach technik malarskich. Trwałość tej farby odróżnia ją od rozmaitych podróbek, których jest w handlu wiele. (Domieszki błękitu paryskiego, żółtych chromowych, octanów i arsenianów miedzi, barwików smołowych, organicznych i t. p. wykryć można przy pomocy ogólnych wskazówek podanych powyżej).

Dodać należy że chrom, jako wielowartościowy pierwiastek, tworzy obok zielonego tlenku Cr_2O_3 , także czerwony tlenek Cr_2O_3 t. j. bezwodnik chromowy albo t. zw. kwas chromowy. Jak tamten daje chromoxyd zielony, tak ten żółtą chromową, cynkową, barytową, strontową, czyli żółtą ultramarynę i czerwien chromową. Farby te, z wyjątkiem czerwieni chromowej, są nietrwałe przez własność kwasów chromowych i ich soli do utraty swego tlenu, czyli t. zw. redukcję, przez którą zmienia się ich barwa.

Chromoxyd ognisty. Zieleń szmaragdowa jest farbą kryjącą i matową; istnieje jednak i inny chromoxyd: laserunkowy i ognisty w tonie, zwany zielenią Guigneta od nazwiska wynalazcy chemika francuskiego, który rozwinął metodę fabrykacji tej farby, znaną Pannetierowi jeszcze w r. 1838.

Był to wynalazek bardzo ważny. Jakież bowiem przedtem mieliśmy zielenie? Zieleń schweinfurcka? Nietrwała i niemożliwa we fresku oraz w malowaniu olejnym. Taksamo zieleń gór. Zielona ziemia? Za słaba. Vert de vessie (zieleń soczysta), jako farba organiczna, nadaje się tylko do akwareli i tempery i to z wielkimi zastrzeżeniami. Wynalazek Guigneta zaspokoił powszechną potrzebę trwałej ognistej zieleni.

Farbę tę otrzymuje się z rozżarzenia do ciemnej masy 8-miu części ciężarowych kwasu boro-

¹⁾ Ultramarynie poświęcona będzie specjalna monografia w numerze następnym.

wego ($\text{H}_2\text{B O}_3$) z 3 ma częściami dwuchromianu potasowego Powstały stąd stop tłuże się na proszek, z którego zapomocą gorącej wody wymywa się boran potasowy, a pozostały proszek zielony jest farbą o wszystkich właściwościach chromoxydu matowego, jest tylko od niego żywszą w tonie. Jest to farba najwięcej ognista ze wszystkich zielonych farb nieorganicznych i transparentna przez zawartość wody w swym składzie chemicznym.

Co do formy chemicznej jest to $\text{Cr}_2\text{O}_3 + 2\text{H}_2\text{O} = \text{Cr}_2\text{H}_4\text{O}_5 =$ wodorotlenek chromowy Z wodorotlenku tego możemy otrzymać z powrotem tlenek przez dalsze i silniejsze prażenie go aż do zupełnej utraty chemicznie w nim połączonej wody — czyli możemy z ognistego chromoxydu $\text{Cr}_2\text{H}_4\text{O}_5$ — otrzymać matowy chromoxyd Cr_2O_3 .

Wartość tej farby t. zn. odporność na wpływy zewnętrzne ujawnia się, rzecz prosta, tylko wtedy, gdy jest technicznie czysta. Szkodzą jej domieszki niewyplukanego kwasu borowego, podobnie, jak zieleni chromoxydowej nieoczyszczenie z siarki.

Pośledniejsze gatunki tej farby „rozjaśniane“ bielą barytową lub ortoklazem noszą w Niemczech nazwę Permanentgrün, dawaną często i zielonym lakom organicznym albo mieszaninom z żółtej chromowej i błękitu paryskiego. Chromoxyd ognisty, obok zieleni Guigneta a także zieleni szmaragdowej, nosi nazwę: Vert émeraude (franc.) Viridian (akw. ang.) Smaragdgrün, Chromoxydgrün (niem.), najczęściej jednak nazwę swego głównego składnika chemicznego: chromoxyd.

Oxyd zielono-niebieski ukazuje się w handlu rzadko. W malarstwie można się obyć bez tej farby, aczkolwiek ma wszystkie właściwości chromoxydów zielonych i kobaltów. Jest połączeniem trzech tlenków: chromowego (Cr_2O_3), glinowego (Al_2O_3) oraz tlenku kobaltowego (Co O).

Czerń z kości słoniowej, czerń winna i frankfurcka. Farbę tę otrzymuje się z węgla pozostałego ze spalania w zamkniętem naczyniu, bez dostępu powietrza, odpadków i opiółków w kości słoniowej. Kość posiada wprawdzie $\frac{1}{3}$ substancyj organicznych, te jednak rozkładają się w ogniu, wydając gaz świetlny i maziste opary, pozostała zaś część z tej suchej destylacji składa się przeważnie z fosforanu wapniowego i węgla. Czerń z kości słoniowej posiada stosunkowo bardzo mało węgla t. j. czarnego barwika, bo zaledwie 14—20% a pomimo to węgiel ten użycza głębokiej czerni 80—86% białego popiołu kostnego t. j. fosforanowi wapniowemu, ilościowo głównemu składnikowi czerni. Czerń z kości (nietylko słoniowej, ale wogóle kości zwierzęcych, rogów i t. p.) nie jest więc czystym węglem, lecz zabarwionym substratem, jak ugry, kobalty, ultramaryna itd. nie spala się bowiem bez reszty, jak np. czerń lampy t. j. węgiel oleju, żywic, parafiny, nafty, tłuszczów i t. p.

Właściwości i rodzaj czerni zależy od spalonych materiałów. Z suchej więc destylacji winnej macicy otrzymamy czerń winną, ze spalania lipy (drzewo nieżywiczne), — czerń lipy i t. d. czerń pestki, orzecha, korka czyli t. zw. czerń frankfurcka i t. d.

Są to farby również trwałe — trudno je jednak odróżnić od siebie.

Sposoby fabrykowania czerni znali już starożytni. Czerń winna zwała się u Greków „tryginon“, czerń słoniowa u Rzymian „elephantinum“, czerń z kości „spodium“ i t. d. Niedostatecznie spalone kości dają ciemno-brunatną farbę, półorganiczną, stąd mniej trwałą. Złemu przyrządzeniu tej farby należy przypisać powód, dlaczego dawni freskanci unikali jej lub odnosili się do niej z przesadnem uprzedzeniem.

Sztuczne czernie, dobrze przyrządzone, są względnie trwałe i stąd używane w ściennem malarstwie tam, gdzie ciemna umbra cypryjska nie wystarcza dla głębokości tonu.

Sadza czyli czerń lampy, nawet oczyszczona z substancyj maziowych, nie nadaje się do fresku.

Ekspertyza jakości czerni. Czerń z kości odróżnimy od czerni drzewnych przez to, że spalana w topniku, pozostawia przeszło 80% ziemi kostnej, tamte zaś spalą się prawie całkowicie, zostawiając małą resztę wapniowo-potasowego popiołu.

Jest jeszcze inny, pewniejszy sposób. Jakąś czerń zakwaszamy kwasem azotowym, dodajemy

w nadmiarze molibdenianu amonowego $(\text{NH}_4)_2\text{MoO}_4$ i ogrzewamy do 80° . Jeśli utworzy się żółty, krystaliczny osad fosforanu molibdeno-amonowego $(\text{NH}_4)_3\text{PO}_4 \cdot 11\text{MoO}_3 \cdot 6\text{H}_2\text{O}$, to dowód, że w badanej czerni znajduje się jakiś fosforan, ten zaś występuje tylko w czerni kostnej.

Oto krótki zarys istoty i właściwości farb, które mogą znaleźć się na palecie freskanta. Prawda, że wiadomości te nie nauczą nikogo tworzyć arcydzieł w dziedzinie techniki freskowej, ale nie w tem ich wartość. Miejmy odwagę zgodzić się z mistrzem Lionardem, że Sztuka nie jest wpływem jakiegś tylko wyższej inspiracji i woli, ale i wiedzy.

Czas zapomnieć o romantycznych przesądach! I w sztuce tak, jak w wiedzy, wysunąć się musi na czoło świadoma wola, zamiast nieświadomego natchnienia. Prawdziwa bowiem twórczość płynie z pełnej świadomości artysty. Jeżeli tak jest, musi artysta znać cel i środki do niego wiodące.

Cel jest dziedziną sztuki, środki kwestją rzemiosła.

Sprzężenia wartości artystycznych, naukowych i rzemieślniczych w jedną całość wyjdzie na dobre technice, a temsamem stworzy materialną podstawę rozwoju sztuki, bo „materiał tworzy styl“.

A jeżeli tak jest, zgódźmy się ze słowami mnicha-prostaczka w „Mappae clavicula“, żądającego od malarza znajomości farb. Zmuszają nas do tego warunki.

Utrzymuję stanowczo, że przed każdą poważniejszą pracą (a mam tu na myśli malowidła ściennie wykonywane techniką monumentalną), powinien malarz albo sam przeprowadzić próbę farb, albo powierzyć ją współpracującemu z nim chemikowi. Nakazuje to sama uczciwość. Zmusza nas do tego obecny stan postępu technicznego.

Ma fabrykant tyle sprytu, by swemi falsyfikatami łudził nas i w błąd wprowadzał, niech ma i malarz na tyle znajomości swego fachu, by nie być w jego ręku bezmyślnym konsumentem. Wtedy twórczość może być świadomym środkiem dążeniem do celu, a z widowni znikną tak częste „zbrodnie“ malarskie, w których winę jednostronnie zwała się na niesumiennego fabrykanta.

Każdy czyn w dziedzinie materji niech będzie odmierzony i wyrażony przez freskanta, jak materiał w ręku monumentalnego inżyniera. Kto nie chce „po męsku“ jak mówił Michał Anioł, opanować swej „wolnej, nieskrępowanej“ twórczości, „zniżyć się“ do rzemiosła, niech zajmie się „pracą dla kobiet“ lub maluje klejowo.

Prawda że, we fresku trzeba wielkiej ofiary, ale tylko dotąd, póki nie opanujemy tajników tej sztuki. Kto wzdryga się przed trudem, niech gnuśnie wypowiada się w efemerycznej bańce mydlanej zamiast — w granicie.

TADEUSZ SEWERYN.

C. D. N.

ORGANY I STALLE W KOŚCIELE POCYSTERSKIM W OLIWIE.

Opactwo Cystersów w Oliwie, założone w latach 1175-78 przez księcia Pomorza Sambora, było najstarszym i najbogatszym klasztorem na Pomorzu, a zarazem najdawniejszym ogniskiem zachodniej oświaty. W kościele oliwskim zachowały się jedyne na Pomorzu zabytki romańskiego budownictwa, mianowicie w nawie pozostałości romańskich słupów i dolne części ścian z pierwotnej, znacznie rozszerzonej budowli. Oliwa sławna jest z pokoju zawartego ze Szwedami w r. 1660.

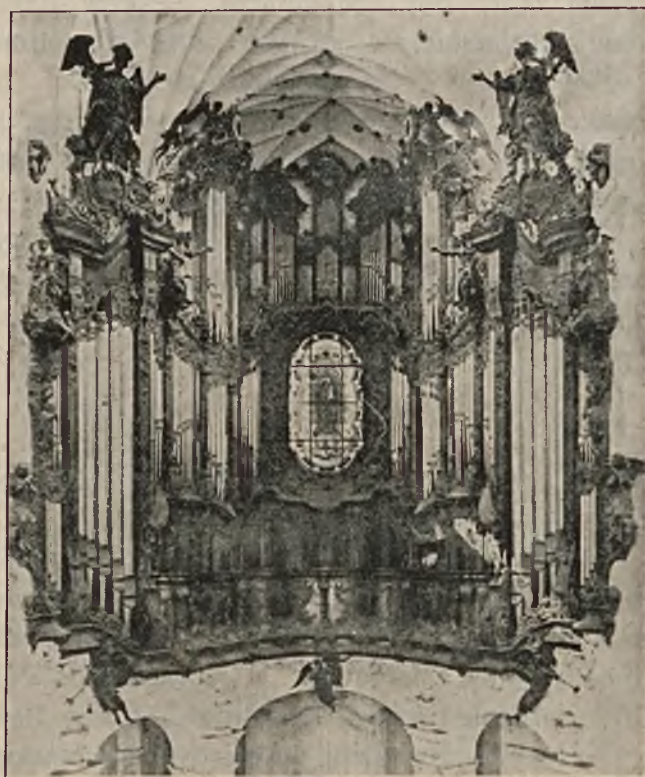
Kaszubi opowiadają, że kiedy w Gdańskiej zatoce szaleje burza, a zagrają organy w Oliwie, to cichną wiatry, uspakajają się fale, a zdziwione morze słucha muzyki. Za polskich jeszcze czasów około r. 1760, mistrz Wilhelm Wulff zaczął ich budowę. Przywiązał się on do klasztoru, gdyż trzy lata potem przyjął suknię duchowną i imię Michała, a nad organami pracował gorliwie całych dwadzieścia pięć lat. Gdy śmierć przerwała jego pracę, dzieło dokończył mistrz Dalic z Gdańska. Organy mają siedm tysięcy piszczałek i sto regestrów, z których osmdziesiąt dotąd

czynnych. Oprawa organów wspaniale rzeźbiona w gdańskim rokoku, który tu, z powodu ustalonych tradycji barokowych, nazywają gdańskim późnym barokiem. Aniołowie na organach w czasie gry poruszają się zapomocą odpowiednich przyrządów. Głos organów potęguje przestrzeń niezmiernie długiego gotyckiego kościoła. W Gdańsku umiejętność budowy organów stała bardzo wysoko, przy żywych związkach z Flandrią. Oliwskim organom niewiele ustępują organy z Marjackiego kościoła w Gdańsku, o czynnych dwudziestu pięciu regestrach, które wykonał w 1760 wspomniany mistrz Dalic. Dawniej były tu organy roboty Antoniego Juliusa z r. 1585. W roku 1662 wykonał do katedry w Gnieźnie organy mistrz Jędrzej z Gdańska, nakładem biskupa Łubieńskiego. W r. 1691 wymieniony w Gdańsku organomistrz Daniel Nitrowski. W połowie XVIII w. do kościoła św. Piotra w Gdańsku zbudował organy o czterdziestu czterech regestrach mistrz Jan Rhode, a tenże do św. Jana o trzydziestu regestrach. W drugiej połowie XVIII w. Jan Rauszer z Gdańska był znanym organomistrzem, a wyrabiał nadto jeszcze flety i przyrządy muzyczne strunowe i monokordy. Gdańscy muzycy i organiści jeździli nieraz za granicę na nauki. Tak książe Ludwik z Anhalt podaje, że w r. 1597 w drodze pomiędzy Rzymem a Neapolem spotkał młodych muzyków z Gdańska i Torunia. Kasper Foerster, który był organistą w Marjackim kościele od roku 1613, uczył się w Wenecji. W r. 1559 osiadł w Gdańsku organista Bert Kock z Utrechtu. Skrzypce wyrabiane w Gdańsku należą do rzadkości i mają wielką cenę. W r. 1787 gdańszczanin Jakób Machowski wykonał mahoniowy fortepian na wzór angielskich.



RYC. 1. DAWNE STALLE Z R. 1599 W OLIWIE.

Gdańska był znanym organomistrzem, a wyrabiał nadto jeszcze flety i przyrządy muzyczne strunowe i monokordy. Gdańscy muzycy i or-



RYC. 2. ORGANY W OLIWIE.

Podobnie jak w Gdańsku stało w Oliwie wysoko nadobne stolarstwo. Wspaniale gdańskie szafy z XVII i XVIII w. pokryte wypukłorzeźbą albo wykładane, ciężkie stoły o kulistych nogach, przyciski do bielizny, stołki i t. d. rozchodziły się z Gdańska po całej Polsce, ale mniej znane są okazy stolarstwa kościelnego, a przecie niektóre właśnie ołtarze, jak n. p. u Bożego Ciała w Krakowie, są zupełnie podobne do gdańskich. Niema tedy powodu do przypuszczeń, że są to bezpośrednie wpływy holandskie, bo przyszły one do głębi kraju przez Gdańsk. Już w połowie XV w. Jakób Sieniński, kanonik, późniejszy prymas, dał wykonać w kłostorze Oliwskim dla katedry na Wawelu wspaniałe, dębowe stalle: „mirae elegantiae apud monasterium Oliva sumptuose ex quercu fabricatae“ = „niezwykle piękne, wy-

Jakób Sieniński, kanonik, późniejszy prymas, dał wykonać w kłostorze Oliwskim dla katedry na Wawelu wspaniałe, dębowe stalle: „mirae elegantiae apud monasterium Oliva sumptuose ex quercu fabricatae“ = „niezwykle piękne, wy-

konane bogato w klasztorze Oliwskim z dębu". Podobnie wykonano stalle do katedry w Gnieźnie. Przytoczone tu dawne stalle z klasztoru w Oliwie, pochodzą z r. 1599, przeniesione do północnego ramienia nawy bocznej. Zabytek ten, choć znacznie uszkodzony, może dać wyobrażenie o doskonałości dawnej rzeźby. Na zapleckach wyobrażeni w płaskorzeźbie czterej doktorowie kościoła Zachodniego: św. Grzegorz, Hieronim, Augustyn i Ambroży. W ogólności w Oliwskim klasztorze jest wiele wspaniałych rzeźb miejscowej i gdańskiej roboty. Ks. Dr. TADEUSZ KRUSZYŃSKI.

UWAGI O MALARSTWIE LUDOWYM W PÓŁNOCNO-ZACHODNIM SKRAWKU ŻMUDZI.

Na Żmudzi jak i zresztą wszędzie, malarstwo ludowe dzieli się na 2 grupy: dekoracyjną i obrazów świętych. Pierwsza grupa, zarówno jak i druga, znajduje się na drodze zupełnego zaniku i to co pozostało nie może nam dać dostatecznego pojęcia o całokształcie rozwoju tej gałęzi rękodzielnictwa wiejskiego, bo ocalały tylko tu i ówdzie fragmenty, jakieś nędzne resztki. Pierwsza jednak grupa należy do pospolitszych objawów żmudzkiej sztuki ludowej, chociaż nie odznacza się bynajmniej bogactwem pomysłów i fantazją twórczą, ograniczając się prawie zawsze na dość prymitywnych i nieudolnych malowidłach dawnych skrzyń chłopskich, które to malowidła stanowią zazwyczaj pewien typ, stale, z małymi tylko wyjątkami się powtarzający. Są to najczęściej malowidła o charakterze roślinnym w postaci niemal jedynie, aż do znudzenia powtarzających się tulipanów o trójpłatkowych zwykle, jaskrawo malowanych kielichach, powykręcanych wąskich lub sztywnych owalnych liści i długich łodygach, tkwiących w dziwacznych baniastych wazonach. Charakterystyczne są te tulipany z tego względu, że mają wogóle w zdobnictwie duże zastosowanie, spotykamy je bowiem u ludów słowiańskich, na północy, we wschodniej i środkowej, rzadziej już chyba w zachodniej i południowej Europie¹⁾, słowem jest to motyw pospolity, ogólnie przyjęty, a na Żmudzi o tyle znamienity, że w ornamentyce roślinnej zajmuje miejsce dominujące i przez to nadaje jej cechę specjalną, zdobnictwu krajowemu właściwą, podobnie jak np. na Podhalu zbliżona doń kształtem „leluja“. Oprócz tulipanów trafiają się czasem na Żmudzi motywy w formie gwiazdek, rozet, głogu, słoneczników i kwiatów przypominających polne „margeritki“, zresztą jakiego gatunku kwiaty wyobrażają trudno bliżej określić, bo nie zdradzają zbyt wielkiego podobieństwa z tem co w naturze widzimy i nie zawsze się logicznie co do budowy swej tłumaczą. Naogół jednak tameczne ozdoby roślinne zarówno w malarstwie, jak i w płaskorzeźbie, są dość ubogie pod względem formy i nie dowodzą ani bujnej fantazji, ani też silniej rozbudzonych zdolności dekoracyjnych i często kształtem swym przypominają owe kwiaty niewprawną ręką dziecka rysowane, które są tak bardzo w swej prostocie i naiwności jedne do drugich zbliżone, że trudno nawet rozoznać z pod czyich rączek wyszły. Nieudolność chłopca żmudzkiego w wyobrażaniu roślin i kwiatów tłumaczy się łatwo brakiem wyrobienia obserwacji i znajomości rysunku, a stąd wpływającym trudnościami w opano-

¹⁾ Ornamentacja roślinna jest wogóle w Zachodniej Europie mniej bogata, jak w środkowej, a zwłaszcza na wschodzie. Przynajmniej tak utrzymuje C. Daniłowicz w swej pracy „La Lituanie artistique“ Lausanne 1919. Czytamy tam: „Il est à remarquer que ce décor végétal ne se rencontre que très rarement dans les pays occidentaux. En France, je l'ai trouvé en Auvergne et en Bretagne (chez les Celtes) par contre il est très répandu en Moravie et en Bohême (décors des meubles et des armoires). On le trouve encore dans les pays slaves de l'Autriche du sud et parfois en Hongrie, ainsi que dans la stylisation du lys dans quelques rares ornementsations des Gorales de Zakopane (dans la Tatra, de la chaîne des Carpathes)“.

„Il est probable que ce décor floral trouve son origine lointaine dans le culte des plantes et des arbres, une des premières phases des croyances religieuses du peuple lituanien“.

wywaniu formy¹⁾ — a to, że omawiane ornamentacje nie ujawniają zbyt wielkiego podobieństwa z naturą wyjaśnić można znów tworzeniem przeważnie pamięciowym, opartem nie tyle na naturze ile raczej na utworach ręki ludzkiej bez względu oczywiście na to, jaką wartość artystyczną one przedstawiają. Gdyby chłop żmudzki umiał wzorować się bardziej na naturze, bezwiednie stylizuje jej kształty w sposób sobie właściwy, doszedłby może do obfitszych i kto wie czy nie szczęśliwszych rezultatów, bo kwiaty, które w swoich ogródkach hoduje uderzają nas często barwnością i względną różnorodnością: nasturcje, tulipany, groszek pachnący, lilie ogniste, astry, drobne różyczki, malwy, piwonie i wiele jeszcze innych, które tam rosną stanowiłyby mogły wcale bogaty materiał dla rozwoju motywów zdobnictwa roślinnego. Lud żmudzki jednak z tego bogactwa kształtów i barw korzystać nie umie, choć lubi stanowczo kwiaty, czego wymownym dowodem są one właśnie ogródki, oraz pełne jaskrawych kwiatów doniczki w okienkach b. ubogich nawet i zaniedbanych chat.

Wracając jednak do rzeczy nie zawadzi zauważyć, że w żmudzkiem malarstwie ludowym ornamentyka roślinna jest o wiele słabiej reprezentowana niż w płaskorzeźbie, może zresztą dlatego że płaskorzeźba jest na Żmudzi objawem bez porównania pospolitszym i pod wieloma względami bardziej rozwiniętym. Ornamentyka geometryczna służy w tem malarstwie dekoracyjnem jako pewne uzupełnienie np. rama w której się malowany karat zamyka, i występuje najczęściej w formie linii zębatej przetykanej rytmicznie punkcikami. Przechodzimy teraz do barw. Farby tutaj użyte są zazwyczaj żywe, zwykle czerwone i żółte, rzadziej niebieski; kolor zielony stosuje się tylko do liści, czarny zaś do oznaczania konturów, biały również do pewnych uzupełnień, złoty i srebrny nigdy nie dają się zauważyć. Barw natomiast pośrednich, powstałych ze zmieszania dwu i więcej tonów nie używają, co zresztą wymagałoby pewnego zmysłu kombinacyjnego do czego nieoświecony i nieobeznany z techniką malarską włościanin nie zawsze bywa zdolny. Malowidła te ozdabiają najczęściej skrzynie ludowe, rzadziej szafy, nieraz saboty drewniane zwane tutaj „kłumpiami“, czasem krzyże i kapliczki przydrożne, chociaż częstsze są w takich razach jaskrawo pomalowane ozdoby snycerskie, a więc już płaskorzeźby. Nigdy jednak nie widziałem ich na krzesłach, stołach i ramach do obrazów. Nigdy też nie wchodzi w skład kompozycji obrazów ludowych, jak np. na Podhalu i wogóle na ziemiach etnograficznie polskich. To co pozostało nie sięga zbyt głęboko w przeszłość; zwykle więc pierwsza i druga połowa XIX w., a w bardzo nielicznych już tylko wypadkach w. XVIII. Godnym zastanowienia jest przytem objaw, że współczesnych to jest z XX w. pochodzących sprzętów ludowych nikt już malowanymi kwiatami nie ozdabia, jak to miało głównie miejsce w pierwszej połowie XIX w. Dzisiejsze np. skrzynie chłopskie są poprostu jedną barwą zieloną, lub brązową powleczone bez uwydatniania żadnych kształtów roślinnych, lub chociażby najmniej skomplikowanych geometrycznych. Właściwy ostatnim czasom zanik twórczości chłopskiej jest i tutaj bardzo widoczny.

Obrazy ludowe należą do jeszcze rzadszych okazów tamtejszej twórczości wiejskiej. Pozostało ich niestety bardzo nie wiele, tak że będąc rzadkimi już tylko zabytkami przeszłości są dla nas tem cenniejsze i tem bardziej na uwagę zasługują. Obrazy powyższe umieszczane zwykle bywają pod okapami dachów starych, zaniechanego dziś typu krzyżów i często figurkę Chrystusa zastępują. Rzadziej spotykają się we wnętrzach kapliczek przydrożnych, a wyjątkowo już tylko w chatach gdzie królują wszechwładnie oleodruki z sąsiednich Prus zwykle sprowadzone. Taki obrazek to przeważnie deszczka z nieudolnym malowidłem treści religijnej, bo gruby papier, a szczególnie blacha i płótno (nie mówiąc już o szkle) prawie nigdy nie są używane.

¹⁾ Zauważyć to można nie tylko w ornamentyce, ale i w piśmie. Chłop żmudzki chcąc np. wyciąć datę lub monogram, czyto nie umie dać sobie rady z kształtem cyfr i liter, które niemiłosiernie przekręca i koślawi do tego stopnia nawet, że robią wrażenie jakichś hieroglifów, czy też znaków runicznych nic z cyframi arabskimi i alfabetem łacińskim nie mających wspólnego.

Treść obrazów pod względem tematów nie jest zbyt urozmaicona; głównie więc wizerunek Opatrzności Bożej, Ś-go Jerzego i Męki Pańskiej. Wizerunki nieukrzyżowanego Chrystusa są bardzo rzadkie (wiem o nich tylko ze słyszenia) i częściej już od nich spotkać tutaj można wizerunki Matki Bożej i świętych Pańskich, chociaż należy zauważyć, że trafiają się one znacznie rzadziej, niż trzy pierwsze, dziwnie uporczywie powtarzające się kompozycje. Najcharakterystyczniejszym z nich jest wizerunek Opatrzności Bożej, który przedstawia się w sposób następujący: w wieńcu skłębionych chmur trójkąt promienisty, w środku którego mieści się wszechwidzące Oko Boże. U spodu trójkąta jedna ręka (prawa) zsyła ludziom na ziemię bochenki chleba, druga sypie ptakom ziarno¹⁾. Łatwo zrozumieć, że istota takiego obrazka przemawia do nas ewangelicznie, znanymi słowami Pisma Świętego: „Nie troszcie się o duszę waszą ani o ciało wasze, cobyście jedli. ani czembyście się odziewali. Wejrzyjcie na ptaki niebieskie, iż niesieją ani zną, ani zbierają do gumien, a Ojciec wasz niebieski żywi je“. Cytata powyższa zillustrowana w sposób prosty i zrozumiały, a jednak nie bez pewnego wdzięku i naiwnej oryginalności. Indywidualność twórcza bądź co bądź jest tutaj wyraźna i w każdym razie kompozycja ta wydaje się nam silnie w pomysle swym miejscową, gdyż takie wyobrażenie Opatrzności Bożej jest tylko częściowo ikonograficzne ze względu, że według ikonografii kościelnej Opatrzność Boża, to jedynie oko Stwórcy w promiennym trójkącie zawarte bez żadnych ponadto dodatków i wyobrażeń ubocznych. Rąk Bożych łaskawie nad ziemskim padołem wyciągniętych, żywiących nadto w swem miłosierdziu istoty ten padół zamieszkujące — ludzi i „ptaki niebieskie“ — nie odtworzył przypuszczalnie żaden obcy bądź współczesny, bądź też z minionej epoki malarz lub snycerz, to też pojętą tak nawskroś ewangelicznie, naiwnie i powiedziałbym rzewnie kompozycją nazwaćby może wypadło szczerze indywidualną.

W religijnej sztuce bizantyjskiej i późniejszej średniowiecznej spotykamy się jednak ze znakiem który ma napozór pewną z przytoczonym wizerunkiem wspólność. Tym znakiem jest prawa ręka Boża „Dextra Dei“, zwykle rozwarta i której ramię ginie gdzieś w obłokach. Wspólność to wszakże złudna, bo ręka owa symbol niewątpliwie potęgi, a zarazem opieki nadziemskiej, świętej wszechmocy Boskiej występuje zawsze pojedynczo bez oka Bożego i w innem zgoła otoczeniu figuralnem.

Ciekawą zatem byłoby niezmiernie rzeczą zbadać, czy żmudzkie upostaciowanie Opatrzności Bożej jest pomysłem tylko miejscowym, czy też istnieją gdzieindziej poza Żmudzią obrazy, któreby z niem posiadały zupełnie wyraźną nie tylko w szczegółach, lecz i w treści ogólnej analogią coby w każdym razie wskazywało na wpływ obcy działający z zewnątrz.

Oprócz wyżej wymienionego typu, mającego też w płaskorzeźbie zastosowanie widziałem w paru miejscach na Żmudzi inne jeszcze wyobrażenia Opatrzności Bożej, również bardzo interesujące, a to ze względu na pewien zagadkowy, zupełnie odrębny symbolizm, który się w nich przejawiał, dowodząc, że chłop prosty potrafi tworzyć niekiedy samodzielnie, nie zawsze z przepisami ikonografii religijnej zgodnie. Oczywiście nie brak na Żmudzi zwykłych wyobrażeń „Opatrzności“, które są nawet o wiele pospolitsze od bardziej pomysłowych. O nich też mówić tutaj nie będziemy, jako o rzeczach ogólnie znanych i wszędzie przyjętych — nadmienię tylko, że wszystkie te wizerunki odnoszą się w północnym zakątku kraju do zdobnictwa i architektury religijnej (kościółki, krzyże, kapliczki, ołtarze, ambony i t. d.), a nie świeckiej ludowej, jak podobno bardziej na południu w stronę Niemna. Pewien zagonowy szlachcic pochodzący stamtąd mówił mi, że w południowej części pow. Rosieńskiego trafiają się czasem ganeczki z „Opatrznością“ u szczytów, co przypomina nam piękny zwyczaj zdobienia takimiż oznakami frontów dawnych polskich

¹⁾ W Płungianach na Żmudzi widziałem płaskorzeźbę, różniącą się od tej kompozycji o tyle, że zamiast Oka Opatrzności wyrzeźbiono postać Pana Boga.

kamienic mieszczańskich, gwoli temu zapewne, gdy nigdy nie zapominano, że Bóg jest wszędzie zawsze się domostwem opiekuje i na wszelkie sprawy ludzkie, zarówno dobre jak i złe swą Boską żrenicą spogląda.

Drugi z kolei wizerunek bardziej na Żmudzi pospolity przedstawia Ś-go Jerzego: „Św. Jerzy w zbroi i czerwonym płaszczu w pędzie na białym koniu przebija długą lancą wijącego się u stóp smoka. Według podręcznika ikonografii chrześcijańskiej ks. A. Brykczyńskiego (str. 103) Św. Jerzy powinien mieć jeszcze chorągiew Białą z czerwonym na niej krzyżem. Na Żmudzi czynione bywa od przepisu tego małe, lecz wielce charakterystyczne odstępstwo. Mianowicie krzyż ośmiopromienny biały umieszczany bywa, w braku chorągwi na płaszczu i niezawodnie jest reminiscencją krzyża na płaszczu krzyżackim¹⁾. Na wizerunkach Ś-go Jerzego malowanych na drzewie nadto oddawane bywają u góry w jednym rogu oko Opatrzności i w drugiej postaci Matki Boskiej“ (M. Brensztein „Krzyże i kapliczki żmudzkie“ Materiały do sztuki ludowej na Litwie. Kraków 1906). Fotografię takiego malowidła ze świętym Jerzym z miejscowości „Pukie“ w północnej części Żmudzi zamieszcza autor teże książki w specjalnem wydaniu Studja: „Peasant art in Russia“ — 1912 rozdział: „Litwania“.

Tak opisuje Brensztejn wizerunki Ś-go Jerzego, wyciosane bądź w drzewie bądź też wymalowane i do dziś dnia szczególnie w rzeźbie figuralnej na Żmudzi rozpowszechnione. Opis wszakże powyższy nie jest ścisły i wymaga pewnych sprostowań i uzupełnień — Mianowicie: żadnej postaci Matki Boskiej tutaj niema; postać w purpurze i koronie niesłusznie przez Brensztejn za Matkę Bożą uważana jest poprostu królewską córką, księżniczką Ają, która wedle ogólnie znanej legendy została przez okrutnych rodziców, czy też losem przeznaczona smokowi morskemu na pożarcie, a którą ocalił Ś-ty Jerzy bohatersko pokonawszy potwora, pożerającego codzień jak mówi legenda wybraną dlań losowanie n dziewicę. Na niektórych obrazach i rzeźbach wyobrażany bywa niekiedy za modlącą się zwykle z książki królowną, ozdobiony potężnym zegarem i wieżycą z utkwioną weń chorągwią zamek — siedziba niewątpliwie króla ojca, którego kraje smok nękał, niby wróg najgorszy²⁾. Następnie, nigdy w obu wypadkach nie przedstawiają na Żmudzi Ś-go Jerzego w zbroi, lecz zawsze w krótkiej kolorowej szacie, w spodniach barwnym lampasem, w czarnych butach i w szyszaku zakończonym najczęściej wspaniałym pióropuszem. Koń na którym siedzi nie bywa nigdy zupełnie biały, lecz biały w szare plamki (jak to mówią „jabłkowity“), a to w każdym razie różnica. Wreszcie co się tyczy krzyża na płaszczu, to dla większej dokładności pozwolę sobie zauważyć, że krzyż bywa zwykle srebrny w połączeniu z jakimś kolorem, (w przeciwieństwie do malarstwa w rzeźbie figuralnej kolor srebrny i złoty ma

¹⁾ Formy t. zw. krzyżów maltańskich i rycerskich — wogóle formy krzyżów na proporcach krzyżackich używane są dość pospolite na Żmudzi. Mówić jednak o wpływach krzyżackich nie mając żadnych konkretnych danych jest stanowczo przedwczesne.

²⁾ M. Dowoyna Sylwestrowicz podaje w swoim zbiorze „Podania żmudzkie“ identyczną niemal, pod nagłówkiem „Jurgis“ (Jerzy), bardzo długą skomplikowaną legendę — w której bohater legendy właśnie ów jurgis stacza kilkakroć walkę z morskim potworem, który pokonany wraca do morza, aby zeń wyjść jeszcze silniejszy niż przedtem. Miarą siły smoka są tutaj płonące po obu stronach, uczynione przez roztopujące się fale drogi — lampy symboliczne, których liczba po każdym zwycięstwie Jerzego wzrasta.

Legenda o ocalonej przez Ś-go Jerzego księżniczce jest na ogół bardzo popularna, i postać teże księżniczki widzimy już nieraz na obrazach dawnych mistrzów odtwarzających scenę walki ze smokiem (Raffael, Altdorfer, Carpaccio, Tintoretto i inne — Rzeźby Della, Robie, Flenninga i t. d.). Na obrazach Altdorfera, Carpaccia i Tintoreta widzimy, oprócz księżniczki zamek jej rodziców. Tintoretto wymalował również krzyż promienny na niebie — znak pomocy Bożej, zastępowany na Żmudzi cyfrą IHS i Okiem Opatrzności.

Z bardziej współczesnych artystów legendę tę illustrowali prerafaelici angielscy: Rosselte i Burne Jones — pierwszy w sześciu, drugi w siedmiu obrazach.

Wielkiej starożytności legendy powyższej dowodzą podobnej treści podania średniowieczne (np. Ruggierro i Angelica), których początki tkwić mogą jeszcze w mitologii (Perseusz i Andromeda. Kremer w swej „podróży do Włoch pisze: „Drugi obraz fig. 106 (malowidła pompejańskie) przedstawia nam obraz historyczny. Widzimy wyspę odludną, samotną Andromedę, owej królowej piękności przecednej. Jej matka królowa zbyt dumna pięknnością swojej córki, obraziła bogów — więc klęski uderzyły w kraj — więc by przebłagać zemstę niebian, Andromedę wywieziono na tę wyspę odludną i oddano na łup morskemu potworu. Widzimy, że gdy już przesuwiała się wodna poczwara — Perseusz ocala niewinną dziewczycę“ (str. 504—505. Tom IV). Fabuła [opowieści mniej więcej ta sama, w chrześcijańskiej już legendzie.

zastosowanie), nie zawsze też ośmiopromienny, co jest nawet rzadkie, ale częściej czteropromienny o owalnych ostro zakończonych, jakby w kształcie liści ramionach, czasem jednolicie barwny i w otoku.

Całość kompozycji traktowana jest w sposób raczej ikonograficzny. Indywidualizm ludowy przejawia się tylko w dość charakterystycznym stroju Ś-go Jerzego, którego całe upostaciowanie przypomina nam bardziej strażaka, aniżeli świetnego rycerza — w kształcie smoka przedstawianego tutaj jako jaszczura o barwie zazwyczaj czarnej w białe kropki, czasem zielonej lub czerwonej — w postaci księżniczki modlącej się w najlepsze z książki, lub tylko stojącej opodal z założonymi rękami, niby widz najzupełniej obojętny i wreszcie w architekturze zamku przypominającej nam czasem, jakby jakieś dziwne, niedomówione baroki. Zdawałoby się na pozór, że krajobraz powinien grać w tej kompozycji rolę wybitną. W każdym bądź razie doskonale by się tu za tło nadawał: Dzikie, smutne pustkowia nad wzburzoną morzem, którego bałwany się gdzie w oddali przelewają, groźnie sterczący na niebotycznej skale zamek, drzewa kołysane wichrem, ciężkie skłębione chmury ze snopem jasnych promieni ognistą cyfrą zbawiciela — znakiem łaski najwyższej — ponury nastrój krajobrazu łączący w sobie groźbę śmierci i potęgę zła, usymbolizowanej niejako w smoku okrutnym, a wszechpotężnym, dotąd przez żadną moc ludzką nie zwalczonym — wszystko to świetnie mogłoby licować z prastarą, owianą smutkiem poezji i dawnych tradycji rycerskich legendą. Na Żmudzi tymczasem krajobraz gra tutaj nader znikomą rolę, jeżeli wogóle jaką rolę w tym wypadku odegrywa. Właściwie, krajobraz ogranicza się jedynie na odtwarzaniu pustej płaszczyzny ze stojącym na niej zamkiem i to wcale nie zawsze, bo częściej zamek bywa pomijany i scena walki ze smokiem posiada za tło, jakby wolną przestrzeń, gdziekolwiek tylko u góry chmurami i promieniami wypełnioną. Większy wogóle nacisk na odtwarzanie nieba: obłoki, promienie, symbole Pańskie w postaci Oka Opatrzności i cyfry IHS (Jesus Hominum Salvator¹⁾) nadają całemu obrazowi piętno pewnej swoistej mistyki, związanej z wiarą w moc i opiekę nadprzyrodzoną z wysokości niebieskich zawsze płynącą. Traktowanie szczegółów bardzo naiwne: chmury np. robią wrażenie wyciętych z drzewa owalnych, na brązowy kolor pomalowanych obłoków; promienie sztywne silnie zarysowane, stanowią jakby całość plastyczną również z drzewa czy też z blachy wykrojoną, a rozwiany płaszcz świętego upodabnia się znowu do bezładnej twardej bryły; słowem prymitywizm kompletny i co ciekawsze powtarzający się nieraz w indentyczny sposób w obrazach z okolic znacznie od siebie oddalonych, co bynajmniej nie przeszkadza, że o ile te obrazy posiadają temat wspólny — bywają tak bardzo do siebie zbliżone, że można je brać za kopie, lub dzieła jednej i tej samej ręki.

Wizerunki Męki Pańskiej przedstawiane bywają w sposób powszechnie przyjęty i jeżeli zasługują na uwagę, to tylko ze względu na pewne cechy lokalne, przejawiające się głównie w wyrazie twarzy, szatach, rysunku chmur i kolorycie. Chrystus Pan na krzyżu rozpięty z Matką Bożą po prawej i ze Św. Magdaleną po lewej stronie jest kompozycją ogólnie znaną i od wieków wszędzie przyjętą. Spotyka się ona już w perjodzie romańskim, dowodem czego iluminowane rękopisy: Wizerunek: christ on the cross sacrament Gospel. (Art in Flanders. Wydawnictwo „Ars lena“, Rozdział: to the End of the Romanesque period 1914) — to też rozwodzić się nad nią nie będę — zaznaczę tylko, że w rzeźbie figuralnej wyobrażenia takie często się spotykają na poprzecznych belkach — nie tylko wewnątrz żmudzkich i polskich kościołków wiejskich, ale i na zachodzie w średniowiecznych świątyniach gotyckich, co nasuwa jakby myśl o odległych może nie wygasłych dotąd jeszcze wpływach dawnej epoki ostrołukowej. Mękę Pańską w małym obra-

¹⁾ Cyfra IHS datuje podobno z XV w. Przedtem używano znaku: X
„Das Christogramm X, welches häufig schon auf den bysantinschen Münzen zu finden ist wird im XV Jahrhundert durch das Zeichen IHS (Jesus Nominum Salvator) verdrängt“. B. Müller: Die Einwirkung des Christentums auf das Münzwezen des Mittelalters und der späteren Zeit — „Alte und neue Welt“ Heft 22. 1911/12.

zku, przedstawioną w sposób bardziej pomysłowy widziałem tylko raz jeden na Żmudzi. Pomyślność owa leży w jednym nie notowanym przezemnie szczególe: oto przedstawiony był na obrazie anioł zbierający do kielicha krew z boku Chrystusowego tryskającą (to samo mniej więcej widzimy na obrazie Rafaela ze zbiorów Moud'a w Londynie — Historia sztuki Springera — tom III, oraz na znanych mi z fotografii obrazach Giotta i Perugina) Tło do Męki Pańskiej stanowi zazwyczaj niebo zachmurzone, ponure. Krajobraz nie gra roli, przynajmniej na obrazkach mniejszych rozmiarów przeważnie do krzyżów poprzybijanych.

Fotografię malowidła ściennego z wyobrażeniem sceny na Golgocie, wewnątrz drewnianej stacji Męki Pańskiej posiadam w moich zbiorach. Malowidło to znajduje się w Kalwarji żmudzkiej i jest tak wielkich rozmiarów, że całą niemal ścianę stacji zajmuje. Odznacza się wykonaniem bardziej starannem i szczegółowem. Obok Chrystusa widzimy tam i dobrego łotra i mdlejącą Bogarodnicę i setnika z włócznią i martwych powstających z grobu. Rzuca się nam jednak przede wszystkim w oczy szeroki krajobraz z Jerozolimą i wzgórkami, rysujący się na tle groźnego z zaciemionem słońcem nieba i traktowany bardzo drobiazgowo, prawie pedantycznie. Szkoda tylko, że nie świadomo, czy malowidło powyższe jest wykonane samorzutnie podług z góry danego wzoru i czy je wogóle do sztuki ludowej zaliczyć można.

O pozostałych malowidłach religijnych nie da się prawie nic powiedzieć, spotykają się bowiem na Żmudzi tak rzadko, że wszelka ich klasyfikacja byłaby rzeczą nader utrudnioną, a nawet wręcz niemożliwą. Z obserwacji wszakże wynika, że wizerunki te są stanowczo wizerunkowo z drzewa wyciosanym pokrewne i to tak dalece, że całą ich różnica leży zazwyczaj tylko w technicznym wykonaniu. W każdym bądź razie spotykamy tych samych świętych co w rzeźbie figuralnej i przeważnie w identyczny sposób odtwarzanych.

Dotąd pominąwszy wyobrażenia Ś-go Jerzego, o których była już mowa widziałem malowidła przedstawiające tylko następujących Świętych: Najświętszą Marię Pannę, Św. Michała Archanioła Sw. Rocha, Św. Antoniego i Św. Barbarę. Należy przytem zwrócić uwagę na fakt dosyć znamieny. Oto wizerunki Matki Bożej są dość rzadkie w obrazach, mimo ogromnego ich zastosowania w rzeźbie figuralnej, a malowanych postaci nieukrzyżowanego Chrystusa nigdy dotąd nie spotykałem, chociaż np. figurki Chrystusa „frasobliwego“, zwane tutaj z polską „smutkielisami“ są niemniej od wizerunków Bogarodzicy rozpowszechnione. Przy sposobności zauważę, że M. Bożą przedstawiają na Żmudzi niemal zawsze pojedynczo bez Dzieciątka Jezus, co podług podręcznika ks. A. Brykczyńskiego jest zwyczajem z XVIII w. pochodzącym i z przepisami ikonograficznymi za wyjątkiem oczywiście Wniebowstąpienia i zwiastowania nie zgodnym (ks. A. Brykczyński. Podręcznik ikonografii chrześcijańskiej. Warszawa 1894¹⁾).

Rozpatrując omawiane obrazy z kompozycyjnego, niejako psychicznego punktu widzenia położyć nacisk wypadnie na następujące cechy i szczegóły — mianowicie: żmudzina obchodzi tylko głównie postać obrazu, którą nazwałby można jego bohaterem; wszelkie dodatki o ile się ściśle z tą postacią nie wiążą są tutaj pomijane. Stąd też macosze traktowanie krajobrazu, mogącego się doskonale w wielu wypadkach za tło nadawać, a ograniczającego się w malowidłach żmudzkich tylko na odtworzeniu płaszczyzny, lub płaskowzgórza z jednym lub kilkoma drzewami, a czasem i z zamkiem, jak to np. w wizerunkach Ś-go Jerzego widzimy. Traktowanie nieba zazwyczaj staranniejsze, co się zapewne tłumaczy chęcią uwydatnienia pewnej zależności bohatera

¹⁾ Ks. Brykczyński pisze: „Nigdy jednak wieki średnie nie popełniły tego błędu, w jaki popadł wiek XVIII rozdzielając Matkę od Dzieciątka. To nadużycie rozpoczęte pod pozorem przedstawienia Niepokalanego Poczęcia, coraz bardziej się upowszechniło w naszych czasach, gdyż przedtem nigdy Marii nie przedstawiano samej, chyba przy wniebowzięciu a i wtedy trzyma kodeks w ręku, jako uosobienie Chrystusa“.

W rzeźbie figuralnej na Żmudzi M. Boża bywa: Łaskawa (z promieniami u rąk — najpospolitsza), Bolesna z siedmioma wbitymi w serce mieczami i zwłokami Chrystusa i Niepokalana. Wizerunki M. Bożej z Dzieciątkiem Jezus na ręku spotykają się tam wyjątkowo.

obrazu od sił nadprzyrodzonych z nieba na świat działających, których oznaki czy też zapowiedzi przedstawiane bywają w formie symbolów i promieni. Postacie jednak aniołów a zwłaszcza P. Boga są dość rzadkie¹⁾. Wogóle widać wyraźnie, że twórcy unikali kształtów do odtworzenia trudniejszych, starając się wypowiedzieć w sposób możliwie jaknajprostszy, jaknajmniej skomplikowany. Architektura w tych kompozycjach bardzo słabo reprezentowana, ma jednak czasem coś w sobie jakby z baroku lub ze stylów wschodnich (kopuły). Chmury, grające tutaj rolę dość wybitną wszędzie tak samo niezdarne o okrągłych, powydymany, brzuszkowatych kształtach. Postacie figuralne b. sztywne, o nader grubej modelacji, poprzybierane w długie kolorowe szaty bez żadnych prawie upiększeń i oznak (prócz Ś-go Jerzego. Podobizny zwierząt i ptaków spotykają się tylko wtedy, gdy są niezbędne ze względu na temat. Perspektywy, ekspresji ruchu proporcji tutaj oczywiście nie ma, podobnie jak w dawnych freskach średniowiecznych, które poniekąd obrazy ludowe przypominają. Oto mniej więcej wszystko co się da powiedzieć o traktowaniu całości i poszczególnych fragmentów tego rodzaju malowideł. Niedoleżna, aczkolwiek nie pozbawiona pewnego specyficznego wdzięku prostota i wielkie ubóstwo kształtów są ich głównymi, silnie zarysowanymi cechami.

Koloryt obrazów ludowych na Żmudzi już nie jest taki jaskrawy, jak np. malowideł dekoracyjnych. Przyczyniły się może do tego słońce i promienie słoneczne, na które zawsze takie obrazy są wystawione. W każdym jednak razie koloryt ich przedstawia się dyskretnie — nie ledwie blade. Bogactwo barw tutaj stosowanych jest dość nierównomierne. Niektóre obrazy są zaledwie dwubarwne a inne znów posiadają zespół kolorów wcale obfity, chociaż nie zawsze szczęśliwy w doborze. Traktowanie kolorystyczne jest nieraz wcale zastanawiające, np. chmury malowane często bywają barwą ceglastą i nawet niebieską, zamiast bardziej odpowiednią szarą, lub białą — a promienie nie zawsze żółtą, ale czasem sposobem wielobarwnym, powtarzającym się rytmicznie, co już w każdym razie świadczy o pewnych aspiracjach dekoracyjno-kolorystycznych, wpływających z bardziej indywidualnych pobudek, aniżeli konwencjonalne naśladowanie barw w naturze zawartych. W większości jednak wypadków koloryt nie jest bogaty i nieraz zdarza się, że dwie zgoła odrębne rzeczy bywają jedną i tą samą barwą namalowane. Wogóle łączenia kilku barw w jedną tutaj nie ma, a przynajmniej jest ono bardzo rzadkie.

Ciekawą byłoby rzeczą zbadać przy pomocy czego się malarstwo ludowe na Żmudzi kształtowało, jakie na nie wpływy oddziaływały i z jakiego powodu reprezentują je niemal zawsze wyobrażenia Opatrzności Bożej, Św. Jerzego i Męki Pańskiej. Opatrzność Boża w swej najprostszej formie przedstawiana, zdobi często dwu i trójramienne krzyże t. zw. „karawiki“²⁾, zwyczajne jedno-ramienne i szczyty (właściwie „tympanty“, kapliczek przydrożnych, przypominając wiernym, że Bóg na nich zawsze z wysokości niebios spogląda i wszystko dokładnie swym Boskim Okiem widzi — stąd też może przeszła w formie bardziej rozwiniętej pod daszki starych krzyżów przydrożnych, jako uosobienie samego już Boga i Jego Świętej nad Światem wszechwładzy. Passyjki Męki Pańskiej zastępują krucyfiks z przybitym doń Chrystusem przypuszczalnie dla tego, że same, w sobie krucyfiks zawierają z dodatkiem tylko postaci figuralnych, służących niejako dla uwydatnienia pewnego nastroju i akcji ze śmiercią na krzyżu związanych. Trudno wszakże zrozumieć

¹⁾ W rzeźbie figuralnej na Żmudzi anioły trzymające świece występują przy wyobrażeniach M. Bożej, zwłaszcza Bolesnej. Oprócz tego widzimy jeszcze anioła przy wyobrażaniu Ś-go Rocha i częste archanioły trąbiące wycięte z blachy. Aniołki skrzydlate bez tułowia w płaskorzeźbie kapliczkowej są dość rzadkie. W malarstwie ludowym widziałem wyobrażenia aniołów w obrazach: Opatrzności Bożej, św. Jana Ewangelisty, Męki Pańskiej, Ś-go Rocha i na jednej kapliczce przydrożnej. Postać P. Boga widziałem raz jeden tylko w obrazie ludowym, przedstawiającym, jak się zdaje stworzenie świata, oraz w płaskorzeźbie przedstawiającej Opatrzność Bożą. Pozatem w zdobnictwie kościelnym wizerunki aniołów i P. Boga oczywiście spotkać można.

²⁾ Nazwa krzyża dwu i trójramiennego „Karawika“, albo „Karawaka“ pochodzi od miasteczka hiszpańskiego tejże nazwy, w którym zasłynął niegdyś taki krzyż, jako skuteczny przeciwko morowemu powietrzu. Od tego czasu podobne krzyże znalazły w Polsce i na Litwie zastosowanie. Mówi o tem Z. Gloger w Encyklopedyi staropolskiej A. III. str. 8).

dla jakich przyczyn Św. Jerzy tak silnej czci zażywa, że stanowi trzeci z kolei wizerunek, nadający malowidłom ludowym na Żmudzi pewien zdecydowany, stały trójobrazowy ton. Wpływ polskiej sztuki ludowej chyba wogóle tutaj nie ma, bo z tego co mi wiadomo zupełnie inny posiadają jej obrazy charakter i to zarówno w tematach, jak i w wykonaniu. Zofia Plewińska np. w artykule „Rzemiosła zdobnicze u ludu“ (Ziemia 1910) w ten sposób o malarstwie polskiem wzmiankuje: „I dotąd kramarze sprzedają na jarmarkach i odpustach owe dziwne, śmieszne i groteskowe bohomy, owe Madonny o różanych twarzach i podłużnych oczach, z prawdziwą koronką przy rękawach i suknią w róże, modą bronowicką — owych tajemniczych „Paniezusów“ z szafirowym światem w ręku, otoczonych ornamentami z kwiatów lub pawich piór na złotem tle“. Otóż, nic takiego, coby choć trochę zaobserwowane przez Plewińską obrazy przypominało — nigdy na Żmudzi nie widziałem i dzięki temu, zarówno, jak i tym malowidłom polskim, które udało mi się bądź z reprodukcji, bądź też z opisów poznać — trudno przypuścić, aby i inne utwory malarstwa polskiego jakikolwiek tutaj wpływ wywierać mogły — chociaż takby się nam zdawać na razie powinno, wychodząc ze słusznego przeświadczenia, że tyłu węzłami ze sobą zespolone kraje, jak Litwa z Koroną pod każdym względem na siebie oddziaływać musiały. Czasem nawet silnej czci zażywają w Polsce tacy święci, których wyobrażeń nie tylko w malarstwie, ale i w rzeźbie figuralnej nigdzie na Żmudzi znaleźć nie można, mianowicie na Podhalu popularni: Św. Marcin i Św. Leonard (L. Lepszy: „Obrazy ludowe na szkle malowane“ Kraków 1921), albo też tacy jak np. w poznańskim Św. Wojciech, znany na Żmudzi jedynie z figur ołtarzowych, ale wewnątrz kapliczek przydrożnych nigdy nie przedstawiany.


Podług dat sądząc, wiek żmudzkich malowideł ludowych nie jest zbyt imponujący, bo wynosi przeważnie od 60 ciu do 100 lat. Większość ich jednak przypada na krótko przed powstaniem 1863 r. i zdaje się, że już po owym okresie następuje całkowity ich zanik, co się zapewne łączy ze znanym okólnikiem rządowym, wzbraniającym stawiania nowych i naprawiania starych krzyżów, a zniesionym dopiero w ostatnich latach ubiegłego stulecia. Fatalny ten okólnik zabił niemal doszczętnie, przejawiającą się głównie w zdobnictwie krzyżów i kapliczek wiejskich twórczość ludową na Żmudzi, która przed powstaniem, sądząc z pozostałych zabytków była o wiele silniej niż po powstaniu i w bieżącym stuleciu rozwinięta.

Dziś już żaden żmudzin nie bawi się w malowanie obrazów świętych (chyba tylko do kościołów na ołtarzach, to też ich miejsce zajmują sprzedawane po jarmarkach figurki drzewiane, lub co gorsza, fabrycznej roboty, gipsowe i metalowe (Jezus ukrzyżowany), które nie posiadają oczywiście żadnej wartości etnograficznej i artystycznej, są nudne, wylizane, banalne — a jeszcze stonkowo nie tak dawno, bo w pierwszej połowie ubiegłego stulecia prace o charakterze malarzkim dość pospolite być na Żmudzi musiały, skoro w tym właśnie czasie pisze Jucewicz: (wewnątrz chat żmudzkich) „wiszą obrazy bardzo nędzne wodnemi farbami malowane. Są to arcydzieła organistów, lub uczniów szkoły kalwaryjskiej“ („Wspomnienia Żmudzi przez X. Ludwika Jucewicza“ — Wilno 1842 stronica 6). Nie wszystkie jednak obrazy z tamtejszych chat były tak „nędznie malowane“, gdyż tenże autor wzmiankuje dalej: „Zdolność do sztuk pięknych również się tu objawia: widziałem wiele obrazów i posągów dość trafnie zrobionych przez tych, którzy ani pojęcia o malarstwie i snycerstwie nie mają“ (tamże stronica 129).

W połowie mniej więcej ubiegłego stulecia musiały być jeszcze, oprócz malowideł rozpowszechnione na Żmudzi i drzeworyty ludowe, których już dziś niestety tam niema, a jeżeli są, to chyba tylko w charakterze bardzo prymitywnych rycin w starych książkach do nabożeństwa częściowo, ongi na Litwie pruskiej drukowanych. Że drzeworyty ludowe na Żmudzi istniały przemawiają za tem następujące okoliczności. Oto z pracy L. Lepszego dowiadujemy się, że „Witkiewicz pamiętał je na Litwie“ i że „między innymi utkwiał mu w pamięci drzeworyt z wyobrażeniem Ś-go Jerzego, malowany kleksami czerwonej i zielonej barwy“ (Leonard Lepszy: „Malo-

widła ludowe na szkle malowane“ Kraków 1921 — str. 13). Trzeba tutaj zauważyć, że „na Litwie“ znaczy prawdopodobnie na Żmudzi, bo na Żmudzi się właśnie Witkiewicz urodził i swoją pierwszą młodość spędził. Następnie, zwiedzając w r. 1921 wystawę drzeworytów ludowych w Warszawie, trafiłem na drzeworyt, którego opis podług katalogu wystawy podaję poniżej: „Mistrz nieznany. Obraz treści religijno moralnej. Drzeworyt z 4-ch części złożony. U góry: na prawo, wizerunek Matki Boskiej Bolesnej z napisem w dżalekcie żmudzkiem w otoku: partawa użtarina ysz uriesma iki gata (przez Twoje orędownictwo utrzymamy się aż do końca), na lewo krzyż, kotwica i serce t. j. symbole wiary, nadziei i miłości z napisem w dżalekcie żmudzkiem w otoku: M. Atmy-nymas i swedyma Błaiwistes (napomnienie o zachowaniu trzeźwości). U dołu na lewo, przedstawienie śmierci „szczęśliwego“ z podpisem: cziesliwa smerti pap (?) izłaiikima błaiwistes (szczęśliwa śmierć dzięki utrzymaniu trzeźwości), na prawo zaś śmierć „pijoka“. To ostatnie składa się niejako z trzech aktów: 1) żyd podaje kieliszek wódki woźnicy, którego djabł do wypicia jej namawia, 2) śmierć tegoż woźnicy pod kołami wozu; u spodu napis: ysz turgans ważoni (?) int pyjokas uzsymuszy (z targu jadąc pijak się zabił), 3) kara, jaką ponoszą dusze pijaków w piekle. U dołu podpis: Abrozdas szwenciawses P. M. Błaiwistes (obraz Najświętszej Panny Marji Trzeźwości).

Jest to drzeworyt, powstały z okazji wprowadzenia „trzeźwości“ przez Murawiewa w r. 1853. Epoka powstania: po r. 1853“. (Jerzy Kieszkowski. Związy katalog wystawy drzeworytów ludowych zebranych i wydanych przez Zygmunta Łazarskiego. Warszawa 1921). Obraz obramowany girlandą kwiatów, co się nigdy w malarstwie ludu żmudzkiego nie zdarza — pochodzi jakoby z jakiegoś klasztoru w zachodniej części Żmudzi — na pograniczu pruskim (może w Kretyndze).

Obrazów na szkle malowanych nigdy na Żmudzi nie widziałem i o niczem takim nie wiem, coby na ich rozpowszechnienie wskazywało. Dla uzupełnienia i ścisłości niniejszego szkicu trzeba jeszcze dodać, że lud żmudzki zapełnia czasem „tympanoniki“ kapliczek przydrożnych malowidłami godeł i emblematów religijnych; widzimy więc tam cyfry Chrystusa (IHS), lub Marji (), serce gorejące, słońce, księżyc i t. d. — najczęściej zaś, jak już o tem wyżej wspomniałem, „Opatrzność“ w postaci symbolizującego wieczność trójkąta¹⁾ z okiem Bożem wewnątrz.

Wyobrażenia te traktowane są podług ogólnie przyjętego szablonu i dzięki temu nie zasługują na baczniejszą uwagę. Warto tylko zaznaczyć, że takie wyobrażenia, jak słońce i księżyc, wzięte niewątpliwie z wizerunków ikonograficznych Mękę Pańską przedstawiających²⁾, a wogóle w symbolistyce krzyżów i kapliczek żmudzkich bardzo rozpowszechnione, są zupełnie niesłusznie przez znanego działacza i uczonego litewskiego d-ra Bassanowicza za przeżytek wierzeń pogańskich z kultem ciał niebieskich związanych uważane. (Album „Licturin kryżiai“ z tekstem Bassanowicza. Wilno 1912). Sam księżyc np. bez słońca u spodu krzyżyków żelaznych nad kapliczkami jest symbolem pokonanego Islamu i sięga tradycją zwycięstwa pod Wiedniem (1683)³⁾ — w połączeniu zaś ze słońcem ma nam przypominać, że podczas Męki Pańskiej słońce i księżyc połowę

¹⁾ Zdarzyło mi się raz widzieć na Żmudzi (wieś Wisztowiany między Kulami i Pługianami) malowidło z wyobrażeniem „Oka Opatrzności“, umieszczonem jednak nie w środku trójkąta, jak zazwyczaj, lecz koła, którem trójkąt był niejako przykryty, bo 3 jego kąty z poza okręgu dość nieznacznie wystawały. Koło symbolizować może tutaj również wieczność, jako kształt zamknięty i ściśle jednolity, stanowiąc zarazem kompozycję indywidualną, bo niewiem czy z przepisami ikonograficznymi zgodną. Wizerunek Oka Opatrzności w kółku widziałem jeszcze nad ołtarzem w kościółku Ś-go Wojciecha w Krakowie.

²⁾ Według Z. Glogera i B. Janusza. Krzyżyki na półksiężycach spotykają się także w Galicji (B. Janusz „Zdobnictwo ludowe w okolicach Lwowa“. Ziemia 1913).

³⁾ Księżyc i słońce na wizerunkach męki Pańskiej odtwarzano już w średniowieczu. Spotykamy je również na obrazach dawnych mistrzów. Oprócz tego spotykają się jeszcze w kompozycjach, niejako od męki Pańskiej pochodzących — do pewnego stopnia z nią związanych. Np. w Szawkianach na Żmudzi widziałem grupę rzeźb kapliczkowych, przedstawiającą złożenie Chrystusa do grobu, czy też lament nad Jego ciałem, uzupełnieniem, której jest drucik z wyciętymi gwiazdkami, księżycem i słońcem. Gwiazdy księżyc i słońce widzimy też na podobnej kompozycji, wyszytej na firance z r. 1506 w klasztorze Dobrvāt w Walachip. Na firance ołtarza Św. Trójcy w Jassger wizerunek Ś-go Piotra Apostoła posiada nad sobą to samo — tylko bez gwiazd.

swego blasku straciły, skutkiem czego ciemność ziemię okryła na znak gniewu Bożego i ogólnej żaloby. Te same zresztą wyobrażenia zauważyć można w zdobnictwie przydrożnych kapliczek polskich. K. Moszyński w swoim artykule „Budownictwo ludowe w okolicach Zamościa“ pisze: „Na szczególną uwagę zasługuje stara polska figura z pod Komarowa (okolice Zamościa), na której po obu stronach niszy wymalowano czerwoną barwą słońce i księżyc, a na bocznych ścianach po jednej gwiazdzie (K. Ruski — (Moszyński). „Budownictwo ludowe w okolicach Zamościa“ Ziemia 1912 r.). Wszelkie więc dopatrywania się szczątków powszechnego na Litwie przed wiekami kultu ciał niebieskich są tutaj niesłuszne i odnosić się chyba tylko mogą do tych wyobrażeń ciał niebieskich, które nic wspólnego z symbolistyką krzyżów i kapliczek nie mają.

Tyle o malarstwie ludowym na Żmudzi, b. ubogiem i niewyrobnem, ale ujawniającem pewne cechy oryginalne i bodaj naprawdę swoiste, a dziś już tylko pokutującym w ozdabianiu godłami religijnymi „tympanonów“ kapliczkowych, w malowaniu jedną, najczęściej krzyczącą, brunatną barwą kapliczek i krzyżów ramiennych i wreszcie w dekorowaniu drewnianych sabotów chłopskich t. zw. „kłumpi“, których malowane ornamentacje przedstawiają w sposób jaskrawy, ale niedbały skromne w swej formie tulipaniki i rozetki.

Zabytków chłopskiego malarstwa spotkać najwięcej można w pobliżu granicy pruskiej i morza bałtyckiego — w tej części Żmudzi bowiem sztuka ludowa zachowała się aż do dziś dnia w formie o wiele bogatszej niż w innych stronach a to niewątpliwie dlatego, że owa najbardziej ku morzu wysunięta część kraju cieszy się dotąd jeszcze stosunkowo wysokim poziomem zamożności włościańskiej, a więc i pewnym stopniem kultury z niej wypływającym. JÓZEF PERKOWSKI.

STAN DZISIEJSZEGO PRZEMYSŁU KILIMKARSKIEGO.

Był czas, że imponowaliśmy światu wysoko rozwiniętym przemysłem i naszymi wyrobami tkackimi. Sławne fabryki kobierców, gobelinów i wogóle wytwornych tkanin początkowo opierały wiedzę techniczną na pracownikach obcych przez losy zagnanych ze wschodu do Polski. Później dopiero wykształceni kobiernicy na przykładach pracy przybyszów usamodzielnili przemysł tkacki, pozostawiając jednak niezatarty wpływ źródłowego ornamentu wschodnich narodów na wszystkich wyrobach sztuki tekstylnej. Wpływ ten zupełnie zrozumiały wynikał raczej z logicznego związku pomysłu zdobniczego ze sposobem techniki, która posiadając pewne granice możliwości operowania ornamentem, dopuszcza tylko motywy wybitnie tkackie, zależne od rodzaju tkaniny. Mieliśmy wytwórnie pasów i kobierców w Słucku, tkalnie w Nieświeżu, w Sidlu, w Krakowie i Warszawie, a prawie na wszystkich krańcach Rzeczypospolitej spotykamy ślady bogatej kultury przemysłowej i artystycznej. Rozpowszechniony w całym świecie znany barwik „czerwiec“ farbujący na kolor karmazynowy, który otrzymał nazwę jako „czerwiec polski“ (*Coccus polonicus*) pochodził z szeroko uprawianej rośliny na ziemiach polskich.

Czerwiec polski zastąpiono dopiero w XVIII w. amerykańską koszenillą. Niezależnie od magnatów i dostojników, jako założycieli pierwszych fabryk polskich, lud wieśniaczy snuł barwną przedzą wzorzyste tkaniny, może nie tak pyszne i dostojne, lecz za to strojne żywą barwą bardziej na swojską nutę. Mamy więc dwie odziedziczone spuścizny twórczości narodowej, dwie kultury artystyczne graniczące o miedzę. Jedna bogata w złotolitych pasach, makatach, gobelinach, druga z pod strzechy tak prosta i barwna jak piękny łąn polskiego pejzażu. Nie jesteśmy więc nowicjuszami w przemyśle artystycznym i musimy nadal nawiązać nić tradycji, aby godnie wystąpić wobec narodów, które w twórczości swej nie doznały żadnej przerwy.

Na zbliżającej się międzynarodowej wystawie sztuki zdobniczej w Paryżu mamy pokazać obecny dorobek w dziedzinie sztuk i rzemiosł. Gdybyśmy mogli przedstawić zabytkowe okazy sztuki tkackiej,



PROJEKTOWAŁ BOGDAN TRETER. WYKONANO W WARSZTATACH „KILIM” W ZAKOPANEM.

te piękne przez czas spatynowane choćby pasiate chłopskie wełniaki, całą sztukę ludową w strojach i odzieży, imię polskie nie było narażone na poniżenie. Ten dział na wystawie paryskiej z góry jest wykluczony. Ci co odebrali w spadku krosna i kołowrotki, ci co przyspieszali zanik twórczości wieśniaczej, tworząc po miastach fabryki, warsztaty i pracownie, mają stwierdzić, że również potrafią pięknie wygrywać różnobarwne tony na szarych strunach osnowy. Jak w chwili obecnej wygląda kilim to zdają sobie sprawę ludzie nawet niebardzo wrażliwi i umiarkowani w żądaniach estetycznych. Z wyjątkiem kilku pracowni, w których współpracują artyści, produkuje się obecnie w Polsce dosłownie na kilometry tandetę. Nadszpodziewany wprost rozwój przemysłu kilimkarskiego, na tle ogólnego upadku kulturalnego i znacznego obniżenia wrażeń estetycznych, wymaga troskliwej opieki i radykalnego wystąpienia czynników powołanych dla ochrony polskiego przemysłu artystycznego. Wszak dziś w wielu domach znajdują się krosna i na nich tkają dyletanci, nic więc dziwnego, że mianem barbarzyństwa piętnują zagranicą polski kilim, który siłą wypadków ekonomicznych znajduje łatwy dostęp do narodów szczęśliwszych pod względem waluty. Los pewne warstwy społeczne zmusza do pracy fizycznej, objaw bardzo zresztą pożądanym, nic więc łatwiejszego jak stanąć przy warsztacie tkackim, na którym w krótkim czasie można sprawnie przebierać bezmyślnie palcami, a to że tkacz winien mieć wyrobione poczucie koloru i zestawień barwnych, znajomość podstawowych zasad budowy ornamentu i kompozycji, to wzbudza śmiech u nowicjuszek i adeptów sztuki stosowanej. Wzór łatwo znaleźć w niemieckich zwłaszcza publikacjach traktujących o dywanach, bawełnę chętnie nadsyłają fabryki, warsztat tkacki stosunkowo nie wiele zajmuje miejsca i nie jest tak zbyt kosztowny, cała więc impreza z napisem „artystyczna tkalnia“ szybko jedna za drugą powstaje.

W każdym rzemiośle wymagane są dowody uzdolnienia uzyskane w szkole lub w praktyce, w kilimkarniach zaś wolno bezkarnie i bez żadnej kontroli, nie mając należnych kwalifikacji i pojęcia o zawodzie, stanąć przy tak wybitnie artystyczno-przemysłowym warsztacie. Ta nadzwyczajna wolność i swoboda działania, dopuszczalna może w innych warunkach, podcina z miejsca szlachetniejsze usiłowanie jednostek, a tem samem przemysł polski wobec opinii świata na rynkach targowych przedstawia w jak najgorszym świetle. Dowód, że zagranica właśnie zakupuje u nas wyrabiane tkaniny, bynajmniej nie świadczy o ich wartości, gdyż i tam nie brak ludzi nie rozumiejących w kilimie walorów artystycznych. Kilim znajduje łatwy zbyt zagranicą tylko dzięki swej taniości. Solidne warsztaty jak „Kilim“ w Zakopanem lub „Kilim polski“ w Warszawie, ceniąc bardziej swoje wybory, zapewne nie tak łatwo trafiają do przekonania nabywców choćby amerykańskich. Polski przemysł przyozdabia ściany, na której obok dywanów z lwami i tygrysami, zawiśnie twór godny tego sąsiedztwa „kilim polski“, jak go już nazwano w obcych sferach handlowych. Radosne i smutne są strony rozwijającego się w polsce przemysłu artystycznego. Produkcja się zwiększa w coraz silniejszym tempie, równolegle wartość wykonywanych okazów tak pod względem technicznym jak i artystycznym stale się obniża. Badając przyczyny złego, stwierdzić należy brak sił zawodowo należycie wykształconych i odpowiednio urządzonych szkół fachowych. Dziewczyna wiejska nucąc przy pracy swawolnie kojarzyła tradycyjnie przekazany ornament, a mając w spuściźnie tajniki wiedzy farbiarskiej, obyć się mogła bez książki i ołówka. Dzisiejsza natomiast pracownica, wyrwana z otoczenia niemającego nic wspólnego ze sztuką zdobniczą, żyje dorobkiem projektantów nie mających również pojęcia o tkactwie. Techniczne wiadomości czysto mechaniczne zdobywa na różnych kursach, urządzanych bez żadnej kontroli i wiedzę tę jednak otrzymuje z dodatkiem gotowych wzorów zaczerpniętych z najgorszego źródła.

Kto zasila swemi pomysłami liczne pracownie można się było przekonać na wystawie prac konkursowych na kilim. Objekty nadesłane na ten konkurs odzwierciedlały nowoczesny kilim i pojęcie ogółu o sztuce dekoracyjnej. Zwiedzająca wystawę publiczność ze sfer kilimkarskich, to jest takich co posiadają warsztaty lub wkrótce będą je miały, zachwycała się wzorami, które tylko

umieszczono jako złe przykłady, natomiast na wyróżnione lub nagrodzone prace nie zwracano prawie uwagi. Stosunek artysty do wykonawcy i odbiorców wyraźnie się zaznacza w kolizji pojęć i różnicy wychowania estetycznego, harmonijnie i zgodnie natomiast współpracować potrafią dzisiejsze pracownice z kupcem i przemysłowcem, ponieważ prócz zysków materialnych łączy ich wspólne i przeciętne pojęcie o przemyśle artystycznym i wartości kilimu, jako okazu sztuki stosowanej. Jak dalekie jest nieporozumienie między zasadą tkactwa a pomysłowością zdobniczą, wykazały na wystawie projekty na kilim. Widzieliśmy tam: wiosnę, zimą, lato, żniwa, chłopów z kosami, baby z sierpami, lisy, koguty, wschód i zachód słońca, góry i doliny, drzewa i potoki, pejzaże, malowania ściennie, linoleum, posadzki, jednym słowem dużo gadaniny a żadnej tkaniny. Prace te stanowiły znaczną większość nadesłanych projektów. Cokolwiek zbliżone do kilimów pomysły były znów tak okropne w kolorze a tak banalne w koncepcji, że brak tej równowagi niezbędnej w kilimie stawia je poza nawias sztuki. Nie logiczne związanie ornamentu, przecinanie motywu na brzegu kilimu, tworzenie obrazów malarskich na płaszczyźnie tkackiej i stosowanie ozdoby geometrycznej lub swobodnych linii bez zrozumienia wymagań tkackich stanowiło resztę okazów przygodnych projektantów.

Zaledwie kilku artystów rozumiejących tkactwo oraz kilkunastu uczniów i uczennic szkół zawodowych wykazało jakim winien być kilim.

Wystawa ta przestrzega jak dalece grozi niebezpieczeństwo rozwijającej się produkcji kilimkarskiej i jak niezbędne są odpowiednie szkoły. Do tej pory stacja doświadczalna w państwowej szkole przemysłu artystycznego w Krakowie, pod kierunkiem prof. Wiesława Zarzyckiego, zdaje się być jedyną uczelnią poważniejszą w zakresie kilimkarstwa. Ciekawsze prace uczniów tej szkoły, nadesłane na konkurs, podają barwne reprodukcje. Projekt znanego artysty, Bogdana Tretera, wyróżniający się niepospolitą ujęciem, zwracał na wystawie ogólną uwagę jako kilim o charakterze nowoczesnym w zastosowaniu do techniki gobelinowej a także do tkania na warsztacie poziomym. Załączona reprodukcja świadczy o subtelnej tonacji i wikwintnej formie ornamentu.

Ogólne wykształcenie artystyczne, znajomość technologii tkactwa i chemii farbiarskiej, wiadomości z historii rozwoju tkactwa, to są podstawowe zasady szkoły krakowskiej, która wydała już szereg pierwszorzędnych sił w różnych kierunkach tkactwa i przemysłu artystycznego.

Brak szkół podobnego typu w innych miastach i dowolna możliwość wykonywania zawodu kilimkarskiego przez ludzi niemających do tego żadnych kwalifikacji, to jest główna przyczyna szerzącej się coraz bardziej tandety.

K. W.

KRONIKA.

WYSTAWA SZTUKI KOŚCIELNEJ W TORUNIU.

Otwarta w lipcu b. roku wystawa, choć skromna, była z wielu względów bardzo ciekawa i pouczająca, gdyż złączono razem przegląd dawnych zabytków z wykazaniem nowej twórczości. Pomorze niegdyś z takimi środowiskami, jak Gdańsk i Toruń, z potężnymi klasztorami męskimi Oliwą i Peplinem i żeńskimi Żukowem i Żarnowcem, miało wysoko rozwiniętą sztukę, która rozszerzała się na całą Polskę, a przez Polskę na Ruś i Rosję. Gdy z upadkiem dobrobytu Polski, zubożało Pomorze, sztuka zaniknęła tu prawie doszczętnie, tak że zaczęto tu sprowadzać wszystko z Niemiec. Zbyt to wielka i smutna różnica pomiędzy dawną świetnością, a dzisiejszą nicością. Gdy Pomorze powróciło do Polski obowiązkiem naszym jest praca nad wytworzeniem sztuki, godnej dawnych tradycji. Początek zrobiony, osiadło w Toruniu

kilku wybitnych artystów, co rok przybywają malarze zachęceni widokami przyrody i architektury, teatr w Toruniu pod kierownictwem dyr. Spakiewicza rozwija się pomyślnie, a ostatnia, choć skromna wystawa ukazała, że Pomorze z całym zaufaniem może oddawać zamówienia polskim zakładom, mającym ustaloną sławę, jak n. p. zakładowi Żeleńskiej, wyrabiającemu witraże i mozaiki, który to zakład nadesłał tu szereg swych wyrobów. Najciekawszą częścią całej wystawy są jednak wyroby osiadłych na Pomorzu artystów, zwłaszcza zakładu „Rzeźba“ w Toruniu (ul. Sienkiewicza 2). Zakład ten prowadzą dwaj młodzi, niezwykle zdolni rzeźbiarze P. P. Durek i Żemek, którzy po ukończeniu Akademii sztuk pięknych w Krakowie, odbywali jeszcze dłuższe studia zagraniczne. Na pierwszy rzut oka możnaby zniechęcić się oglądając dosyć niezgrabną budowę „gotyckiego“,



PRACE UCZNIÓW P. SZKOŁY PRZEM. ART. W KRAKOWIE: 1. M. MŁODZIANOWSKI. 2. STEF. WYRWICZ. 3. STEF. LIGASÓWNA. 4. WŁAD. GENGA.

świeżo wykonanego ołtarza, gdy jednak dowiemy się, że taki ołtarz był wymagany przez zamawiających, a że artyści mogli się tu swobodnie wypowiedzieć jedynie w rzeźbionych z drzewa posągach, pełnych siły, wyrazu, a zarazem szczerzej prostoty, popatrzymy na nich innym okiem. Niestety przeciwieństwo dążeń zamawiającego i artysty tak często wychodzą na szkodę samego dzieła. Dodamy, że za tę cenę, za którą „Rzeźba“ oddaje swe wyroby, nie otrzymalibyśmy dziś nic z zagranicy, nawet z taniego Tyrolu. Można mieć nadzieję, że zakład będzie się cieszył na pewno licznymi zamówieniami. Doskonałą w rysunku i wykonaniu kadzielnicę dostarczył zakład A. Szulca w Toruniu (Słowackiego 41). Część zabytkowa wystawy była bardzo szczupła, gdyż zarząd nie wszedł w bezpośrednią umowę z władzą biskupią w Pelplinie, okazy jednak tkanin z bogatych skarbców kościelnych z Zukowa, Czarnowa i Żarnowca godne są i wszechświatowych wystaw.

Ks. Dr. T. KRUSZYŃSKI.

WYSTAWA PRZEMYSŁU LUDOWEGO KASZUBSKIEGO W KARTUZACH NA POMORZU. Z prawdziwą radością należy powitać wiadomości o tej wystawie. Przemysł ludowy, który przed kilkudziesięciu laty tak wspaniale się rozwijał, został w wielu miejscach podkopany, a nawet zniszczony przez tanie fabryczne wyroby, brak surowców, granice rozbiorowe i t. d. Obecnie, gdy częściowe odcięcie nasze od zagranicy sprzyja rozwojowi naszego przemysłu, należy wyteńczyć wszystkie siły, by dźwignąć ludowy przemysł. Jak widać z wiadomości, komitet kaszubskiej wystawy, złożony z dr. Majkowskiego, przewodcy ruchu kaszubskiego i twórcy Muzeum Kaszubskiego w Sopocie, z p. Gulgowskiego, organizatora przemysłu ludowego na Kaszubach, p. L. Kowalskiego, kartuskiego starosty, p. Masełkowskiego, burmistrza Kartuz i p. Tuski, budowniczego powiatowego, wziął się doskonale do rzeczy. Najpierw urządził wystawę tego, co Kaszubi dotąd wytworzyli i stara się o przeniesienie Muzeum z Sopotu do Kartuz, gdzie będą je oglądali mniej letnicy, ale zato więcej Kaszubi, dalej tworzy przy wystawie szkołę stałą przemysłu ludowego, dla młodzieży i starszych, dla wykształcenia na całych Kaszubach umiętnych rzemieślników artystów, którzyby rozszerzali to dzieło dalej w swych stronach, następnie, co jest rzeczą niesłychanie ważną, chce zaopatrzyć ludność w surowce. Praca obejmuje wyroby drewniane, sprzęty i wewnętrzne urządzenia domów w stylu kaszubskim, koszykarstwo, tkactwo i garncarstwo. Garncarstwo kwitło niegdyś w kartuskim powiecie, obecnie zaczyna się na nowo rozwijać. W ten sposób Kartuzy mogą stać się siedliskiem ruchu twórczego na Kaszubach. Ponieważ miejscowość ta leży nieco na uboczu, więc może byłoby wskazane ukazanie tej wystawy w lecie w Gdyni czy Pucku, dokąd zjeżdżają się letnicy z całej Polski. Życzyć można, by za przykładem Kaszub poszły inne okolice Polski, a przecie u nas niema dotąd szkoły przemysłu ludowego, bo jedynie szkoła w Zakopanem uwzględniła sztukę ludową, ale tylko przemysł drzewny, choć możnaby rozwinąć na Podhalu i inne działy mające tak bogate własne wzory. Dotąd nikt nie zajął się poparciem i postawieniem na odpowiedniej wyżynie przemysłu w Łowickim, garncarstwa i kilimkarstwa w rozmaitych okolicach, koronkarstwa, w Wielkopolsce i t. d. Mało kto wie o tem, że Niemcy już z dawna żywią się naszymi ludowymi wzorami, że motywy budowlane z Prus Książęcych, czysto polskie i litewskie wprowadzają do swego Bidermeiera i t. d. Podniesienie

ludowego przemysłu artystycznego może dać zarobek, zwłaszcza w długich zimowych wieczorach, może rozszerzyć o nas wiadomości za granicą, dokąd chętnie zakupują nasze wyroby, może podnieść lud duchowo, i wzmocnić w nim ukochanie własnych wzorów, co ożywi też miłość własnej ziemi.

Ks. Dr. T. KRUSZYŃSKI.

PAŃSTWOWA RADA SZTUKI. W dniach 20 i 21 czerwca r. b. odbyło się w Pałacu Rady Ministrów pod przewodnictwem Dyrektora Departamentu Sztuki przy Ministerstwie W. R. i O. P. Juljana Fałata, posiedzenie Państwowej Rady Sztuk Pięknych. Wicedyrektor Skończycki przedstawił sprawozdanie z ogólnej działalności departamentu Sztuki za czas od ostatniego posiedzenia Rady, odbytego w styczniu w związku z budżetem na okres bieżący i rozwinął program działalności na najbliższą przyszłość; zaznaczył między innymi ważność i skuteczność dotychczasowej propagandy artystycznej zagranicą w ścisłym porozumieniu z Ministerstwem Spraw Zagranicznych. Odbyta wystawa książki we Florencji, koncerty w Sofji, Pradze i Wiedniu, wystawa Grafiki w Sztokholmie, balet polski w Sofji i zamierzany w najbliższym czasie pokaz baletu polskiego w Medjolanie i Londynie, oraz udział Polski w wystawach architektury w Brukseli, Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu. W dziedzinie propagandy wewnętrznej podkreślił zapoczątkowanie szeregu wydawnictw ilustrujących Polskę i jej kulturę. Architektura monumentalna, kościoły, klasztory, pałace, dwory, kapliczki przydrożne; zakup modeli architektonicznych wsi i miasteczka oraz urządzenie kilku wystaw okólnych architektury i grafiki w następujących miastach:

Brześć, Pińsk, Włocławek, Płock, Łódź, Grodno, Lwów, i inne; w dziale zakupów uzyskanie „Wojny“ Grotgera.

Na porządku dziennym znajdowały się następujące sprawy: Z Wydziału Sztuk Plastycznych ustawa o szkolenictwie zawodowo artystycznym, sprawa Izby Architektów i sprawa rezerwatów t. j. parków natury;

Z Wydziału zabytków i Muzeów: projekt nowej ustawy o opiece nad zabytkami sztuki i kultury; sprawa inwentaryzacji zabytków kościelnych; sprawa kopca Kościuszki i kopca Krakusa; polityka muzealna.

Z Wydziału literatury, muzyki i teatru — sprawa teatrów stołecznych, oraz ze spraw ogólnych — sprawa wystaw. Powzięto następujące uchwały:

1. W sprawie Izby Architektów, Departament Sztuki, łącznie z przedstawicielami zainteresowanych urzędów i instytucji zbada i wyda opinię o projekcie „Izby Architektów“.

2. W sprawie szkół artystycznych, przyłączenie wszystkich szkół artystycznych zawodowych do Departamentu Sztuki, jako jedynej instytucji do tego powołanej.

3. W sprawie Wystawy Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1924 r. powołanie komitetu Centralnego do pomocy Generalnemu Delegatowi Wystawy.

4. W sprawie gmachów reprezentacyjnych — przekazanie zarządu nad nimi Departamentowi Sztuki.

5. W sprawie organizacji Departamentu Sztuki i jego autorytetu — przywrócenie Ministerstwa Sztuki i kultury.

6. W sprawie państwowej polityki muzealnej zwrócić się do Departamentu Sztuki, aby przy układaniu budżetu na rok 1923 położył szczególny nacisk na uzyskanie sum dla zapoczątkowania budowy gmachów muzealnych w Warszawie i w Krakowie; aby ujednostajnił zarząd i opiekę nad muzeami i zbiorami państwowymi i publicznymi o charakterze historyczno-artysty-

cznym, aby poczynił starania w celu zreorganizowania zbiorów muzealnych Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie; aby wyjednał ochronę przed parcelacją przewidzianą przez ustawę o reformie rolnej majątków, związanych ze zbiorami muzealnymi i zabytkowymi gmachami.

7. W sprawie ochrony piękna kraju; dla należytej ochrony piękna Tatr polskich — roztoczenie jak najsilniejszej opieki państwowej i społecznej zarówno na Tatry, jak i na ich podnóże najbliższe, a dla tem skuteczniejszego przeprowadzenia tej ochrony wykupywanie przez Państwo w miarę możliwości, terenów najbardziej zagrożonych, oraz tworzenie rezerwatów przyrodniczych i krajobrazowych.

Pozatem Rada Sztuk Pięknych wypowiedziała się w sprawie klasyfikacji zabytków w związku z projektowaną zmianą obecnego dekretu o opiece nad zabytkami na nową ustawę szczegółową; o potrzebie powołania komitetu do spraw zabytków kościelnych; w sprawie przejęcia przez Państwo kopca Kościuszki i zabezpieczenie kopca Krakusa; o konieczności utrzymania nadal teatru „Reduta“ przy czem wyrażono jej kierownikowi gorące uznanie; w sprawie upaństwowienia b. teatrów rządowych w Warszawie, znajdujących się obecnie w zarządzie miasta, otoczenia baczną pieczą ludową sztukę dramatyczną, dążąc do ochrony w niej pierwiastku twórczości rodzimej i broniąc ją od szkodliwego naśladownictwa szablonów cudzoziemskich.

Rada Sztuki wypowiedziała się również za wnioskiem, aby przyjmować do szkół artystyczno-zawodowych tych kandydatów, którzy wykazują talent i wiedzę fachową, świadectwom z wykształcenia ogólnego nie przypisywać znaczenia decydującego.

Prócz tego Rada Sztuki zwiedziła Zamek i Łazienki oraz reewakuowane z Rosji dzieła sztuki i pamiątki historyczne.

WYSTAWA TEATRALNA W WARSZAWIE. Międzynarodowa wystawa sztuki dekoracyjnej w Paryżu, poświęcona wyłącznie nowoczesnej i oryginalnej twórczości na polu zdobnictwa, obejmuje również sztukę teatralną. W tym przeglądzie wszechświatowej produkcji dekoracyjnej weźmie udział również Polska. Krokiem przygotowawczym do spełnienia tak poważnego zadania ma być szereg wystaw krajowych, które umożliwią zbadanie i ocenę stanu różnorodnych gałęzi zdobnictwa naszego. Wystawa polskiej sztuki teatralnej będzie urządzoną w Warszawie z wiosną 1923 r. w gmachu Towarzystwa Zachęty Sztuk pięknych. Do udziału w niej zostaje wezwany, prócz niespełna stu malarzy, którzy dla teatru pracowali, cały świat artystyczny. W porozumieniu z p. Jerzym Warchałowskim, generalnym delegatem komitetu międzynarodowej wystawy, wyłoniono komitet organizacyjny wystawy teatralnej, w skład którego wchodzi p. p. Wacław Borowski, Wacław Budzyński, — skarbnik, Adam Dobrodzicki — przewodniczący, Wincenty Drabik, Karol Frycz — delegat komitetu wystawy paryskiej, Willam Horzyca, Witold Małkowski, Julian Nagórski — zastępca przewodniczącego, Bohdan Nowakowski, Juljus Osterwa, Czesław Przybyłski, Leon Schildenfeld-Schiller — zastępca przewodniczącego, Franciszek Siedlecki, oraz Janusz Kozłowski i Juljusz Wołoszynowski — jako sekretarze.

Wystawa obejmie:

1) Architekturę teatru monumentalnego i kameralnego (budynku, widowni i sceny) ze szczególnym uwzględ-

niem rozkładu, oraz akustycznych i optycznych warunków wnętrza; 2) projekty teatru na wolnym powietrzu; 3) projekty ujednostajnienia typu i wymiarów wiązania scen prowincjonalnych i ludowych z uwzględnieniem najmniejszych warunków oświetlenia; 4) rozwiązanie przestrzeni scenicznej w kształcie, świetle i ruchu; modele plastyczne z główną uwagą na ujęcie sceny, któreby odpowiadały właściwym cechom dramatycznego utworu; 5) zgrupowania sceniczne i pomysły z dziedziny gestyki teatralnej, oraz próby uzgodnienia ruchu z odrębnością projektowanej sceny; 6) próby organicznego zespolenia światła z akcją sceniczną; 7) wzory kostiumów i rekwizytów, maski, lalki i t. p.

Temat inscenizacji może być zaczerpnięty z literatury rodzimej lub obcej, dawniejszej i nowoczesnej; przewiduje się również opracowania własnych pomysłów, dzieł nieznanymi, lub dokonane wspólnie z dramatopisarzami. Projekt inscenizacji winien być wykonany w modelu plastycznym, mającym najwyżej metr u podstawy; może on ilustrować jeden fragment danego utworu, scenę, pod warunkiem podania reszty ujęcia w rysunkach, opatrzonych dokładnymi planami.

W dziale sztuki narodowej pożądane są inscenizacje;

1) misterjów, moralitetów i innych widowisk dawnego teatru religijno-ludowego w formie przystosowanej do ducha czasów naszych; 2) najbardziej charakterystycznych komedji polskich; 3) dramatów z epoki romantyzmu i współczesnych; 4) oper, komedjo-oper i dramatów muzycznych; 5) baletów, pantomin i widowisk pokrewnych; 6) zabaw i obrzędów ludowych jak: szopka, turoń, gwiazda, zapust, sobótka, wianki, lajkonik, odpusty, wesela i t. p., oraz ballad ludowych lub na motywach ludowych utworzonych.

Projekty te o temacie dowolnym, nie licząc się z warunkami teatrów istniejących, mają niczem niekępowaną swobodę pomysłu. Program wystawy wyklucza wszelkie prace retrospektywne, oraz próby odtwarzania i kopjowania przeszłości lub surowych materiałów etnograficznych, uznaje zaś jedynie dzieła oryginalne i posiadające cechy sztuki nowoczesnej.

Zapewniony zwrot kosztów za modele prac przyjętych na wystawę zostanie określony przez Komitet organizacyjny. Fundusze na pokrycie kosztów zamierzonej pracy, można uzyskać po porozumieniu się z Komitetem organizacyjnym.

Sekretariat komitetu mieści się w Gmachu Zachęty Sztuk Pięknych.

WYSTAWA NA GÓRNYM ŚLĄSKU. Centralny związek polskiego przemysłu, górnictwa, handlu i finansów wzywa przemysłowców z całej Polski do przyjęcia czynnego udziału w wystawie polskiej na Górnym Śląsku.

Wystawa urządzona będzie w okresie od 28 stycznia do 11 lutego 1923 r. przez Tow. „Polskie wystawy ruchome“. Bliższych informacji udziela biuro Towarzystwa. Warszawa, Elekoralna 2.

WYSTAWA PROJEKTU NOWEGO MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE. W Towarzystwie sztuk pięknych wystawiono model gipsowy oraz rysunki projektu prof. A. Szyszko-Bohusza na gmach Muzeum Narodowego. Miejsce pod budowę wyznaczono u wylotu ulicy Wolskiej. Od ofiarności społeczeństwa zależy możliwość przeprowadzenia w całości pomysłu monumentalnej architektury dla schronienia zabytków i pamiątek narodowych. Wpisy na członków założycieli Mu-

zeum przyjmuje Dyrekcja Muzeum Narodowego w Krakowie.

PLAGJAT W REKLAMIE. W ostatnim numerze „Grafiki polskiej“ w artykule „Pod pręgierz“ bardzo poważnie napiętnowano dwie firmy warszawskie za użycie ogłoszeń wiernie skopjowanych z reklam niemieckich. Posługiwanie się cudzym dorobkiem nie należy u nas do rzadkości i rzeczywiście zasługuje na baczniejszą uwagę, zwłaszcza że dzieje się to bezkarnie we wszystkich prawie dziedzinach zdobnictwa i rzemiosła. Najczęściej spotyka się kopje lub naśladownictwo w grafice, stolarstwie i malarstwie pokojowym. Wiele przyczyn składa się na brak swojskiej pomysłowości i zasadniczych podstaw kultury estetycznej u szerszych mas, nie wyklucza to jednak odpowiedzialności firm handlowo-przemysłowych, które bez obowiązujących umów handlowych, posługują się obcą reklamą, niedopuszczając tem samem do rozwoju polskiej grafiki. Poziom poczucia estetycznego w sferach kupieckich, widoczny na ostatnich targach, smutnie świadczy o zrozumieniu ważności sztuki zdobniczej w drukach, ogłoszeniach, etykietach i afiszach, niemniej jednak spotyka się w przemyśle jednostki powołujące do współpracy w reklamie artystów grafików. Firmy wykazujące w drukach i ogłoszeniach dbałość o stronę estetyczną reklamy należałoby wymieniać imiennie i odpowiednio popierać w społeczeństwie, a tem samem los kupców czy przedsiębiorców żyjących się cudzą nieopłaconą pracą wcześniej lub później byłby przewidziany. Zaprowadzenie w szkołach handlowych wykładów o sztuce graficznej, w zastosowaniu do potrzeb kupieckich, podniosłoby znacznie wychowanie estetyczne młodzieży handlowej, a to jest najskuteczniejsza droga do walki z plagjatem i naśladownictwem w reklamie. Należyte poparcie szkół przemysłu artystycznego i rozwinięcie działu graficznego, usamodzielnienie od wpływów obcych zdobnictwo drukarskie, niemniej potrzebujące naprawy. Kupiectwu polskiemu przytacza „Grafika Polska“ uchwały sformułowane przez wydział reklamy starszych kupiectwa berlińskiego, zaczerpnięte z wydawnictwa „Das Plakat“ wydawanego przez Związek przyjaciół plakatu, które pod rozwagę sfer handlowych za „Grafiką Polską“ podajemy:

1. Plagjat jest to nieuprawnione naśladownictwo lub wykorzystanie cudzej własności duchowej, w szczególności zaś artystycznej. W dziedzinie reklamy mamy przeważnie do czynienia: z plagjatami treści (tekstu): prospekty, ogłoszenia, broszury, katalogi; z plagjatami rysunku: plakaty, ogłoszenia, okładki, cenniki, marki ochronne (w malarstwie, rysunku i fotografii); z plagjatami z zakresu reprezentacji firm: szyldy, opakowania, premja (dodatki reklamowe).

2. Przerysowywanie, wprowadzanie zmian lub zastosowanie jest także plagjatem, zarówno wtedy, kiedy oryginalny pomysł wzoru zostanie podany w nowym opracowaniu, jak i wtedy, kiedy odwrotnie oryginalne opracowanie wzoru zostanie zastosowane do nowego pomysłu, gdyż chodzi o to, aby powstał oryginalny twór duchowy czy artystyczny.

3. Plagjaty uchylają przyzwoitości artystycznej lub kupieckiej i wprowadzają w błąd co do umiejętności autora albo co do wartości pracy.

4. Wyroby, określone w punktach 1 i 2, jako plagjaty, należy uważać za karygodne naśladownictwa, jeżeli wkroczenie w prawa autora nastąpiło rozmyślnie.

Pozatem nieprawnie sporządzone lub rozpowszechniane egzemplarze ulegają zniszczeniu (§§ 38, 40, 42 prawa autorskiego, §§ 32, 35 i 37 prawa o ochronie dzieł sztuki). Nawet nieudolne kopje obowiązują do odszkodowania.

ZJAZD PRZEDSTAWICIELI POLSKICH MUZEÓW. Dnia 29 października odbył się w Krakowie drugi zjazd przedstawicieli Muzeów, na którym między innymi omawiano sprawę budowy nowego gmachu Muzeum Narodowego według projektu prof. Szyszko-Bohusza. Plany uznano za odpowiednie celowi w zupełności i nadające się do potrzeb nowoczesnego muzealnictwa. Po omówieniu kilku kwestji odnoszących się do spraw muzealnych i organizacji pracowników na polu muzealnictwa uchwalono następną zjazd odbyć w Toruniu.

BIBLIOTEKA ZAŁUSKICH I T. P. N. Na podstawie zawartej umowy w Moskwie nastąpi częściowy zwrot biblioteki Załuskich i całość zbiorów Tow. Przyjaciół Nauk a w tej liczbie prawie wszystkie rękopisy oraz cenne i rzadkie druki. Ponadto rewindykowano wszystkie archiwa historyczne wywiezione z Polski, z wyjątkiem archiwum generale regni, o które toczyć się będą nadal rokowania.

ROZSTRZYGNIECIE KONKURSU NA EX LIBRIS HELENY DĄBCZAŃSKIEJ. Ogólnie biorąc konkurs ten, dał wyniki nie odpowiadające założeniu i wśród 31 nadesłanych prac nie znaleziono pomysłu w zupełności zadawalniającego. Niemniej jednak kilkanaście prac ujętych graficznie brano pod uwagę celem nagrodzenia usiłowań w rozwiązaniu bądź co bądź niezbyt łatwego zadania.

W rezultacie sąd konkursowy składający się z p. Karola Homolacza, Jana Raszki, Karola Stryjeńskiego, Eugenjusza Tora, Kazimierza Witkiewicza i Wiesława Zarzyckiego, postanowił przyznać trzy równorzędne nagrody pracom pod godłem „Poznań I“, „Wola“, „Dunin“. Autorami nagrodzonych prac okazali się: Marjan Ziółkowski, Czesław Wallis i Mieczysław Dunin Bartodziejski, wszyscy uczniowie państwowej szkoły przemysłu artystycznego w Krakowie. Niezależnie od tego wyróżniono pracę pod godłem: „S. F.“ autorem której jest również uczeń tejże szkoły Franciszek Seifert.

Na konkurs ten nadesłano ze Lwowa kilkanaście prac w jednej kopercie. Sąd konkursowy po bliższym porozumieniu przyszedł do przekonania, że obsyłanie konkursu tego rodzaju materiałem, pochodzącym ze szkoły lwowskiej, uważać należy za objaw niezrozumienia istoty grafiki i brak odpowiedniego przygotowania. Były to prace tak banalne w pomysłach i nieudolne w wykonaniu, że obojętnie przyjął wyniki uczelni lwowskiej nie podobna. Sprawa podobnie przedstawiała się przy konkursie na kilim i odpowiedzialność w obu wypadkach spada na kierownictwo szkoły, które widocznie za mało kładzie nacisku na wymienione przedmioty.

ROZSTRZYGNIECIE KONKURSU NA DYWAN I MATERJE. Na konkurs, ogłoszony przez generalnego delegata polskiego międzynarodowej wystawy dekoracyjnej w Paryżu, na życzenie firm. Zdzisław Szczerbiński i Bogusław Herse, nadesłano do Departamentu Sztuki 66 prac (55 na materję, 11 na dywan). Wobec znacznej liczby prac, interesujących wymienione firmy, przedstawiciele ich zwiększyli ilość nagród z 8 na 13. Sąd

konkursowy, do którego należeli pp: Władysław Skoczylas, Józef Czajkowski i Jerzy Warchałowski, oraz przedstawiciele firm, przyznał 6 równorzędnych nagród za projekty dywanu, oraz 7 takichże nagród za projekty materji. Autorami pierwszych 6 prac są pp: Adam Dobrodzicki (dwie prace), Jan A. Zaremba, Roman Sneider, Zofja Jezierska, Stefan Wyrwicz, uczeń p. szkoły przemysłu art. w Krakowie. Autorami 7 projektów nagrodzonych na materję są pp: ś. p. Zofja Kossuth-Lorecowa (cztery prace), Zygmunt Lorec, i uczniowie państwowej szkoły przemysłu artystycznego w Krakowie: Stefan Wyrwicz, Stefan Bień. Poza tem wyróżniono wszystkie pozostałe projekty na dywan: (godła: Orły, Ordan, Z. Z., K. H., S. S., TT., H., Obicie, XXX, 3 próbki). Drugie wyróżnienie otrzymał projekt materji pod godłem: 3 w kółku Nr. II. Na dalszem miejscu postawiono 21 prac, 17 zaś prac uznano za zupełnie słabe.

Wśród wyróżnionych prac znajdują się trzy projekty uczniów państwowej szkoły przemysłu art. w Krakowie, a mianowicie, wzmiankę otrzymali: Kazimierz Piętka za materje; Marjan Ziółkowski i Stefania Grębska za dywan.

KONKURS NA POMNIKI. Wydział Związku artystów polskich „Rzeźba“ uchwalił przedłużyć termin nadsyłania prac konkursowych na pomniki dla stolicy, a mianowicie: 1) pomnik Powstania 1831 (Noc listopadowa), 2) pomnik Powstania 1863 (Romuald Traugutt), 3) pomnik uczczenia wszystkich walk o niepodległość z d. 1 listopada 1922 na 1 stycznia 1923. Miejscem nadsyłania prac konkursowych pozostaje Tow. zachęty sztuk pięknych w Warszawie. Sąd konkursowy rozpocznie swoją działalność z dniem 15 stycznia 1923.

KONKURS ARCHITEKTONICZNY. Magistrat m. Poznania rozpisuje za pośrednictwem „Koła Architektów“ konkurs na przeistoczenie i urządzenie placu Wolności w Poznaniu. Plac ten, który wskutek rozwijania się miasta w kierunku zachodnim stał się siłą faktu najbardziej ożywionym punktem w mieście, od dłuższego czasu po usunięciu szczątków pomników niemieckich ogołocony z krzewów, wyglądem swym dopomina się niecierpliwie uporządkowania, planowego przeistoczenia. „Koło Architektów“ w Poznaniu ogłasza niniejszem konkurs, w którym mogą wziąć udział wszyscy architekci polscy, z terminem do 1 stycznia 1923. Dokładny program, który otrzymują wszystkie „Koła Architektów“ w Polsce, wyznacza trzy nagrody: pierwszą w wysokości 500.000, drugą 300.000, trzecią 200.000 marek, ewentualne zakupy prac nienagrodzonych, a wyróżniających się.

Sąd konkursowy stanowią z ramienia miasta prezydent Cyryl Ratajski i radca arch. Kazimierz Ruciński, z plastyków: rzeźbiarz Władysław Marcinkowski, konserwator Dr. Pajzderski, arch. Marjan Andrzejewski, arch. Stefan Cybichowski, arch. Roger Sławski; jako zastępcy: arch. Adam Batycki, radca inż. Drozdowicz i arch. Stanisław Mieczkowski. Wszelkich pisemnych wyjaśnień w tej sprawie zasięgnąć można w „Kole Architektów“ w Poznaniu, przy ulicy Seweryna Mielżyńskiego nr. 23.

KONKURS NA AFISZ. Dyrekcja „Targu poznańskiego“ w porozumieniu z „Radą sztuki“ st. m. Poznania, ogłasza konkurs na afisz „III. Targu poznańskiego“ pod następującymi warunkami: Do konkursu zaprasza się wszystkich artystów polskich. Format afisza: wysokość 64 cm., szerokość 48 cm. Do napisu „III. Targ poznański“,

biuro Poznań, plac Sapieżyński 10, należy zostawić u dołu, pas najmniej 13 cm. wysoki. Afisz w 2—3 barwach do wykonania w litografji. Najwięcej uwydatniać się winien tytuł „III“ lub „3“ Targ poznański“, albo kompozycja z liter odpowiadająca tekstowi oraz data 28 kwietnia do 4 maja 1923 r. Prace oznaczone godłem, a nazwisko autora w zamkniętej kopercie należy nadsyłać przed 6 listopada 1922 roku pod adresem: miejski urząd Targu poznańskiego, Poznań, plac Sapieżyński 9—10a. Nagroda I 200.000 mk. Nagroda II 100.000 mk. Prace nagrodzone stają się własnością M. U. T. P. z prawem reprodukcji.

Jury stanowią pp.: Cyryl Ratajski, prezydent miasta st. Poznania, Władysław Marcinkowski prezes rady sztuki st. m. Poznania, Henryk Jackowski, prezes Związku artystów wielkopolskich, Stefan Cybichowski, arch., prezes Koła architekt., Stanisław Robiński, radca miejski, Edward Mazurkiewicz, prezes Zw. tow. kupieckich, Mieczysław Krzyżanowicz, dyrektor miejskiego urzędu Targu poznańskiego.

KONKURS NA PROJEKTY WNĘTRZ. Rada Sztuki za pośrednictwem Koła Architektów w Poznaniu rozpisuje konkurs na projekty wnętrz. Program obejmuje trzy pokoje: sypialny, gabinet i jadalny. Projekty nagrodzone zostaną wykonane przez pierwszorzędną firmę poznańską i ewentualnie wystawione na wystawie międzynarodowej przemysłu artystycznego w Paryżu w r. 1924. W konkursie mogą brać udział artyści Polacy zamieszkali w byłej dzieln. pruskiej lub też należący do jednego ze stowarzyszeń artystycznych b. dzieln. pruskiej. Sąd konkursowy stanowią pp.: Dr. N. Pajzderski konserwator, Henryk Jackowski art. malarz i Julian Puterman, architekt, jako zastępcy. Po warunki konkursu zgłaszać się należy do sekretarjatu Koła Architektów w Poznaniu, ul. Seweryna Mielżyńskiego 23, tylny dom I. p. za opłatą 500 marek. Nagrody wyznaczono w wysokości 120 tysięcy i 60 tysięcy marek za każdy pokój osobno.

KONKURS NA INICJAŁY. Dyrekcja Miejskiego Muzeum przemysłowego im. Dra A. Baranieckiego w Krakowie ogłasza konkurs na litery ozdobne (inicjały) przeznaczone dla czasopisma Muzeum „Przemysł, Rzemiosło i Sztuka“.

Inicjały mają być wykonane na kliszach kreskowych cynkograficznych. Wielkość inicjałów mniej więcej 2×2 cm. projekt winien być znacznie większy (10×10) cm. Za najlepszy komplet alfabetu przeznaczono nagrodę 30.000 Mk., II-ga nagroda 20.000 Mk., III-cia 10.000 Mk., Nagrodzone prace stają się własnością Muzeum. Termin nadsyłania prac do dnia 1-go grudnia b. r. Jury stanowią Dyrekcja Muzeum i Dyr. państw. Szkoły przemysłowej artystycznego w Krakowie.

KONKURS NA SERWIS DO KAWY. Towarzystwo „Polski Przemysł artystyczny“ w Krakowie wraz z Dyrekcją Muzeum przemysłowego w Krakowie, i przy pomocy zakładów ceramicznych Witolda Księcia Czartoryskiego w Szówsku ogłasza konkurs na serwis do kawy składający się: z filiżanki i spodka, dzbanka na kawę, dzbanuszką na śmietankę, cukierniczki, maselniczki i klosza na chleb. Serwis ten ma być wykonany w masie fajansowej z ozdobą barwną podszkliwną, możliwie skromną i w charakterze swojskim. Rysunki względnie

modele naturalnej wielkości należy nadsyłać pod adresem: Tow. „Polski Przemysł artystyczny“ w Krakowie Smoleńska Nr. 9, najpóźniej do dnia 15. lutego 1923 r.

Nagroda I. 250.000 Mkp., nagroda II. 150.000 Mkp. III. 100.000 Mkp. Nagrodzone prace stają się własnością Towarzystwa „Polski Przem. Art.“ i Muzeum Przem. Nienagrodzone prace mogą być zakupione przez Zakłady ceramiczne Ks. Czartoryskiego w Szówsku.

Sąd konkursowy stanowią: Delegowani członkowie Towarzystwa, Zarząd Muzeum przemysłowego i reprezentant Zakładów ceramicznych w Szówsku.

KURS ROBÓT RĘCZNYCH DLA NAUCZYCIELSTWA. Kurs tego rodzaju urządzono w Krakowie celem wykształcenia sił nauczycielskich. Ponieważ zeszłoroczny kurs nie wydał pożądanego rezultatu, w roku obecnym Kuratorjum Lwowskie powierzyło kierownictwo artystyczne wibitnej sile fachowej p. Stefanji Ligasównie i art. mal. Waškowskiemu.

KONKURS. „OGRODY ZABAW I SPORTU“. Zawiazane przed rokiem Towarzystwo pod tą nazwą po otrzymaniu koncesji przez warszawską radę miejską na eksploatację terenów, leżących po prawej stronie Wisły, między mostem Kierbedzia a kolejowym, rozpisuje za pośrednictwem Koła architektów przy Stow. techników w Warszawie konkurs na projekt szkicowy ustalenia rozplanowania oraz architektonicznego ukształtowania, celem uzyskania:

1) Parku koncertowego z kasynem, obliczonym na 4,000 miejsc w sali koncertowo-balowej, oraz 10,000 miejsc na tarasach i dachu budynku. W parku tym ma powstać budynek kinematografu na 1,000 miejsc, oraz teatrzyku dla dzieci na 800 miejsc.

2) Park sportowy powinien zawierać boisko z trybunami na 20,000 widzów, oraz na stokach wybrzeża teatr plenirowy z amfiteatrem na 4,000 osób, ze sceną, dającą widok na Wisłę, mogący być użyty do przedstawień dramatycznych, koncertów oraz widowisk sportowych.

3) Park zabawowy winien być tak zaprojektowany, aby służył na obramowanie architektoniczne dla 20 sezonowych pawilonów atrakcyjnych. Należy ustalić ośrodek o charakterze promenadowym o dwu teatrach ogrodowych wraz z przylegającymi salami tanecznymi.

Warunki i prog. konkursu otrzymywać można w Stow. techników, ul. Czackiego 3/5, w Warszawie, w godz.

od 11 do 1 po południu. Sąd konkursowy tworzą z ramienia Koła architektów architekci pp.: Karol Jankowski, Stanisław Noakowski, Jerzy Beill. Z ramienia zarządu Tow. „Ogrody zabaw i sportu“ pp. Antoni Plutyński, Marjan Dienstl-Dąbrowa, Tadeusz Garczyński oraz redaktor „Ogrodnika“, Franciszek Szanior.

Termin konkursu dnia 30 listopada 1922 r.

Adres Towarzystwa, ul. Ordynacka 8, m. 20, telefon 167-14, od godz. 10 do 2 po poł.

KONKURS NA PRACE P. T. „DOMY LUDOWE“. W rocznicę 120-lecia istnienia instytucji i ku uczczeniu ś. p. Stanisława Dzierzbickiego, pierwszego prezesa Rady Nadzorczej w okresie przejścia Instytucji przez społeczeństwo, Władze Polskiej Dyrekcji Ubezpieczeń Wzajemnych ogłaszają konkurs na pracę pod tytułem „Domy ludowe, ich organizacja i znaczenie dla rozwoju kultury narodowej“ — na warunkach następujących:

1. Praca konkursowa, z uwzględnieniem materiału ojczystego i obcego, o treści popularnie lecz źródłowo ujętej, nie może być większą nad 6 arkuszy druku zwykłej szesnastki.

2. Rękopis czytelnie napisany przesłać należy pod adresem: Polska Dyrekcja Ubezpieczeń Wzajemnych w Warszawie, Al. Jerozolimskie 41, w kopercie z napisem „Na konkurs“. Na pierwszej stronie rękopisu winno być uwidocznione godło autorskie, które wraz ze szczegółowym adresem, imieniem i nazwiskiem autora podać należy wewnątrz w osobnej kopercie.

3. Ostateczny termin konkursu upływa dnia 15 lutego 1923 roku, po tej przeto dacie nadesłane prace nie będą rozpatrywane.

4. Za uznane przez sąd konkursowy dwie najlepsze prace, wypłacone będą nagrody 500.000 Mkp. oraz 200.000 Mkp. Nazwiska autorów prac nienagrodzonych pieniądze, lecz zaszczytnie wyróżnionych, będą za zgodą autorów ogłoszone. Prace nagrodzone przechodzą na własność Polskiej Dyrekcji Ubezpieczeń Wzajemnych.

5. Wyniki konkursu ogłoszone będą najpóźniej dn. 15 kwietnia 1923 r. Rękopisy prac nienagrodzonych a nieodebranych przechowane będą do dnia 1 lipca 1923 r.

6 Sąd konkursowy stanowią: pp. Zdzisław Dębicki Aleksander Janowski, Tadeusz Niedzielski oraz z ramienia Władz Instytucji: pp. inż. Jan Brzostowski, Antoni Byszewski i Bolesław Chomicz.

NADESLANE KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

„Książka wytworna“. Rzecz o estetyce druku. Napisał Stanisław Lama. Nakładem i drukiem tłoczni Wł. Łazarskiego w Warszawie. R. 1922.

Książka wydana niezwykle starannie, tłoczona, na przepyszny papierze piękną i pełną Antykwa, która dowodnie i nieporaz pierwszy świadczy o tem, że wszelkie marzenia o wytworzeniu „polskiej czcionki“ mogą sobie spokojnie, i raz na zawsze, pozostać w sferze marzeń, gdyż antykwa taka, jakiej użyła tłocznia Łazarskiego do druku „Książki wytwornej“ Lama, krągła, pełna, przejrzysta, doskonale czytelna, a przy tem wytwornie prosta, odpowiada najzupełniej dobrze duchowi polskiego języka; a że jest przy tem kwiatem, wyrosłym na gruncie wielowiekowej kultury romańskiej Za-

chodu, odpowiada też i polskim tradycjom kulturalnym. Sprawa gotyckiego „narodowego“ pisma w Niemczech powinna być przecie dla nas odstrasającym przykładem...

Co do książki p. Lama, zaznaczyć należy, że jest w niej pewna niezgodność pomiędzy tytułem książki a jej treścią. Tytuł obiecuje nam zasadniczą rozprawę „O estetyce druku“, tymczasem mu właśnie przedmiotowi poświęca autor bardzo mało miejsca. Lwia część tekstu poświęcona jest pobieżnemu zresztą przeglądowi historycznemu i krytycznemu, indywidualnych wysiłków na polu nie tyle estetyki druku, ile raczej z d o b n i c t w a książki... Bez wątplenia jest to sprawa równie ważna, a dziś może i ważniejsza, co sprawa formy pisma i układu.

Lecz właśnie dlatego wymagałaby sprawa ta zupełnie odrębnego, szerokiego i bezwzględnie potraktowania. Tymczasem autor osładza tak dyskretnie swe pigułki krytyczne, podawane artystom, oszpecającym dziś wszakże tak często dzieło papiernika i drukarza, że z pod tej osłody czytelnik, zwłaszcza nie fachowiec, zbyt mało się dowie o tem, co powinno być w zdobnictwie książki bezwzględnie ściśle zachowane jako zasadnicze warunki i postulaty osobliwej techniki i dyscypliny estetycznej, zależnej od materiału i ducha książki, a co jest znów wręcz szkodliwe dla piękna książki, co szpeci ją i dane warunki pogwałca. I tak obszedł się autor zbyt pobłażliwie i pobieżnie ze stałym nadużywaniem w naszym zdobnictwie książkowym motywów plastycznych i efektów malarskich, które zamiast ustępować miejsca poważnemu i ściśle graficznemu traktowaniu tak ornamentu drukarskiego jak i ilustracji, stają się właśnie dziś istną plagą polskiej książki. Wynik to bezwątpienia ogólnego dyletantyzmu tych, którzy schodzą u nas z piedestałów czystej stalugowej sztuki do nizin (!) zdobnictwa książkowego... Odpowiednio do tego dobiera też autor w części ilustracyjnej książki przykłady tylko dobre, a przynajmniej poprawne, nie podając wcale przykładów złych. A byłoby to wszakże dla celów pedagogicznych i propagandy rzeczą bardzo pożyteczną i pouczającą. Przypuszczam jednak, że wspomniane braki i dysproporcje pomiędzy formatem książki, jej tytułem, działem ilustracyjnym, a jej treścią zgoła dostateczną, dla dobrej broszury z celem propagandy, lecz rażąco niedostateczną dla monumentalnie niemal pomyślanego i tak drogiego dzieła (30,000 Mkp.), są zapewne wynikiem narzuconych autorowi z góry warunków... I skutkiem też tego ta przepięknie wydana książka czyni po jej przeczytaniu wrażenie jakgdyby kapryśnej zachcianki wydawcy, o ile nie, zresztą wysoce artystycznej i kosztownej reklamy.

WACŁAW NOWIŃSKI

Michał Brensztejn, Bibliotekarz Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie: „Biblioteka Uniwersytetu w Wilnie od r. 1832-go“. Wilno 1922.

Prof. Al. Prusiewicz: „Klasztory katolickie w djecezji Łuckiej“. Nakładem Oddziału Wołyńskiego Towarzystwa opieki nad zabytkami przeszłości. Łuck. 1922. Tłocznia „Poldruk“.

Biblioteka „Orlego lotu“ 3: „Krzyże i kapliczki przydrożne“. Kraków, 1922.

Inż. Bohdan Rzeszotarski: „Jak poznać wadliwość działania maszyn tłokowych“. Warszawa, 1922.

Die Moderne Graphik: „Eine Darstellung für deren Freunde und Sammler von Singer“. Wydanie drugie. R. Lipsk. 1920.

Dr. Hans Friedrich Secker: „Die alte Töpferkunst Danzigs und seiner Nachbarstädte“. Lipsk 1915.

Kunstsammlungen Danzig. Neuerwerbungen 1918. Lipsk.

Prowinzial-Museum Danzig. Lipsk 1917.

Inż. St. Kruszewski: „Jak można zaoszczędzić opał w gospodarstwie domowym“. Pod tym tytułem ukazała się niewielka, lecz bardzo cenna broszura inż. St. Kruszewskiego, która może być niezmiernie użyteczna dla wszystkich, kto interesuje się sprawą zaoszczędzenia coraz droższego opału. Książeczka tatraktuje o tem, jak palić w piecach domowych i kuchennych, o spalaniu drzewa i torfu, o gotowaniu na gazie i o ogrzewaniu centralnem.

Dzielko spotkało się z bardzo przychylną oceną w prasie fachowej i może być polecane tembardziej, że autor daje szereg łatwych i ogólnie zrozumianych wskazówek, nie pociągających za sobą żadnych kosztownych przeróbek, a możliwych do zastosowania w każdym gospodarstwie.

Broszurę wydał „Mechanik“ Warszawa, Marszałkowska 46. Sprzedają ją wszystkie księgarnie.

Inż. Tadeusz Gayczak: „O spawaniu elektrycznem metali“. Warszawa, nakładem „Mechanika“.

Jest to dziesiąta z rzędu broszura, jakie ukazały się w ostatnich czasach w druku nakładem tego żywotnego wydawnictwa. Na 32-wu stronach obficie ilustrowanej książeczki autor na podstawie własnego doświadczenia zaznajamia nas z współczesnymi metodami spawania metali zapomocą elektryczności. Po ogólnem omówieniu spawania oporowego i łukowego, autor opisuje szczegółowo urządzenia stosowane przy tej ostatniej metodzie i daje szereg ogólnych wskazówek pod tym względem. Szereg przykładów praktycznych pochodzi głównie z zakresu robót kotlarskich, dokonywanych w naprawiach kolejowych, gdzie dzięki spawaniu elektrycznemu zaoszczędzić można znaczną ilość pracy i kosztów.

Podkreślić należy, że temat ten nie był dotąd w polskich wydawnictwach technicznych poruszany, co tembardziej upoważnia nas do polecenia pracy p. Gayczaka.

Edwin Hauswald, Profesor politechniki we Lwowie: „Wykonanie rysunków konstrukcyjnych. Normy tymczasowe. Odbitka z „Mechanika“. Warszawa 1922. Rysunek, ten międzynarodowy język techniki, wymaga zachowania szeregu przepisów i stosowania licznych oznaczeń umownych, o ile niema prowadzić do codziennych przykrych i kosztownych nieporozumień. W przeciwnym razie traci on przejrzystość i przestaje odpowiadać swym zadaniom. Praca znanego lwowskiego profesora poświęcona jest ujednostajnieniu panujących pod tym względem poglądów i podaje przy pomocy czterech tablic typowych rysunków technicznych szereg podstawowych wskazówek wykonawczych, które nietylko konstruktora i kreślarza, lecz i każdego zawodowca, który ma z rysunkiem technicznym czy to w biurze, czy w warsztacie do czynienia, zająć i zainteresować powinna.

„Mechanik“. Październik 1922. Warszawa, Marszałkowska 46.

Październikowy zeszyt zawiera artykuły następujące: Przegląd niższego szkolnictwa zawodowego. Uchwyty elektromagnetyczne (z licznymi ilustracjami). Elektryczny napęd obrabiarek do metali. Podziałki, moduły i pitch'e kół zębatych. Z warsztatów i pracowni. Budżet Państwa Polskiego (z odpowiednim wykresem graficznym). Badania psychotechniczne na gruncie warszawskim. Wiertarka słupowa. Przegląd książek i pism. Nowe książki.

Nader urozmaicona treść obok naukowego, a jednak przystępnego opracowania tematów, każe nam polecić wydawnictwo uwadze mechaników, jako bardzo pożyteczne źródło doskonalenia się w obranym zawodzie.

„Mechanik“. Warszawa, Marszałkowska 46.

Listopadowy zeszyt pisma zawiera następujące artykuły: Elektryczny napęd obrabiarek do metali. Podzielnica uniwersalna i jej zastosowanie. Wybór mikrometra. Przyrząd do wydzielania kamienia kotłowego i szlamu na parowozach. Sprawdźian i przeciwspawdzian w mąsowej produkcji. Szkolnictwo Zawodowe. Przegląd książek i pism. Nowe książki.

„Przyroda i Technika“. Miesięcznik poświęcony naukom przyrodniczym oraz rozwojowi przemysłu i rolnictwa, wydawany przez polskie Tow. Przyrodników Im. M. Kopernika, Lwów-Warszawa. Nakładem Książnicy Polskiej Tow. Naucz. Szkół Wyższych.

Treść zeszytu: Do Czytelników. Pamięci B. Znato-wicza. Dr. inż. Z. Fuchs: Budowa materji w świecie badań nowoczesnych. Prof. dr. S. Krzemieniewski: Ochrona przyrody ojczyzny i jej znaczenie. Dr. inż. T. Malarski: Zarys rozwoju radiotelegrafji. J. Łomni-cki: O gościach mrówek. Uczczenie zasług naukowych F. Chłapowskiego. Ruch naukowy. Przegląd czasopism. Przegląd książek. Zapiski. Skrzynka redaktorska.

„Grafika Polska“, czasopismo poświęcone sztuce graficznej. Zeszyt 9-ty zawiera: Ludwik Gardowski: Pod pręgierz. Przeclaw Smolik: O pochodzeniu gotycy-kiego pisma. O powstaniu kursywy. W. Rozen: Układ drukarski. Wskazówki dla litografów. Wskazówki dla maszynkarzy. Wskazówki dla składaczy i maszynistów. Z praktyki dla praktyki. Z dziedziny wynalazków. Kro-nika. Czasopisma nadesłane do redakcji. Załącznik: R. Mathia Podręcznik dla składaczy. Okładka i ozdody art. graf. A. Półtawskiego.

„Obuwie i skóry“: Miesięcznik poświęcony sprawom zawodowym obuwnictwa, garbarstwa i handlu skór-ami. Rok XV. Warszawa, Świętokrzyska 40.

„Południe“. Pismo poświęcone sztuce i krytyce artystycznej. Wilno. Zeszyt III. zawiera następujące prace:

Nowy wiadukt kolejowy w Warszawie J. D. O tech-nice malarstwa. B. Anrep (tł. Marja Borzobohata) Nowa teoria barw — Tadeusz Oryng. O fabryce kryształów w Urzeczcu Radziwiłowskim — Antoni Urbański. Kilka uwag o kilimach — Jadwiga Handelsmanowa. Zabawka, Janina Jankowska. Wystawa polskiej sztuki drukarskiej w Warszawie — Zygmunt Mocarski. Dyktatura i anarchja — Emil Brejter. Żeromskiego „Wiatr od Morza“ Mieczysław Rettinger. Kronika życia artystycznego.

„Architekt“. Pismo ilustrowane o architekturze, budownictwie i przemysle artystycznym. Redaktor Wła-dysław Ekielski. Kraków Wolska, 40.

Treść zeszytu 5-go: Najnowsze prądy w architekturze.

Nowa zasada budowy miast. Kooperatywa mieszkaniowa. Z towarzystw naukowych. Jan Zawiejski. (Wspomnienie pośmiertne). Notatki.

„Wiąnki“. Czasopismo ilustrowane, poświęcone polskiej sztuce i kulturze artystycznej. Redakcja i admini-stracja Kraków, Św. Krzyża 5.

„Papier i Galanterja“. Dwutygodnik dla zawo-dów: papierniczego, galanteryjnego, zabawkarskiego i po-krewnych. Poznań.

„Przyjaciół szkoły“. Dwutygodnik Nauczyciel-stwa polskiego. Adres Redakcji: Poznań, Różana 4 a.

„Przemysł i Handel“. Wydawnictwo Minister-stwa Przemysłu i Handlu. Warszawa.

„Poznańska Gazeta Rzemieślnicza“. Urzę-dowy Organ Izby Rzemieślniczej w Poznaniu. Treść Nr. 10 Rozporządzenie, Obwieszczenie, Inż. J. Świątkowski: Za-sady Organizacji pracy. Jan Bukowski: O kształceniu w sztuce (przedruk z Przemysłu, Rzemiosła i Sztuki). Z obwodu. Zjazd delegatów Związku Cechów krawiec-kich. Porządek Obrad.

„Drzewo“. Tygodnik dla Handlu i Przemysłu drze-wnego Rzeczypospolitej polskiej. Nakładem Księgarni polskiej B. Połonieckiego. Lwów.

„Przegląd Włóknisty“. Organ Związku Hur-towników branży włókienniczej w Zachodniej Polsce. Ty-godnik fachowy dla kupców branży bławatnej, konfek-cyjnej, towarów krótkich, modniarstwa, wszelkich towar-ów manufakturyjnych, galanterji i obuwia, z szerokiem uwzględnieniem spraw przemysłu włóknistego.

„Kupiec“. Najstarszy i największy tygodnik hand-lowo-przemysłowy w Polsce. Centralny Organ Związku Towarzystw kupieckich Zachodniej Polski. Poznań.

„Przegląd Graficzny“. R. IV. Nr. 2. Treść zeszytu: Jan Bukowski: O kształceniu w sztuce (odbitka z Prze-mysłu, Rzemiosła i Sztuki). Wynalazcy maszyn do skła-dania. Kursy teoretyczne w pytaniach i odpowiedziach Część II. Z chwili bieżącej. Rozmaitości.

„Przegląd Techniczno-Przemysłowy“. Rok IV. Nr. 20. Kraków, Grodzka 13.

„Przegląd Techniczny“. Tygodnik poświęcony sprawom techniki i przemysłu, Warszawa.

Z DZIAŁALNOŚCI MUZEUM.

PROGRAM PRACY MUZEUM NA ROK 1922/23. Dnia 27 września b. r. odbyło się posiedzenie komisji Muzeum Przemysłowego, na którym przyjęto do wiadomości sprawozdanie Dyrekcji z działalności Instytucji za ubiegły rok szkolny.

Z sprawozdania wynika, iż zakreszony w swoim czasie program na rok ubiegły został w całości wyczerpany; szczególży zawarte zostały w numerach poprzednich naszego czasopisma.

Na posiedzeniu tem uchwalono program pracy Mu-zeum Przemysłowego na rok szkolny 1922/23 obejmuj-ący:

I. KURSY.

1. Rysunki zawodowe dla stolarzy.
2. „ „ metalówców.
3. „ „ geometryczne.
4. Kurs rachunkowości przemysłowej. Wszystkie po-wyższe kursy odbywać się będą dwa razy tygodniowo

w godzinach od 7-mej do 9-tej wieczorem od paździer-nika do czerwca włącznie:

5. Wykłady mechaniki stosowanej i elementów ma-szynowych dla metalówców w niedziele od godz. 10-tej do 12-tej.

6. Stała sala rysunków odręcznych otwarta codzien-nie w godzinach popołudniowych i wieczornych.

7. Kurs wermistrzów stolarskich z nauką całodzienną od listopada do czerwca włącznie.

8. Kursy introligatorskie:

- a) złączenia ręcznego i maszynowego — nauka wie-czorna przez 3 miesiące — październik, listopad, grudzień,
- b) opraw książkowych,
- c) galanterji introl. — obydwie ostatnie kursy odbywać się będą jednocześnie w godzinach wieczornych od sty-cznia do maja włącznie.

9. Kurs teoretyczny dla fotografów w miesiącach zimowych (bliższe szczegóły zostaną podane do publi-cznej wiadomości później).

10. Kurs 6-cio tygodniowy wieczorny dla kierowników drukarni.

11. Kurs samorodnego spajania metali — w lutym 1923 r.

12. Kurs krawiecki.

13. Kurs przemysłów kobiecych.

Obydwa ostatnie kursy zostaną bliżej określone dopiero w okresie jesiennym.

Pozatem odbywać się będą stałe niedzielne wykłady „Nauki o stylach“ w godzinach od 10-tej do 11-tej rano w połączeniu z ilustracjami ekranowymi.

II. ODCZYTY I KINO POUCAJĄCE mają się odbywać, jak w roku ubiegłym.

III. WYSTAWY: projektowana jest z końcem roku 1922 wystawa orientacyjna prac kobiet, oraz inne mniejsze wystawy — jak wystawa „reklamy“, tkanin drukowanych i t. p.

IV. WYDAWNICTWA projektuje dyrekcja:

1. Kontynuowanie czasopisma „Przemysł, Rzemiosło, Sztuka“,

2. Kontynuowanie słownika rzemieślniczego inż. Stadtmüllera, dział: skórniczy, zbożowy, tekstylny i budowlany.

3. Wydawnictwo wycinanek ludowych w 3-ch zeszytach, obejmujących przeszło 60 najbardziej charakterystycznych rodzajów wycinanek, na które to wydawnictwo otrzymało Muzeum subwencję z Departamentu Kultury i Sztuki.

4. Technologia drewna, prof. Herzberga.

V. WARSZTATY będą użyte częściowo na kursa, dla potrzeb własnych, oraz dla robót maszynowych dla poszczególnych rzemieślników.

ZBIORY MUZEUM.

W ostatnich czasach muzeum otrzymało w darze od Marii Chlebowskiej-Madejskiej cenny zbiór kostjumów: albańskich, bułgarskich, tureckich, czerkieskich, razem sztuk 85, oraz dwa kafle z meczetów.

BIBLIOTEKA.

W księdze darów zanotowano następujące wpływy: Dr. Józef Muczowski ofiarował pokaźny zbiór książek liczący 349 tomów.

Inż. Karol Rolle, wiceprezydent miasta Krakowa, siedm ozdobnych kalendarzy ściennych.

Juljusz Szyller, trzy książki o gdańskich zbiorach.

Inż. Antoni Sroka. Księgę adresową przemysłu, handlu i finansów.

Prof. Węgrzynowicz. Krzyże i kapliczki przydrożne.

Elżbieta Plessnerówna. Stenographische Monatschrift.

B. Kotula. Samouczek techniczny (32 broszury).

Szkoła budowlana w Monachjum. Książkę jubileuszową.

Inż. Rzeszotarski. Jak poznać wadliwość działania maszyn tłokowych.

Marjan Kollatorowicz. 12 fotografii architektury.

DAR DLA BIBLIOTEKI PUBLICZNEJ.

Inż. Karol Rolle, wiceprezydent m. Krakowa, ofiarował bibliotecę publiczną, 480 tomów. Zbiór ten przechowano w bibliotece Muzeum.



REDAKTOR KAZIMIERZ WITKIEWICZ.

TREŚĆ ZESZYTU III.: Adam Chmiel: Godła rzemieślnicze i przemysłowe krakowskie (dok.). — Tadeusz Seweryn: Malarskie Techniki Monumentalne. — Ks. Dr. Tadeusz Kruszyński: Organy i stalle w kościele pocysterskim w Oliwie. — Józef Perkowski: Uwagi o Malarstwie ludowym w północno-zachodnim skrawku Żmudzi. — K. W.: Stan dzisiejszego przemysłu kilimkarskiego. — Kronika. — Nadane książki i czasopisma. — Z działalności Muzeum.

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