

PRZEMYSŁ
RZEMIOSŁO
SZTUKA



KRAKÓW 1923

ZESZYTY I-II • ROCZNIK 3

Z

WYCINANKI LUDU POLSKIEGO

WYDAWNICTWO SUBWENCJONOWANE
PRZEZ DEPARTAMENT SZTUKI M. W. R. I. O. P.

ZAWIERA SZEREG REPRODUKCJI WIELO-
BARWNYCH Z ORYGINAŁÓW ŁOWICKICH
I KURPIOWSKICH

ZESZYT I-SZY NA UKOŃCZENIU
ZESZYT II-GI i III-CI W PRZYGOTOWANIU

RZEŹBIARZY
SAMODZIELNYCH
NA LEPSZE PRACE

POSZUKUJE

SPÓŁKA STOLARSKA
TOWARZYSTWO AKCYJNE

FABRYKA
POZNAŃ, UL. STOLARSKA

„ARCHITEKT“

CZASOPISMO POŚWIĘCONE

ARCHITEKTURZE,
BUDOWNICTWU
I PRZEMYSŁOWI
ARTYSTYCZNEMU

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
KRAKÓW, UL. WOLSKA 40



PRZEMYSŁ RZEMIOSŁO SZTUKA



ROCZNIK III. NUMER 1-2

CZASOPISMO POŚWIĘCONE WYTWÓRCZOŚCI PRZEMYSŁOWEJ
I RĘKODZIELNICZEJ ORAZ SZTUCE PLASTYCZNEJ. ORGAN MIEJ-
SKIEGO MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO IM. DRA A. BARANIECKIEGO
W K R A K O W I E 1923 R O K U

MALARSKIE TECHNIKI MONUMENTALNE.

SGRAFFITO.



GRAFFITO, jako pewien sposób płaskiego zdobnictwa ścian, ma z freskiem najwięcej pokrewieństwa przez wspólne obu technikom zasady: wymaga takiego samego doboru wytrzymałych materiałów i takiego samego podziału czynności na okresy dniowe, tu i tam pracy dokonywa się zawsze al fresco, obie techniki wreszcie budują monumentalną trwałość na opoce wapiennej. Ze stanowiska artystyczno - malarskiego trafnie określił sgraffito Vasari: „jest to rodzaj malarstwa, który jest rysunkiem i malowaniem jednocześnie“. Ze strony rzemieślniczej polega technika sgraffita w zasadzie na tem, że surowy mur pokrywa się narzutem zaprawy wapiennej, a po jej wyschnięciu nakłada się nań drugą warstwę, barwioną na kolor zazwyczaj czarny lub brunatny. Gdy warstwa ta jest jeszcze świeża, nakłada się na nią trzecią, cieńszą, niebarwioną zaprawę, w której wydrapuje się specjalnymi narzędziami kontury rysunku. Stąd miejsca wydrapane otrzymują kolor odkrytej warstwy barwionej.

HISTORJA GENEZY I EWOLUCJI TECHN. SGRAFFITOWEJ.

Początki techniki tej giną w mrokach dziejów, o których wiemy tylko tyle, ile mówią nam ułamki pracy dawnych, wymarłych, bezimiennych ludów. Niezawodnie wątku tej techniki szukać należy w matce monumentalnych technik: ceramicie. Rytowanie konturów dla utrzymania farb na swoim miejscu widzimy już na t. zw. fajansach egipskich, na asyryjskich i perskich glazurowanych ceglach i płytach używanych do celów architektonicznego zdobnictwa jeszcze w 4000 lat przed Chr. Sgraffitową technikę stosuje też ceramika najlepszych czasów greckiego stylu. Posługiwanie się bowiem gliną barwioną mineralnymi farbami oraz umiejętność uzyskiwania głębszego i intensywniejszego tonu czerepu przy pomocy polerowania, prowadzić musiała Greków do tej prostej techniki zdobniczej, której pewną ewolucyjną fazę zaobserwować możemy na starszych, greckich lecytach t. zw. czarnofigurowych, znajdujących się w Gabinetach historii sztuki i archeologii Uniw. Jagiellońskiego. Widzimy tam, że fałdy szat, kontury ciała, oczy, włosy, granice przecięcia się kształtów i t. p. szczegóły wewnątrz ciemnej plamy rytowane są gdzieś gwoździem dla wydobywania koloru gliny z pod ciemnej, z wierzchu nałożonej farby. Jako przykład w tym względzie posłużyć nam może choćby lecyta z czasów Pizystrata Nr. inw. 1242 „Jeźdźcy tessalscy ruszają w pole“¹⁾. Zabytki ceramiczne większych muzeów dostarczają nam znamiennejszych przykładów tej techniki. Kiedy styl greckich waz czarnofigurowych zaginął w I. w. przed Chr. naśladuje go nieudolnie rzymska ceramika cesarstwa t. zw. wazy apulijskie, które jednak mijają się z zadaniem monumentalności i materiałem przez przenoszenie środków obrazu sztalugowego na glinę. Jednak i w tych czasach sgraffitowa technika zachowała się w etruskich amforach, kraterach, czarach, lecytach, puharach, dzbanach, misach i t. p. Ze sgraffito nie było techniką wyłącznie stosowaną w zdobnictwie naczyń ceramicznych, dowodzą świetne terakotowe ornamentacje geisonu i simy, zdobiące skarbiec w Olimpii²⁾. Są to kształtne plecionki, meandry, różyce, palmety i t. p. wyskrobane z brunatno - czarnej i matowo - błyszczącej powłoki jakiegoś nieznanego nam „werniksu“, który, jak się zdaje, wypalano później wraz z glinianymi pły-

tami. Wydrapane kontury pomalowywano później farbami: żółtą, białą, brunatno-czerwoną i fioletowo - czerwoną. Do celów tych używano najczęściej farb następujących: białej melijskiej, kredy eretryjskiej lub glinki porcelanowej, ugru attyckiego, (sil pressum, atticum), rubryki (ziemi synopskiej), caput mortuum, caeruleum Scythicum, Cypricum, zielonej ziemi (creta viridis, Theodotion), czerni winnej (tryginon) i t. d. Powyższy sposób architektonicznego zdobnictwa jest niczem innym, jak techniką do dziś dnia używaną w ściennych sgraffitach z tą tylko różnicą, że tu glinę i ów pewnego rodzaju wierzchni werniks zastępuje się różnie barwionymi zaprawami wapiennymi. Nie brak nam jednak i takich greckich płyt architektonicznych, które robiono z surowej gliny, a powlekano je warstwą pławionej gliny innego koloru. Przez rytowanie i wydrapywanie różnych ornamentów odkrywano kolor spodem leżącej gliny, zatem zazwyczaj czerwono - brunatny, biały lub czarny. Gdy barwa spodniej warstwy nie zadowalała, pokrywano kontury dwiema lub trzema farbami wymienionymi powyżej. Technika ta odżywa później we wczesnym średniowieczu w arabskich majolikach w Hiszpanji i podobnych wyrobach we Włoszech w czasach renesansu. W Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie znajduje się ciekawy okaz misy półfajansowej (mezzamajolica) Nr. inw. 134, który daje nam przykład ewolucji tej antycznej techniki. Jest to płaskie naczynie z ciemnobrunatnej gliny, pokryte cienko jasną gliną sienejską, (terra di Vicenza, terra di Siena). Są to jakby dwie warstwy zaprawy sgraffitowej. Kontury ornamentu wykonane fioletem fosforanu manganowego, stanowią tu granice barwnych plam żółtych, zielonych i błękitnych. Aby kontury nie zatraciły się podczas wypalania naczynia, wydrapano je ostrem narzędziem aż do głębokości macierzystej gliny brunatno-ceglastej³). Tą samą techniką niejednokrotnie posługują się dziś „stocznyki“ huculscy. Nie mówiąc już o tych nacinanych i wypalanych „paskarach, berbenyciach, dijnyciach“, czerpakach, stołach, skrzyniach i t. p., które tylko przez zewnętrzny efekt przypominać mogą robotę sgraffitową, wziąć musimy pod uwagę wyroby ceramiczne takiego znanego artysty ludowego, jak Iwana Bachmińskiego, zwanego też Bachmetińkiem. Majoliki jego charakterystyczne są właśnie przez to, że czerep wypalonego naczynia z czerwonej gliny powleczony jest z wierzchu białą gliną („pobilka“), w której wydrapano rylcem (szydłem) ornamentacje huculskiego stylu. W jednych miejscach kolor odkrytej czerwonej gliny służy za ostateczny ton ozdoby, gdzieindziej wryte żłobki stanowią korytka dla farby napuszczanej w nie przy pomocy specjalnego „rożka“. Technika sgraffitowa stosowana była nie tylko do gliny, ale nawet do tak niepodatnego materiału, jak szkło. Posługiwano się wtedy t. zw. szkłem powleczonym (verre doublé, Überfangglas), używanym dziś do witrażów. Szkło takie składało się z dwóch stopionych ze sobą warstw odmiennej barwy np. spodniej, błękitnej, barwionej smaltą i wierzchniej mleczno - białej. Zapomocą ostracytu, wprawionego w żelazną sztabkę, obracaną kołem szlifierki, wyszlifowywano w wierzchniej powłoce różne ozdoby, które tym sposobem otrzymywały kolor spodniej warstwy szkła podwójnego⁴). Jest to również technika sgraffitowa, tylko zastosowana do innego tworzywa. Pięknym przykładem tego rodzaju techniki z czasów antycznych jest pompejańska amfora, zdobna girlandami winnemi, puttami i t. d., znajdująca się dziś w Muzeum neapolitańskim⁵). Z wczesnego średniowiecza poza arabską majoliką, brak nam dowodów na ciągłość techniki sgraffitowej, chyba, że za nią uważać będziemy bizantyńskie, płytko wydłutowywane w kamieniu płaskorzeźby z tłem wypełnionem barwnymi substancjami, albo też późno średnio-

wieczne płyty grobowe z wydłutowywanymi napisami lub ornamentami zalanymi ołowiem lub czarną żywiczną masą, albo wreszcie równoznaczne z temi ostatnimi niellowane wyroby z metalu, w których mistrzami byli Toskańczycy. O ile z zachowanych zabytków sędzić można, zastosowano sgraffito do zapraw wapiennych dopiero w XII. lub XIII. w., gdyż w tej technice wykonane są linijne ozdoby niektórych wczesno-gotyckich budowli świeckich⁶). W XV. w. gdy surowe ściany rustyk włoskich Florencji, Pizy i Rzymu zaczęły pokrywać się coraz częściej tynkiem, znalazło się pole do rozwoju właściwego sgraffita jako techniki architektonicznego zdobnictwa. W XVI. w. pięknymi sgraffitami mogą już pochlubić się miasta poza Włochami leżące, jak Ulm, Augsburg, Monachjum, Praga i inne. Zdaje się być pewne, że sgraffito jako sposób zdobienia ścian, rozwinęło się w ojczyźnie rozkwitu monumentalnych technik we Włoszech. Wskazuje na to słowo „sgraffito“ lub „sgraffiato“, które znaczy tyle, co rzecz wydrapana. Stolicą tej techniki była Florencja. Tam też znajduje się najwięcej i najpiękniejszych tego rodzaju zabytków z początkiem XVI. w., tam także rozkwit sgraffita towarzyszy rozwojowi freska. Obie jednak techniki otrzymują własną autonomję, a mianowicie: fresk ograniczono tylko do wnętrza, na zewnątrz zaś budowli do ozdobienia sopraport, fasad, przyczółków i t. p. stosowano albo inkrustacje marmurowe⁷), albo sgraffito, jako technik więcej odpornych na wpływy klimatyczne. Vasari przypisuje wynalezienie sgraffita Andrzejowi Feltrinemu, żyjącemu z końcem XV. wieku. Nie jest to oczywiście zgodne z prawdą (podobnie, jak owa bajka o „wynalezieniu“ farb olejnych przez van Eycka), bo wcześniejszy od Vasariego, Armenini, manifestator programowy renesansu, uważa tę technikę za gotycką t. zn. w duchu ludzi odrodzenia, barbarzyńską, twierdząc, że „liczne wydrapane ozdoby są przestarzałe i świadczą o „mizerności“ owego czasu“ (Lib. II. Cap. VIII). Sgraffito posiada prawo obywatelskie w zdobnictwie architektonicznym dotąd, dopóki stawiają się jeszcze świeckie gmachy renesansowego stylu. Z końcem XVII. w. ginie doszczętnie, wyparte ze ścian stukaterjami rokoka. Ostatniem echem włoskiego sgraffita są szarobiałe ozdoby domów z drugiej połowy XVII. w. nad Inem w Górnym Engandynie oraz swoiste, zielonawe, żółtawe i czarne ornamentacje chłopskich domów w Tyrolu⁸). Są to geometryczne sztywne ozdoby o charakterze starogotyckim, zazwyczaj wycinane przy pomocy metalowych szablonów. Dopiero z końcem XIX. wieku z zasmakowaniem w formach gotyku i renesansu „odkryto“ tę zamierzoną technikę i powołano ją z powrotem do życia.

RODZAJE SGRAFFITA. Technikę renesansowego sgraffita opisuje Jerzy Vasari (Introduzione, Cap. XII., 26, „Degli sgraffiti delle case che reggono all' acqua...“) w następujący sposób: „Malarze znają jeszcze inny rodzaj malowania, który jest rysunkiem i jednocześnie malarstwem, a zwie się on sgraffito. Używa się go wyłącznie do zdobienia fasad domów i pałaców; da się on wykonać bardzo szybko i jest całkiem pewnie odporny na wodę przez to, że cały bieg linii odpowiadający rysunkowi węglem lub innym podobnym materiałem, wydrapuje się tu przy pomocy żelazka i ręki artysty. Robi się to w następujący sposób: bierze się wapno (trawertywowe) i piasek, miesza wedle przyjętego sposobu i masę tę barwi zwęgloną słomą na ciemno do tego stopnia, aby barwa wpadała nieco w odcień srebrno-szary albo nieco ciemniejszy i tem narzuca się fasadę. Gdy się to stało i kiedy wygładziło się narzut z palonego trawertynu, wtedy całość zabiela się. A gdy to się uczyni, przenosi się karton za pomocą pyłu węglowego (przeprócha) lub przerysowuje w jakibądź sposób, potem wydrapuje się żelazkiem kontury i szrafirowa-

nia, przez co spodem leżący czarny podkład pokazuje jako linje rysunku, wszystkie wykonane żelazkiem ryty. Można też zeszkrobać biel między płaszczyznami i nałożyć potem ciemną, dobrze płynną farbę wodną (wapienną), aby przez to uzyskać głębię, jakby się to zrobiło na papierze. Z odległości czyni to bardzo dobre wrażenie. Jest to praca, którą malarze zwą sgraffito, gdyż szrafirowana jest żelazkiem". Ten przepis⁹⁾ stał się jedynym źródłem u nas w sprawie wytłomaczenia techniki sgraffita. Sposób ten jednak nie jest czystym sgraffitem, lecz techniką mieszaną, freskowo-sgraffitową, gdyż obok rytowania w zaprawie, posługuje się freskowem malowaniem przy pomocy pędzla. Do tego rodzaju renesansowego sgraffita należy załączona tu praca p. Wojciecha Jastrzębowskiego uprawiającego u nas z powodzeniem ten sposób architektonicznego zdobnictwa. P. Jastrzębowski nie tając zażdrośnie szczegółów swej techniki, co jest upartym zwyczajem naszej braci malarzkiej, udzielił mi w tym względzie koleżeńskiej, treściwej informacji, którą miło mi jest przytoczyć w dosłownym brzmieniu: „Najpierw nałożyłem pierwszą warstwę białą t. j. tynk przygotowany tak, jak pod fresk, a po jej chwilowem przeschnięciu nałożyłem cienką na 1 - 2 mm warstwę ciemną, składającą się z wapna, piasku oraz odpowiedniej ilości sadzy. Warstwę tę nakładałem pędzlem kilkakrotnie, a zagładzałem równiczką. Po 2 - 3 godzinach (chodzi o to, aby się nie mazało) usuwałem t. j. zdrapywałem warstwę ciemną stalowymi szpachtłami, a większe płaszczyzny wygładzałem i natychmiast pomalowywałem farbą przygotowaną tak, jak do fresku t. zn. składającą się z barwnika i mleka wapiennego". Jak widzimy, jest to sposób, jaki znamy z opisu Vasarięgo. Drobną różnicą obu technik polega na tem, że renesansowy malarz zdrapywał białą warstwę, by odkrywać czarną, p. Jastrzębowski zaś czyni odwrotnie. Jeśli sgraffito Vasarięgo przyrównamy do miedziorytu, w którym, jak wiemy, miejsca rytowane wypadają czarno, to sgraffito p. Jastrzębowskiego podobne będzie do drzeworytu, gdyż w technice tej miejsca wycięte dają efekt jasności. Porównanie to można snuć dalej: jak w drzeworycie można do woli ubarwić wszystkie jasności odciskami innych klisz drewnianych, tak w sgrafficie p. Jastrzębowskiego miejsca wydrapane, zatem białe i dlatego właśnie, że białe, dadzą się pomalować wszelkimi barwami. Tymczasem ciemno - szary grunt renesansowego sgraffita dopuszcza małą możliwość zmienienia jego tonu barwnego przez freskowe pomalowanie miejsc wrytych. P. Jastrzębowski pozostał zatem konsekwentniejszy od Vasarięgo w swojej mieszanej technice. Nowoczesne sgraffito jest czystą grafiką architektoniczną. Polega ono na zautonomizowaniu tej techniki na uniezależnieniu jej od freska. Współczesne sgraffito nie wyklucza barwnych zestawień plam, jednak, zamiast barwić niektóre płaszczyzny przy pomocy pędzla, narzuca się na ścianę zaprawę nie jednego koloru i nie na całą powierzchnię dniówki, jak w sgrafficie dwubarwnem, lecz kilka rodzajów zapraw wapiennych, różnie ubarwionych, z których każda odpowiada i barwą i rozciągłością plamie uwidocznionej na kartonie. Tym rodzajem sgraffita wślawił się współczesny malarz Heywood Summer, który tą świecką dotychczas techniką ozdobił okazale wiele angielskich kościołów. Oto ogólna charakterystyka techniki sgraffita mieszanego dwu i wielobarwnego⁸⁾. Przystąpmy do szczegółów.

PRACA MURARSKA jest taka sama, jak we fresku. A zatem: odbić stare tynki, oszkrobać mur, pogłębić fugi, skropić wodą tak obficie, by wszystkie pory muru nasycić, a wreszcie narzucić z grubsza na całą ścianę pierwszą zaprawę freskową czyli szarówkę. Zagładzać jej nie trzeba, by jej chropowatości lepiej trzymał się

narzut następny. Szarówka musi dobrze wyschnąć przynajmniej przez 6 miesięcy. W razie konieczności pośpiechu pracy można wszystkie narzuty sgraffitowe robić na mokro. Wtedy na surowy mur nakłada się pierwszy narzut wielkości projektowanej dniówki t. zn. tyle, ile malarz zdoła tego dnia pokryć sgraffitem, a gdy ów gruby tynk z lekka naciągnie, pokrywa się go odrazu barwioną warstwą i t. d. Szarówka ta wedle Laufbergera i Matcha¹⁰⁾ winna być gruba na 1 cm, a zadaniem jej pokryć wszystkie nierówności muru. Składa się ona z 3 części ostrego grubego piasku rzecznoego i 1 części starego wapna. Wedle G. Sempera owe „arriciato“ składa się z 6 cz. ciemnego¹¹⁾ piasku rzecznoego, 2 cz. tłuczonych na śrut żużli węgla kamiennego i 5 cz. wapna, długo gaszonego pod piaskiem. Wedle Heywooda Summera pierwsza ordynarna zaprawa (coarse coat) składa się z 2-3 cz. piasku i 1 cz. wapna portlandzkiego (najlepszego wapna w Anglii, mającego cementowe właściwości). Szarówkę tę daje się na $\frac{3}{4}$ cala grubości, a narzuciwszy ją, powinno się nałożyć na nią warstwę zaprawy barwionej. Niektórzy jednak podwajają nakład szarówki, dając ją raz w grubszym, drugi raz w cieńszym nakładzie. Jest to sposób sprytnie do naszego klimatu dostosowany, gdyż zwiększona ilość warstw zaprawy wapiennej, nakładanych na siebie na mokro, utrudnia swem mokrem podłożem schnięcie zwierzchniej warstwie, dla nas najważniejszej. Wiadomą jest rzeczą, że robotę sgraffitową, podobnie jak freskową, wykonywać można tylko na mokro i im więcej opóźnimy proces schnięcia tynku, tem więcej zyskuje malarz czasu na swą pracę. W naszych warunkach, szczególnie podczas wiatrów wschodnich w lecie, zaprawa podsycha już w 4-5 godzinach. Nie dziw więc, że Böcklin¹²⁾ we fresku, a Semper, Laufberger i Match w sgrafficie, mnożą ilość warstw zaprawy, starając się tym sposobem wytworzyć w wapiennym podłożu jakby rezerwoar większej ilości wilgoci, ułatwiającej malarzowi pracę przez powolniejsze wytwarzanie skóry kryształicznej. Na tak przyrządzony pokład szarówki nakłada się warstwę zaprawy barwionej. Florentczyk De Fabris, daje swe „intonaco colorito“ na 3-4 mm. Składa się ono z wapna drobnego, przesianego, a ostrego piasku, oraz domieszki potrzebnej farby, zazwyczaj czerni, umbry lub zielonej ziemi. Anglik Summer, daje tę warstwę na $\frac{1}{8}$ cala grubości. Jego „colour coat“ ma na $1\frac{1}{2}$ części wapna portlandzkiego 1 część farby wapiennej, najczęściej różu tureckiego lub indyjskiego, ochry żółtej, czerni manganowej lub błękitu wapiennego. „Farbiger Grund“ Gottfr. Sempera składa się: z $3\frac{1}{4}$ części wapna, z 2 części przesianego piasku, z 4 części żużli węgla kamiennego, również przesianych, z 1 części miazgi węgla drzewnego, z $\frac{1}{8}$ części czerni frankfurckiej¹³⁾. Laufbergera i Matcha barwny narzut nakłada się w grubości 2-4-5 mm. Jako składników barwiących zaprawę, używają oni obok węgla drzewnego, wszystkich soczystszych farb freskowych, a zatem: tlenku żelaza lub manganu, ugru, sieni i t. p. Ich metodą wykonane sgraffito, zdobiące Muzeum historii sztuki we Wiedniu, posiada warstwę barwioną (ciemno-brunatną) o następującym składzie: 72 czerpaki starego wapna, 170 czerpaków piasku, 7 chochli (czwarta część czerpaka) czerni manganowej, 28 chochli ciemnej sieni, 17 chochli ungru jasnego, 58 łyżek stołowych caput mortuum. Jak widzimy, jest tu ogromna przewaga środków barwiących nad wiążącymi. Daje to, kosztem trwałości dzieła, większą intensywność barwy. Tak przyrządzony barwiony narzut zagładza się maczaną w wodzie równiczką o licu biegunowem lub stolnicowem.

POBIAŁKA. Gdy zrównany pokład zaprawy naciągnie w przeciągu $\frac{1}{2}$ -1 godziny do tego stopnia, że nie barwi wapna rozpościeranego na nim pędzlem, wtedy

pociąga się go dwa do trzykroć mlekiem wapiennym przy pomocy szerokiego pędzla, jakiego używa się do bielenia ścian, przyczem dla uniknięcia smug, raz wodzi się nim pionowo, drugi raz poziomo, nigdy nie odrywając go od lica ściany. Czynność ta ograniczyć się winna do możliwie cienkiego, a równomiernego pokrycia narzutu barwionego. Jeśli zachodzi potrzeba, zagładza się i tę warstwę, zataczając szklaną równiczką koliste ruchy dla nadania zaprawie „groszku“. Dla złagodzenia zimnego, rażącego tonu wapna, można dodać do mleka wapiennego nieco ochry lub innej farby ziemnej, lecz wtedy trzeba ją z mlekiem zmieszać starannie, w przeciwnym bowiem wypadku dodatek ten spowodować może na powierzchni sgraffita smugi, widoczne dopiero po wyschnięciu zaprawy. Do tej ostatniej warstwy używa H. Summer nie samego wapna, jak się to często robi, lecz mieszaniny z 3 części przesianego przez gęste sito wapna selenitowego z 2 częściami jasnego drobnego piasku (silver sand) t. zn. zaprawy używanej do freskowej pobiałki. Tę ostatnią warstwę (final surface coat) nakłada on w grubości dość znacznej, bo $\frac{1}{8}$ - $\frac{1}{12}$ cala.

Wszystko to dotyczy dwubarwnego sgraffita (jeśli wykluczmy z czystej techniki uzupełnienia freskowe). Istnieje jednak czysta technika sgraffitowa, mogąca operować płaszczyznami w kilku barwach. Jest to trochę więcej skombinowane nowoczesne sgraffito, które uprawia wspomniany już Heywood Summer. Polega ono na tem, że pierwszy narzut szarówki pozostawia się do zupełnego wyschnięcia, następnie na jego suchą, chropowatą powierzchnię przenoszą kontury fragmentu kompozycji, przeznaczonego na jedną dniówkę. W węzłowych punktach rysunku wbija się ocynkowane lub brązowe gwoźdźce (nie żelazne) tak, by po starciu konturów określały nam granice poszczególnych plam barwnych. Następnie nie wyjmując gwoździ, na wytyczone pola narzuca się zaprawy wapienne, barwione odpowiednio do projektu na kartonie. Trzeba tu być biegłym w robieniu kielnią, aby narzuty te wykonać w jednakowej grubości, o ile możności gładko na powierzchni i ściśle w granicach oznaczonych plam. Warstwy tej do sgraffita dwubarwnego nie można zagładzać, aby nie zamazać równiczką nałożonych plam. Następnie powleka się całą dniówkę mlekiem wapiennym, wedle sposobu opisanego powyżej, poczem orjentując się wedle główek gwoździ, przylegających ściśle do powierzchni ostatniego narzutu, przykładają się powtórnie karton do dniówki, przeproszą węglowym pyłem i rytują na mokro. Trudność tego rodzaju techniki polega na rozmieszczeniu barwionych powierzchni, a raczej opracowaniu kartonu w sensie dyktowanym przez samą technikę. Konieczne zatem jest ograniczenie się do niewielu barw i rozłożenie ich na kartonie niepowikłanymi ze sobą plamami, w przeciwnym wypadku marnuje się na murarską robotę tyle czasu, że nie starczy go na pracę malarską. Jeśli chodzi o trwałość, wielobarwne sgraffito ma tę wyższość nad freskiem, że kiedy w tym ostatnim farby przenikają stosunkowo dość płytko pobiałkę, w sgrafficie leżą one zbito, jednolicie, masywnie i niepożycie na grubość całej barwionej zaprawy.

PRACA MALARSKA. Na przygotowaną pobiałkę przenosi się rysunek sposobem mechanicznym, a więc przy pomocy przepróchy, która wyraziście zaznaczy wszystkie kontury na białym tle. Ekonomja pracy wymaga, aby karton nie był „puszczony“, lecz podobnie jak we fresku, wykonany bez zarzutu. I oto możemy się już narzędzi. Są to przymocowane z obu stron do drewnianego styliska stalowe rylce, długości ołówka lub większe, ostre, tępe, hakowate lub płaskie inne w rodzaju łyżeczek, nożyków i szpachtli u końca $1\frac{1}{2}$ centymetrowego ostrza ścięte skośnie, równo lub zębawo. Jednemi podkreśla się, ryje i wydrapuje kontury przepróchy,

drugimi zacina się zaprawę, jak nożykiem w drzeworycie, innymi wyskrobuje się i wybiera biały grunt z większej powierzchni. Narzędzie podobne do równo ściętej i zarezanej łopatką służy do nadawania graficznego wyrazu większym odkrytym płaszczyznom, które piłowate zęby narzędka znaczą szeregiem żłobkowanych kressek. Narzędzia te można sobie zrobić samemu. Sens pracy podyktuje ich kształt i wielkość. Wszystkich, z małymi wyjątkami, używa każdy stukator. Zredukowanie ich ilości nie stanowi przeszkody w pracy. W wyborze narzędzi zachodzi tu to samo, co w drzeworycie: jednemu wystarcza nożyk japoński i łyżeczka, inny otacza się całym magazynem różnokształtnych pomocy. Narzędziami zatem, które ktoś upodobał sobie, po krótkiej choćby praktyce, rytuje się lub wyskrobuje zaznaczone kontury lub płaszczyzny przyczem uważać należy, by nie ryc za głęboko (2-3 mm najwyżej), bo po pierwsze można przeskrobać i drugą warstwę, która nie jest barwioną, a powtórę, że deszcz, osiadając w zagłębieniach linii, procesem fizycznym nadwyreża dekoracje. Aby łożysko konturów nie miało zadziorów ani porowatości, podatnej dla gromadzenia się wody, należy utłoczyć je gładko specjalnem narzędziem lub palcem. Brzeg każdego konturu powinno się nożykiem nacinać skośnie tak, jak w drzeworycie. Dobrze krajane linie dają dekoracji tego rodzaju specjalny charakter, zwłaszcza, jeśli słońce pada z boku i znaczy jeden skośny brzeg nacięcia światłem, a drugi cieniem. W takim oświetleniu dopiero wyłania się cała okazałość i stylowa powaga dzieła, wtedy przemawia ze ściany stonowana harmonja barw, niczem z rozwieszonego odświeżonego, przypełzonego gobelinu. Charakter i styl tej techniki wymaga szybkiej, zdecydowanej i pewnej pracy; wszelkie zaś kunktatorstwo i trwożliwość mści się na świeżości i bezpośredniości całego wykonania. Gdy zaprawa jest jeszcze mokra, wszystkie poprawki da się łatwo uskutecznić przez powleczenie wadliwych miejsc mlekiem wapiennem. Niema charakteru sgraffitowego dekoracja, której pola wyskrobano tak, iż wygląda jak biały szkielet przylutowany do ciemnej ołowianej blachy. Stosunek czarnej masy do białego tła winien być tak ułożony, by nie zatracił wartości kolorystycznej płaszczyzn. Stosunek ten decyduje także o tem, czy barwiona warstwa ma być drugą z kolei czy trzecią (sgraffito W. Jastrzębowski). Stylowa technicznie dekoracja sgraffitowa musi charakterem nacięć nadawać dziełu coś z graniastości coś, co innymi środkami (pędzlem) powtórzyć się nie da; nie może płytkiem drapaniem konturów czynić wrażenia rzeczy namalowanej na powierzchni ściany. Sgraffito jest czemś więcej niż płaskiem rozstawieniem światła i cienia, więcej niż dekoracyjne chiaro - scuro. Wykorzystać tu trzeba wartość charakteru ryty i graficznego wyrazu kreski, technika ta bowiem przede wszystkim dać winna rzecz w całej pełni graficzną. Owo „kolorowanie linjami“, które zalecał Lomazzo („colorare con linee“) przedewszystkiem winno obowiązywać w sgraffitowym ujęciu form, niezależne od kolorystycznego ustosunkowania płaszczyzn w kilkobarwnem sgrafficie. W miarę użyte uzupełnienia freskowe nie burzą stylowej czystości techniki sgraffita, z powodu pokrewnego z nią charakteru freska, i w sprawach technicznych i w efekcie optycznym. Jeżeli dwutonowe sgraffito podobne będzie do „niella“ t. zn. płyty metalowej, której ryty wypełniono czernidłem to sgraffito wielobarwne robić winno wrażenie ściany starej skrzyni huculskiej, którą „toczyk ryzem wiszkiblował“, wydłubał, powycinał w „żołobce“, powypalał „pysakiem“, wyinkrustował różnobarwnymi drewnkami i kamieniami. Jest to technika niezawila łatwa, przez co da się wykonać szybciej, niż każda inna, operuje środkami nadzwyczaj prostymi, technika bardzo trwała i do naszego klimatu do-

brze dostosowana, a wreszcie przymiot niepośledniej wagi: technika tania, jeśli chodzi o cenę materiałów (wapno - piasek - farba) w stosunku do kosztów innych technik monumentalnych. Zalety te dać powinny temu zawsze „nowożytnemu“ sposobowi dekoracji należne prawa obywatelstwa w ściennym zdobnictwie. Połączenie dwu lub kilkolorowego sgraffita z freskiem może dać szerokie pole do architektonicznej kompozycji dekoracji całego gmachu. Prawda, że włączanie w stare formy dzisiejszych pomysłów zdobniczych niezawsze idzie w parze z organicznością konstrukcji, niekiedy nieprzewidującej żadnej orientacji, ale też tu właśnie otwiera się dla architektów ważne zadanie. Konstrukcja projektowanych budowli musi wyłaniać dla malarza takie płaszczyzny, które predestynują nie tylko kolor i rodzaj kompozycji, ale i rodzaj techniki dekoracyjnej.

Tadeusz Seweryn

¹⁾ O lecytach greckich w krakowskich zbiorach, Piotr Bińkowski. (Prace historii szt. tom I. zesz. I. Spraw Kom. do bad. hist. szt. w Polsce tom X. Kraków, 1917). ²⁾ Reprodukcja na str. 93. Das Kunstgewerbe im Altertum tom I. Dr. H. Blümner Leipzig, Prag 1885. ³⁾ W. St. Turczyński, Włos. majoliki qnattrocenta w krakowskich zbiorach. (Prace historii sztuki, tom I. zesz. I. Kraków, 1917). ⁴⁾ Praktyki te zastosowano do tech. witrażowej dopiero z początkiem XIV. w. Rolę szlifiarki w tech. witrażowej spełnia dziś szybko, a skutecznie, kwas fluorowodorowy ⁵⁾ Reprodukcja u H. Blümnera, Kunstgew. im Altert. Glasarbeit. Str. 108. ⁶⁾ Gottfried. Semper. Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, 2 Aufl. München, 1878. ⁷⁾ Lub inkrustowanie różnobarw, kamieni w czarną masę składającą się z asfaltu i czarnej kredy (Vasari Vite). ⁸⁾ Ernst Berger. Fresko- und Sgraffito-Technik, München, 1909. (V. Folge: Beitr. z. Entwickelungs- Geschichte d. Maltechnik). ⁹⁾ Taki sam podaje Balducci w swem „Vocabolario del Disegno“. ¹⁰⁾ Poniższe dane czerpię z dzieła E. Bergera: Fresko- und-Sgraffito-Technik. München, 1909. ¹¹⁾ Obok powyższych sposobów technicznych istnieje jeszcze „wiedeńska fuszerka“, polegająca na tem, że barwioną warstwę dopiero po wyschnięciu pokrywa się mlekiem wapiennym. Sgraffito, na takim barwnym podłożu wykonane, wygląda bardzo kaligraficznie, osobliwie, jeśli łożysko konturów lub płaszczyzn wytrze się mokrym pędzlem, jednak sposób ten nie ma nic wspólnego ani ze stylem ani monumentalnością omawianej techniki ¹²⁾. Ważniejszym od barwy jest gatunek piasku. Semper, badający technikę starożytnych, miał tu chyba na myśli ziemny piasek lawowy (lapilli), który był powszechnym niemal składnikiem wapien. pokładów malowideł pompejańskich. Żuźle zaś zastosował tu może, wierząc na słowo Vasariemu, który pod olejne malowidło na murze radził dawać zaprawę z wapna, tłuczonych cegieł, żuźli żelazn. (schiuma di ferro), białka i oleju lnianego, co wszystko razem miało dawać „tak gęsty stiuk, jak sobie tylko życzyć można“. Dodatek żuźli ma, zdaniem Sempera, przez swoje szklane właściwości, dodać wapnu hydrauliczności (caementum), i wzmóc jego krzemioną konsystencję. Dodatku tego praktycznie nigdzie nie wypróbowałem, jednak niektórzy (Laufberger) odnoszą się krytycznie do owej domieszki, twierdząc, że właśnie owe żuźle stały się przyczyną niszczenia się sgraffitow. prac Sempera w Wiedniu. ¹³⁾ Böklin czynił to pod wpływem pisarza rzymskiego Witruwjusza, który polecił dawać pod malowidło aż 6 warstw wapienno- marmurowo- piaskowych, oraz pod wpływem filologicznych badań malowideł pompejańskich, których podłoża wapienne, jak zmierzono, wynosiły w niektórych miejscach 5, 7, a nawet przeszło 8 cm. grubości. ¹⁴⁾ Semper zaprawę barwioną nakłada w dwóch warstwach. Jest to zbyt ciężkie. Udogadnia to głębokie rytowanie, ale taki sposób nie przyczynia się do trwałości pracy. Śnieg bowiem i woda osadzając się w głębokich żłobkach kruszy tynk swoim fizycznym działaniem.



O ROZMAITYCH ODMIANACH SZKLIW GARN-CARSKICH, BARWIENIU ICH I WYPALANIU.



PRZED niewiele jeszcze laty polscy fachowcy w dziedzinie ceramiki nie wróżyli rozwoju krajowemu garncarstwu, kaflarstwu i t. d., opierając się na mylnym przekonaniu co do wartości naszych glin pod względem ceramicznym, zanikaniu osad garncarskich z powodu dziwnego wstrętu młodszego pokolenia do tego rzemiosła, braku szkolnictwa fachowego, wreszcie z powodu nieufności kapitalistów do przedsiębiorstw skazanych na zagraniczną konkurencję. Dziś inaczej się u nas mówi o tem. Dzięki współpracy geologów, odnajdują się gliny nawet ogniotrwałe, jest i kapitał potrzebny do budowy zakładów ceramicznych, a skorowidz Ministerstwa przemysłu i handlu wymienia 67 czynnych, większych i mniejszych garncarni i kaflarni na obszarze Rzplitej. Cegła, dachówka i wapno palone, jako jedyny wyraz wysiłku Polski w dziedzinie przemysłu ziemnego należy do przeszłości, bo zapotrzebowanie wewnętrzne stwarza warunki rozwoju, wywołuje zainteresowanie mas, i masom daje możność nowych zarobków. Nie od rzeczy będzie rozpowszechnianie pewnych ogólnych wiadomości z zakresu garncarstwa, nie mające jednak formy wykładów technologii garncarskiej, która jako nauka oparta na ścisłych badaniach, mimo całego swojego uroku, mimo całego szacunku dla indywidualizmu studującego, mogłaby się wydać ogółowi zbyt mało zajmującą, przeładowaną formami chemicznymi i rachunkiem. Dlatego praca niniejsza jest tylko przyczynkiem do poznania rodzajów szkliv i ich budowy, sposobów barwienia i wypalania, które dla ceramika jest ostatniem słowem.

Przedmioty z gliny dającej po wypaleniu czerep porowaty, naturalnie zabarwiony zaliczamy do grupy wyrobów garncarskich ludowych. Wypał nie może być wyższy jak w temperaturze 1100°. Kolor wypalanej zwyczajnej gliny garncarskiej waha się między barwą czerwonawą (ceglastą) a żółtawą, zależnie od naturalnej zawartości tlenku żelaza i wapnia; gliny żelaziste wypalają się czerwonawo, wapniste zaś żółtawo, względnie różowawo. Wyroby majolikowe należące pod względem zabarwienia i charakteru czerepu do wyrobów ludowych, zostały ujęte w oddzielną grupę ze względu na odmienne właściwości polewy zwanej z niemiecka „szmelcowaną“. Surowce nadające się do wyżej wymienionych wyrobów, do których zaliczamy i kafle, mogą być w najrozmaitszych tonach, od żółtego począwszy przez zielonawy do czarnego. Ubarwienie to powodują gnijące części organiczne, które potęgują plastyczność gliny, a w ogniu wypalają się bez śladu. Plastyczne gliny łatwo się deformują w suszeniu i paleniu, i chętnie pękają ze względu na zbyt wielki procent skurczliwości. Wadom tym zapobiegamy przez mieszanie plastycznych glin z chudymi, względnie przez dodatek nieplastycznych składników gliny, jak piasku, wapnia (kredy), a także mączki z wypalonego czerepu. Gliny porowate po wypaleniu można zagęścić dodatkiem fluorku wapnia (fluszcypatu), węglanu magnezowego (magnezytu), pegmatytu, skalenia, tlenku żelaza i t. d.

Wyroby z gliny palonej są zwyczajnie oblane szklivami, które z jednej strony stanowią ozdobę kolorową, z drugiej zaś strony utrudniają przesiąkanie cieczy przez delikatne pory czerepu. Do szklenia zwyczajnych wyrobów garncarskich używamy przedewszystkiem tanich polew, rozpliwających się gładko już w temperaturze 900° (stożek Segera 010a). Szklimy zasadniczo przedmioty już raz przepalone, choć wię-

scy zduni oblewają je często po dobrym wysuszeniu na powietrzu. Takie uproszczenie pracy i oszczędność materiału opałowego odbija się zwyczajnie na wyglądzie polewy po wypale, która miejscami odpada, kurczy się i traci połysk. Polewy są solami nierozpuszczalnymi we wodzie, składającymi się ze zasady (topnika-tlenku) i kwasu krzemowego, u szlachetniejszych szkliw z dodatkiem tlenku glinowego, kwasu borowego, tytanowego, tlenku cyny i t. d. Zasadą-topnikiem może być obok czystego ołowiu także cały szereg innych tlenków, które łącząc się z kwasami wyżej wymienionymi w pewnych stałych ciężarach cząsteczkowych dają związki chemiczne (sole). „Recepty“ na polewy ujęte są we formę matematyczną. Dla fachowca owa forma jest czemś żywym, jest obrazem danego szkliwa, którego wartość bez próby należy ocenić potrafi. Oczywiście rzeczy te pisze się wedle ustalonego i w całym fachowym świecie przyjętego porządku, więc po lewej ręce zasady-topniki, w środku tlenek glinu, po prawej zaś ręce (w przeciwieństwie do zasad) kwas krzemowy, względnie kwasy do szkliwa wprowadzone. Suma wielkości poszczególnych zasad musi dać liczbę niezmienną 1, celem umożliwienia orientacji podczas zmiany poszczególnych wyrazów zasad i ich wielkości. Dopiero wedle formy w ten sposób uszeregowanej obliczamy ciężar każdego składnika, odważamy go, mieszamy z resztą i ucieramy, aby mieszaniną oblać naczynie i po wypale otrzymać powłokę szklistą, nieprzemakalną i nierozpuszczalną we wodzie.

Najzwyczajniejsze szkliwo da mieszanina tlenku ołowiu i kwarcu (kwasu krzemowego). Ołów jest topnikiem, kwarczec zaś bardzo trudno się topi i dlatego dla różnych temperatur rozmaita będzie zawartość kwarcu w stosunku do ołowiu. Zbyt zakwaszona polewa (za wielki procent kwarcu) wyjdzie z pieca garncarskiego połańczona, lub niedotopiona, szorstka. Poniżej 700⁰ (stożek Segera 018) spada zawartość kwarcu w polewie do zera i wtedy tlenek ołowiu wyławia sobie z czerepu samodzielnie kwas, potrzebny i konieczny do stworzenia związku chemicznego. Środek ten stosują wiejscy garncarze z powodzeniem, ale z uszczerbkiem dla odbiorcy, który nabywa towar mało trwały, bo zbyt słabo wypalony. Często zamiast kwarcu dodajemy stosowną ilość lekko topliwej gliny. Obok szkliw ołowio-wych prostych, mamy szkliwa ze zasadą złożoną z kilku wyrazów, jak z wapnia, skalenia i barytu, magnezytu, cynku i t. d., a używanie tych składników określone jest pewnymi prawami, których bez szkody dla szkliw zaniedbać nie wolno. I tak, zbyt wielka zawartość kredy odbiera polewie połysk i przezroczystość, baryt i magnezyt nadają jej delikatnego połysku i są pewnego rodzaju surrogatami w stosunku do ołowiu, który znowu ze szkliw na niską ciepłotę nieda się w całości wyłuszczyć. Obok szkliw zwyczajnych pojedynczych i złożonych, w stanie surowym we wodzie nierozpuszczalnych, rozporządzamy szkliwami przetapianymi, do oblewania wyrobów wykwinnych. Stanowią one odrębną grupę i bywają stosowane zarówno do wyrobów garncarskich jak i fajansu, i t. d., więc na niskie, średnie i bardzo wysokie temperatury. Stapianie polewy, zwane z niemiecka „frytowaniem“ ma na celu umożliwienie wprowadzania w skład szkliwa części rozpuszczalnych we wodzie, które zostałyby podczas mielenia na surowo wylugowane, a wsiąkając w czerep zmieniałyby przed wypaleniem skład polewy. „Frytowanie“ odbywa się w piecykach specjalnie na ten cel skonstruowanych, do których wkłada się tygla z ogniotrwałej gliny. Stop, w chwili swej płynności wycieka z tygla do naczynia napełnionego wodą, a umieszczonego pod podszwą piecyka, nagle oziębiony rozpryskuje się na drobne cząstki, które łatwo już zemleć na pył. Do związków rozpuszczalnych we

wodzie i używanych w garncarstwie zaliczamy sodę, saletrę, boraks i kwas borowy. Są one gwałtownymi topnikami i dlatego granica stosowania ich jest określona, o ile szkliwa naturalnie nie mają być porysowane i trwałe, woda rozkłada bowiem polewy np. zbyt alkaliczne, a mało zakwaszone kwarcem (kwasem krzemowym).

Obok polew normalnych (stojących) możemy w niskich ciepłotach wypalać szkliwa spływające, matowe i krystalizujące. Szklivem ciekącym będzie każda polewa, o ile się ją wypali o kilka stożków wyżej ponad normalny jej punkt topliwości, względnie o ile w składzie szkliwa zmniejszy się zawartość czynników ogniotrwałych t. j. kwarcu, tl. glinu i tl. wapnia (na niskie temperatury). Matową polewę otrzymamy przez wywołanie pewnego rodzaju odszklenia szkliwa, przy pomocy obniżenia zawartości kwarcu, a podniesienia zawartości tlenu glinu i tlenu wapnia. Wiemy, że szkliwo jako mieszanina szeregu krzemianów, względnie boranów i t. d., musi zawierać w stanie surowym określony procent kwasu, który jest konieczny do wytworzenia soli, dających szklistą powłokę. Przez ujęcie kwasu, a podniesienie zasad powodujemy, że cząstki zasad będą pływały w szkliwie jako wolne i nierozpuszczone i odbiorą mu połysk i przezroczystość. Wydzieliny wykrystalizowane, w postaci pięknie połyskujących, promienistych gwiazd i płatków, wywołuje w szkliwach alkalicznych dodatek kwasu tytanowego, soli wanadu lub molybdeny, a w szkliwach kwaśnych, (o przewodze kwarcu), dodatek tlenu cynku. Bardzo często wyzyskuje się błędy polewy dla celów dekoracyjnych, czego przykładem są wszelkie szkliwa spękane, zwane „craquel'e“. Dowcip cały polega na zatarciu rysów np. cukrem stołowym zarobionym w kwasie siarkowym, i wywołaniu zaciemnienia rysów, które obleką naczynie na podobieństwo delikatnej sieci pajęczej. Istotnym powodem powstawania spękań jest niedostateczne zestrojenie współczynników skurczliwości lub rozszerzalności między czerepem a szklivem, raz więc może być na czerepie szkliwa za mało, drugi raz za wiele. Tak zwane „emalje“ są szkliwami trudniej topliwymi, nieprzezroczystymi i siedzącymi plastycznie na powierzchni naczynia.

Szkliva barwimy tlenkami metali jak żelazo, mangan, nikiel, miedź, kobalt, uran, złoto i t. d., lub ich solami. Paleta barw jest w ceramice ograniczoną, natomiast nieskończoną w różnorodności odmian tych barw. Na kolor niebieski barwimy tlenkiem kobaltu lub jego solami. Na kolor zielony barwi tl. miedzi i chromu (w szkliwach o małej zawartości tl. ołowiu). Kolory żółtawe, czerwone i brązowe otrzymamy przez dodatek do szkliwa tl. antymonu, żelaza, manganu lub ich soli. Mieszanina tlenków żelaza, manganu, kobaltu i chromu da ton czarny. Domieszany tlenek cyny daje biały, nieprzezroczysty kolor. Tlenek złota lub jego sole barwią szkliwo na kolor purpurowy. Prawie wszystkie tlenki barwiące obniżają topliwość szkliwa, a tl. miedzi działa najintensywniej. Tlenek chromu robi szkliwo ciężko topliwym. Zbyt wielkie przeładowanie polewy tlenkami barwiącymi wywołuje szorstką, niezatopioną powierzchnię.

Na zwyczajnych glinach garncarskich, wypalających się kolorowo, stosujemy bardzo często t. zw. pobiałki, jeśli chcemy powłokę kolorowego czerepu zmienić na białą. Pobiałka jest albo gliną wypalającą się na kolor jasny, biały, albo też mieszaniną gliny biało wypalającej się z kaolinem, skalaniem i kwarcem. Przedmioty pobielają się na surowo, w chwili gdy masa gliny jest już podeschniętą, sztywną, ale może się jeszcze połączyć z powłoką drugiej gliny. Cała trudność w zastosowaniu pobiałki polega na dostosowaniu współczynnika skurczliwości ciekłej masy pobie-

lającej do współczynnika skurczliwości stwardniałej masy czerepu. Zbyt wielkie różnice skurczliwości mogą spowodować łuszczenie się pobiałki już nawet podczas wysychania przedmiotów. Pobiałki możemy barwić tlenkami na dowolne tony i używać ich w stanie rozwodnionym do ozdób dekoracyjnych. Najpiękniejszym sposobem dekorowania jest tak zwane „rozkowanie“, które jest właściwie pisaniem ornamentu na mokrem jeszcze tle, oblanem białą, względnie zakolorowaną pobiałką. Im sprawniej i szybciej jest to zrobione, tem piękniej wnikają kolorowe linje i płaszczyny w tło. Do pisania służy rożek wypalony z gliny i zakończony gęsim piórem, przez które wylewa się zakolorowana masa delikatną linją.

Ostatnim wysiłkiem w pracy garncarza jest wypał dobrze wysuszonych przedmiotów, a od umiejętności wypalania zawisł wygląd wypróbowanych polew i ich barwa. Miernikiem wysokiej ciepłoty są „stożki“ Segera, służące do obserwacji postępu ognia w piecach garncarskich i pokrewnych gałęziach przemysłu ziemno-ceramicznego. Stożki owe stanowią szereg systematycznie zestawionych krzemianów, różnych pod względem topliwości i stosownie do niej oznaczonych pewnymi stałymi cyframi. Przed każdorazowym wypałem ustawiamy stożek w piecu w ten sposób, abyśmy go mogli z łatwością przez wziernik obserwować i palimy tak długo, aż się stożek pochyli i stopi. W tym momencie przerywamy palenie, ponieważ polewy przygotowane wedle punktu topliwości danego stożka, muszą być także gładko zatopione. Najniższy stożek odpowiada ciepłocie 600⁰, najwyższy 2000⁰. Dobór materiału opałowego nie jest rzeczą obojętną. I tak, najszlachetniejszym materiałem jest drzewo, po niem gaz świetlny, węgiel i ropa. Drzewo musi być doskonale wysuszone. Używanie mokrego drzewa mści się, bo zawilgocone naczynia z łatwością pękają i deformują się podczas przepałki. Pary wodne „zjadają“ szkliwa i matują je, powodują odpadanie ich od czerepu przed stopieniem się i t. d. Pomijam tu utratę kalorii ciepła, potrzebnych na wyparowanie wody zawartej w drzewie. Zalety wypału drzewem są wielkie, materiał ten bowiem pali się łatwo i równo, nie wydziela szkodliwych gazów siarkowych, nie zanieczyszcza rusztów, a przez to nie wywołuje tak łatwo redukcji. Wielki przemysł posługuje się przeważnie węglem, jako doskonałym materiałem opałowym w rękach doświadczonego palacza. Wypalając węglem musimy zwracać szczególną uwagę na zawartość kwasu siarkowego w gazach spalinowych, który może poczynić nieobliczalne szkody pod względem wyglądu i barwy szkliw. Jedynym ratunkiem w tym wypadku jest umiarkowana redukcja, wywołana dymnem paleniem, powodująca rozwijanie się kwasu siarkowego i siarczynów, łączących się łatwo z kwasem krzemowym. Zbyt silna redukcja byłaby szkodliwą dla jasnych barw i polew o większej zawartości np. tl. ołowiu, wywoływałaby szare metaliczne smugi, względnie osadzanie się ziarenek czystego metalu na powierzchni polewy. Także czerep glin silnie żelazistych zmieniałby barwę na ton brunatny, niebieskawy, lub zgoła czarny, który widzimy na ludowych naczyniach niepolewanych, wypalanych tak zwaną „kurzanką“. Wypadek zmiany barwy czerwonego czerepu na czarny, polega na redukcji czerwonego tlenku żelazowego, na niebiesko-czarny żelazawy. Podobnych następstw redukcyjnego wypalania istnieje cały szereg. Wyzyskany dziś przez ruchliwą obserwację majstrów garncarskich, którzy umieli przypadek ujarzmić i sprowadzić go do rzędu objawów ich woli i przysporzyli w ten sposób nowy rodzaj szkliw, ujęty nazwą polew „dymiowych“, względnie „chińskich“ (na znak, że tam je najpierw stosowano). Godziny wypalania wzbudzają zawsze niepokój i nadzieję, poczem następuje radość lub rozczarowanie. *Tadeusz Szafran*

KUŚNIERSTWO W STARYM SĄCZU.

DO najstarszych osad w Polsce, których początek ginie w pomroce dziejów, których początku nie można wysledzić na podstawie pisanych dokumentów, należy Stary Sącz. Osada starożytna położona w podgórskiej okolicy przy ujściu Popradu do Dunajca, na odwiecznym trakcie z Węgier do Polski, już w XIII w. była miastem dużym, bogatym i handlowym. Kwitły tu rzemiosła różnych kunsztów i zaopatrywały wyrobami swymi bliższe i dalsze okolice. Jednym z takich rzemiosł, których początek ginie w niepamięci było i jest kuśnierstwo. Wiemy, że już za czasów Kazimierza Jagiellończyka kuśnierze czyli kozusznicy sądeccy prowadzili handel z Krakowem, a Wisłą aż z Gdańskiem, na południe z Węgrami, a na wschód szlakiem przez Biecz z Rusią. Jeszcze do czasów wojny ostatniej żyli dobrze, dorabiali się majątków i wśród mieszczan tutejszych zajmowali wybitne stanowisko. Pod koniec XIX i w początkach XX w. stosunki u nas zmieniały się szybko: ginął dawny obyczaj, dawne stroje narodowe, więc też i kuśnierstwo sądeckie zaczęło chylić się do upadku. Wszelako jeszcze w 1914 roku było tu majstrów kuśnierskich 60, czeladników 15, terminatorów 20; oprócz tych przy robocie pomagały żony i córki kuśnierzy, bo tutaj pracowały zawsze całe rodziny i z dziada pradziada zajmowali się tem rzemiosłem Glińscy, Kołaczkowsky, Pruski, Skalscy, Szewczyki, Talarscy i t. d. Teraz stosunki te zmieniły się na gorsze. Synowie kuśnierzy nie chcą się oddawać temu rzemiosłu, które wymaga zdrowia i sił, bo praca przy wyprawie skór jest ciężka; nadto dzisiaj potrzeba miljonowego kapitału na zakupno skór i wszelkich dodatków do roboty, a zarobek jest gorszy i nie wystarcza na koszta utrzymania. Synowie kuśnierzy garną się do szkół, albo idą do miejscowej szkoły szewskiej. Kilku z dawniejszych czeladników zginęło na wojnie, kilku rannych niezdolnych jest do pracy kuśnierskiej, więc musieli jąć się innego zarobkowania. Obecnie tylko zamożniejsi kuśnierze mają czeladników, których jest w mieście zaledwie 10, również 10 jest tylko terminatorów i to nie miejscowej młodzieży, ale sierot wziętych z zakładów wychowawczych w Krakowie i w Białej. W dawniejszych czasach pod jesień kupowano barany, bito je, mięso solono w beczkach, a baranina z karpielami (z brukwią) była ulubioną i częstą potrawą kuśnierzy. Ale skóry z ubitych w domu baranów nie wystarczały do wyrobu kozuchów, więc skupowano je na bliższych i dalszych jarmarkach, a nawet sprowadzano ze stron dalekich. Mamy ślady, że już w średnich wiekach handel skórami potrzebnymi do wyrobów kozuchów, był tutaj rozległy, a towar sprowadzano nieraz ze stron dalekich. Jeszcze przed niewielu laty jeździli kuśnierze sądeccy wozami po skóry owcze i baranie na Węgry, na Spisz i tam zakupywali je na jarmarkach w Lubowli, w Gniazdach, w Podolińcu, Keżmarku i Kamionce. A skóra kosztowała wtedy jeden reński i 50 centów, czyli 3 korony austriackie, co na dzisiejszą walutę czyni dwie marki i 10 fenigów. Dzisiaj nie kupują skór na Spiszu, bo Czesi robią różne trudności na granicy, a powtóre wobec nader wysokiego kursu czeskiej korony towar jest tam nader drogi. Sprowadzają teraz skóry baranie i owcze z Rumunji, płacąc za jedną do 5000 Mk polskich. Skóry z białą wełną są tańsze od skór z czarną wełną. Dobre skóry powinny być suche i nieuszkodzone. Skóry zakupione wyprawiają sami, a robota ta jest długa i żmudna. Należy ją tutaj opisać, ponieważ sposoby wyprawiania skór przekazywane tradycją przechodzą z ojca

na syna i praktykowane bywają jeszcze dzisiaj prawie bez zmiany tak, jak ich używano przed wiekami. Najpierw moczy się skóry w wannach w wodzie przez 24 godziny, wymoczone wyjmują i trzepie laskami, aby je otrzepać z nieczystości, jakie mogą być na skórach, np. z gnoju i t. p. Wytrzepane dobrze skóry płuczają w wodzie, aby były zupełnie czyste. Potem zakładają skórę na *pieliny*, oparte o ścianę, i skrobą lewą stronę skóry (nie pokrytą wełną) *skafą*, to jest „*flesują*“, aby ją oczyścić ze ścięgien, z mięsa.

PIELINY, to przyrząd zrobiony z drzewa: dwa drążki wysokości człowieka, górą zakrzywione i złączone górą dwoma poprzecznymi wąskimi a na 1¹/₂ m. długości deseczkami, z których niższa jest umocowana stale, a wyższa ruchoma, obraca się jak na osi na jednym drążku poziomo. Między te dwie deszczułki zakłada się brzegiem skórę i w ten sposób przytrzymuje się ją mocno przy robocie.

SKAFA to kawałek grubej blachy żelaznej, długiej do 2 dm, a szerokiej do 1 dm, z jednego boku dłuższego w łuk wycięta przeciwległym brzegiem równym wprawiona w rękojeść drewnianą. Brzeg wolny jest gładki, ale tępy i tym skrobie się skórę.

WYFLESOWANE skóry muszą *kisnąć*, do czego potrzebna jest *braja* sporządzona z otrąb żytnich, mąki żytniej i pszenicznej i soli kuchennej. Mianowicie na sto skór bierze się 25 kg otrąb, 15 kg mąki w połowie żytniej, a w połowie pszenicznej i 6 kg soli, to zaprawia się ciepłą wodą i robi rodzaj rzadkiego ciasta, którym z lekka smaruje się skóry po lewej stronie i układa w wannie, jedną na drugiej, aż do pełna. Teraz zalewa się to wszystko ciepłą wodą, licząc trzy konewki wody na sto skór. Tak mają przeleżeć skóry przez tydzień, ale codziennie przekłada się je, gdyż w przeciwnym razie skóry leżące na wierzchu czerniałyby i zepsułyby się. Po tygodniu wybiera się skóry z wanny, rozwiesza na żerdziach, albo rozkłada na dachu, aby wyschły. Jeżeli skóry są tłuste, to po wysuszeniu naciera się je rzadką, garncarską gliną, rozrobioną wodą, tak zwanym „*szlikiem*“, suszy a następnie glinę zeskrobuje. Tę czynność powtarza się nieraz kilka razy, to jest tak długo, dopóki glina nie wyciągnie wszystkiego tłuszczu. Wewnętrzną lewą stronę skóry, to jest tę stronę, na której nie ma wełny, nazywają *ladrem* i zawsze smarują skórę, czy to *brają*, czy *szlikiem* po *ladrze*. Teraz skóry *strychuje się*, to jest zwilża się je, nacierając kwasem przestałym z kisenia skór w wannie, zwija się je wełną w środek i układa gdzie w kącie jedną na drugiej, aby tak przeleżały dni kilka. Tę czynność powtarza raz jeszcze. Stąd bierze się skóry jedną po drugiej wieszają na sznurze za nogę u powały i ryżową szczotką czyści z otrąb, a następnie *ciągnie kulą*. *Kula* to przyrząd zrobiony z gałęzi, zakrzywionej w kulę i w to zakrzywienie wprawiony jest niby nóż żelazny tępy, a u dłuższego ramienia wisi strzemię. *Ciągnąc* skórę *kulą*, bierze kuśnierz wiszącą u powały skórę dołem lewą ręką, w prawej trzyma w górnej części kulę, w strzemię zakłada nogę, i teraz posuwa owym żelazem w kuli po *ladrze* skóry. Od tej czynności znajdujące się jeszcze tu i ówdzie resztki zeschniętego mięsa na skórze pękają, odpadają, a skóra daje się łatwiej ostatecznie wyczyścić. Później przysuszają skóry i czyszczą (*chędożą*) na *garbunku*, przyczem po kawałku pocierają skórę kredą.

„*GARBUNEK*“, to znowu ława, na której w jednej połowie, oprawnej w drewniane rama jest żelazny, duży szeroki, niby nóż łukowaty, ale tępy. Kuśnierz siada okrakiem na tej ławie, i skórą *ladrem* przeciąga mocno po owym nożu w *garbunku*. Wreszcie posypują skórę ładną, suchą, pszeniczną mąką i znowu „*ociągają*“ ją *skafą* na *pielinach*. Po dobrem wytrzepaniu z tej mąki i z wszystkich innych prochów

dopiero skóra gotowa jest do krajania i szycia, jeżeli kozuch ma być biały. Jeżeli wierzch ma być żółty; to przed przykrawianiem trzeba skórę zabarwić. Farbę przygotowują z bryzelji żółtej i kamienia żółtego (?) w ten sposób, że do trzech konewek wody wsypują 150 dg. bryzelji, a gdy się woda zagotuje, wsypują do tego 2 dg. kamienia. Letnią farbą naciera się skóry (*strychuje*), potem się je suszy i znowu strychuje drugi raz; po wyschnięciu *wyciąga się* je kulą, następnie rozkłada na stole i znowu dobrze wyciąga rękami, potem jeszcze przystępuje skórę bosą piętą na podłodze i ręką z pod pięty *smyka się*, ażeby skóra była wszędzie miękka. Teraz wreszcie można skórę krajać i szyc z niej kozuchy. Dzisiejsi starsi kuśnierze pamiętają już różne mody, według których musieli krajać i szyc kozuchy. Przed 20 laty jeszcze szyto kozuchy białe, długie, od pasa mocno fałdowane, z wielkimi do połowy plec zwisającymi okrągłymi, czarnymi kołnierzami. Przody kozucha wyszywano pięknie pstremi włóczkami i ozdabiane tak zwanymi, *przeplatkami*. Były to długie, wąskie paski z białej *irchy*, nacinane w poprzek i przeplatane czerwonymi i zielonymi pasieczkami skórki safjanowej. U pasa przyszywano nadto kutasy z różnokolorowej włóczki. Krój takiego kozucha przypominał czamarę polską; zapinał się też w pętlice kręcone z irchy i baryłeczki sporządzone z irchy zwiniętej twardo. Ponieważ takie białe kozuchy brudziły się szybko, zaczęto je szyc z żółtej skóry. Nie były jednak długo w modzie. Szyto później żółte, długie kozuchy, bez wcięcia w pasie, całkiem gładkie z małymi wykładanymi czarnymi kołnierzami, podobne do paltotów i te nazywane *paletony*. Równocześnie szyli kuśnierze *kadłubki*; były to kozuszki krótkie do kolan, żółte, równo wyszywane włóczką barwną czerwoną i zieloną skórką safjanową.

Niektórzy kuśnierze szyli białe kozuszki, krótkie nie dochodzące do kolan, bez wcięcia w pasie, naszywane włóczką i kolorowemi skórkami, a te zwano *spancerami*. Robiono również *kamizelki* męskie, żółte, krótkie bez rękawów, wyszywane skórkami zielonemi i czerwonemi, jako też i *spodnie* skórzane, przeważnie czarne. Damskie serdaki były dawniej od pasa silnie fałdowane i naszywane kolorowemi skórkami. Później szyto dla kobiet kaftany bez fałdów, zwane *alkierkami*. Szyją też dla nich długie *zakopiańskie* ciemne brązowe *saka*, wyszywane na szwach czarną lub brązową bawełną i oblamowane piękną, lśniącą, astrachanową *oprymką*. Zmieniła się także robota męskich kozuchów o tyle, że zarzucono wszystkie ozdoby, szyją tylko żółte kozuchy, ubrane najwyżej na szwach czarną bawełną. Wszystkie te rodzaje kozuchów wykonywano albo na zamówienie okolicznych włościan, albo i to najczęściej robił kuśnierz większą ilość kozuchów i jeździł z nimi po jarmarkach, aby je sprzedać. I tak wieźli kozuchy na jarmarki w Tarnowie (2 lutego i 14 września), w Bochni, w Brzesku, w Dąbrowie, w Mielcu, w Niepołomicach, w Szczucinie, w Szczurowej, w Zakliczynie nad Dunajcem i t. d. Jest także kilku kuśnierzy katolików w mieście, którzy kupowali u rzemieślników gotowy towar i rozwozili go po jarmarkach. Dzisiaj przeważnie sprzedają towar w domu kupcom, którzy po kozuchy przyjeżdżają z Dąbrowej, z Gorlic, z Jasła, z Krakowa, z Kolbuszowej, z Majdanu, z Przemyśla, z Tarnowa, zwykle żydzi; ale przyjeżdżają też do Starego Sącza po kozuchy kupcy katolicy z dawnej Kongresówki. Lepszy i zamożniejszy kuśnierz podejmuje się większych dostaw za kontraktem dla służby kolejowej, akcyzowej w Krakowie, dla dóbr hr. Potockich w Krzeszowicach i t. p. Kuśnierze tutejsi nie pracują cały rok bez przerwy przy szyciu kozuchów; każdy z nich ma kawałek gruntu, na którym gospodarzy i w lecie pracuje w polu. Zresztą nikt nie kupuje kozucha w lecie, więc kuśnierze przygotowują sobie tylko w tym czasie skóry, wyprawiają je, poczem skóra musi schnąć przez czas dłuższy. Przed wojną

zarabiał majster mniej więcej 2 Korony (1 Marka 40 fenigów) od sztuki; czeladnikom dawano całe utrzymanie i 200 Koron (140 Marek) rocznie; kobieta wyszywająca kożuchy brała od jednego 40 halerzy (28 fenigów). Był to zarobek bardzo mały, ale przy ówczesnej taniości artykułów najpierwszej potrzeby życia, przy małych wymaganiach rzemieślników wystarczał. Dzisiaj zarabia kuśnierz 4 do 5 tysięcy Marek dziennie, ale te tysiące nie wystarczają na utrzymanie. Biedniejsi kuśnierze i czeladnicy bez stałego miejsca pracy, którzy nie mieli funduszy na kupno skór do szycia kożuchów, zajmowali się dawniej „korpaniem“ kożuchów, naprawą i łataniem starych. Szedł wtedy taki kuśnierz „na korpackę“ na wieś, wziął ze sobą torbę z obrzynkami skór, które tanio kupił, albo darmo dostał od majstra, wziął nożyce, nici i igły i wstępował do bogatszych gazdów na wsi, pytając czy nie mają kożuchów *do korpania*. Tam się odżywił przez czas roboty i dostał jeszcze parę groszy na tytoń.

KUSNIERKA jak tu mówią, z dnia na dzień upada: o *towar* (skóry) bardzo trudno; gdy dawniej przywieziono go nieraz kuśnierzowi do domu, to dzisiaj musi sam jeździć za skórą często daleko; noszono przeważnie kożuchy białe, a zatem odpadało farbowanie skór i robota około kożucha trwała krócej; dawniej można też było dostać w miejscu wszystkich przyborów, potrzebnych kuśnierzowi do pracy, teraz musi je sam sprowadzać ze Śląska, z Czech, z Wiednia, co zabiera więcej czasu i podnosi koszt, wreszcie do prowadzenia tego rzemiosła, potrzeba miljonowego wkładu, a takimi kapitałami tutejsi kuśnierze nie obracają, o kredyt zaś trudno i jest bardzo drogi. Jeżeli dzisiejsze stosunki nie zmienią się na lepsze w najbliższych czasach, to kuśnierstwo sądeckie, kwitnące przez wieki całe zaginie i już się więcej nie dźwignie.

Seweryn Udziela



PIEC GDAŃSKI NABYTY DLA ZAMKU NA WAWELU.

ZAMEK Wawelski podupadł już od chwili przeniesienia stolicy do Warszawy, a za Jana Kazimierza został straszliwie ograbiony przez Szwedów. To co ocalało i co później przybyło wywiozły po rozbiore wojska rosyjskie, pruskie i austriackie. Obecnie Wawel dźwiga się ze stanu upadku, trzeba więc jakoś go urządzić by nie czynił wrażenia przykrej pustki. Czy urządzić go tak, jak zamek w Malborgu, który wypełniono naśladownictwami starych rzeczy, sprawiających wrażenie, że duch starożytności stąd uleciał, a całość wygląda jak jeden wielki falsyfikat? Nie tak będzie na Wawelu, bo ten dostojny nasz przybytek wypełnią przedmioty i sprzęty prawdziwe, starodawne zgodne z charakterem zamku. Do takich właśnie należy wspaniały gdański piec, nabyty z domu „Pod św. Janem Kapistranem“ na rogu Rynku i ulicy Wiślniej, o wzorach znamienitych dla gdańskiego zduństwa połowy XVIII w. Kafle mają wypuklorzeźby i malowidła barwy jednostajnej fiołkowo - niebieskawej, jasnego odcienia, przedstawiające na większych kaflach osoby pojęte rodzajowo, na tle krajobrazu, na mniejszych zaś widoczki i splety kwiatów i owoców. Wawel posiada już kilka podobnie wspaniałych pieców kaflowych, ale nie gdańskich. Dodać należy, że w zamku znaleziono, zwłaszcza wśród gruzu, którym wypełnione były miejsca pod podłogami, ogromną ilość przeróżnych połamanych kafli, sięgających najdawniejszych czasów, z których ciekawsze okazy można oglądać w muzeum wawelskiem.

Ks. Dr. Tadeusz Kruszyński

ZNACZENIE ĆWICZEŃ PLASTYCZNYCH W SZKOŁACH OGÓLNOKSZTAŁCĄCYCH.

MIMO dość obfitej literatury poświęconej znaczeniu ćwiczeń plastycznych w szkolnictwie, przedmiot ten nie zyskał do dnia dzisiejszego należytego uznania, ani wśród sfer decydujących, ani wśród społeczeństwa. Pochodzi to stąd, że znaczenie tych ćwiczeń ujmowane bywa zbyt jednostronnie z artystycznego punktu widzenia, i nie dość silnie podkreślane bywają inne korzyści, jakie osiągnąć się dają przy pomocy tych ćwiczeń. Pragnąc tedy w niniejszym artykule uzasadnić ważność nauki rysunku i modelowania, poruszę przede wszystkim te właśnie korzyści mniej omawiane, a w rzeczywistości może donioślejsze niż korzyści artystycznej natury.

Na pierwszy plan wysunąć należy znaczenie ćwiczeń plastycznych, jako czynnika odgrywającego pierwszorzędną rolę przy kształtowaniu się psychicznych władz dziecka. Dziecko (podobnie jak człowiek pierwotny) myśli przede wszystkim obrazowo, a z faktu tego znanego ogólnie, wynika bezpośrednio pierwszorzędne znaczenie ćwiczeń plastycznych. Dziecko w opoce kształtowania jego wyobrażeń chętnie ogląda obrazki i z zapałem kreśli swoje uproszczone rysunki. Rodzice uważają zazwyczaj ten objaw za dowód talentu, podczas gdy w rzeczywistości jest to najczęściej tylko sposób ułatwiający dziecku trudną czynność wypracowania i ustalania płynnego w tym wieku materiału wyobrazeniowego. Wiedzą o tem pedagogowie i posługują się coraz więcej tablicami i ilustracjami, oraz rysunkami. Tablice i ilustracje są bez wątpienia bardzo cennym środkiem pomocniczym, ale nie są w stanie zastąpić rysunków, które dziecko samo ze wspomnień lub modelu wykonuje. Każdy pedagog i każdy rysownik wie z doświadczenia, o ile łatwiej i silniej utrwała się taka kreska, którą się samemu kreśli niż taka, którą się ogląda. Rysunki tedy obrazowe skoordynowane z innymi przedmiotami przynoszą bardzo poważną korzyść w zakresie tych przedmiotów (dotyczy to przede wszystkim przyrody, fizyki, geografji). Rozważwszy sumiennie dane powyżej pobieżnie poruszone, dojdziemy niewątpliwie do wniosku, że rysunki umiejętnie przez pedagoga stosowane stać się mogą i stać się powinny ważnym i potężnym środkiem pedagogicznym.

Powyższe uwagi nie wyczerpują jednak pedagogicznego znaczenia ćwiczeń plastycznych w szkołach ogólnokształcących. Nie mając dość miejsca na pełne rozwinięcie tematu, wspomnę w krótkości szereg innych korzyści jakie te ćwiczenia przynoszą. Stosowane umiejętnie rozwijają znakomicie wyobraźnię płaszczyznową i przestrzenną, które ze swej strony są niezbędne dla opanowania licznych i bardzo ważnych dziedzin nauki. Wszyscy wiemy ile zyskują na przejrzystości wszelkie prawa wyrażalne w równaniach, jeżeli się je przy pomocy geometrii liniijnie ilustruje, sama zaś nauka geometrii po prostu niedostępna jest dla jednostek, którym brak wyobraźni płaszczyznowej i przestrzennej. Można więc śmiało powiedzieć, że bez tej wyobraźni nie można być dobrym stolarzem, architektem, mechanikiem, astronomem, a również dla lekarza, przyrodnika, geografą i t. d. jest ona bardzo potrzebną. Najprostszą zaś metodą kształtowania tej wyobraźni są ćwiczenia plastyczne.

Na drugim miejscu wspomnę jeszcze o innej korzyści, którą przynoszą ze sobą ćwiczenia plastyczne, a mianowicie o zdolności skupiania uwagi na jednym przedmiocie. Każdy rysownik wie z doświadczenia ile skupienia uwagi potrzeba na

to, aby sobie przy studjowaniu natury daną formę uświadomić. Umiejętna nauka rysunków jest tedy równocześnie ćwiczeniem potęgującym zdolność skupiania uwagi. Zdolność ta z materialnego przedmiotu przenosi się bezwątpienia także na przedmioty abstrakcyjne i staje się bardzo cennym nabytkiem przy wszelkiej pracy, tak życiowej, jak naukowej. Nie chcąc rozciągać niniejszego artykułu zbyt długo, wspomnę tylko ogólnikowo, że ćwiczenia plastyczne przyczyniają się również do wyrobienia spostrzegawczości i pamięci, dalej: poczucia logiki, przez studjowanie logiki formy i światłocienia, zdolności do syntezy i podporządkowania szczegółów ogółowi; że prócz tego wyrabiają pewność oka, ręki i t. p. Inny rodzaj korzyści w kształtowaniu się psychiki dziecka przynoszą ćwiczenia zdobnicze, które w dalszej części referatu zostaną omówione. Zaznaczę tu tylko, że wyrabiają one poczucie harmonii i rytmu, których pierwszorzędną wagę uznano powszechnie w szkolnictwie, wprowadzając deklamacje, śpiew i taniec.

Rozważywszy rolę, jaką ćwiczenia plastyczne odgrywają w kształtowaniu się władz psychicznych dziecka, musimy im przyznać wartość pierwszorzędną. Na tem tle zrozumiałą się staje równoległość jaką widzimy w historii pomiędzy rozwojem plastyki, a rozwojem nauki, rozumiałem się stąd ten niezmierny wysiłek, jaki człowiek już w przedhistorycznych epokach wykazuje w dziedzinie plastyki i rozumiałem się stąd, dlaczego bardzo znaczny odsetek najpotężniejszych umysłów, zdradzał pewne, a nierzadko bardzo wybitne zdolności plastyczne (Leonardo da Vinci).

Oprócz korzyści czysto pedagogicznej natury, omówionych powyżej, przynoszą ćwiczenia plastyczne również bardzo poważne korzyści praktyczne. Przy ich pomocy, powinien uczeń w ciągu kilku lat szkoły ogólnokształcącej zdobyć umiejętność obrazowego przedstawiania form, w stopniu dostatecznym dla potrzeb praktycznych. W życiu codziennym, a więcej jeszcze w każdej prawie pracy zawodowej, umiejętność taka jest konieczna a przynajmniej bardzo pożądana. Większość form, znacznie łatwiej i przejrzyściej określić można rysunkiem niż słowem, a człowiek nieumiejący rysować wysila się nieraz bezskutecznie aby opisać jakiś przedmiot widziany i jest w pewnym zakresie człowiekiem niemym. Brak ten odczuwają nieraz bardzo dotkliwie ludzie pracujący naukowo, bądź to jako profesorowie, kiedy im wypadnie jakiś kształt przy pomocy rysunku na tablicy z ilustrować; bądź to jako badacze, kiedy jakąś spostrzeżoną formę pragną utrwalić. Wprawdzie mogą oni w pewnym stopniu zastąpić rysunek fotografią, ale ta metoda wymaga specjalnych przygotowań i warunków, wymaga czasu i aparatów, które nie zawsze mogą rozporządzać, a przytem jako środek mechaniczny, daje często obrazy niekorzystne, niecharakterystyczne, a w dziedzinie kolorystyki, prawie zupełnie jest bezsilna.

Jeżeli dla fizyków, przyrodników, astronomów i t. p. ludzi nauki, rysunek nieraz jest niezbędny (np. przy badaniach mikroskopowych), to ważniejszym jest jeszcze dla mechaników, architektów, rękodzielników, historyków sztuki, dla których szkice notatkowe mają pierwszorzędną wartość. To też nieraz spotyka się ludzi różnych zawodów, którzy skarżą się na to, że ich w szkołach nie uczono rysunku praktycznego, i nierzadko zdarza się, że ludzie ci próbują sobie tę umiejętność później zdobyć; nie mając jednak dosyć czasu i sposobności, zmuszeni są zazwyczaj z żalem zrezygnować. Należycie postawiony i na praktycznych założeniach oparty kurs rysunkowy w szkołach ogólnokształcących mógłby bezwątpienia dać wszystkim, nawet mało uzdolnionym dostateczne w tym kierunku przygotowanie, ułatwiając im zdobywanie wiedzy, oraz pracę zawodową i bogacąc ich mowę cennym i niez-

stąpionym środkiem ekspresji. Sprawa ta, poruszona została w całym szeregu przemówień i referatów na zjeździe nauczycieli rysunków (Warszawa 1923 r.), i oświetlona wielostronnie, nie tylko przez nauczycieli rysunków, ale i przez profesorów wykładających inne przedmioty. Można powiedzieć, że wybiła się ona na pierwszy plan zjazdu jako zagadnienie pierwszorzędnej wagi.

Przechodząc z kolei do artystycznego znaczenia ćwiczeń plastycznych w szkołach ogólnokształcących, omówię kolejno dwie grupy na jakie ćwiczenia te się rozpadają, a mianowicie: 1) obrazowanie natury, 2) zdobnictwo. Pierwsze, ogromnie ważne ze stanowiska pedagogicznego oraz utylitarne, nie dają bezpośrednich rezultatów artystycznych, a to z tego względu, że wytwarzanie artystycznych wartości na drodze bezpośredniego obrazowania natury, wymaga bardzo specjalnego talentu, i wielu lat pracy przygotowawczej.

Wiadomą jest rzeczą, jak niewielki odsetek ludzi, zapisujących się do akademii sztuk pięknych wybija się na polu malarstwa sztalugowego, a i ci nieliczni wybrańcy zużywają przeciętnie około 8 lat całodziennej pracy, aby naturę dostatecznie opanować i talent swój rozwinąć. Szkoła przeznaczona dla ogółu, nie zaś dla specjalnie utalentowanych, i przeznaczająca tylko nieliczną ilość godzin na rysunki, nie może dać w tym kierunku żadnych poważniejszych rezultatów. Nie może być mowy o tym, aby przeciętny uczeń mógł narysować wartościowy portret pejzażu, lub kompozycję. Ponieważ zaś większość laików wyłącznie prawie pod kątem widzenia malarstwa sztalugowego wartość ćwiczeń plastycznych ujmuje, przeto nic dziwnego, że się do nich zniechęca, a widząc brak rezultatów, uważa je za mało ważne, albo też zgoda zbyt cenne i tylko dla nielicznych wybrańców, obdarzonych talentem malarskim pożyteczne. Aby uniknąć tego nieporozumienia należy z wielkim naciskiem podkreślić, że studja z natury w szkołach ogólnokształcących nie mają wybitnie artystycznych założeń, ale służą przede wszystkim do celów pedagogicznych lub użytkowych, omówionych poprzednio. Znaczenie ich artystyczne, polega głównie na tem, że uczeń studjując naturę pod dobrem kierownictwem zdobywa pewne przygotowanie, ułatwiające mu rozumienie i ocenę wielkich dzieł plastycznych. Racjonalnie prowadzone studjum natury w zakresie szkolnym, nie może służyć jako przygotowanie wystarczające do samodzielnej twórczości artystycznej, powinno ono przeciwnie wyrobić uczucie skromności i zrozumienie skali wysiłków jakie są niezbędne dla opanowania formy plastycznej.

Cwiczenia plastyczne z natury prowadzone w tym duchu przynoszą tedy podwójną korzyść artystyczną, a mianowicie: pogłębiają zrozumienie sztuki obrazowej i chronią przed lekkomyślnym i tak bardzo dla poważnej sztuki szkodliwym dyletantyzmem. Bardziej aktywne i określone korzyści artystyczne osiągnąć się dają w szkole w dziale ćwiczeń zdobniczych.

W przeciwieństwie do omawianej powyżej sztuki obrazowej, twórczość zdobnicza, oparta na plemiennem poczuciu, mniej wymaga indywidualnego talentu, mniej mozolnego przygotowania i nadaje się wybitnie do warunków szkolnych, jako twórczość o charakterze zbiorowym. Dzieci wykazują wybitną skłonność w tej dziedzinie, z łatwością tworzą motywy zdobnicze samodzielne (wtapiając w nie swoje schematyczne interpretacje form), a doświadczenie wykazuje, że około 80% dzieci przy należytem kierownictwie robi w tej dziedzinie zadawalniające postępy. Formy zdobnicze, rozwijające się pod wpływem poczucia rytmu, przyczyniają się oczywiście bezpośrednio do kształtowania tego poczucia. Na tem polega ich pierwszo-

rzędne znaczenie pedagogiczne (o którym wspomniałem poprzednio). Zaznaczyć tylko jeszcze należy, że te ćwiczenia mogą do pewnego stopnia uzupełnić deklamację muzykę i taniec, a dla jednostek, dla których te ostatnie skutkiem wady organicznej nie są dostępne, mogą je choć w części zastępować. Pozatem ćwiczenia zdobnicze, prowadzone racjonalnie, uwzględniające nie tylko ornament, ale przede wszystkim samą formę, a więc połączone z robotami ręcznymi, mogą w zupełności zastąpić slojd i przynoszą ze sobą wszystkie korzyści, które mu są przyznane. Ponieważ do zakresu ćwiczeń zdobniczych należeć muszą bezwzględnie formy graficzne, (ornamentyka wykonana piórem lub pendzlem), ponieważ tego rodzaju formy muszą przy racjonalnej nauce być wyprowadzone z pisma i połączone z tem pismem; przeto kaligrafja, jako przedmiot osobny, stałaby się zbyteczną, a nauczyciel zdobnictwa powinien mieć wgląd we wszystkie zeszyty, dążąc do tego, aby estetyka stała się potrzebą dnia powszedniego, a nie zbytkiem w pewnych, tylko wyjątkowych okolicznościach uprawianym.

Lekceważące stanowisko naszego szkolnictwa w odniesieniu do pisma jest zgoła nieusprawiedliwione. Nie dbając o pismo szkoły psują pismo tak, że tylko wyjątkowi ludzie w dzisiejszych czasach pisują czytelnie. Powoduje to oczywiście ogromną stratę czasu i energję czytającego, i jest przyczyną wielu nieporozumień i pomyłek. Nietylko tedy z estetycznych ale i praktycznych względów należy bacniejszą uwagę zwrócić na sprawę pisma w szkołach, a najwłaściwiej będzie oddać ten dział pod stałą opiekę pedagogów plastyków, którzyby mieli możność przez wszystkie lata nauki pismo racjonalnie urabiać. Powracając do sprawy slojdu zaznaczyć należy, że slojd w tem ujęciu w jakim bywa obecnie, ma bez wątpienia braki bardzo istotne. Nie dość poważnie ujęty ze stanowiska rękodzieła i sztuki stosowanej, jest koncepcją sztuczną, jednostronnie pedagogiczną i grzeszy tem, że jest od życia oderwany. Zastępując slojd prostem ale szczerem rękodziełem, z uwzględnieniem założeń poważnie traktowanego zdobnictwa, uniknęłoby się powyżej poruszonych niedomogów. Ćwiczenia rękodzielnicze zdobnicze, prowadzone systematycznie przez cały ciąg szkoły, dałyby uczniom bardzo poważne przygotowanie w tym zakresie, co przyniosłoby niewątpliwie ogromne i konkretne korzyści tak jednostkom, jak całemu społeczeństwu. Obywatele, zdobywszy poczucie formy, estetycznie wyrobieni, chroniliby się samorzutnie przed zalewem zagranicznej tandety i popieraliby w sposób naturalny wszelką produkcję szlachetną. Rodzimy przemysł zyskałby w ten sposób w wielu gałęziach najpewniejszą i najzdrowszą podstawę do rozwoju.

Jeżeli uświadomimy sobie znaczenie ekonomiczne tych gałęzi przemysłu, które związane są z estetyką; jeżeli zesumujemy te ogromne cyfry jakie wyrażają nasz import w tej dziedzinie, to musimy dojść do wniosku, że wyrobienie estetyczne społeczeństwa przyniesie ze sobą wprost nieobliczalne korzyści materialne. Pozatem dadzą ćwiczenia zdobnicze wielu jednostkom przygotowanie bardzo potrzebne w zakresie wielu zawodów. Rękodzielnicy, architekci, oraz wszyscy którzy poświęcają się różnym gałęziom sztuki stosowanej; dalej, fabrykanci, których wyroby mają pewne cechy artystyczne (tkactwo, ceramika, drukarstwo i t. d.) zyskają podstawy estetyczne niezbędne do prowadzenia tych przedsięwzięć; wreszcie przeważna ilość kobiet, które obecnie marnują ogromny zasób energii, wytrwałości, sprawności, i drogiego materiału przy tak zwanych „robótkach“, zdobywszy w szkole poczucie estetyczne, produkowałyby mogły rzeczy piękne i wartościowe. Przyczyniłoby się to bez wątpienia w wysokim stopniu do podniesienia estetyki naszego

domu, tak ważnej ze stanowiska kultury, a tak bardzo w obecnym czasie opłakanej. Wspomnieć jeszcze należy o innej korzyści kulturalnej, jaką przyniosłyby ze sobą dobrze prowadzone ćwiczenia plastyczne. Obywatele, zdobywszy w szkołach zrozumienie i szacunek dla piękna, zarówno w dziedzinie sztuki tak zwanej czystej, jak stosowanej, otoczyliby opieką nasze zabytki, tak bardzo zniszczone wojną, i ochroniliby niejedną cenny sprzęt od zagłady albo rabunku chciwych zbieraczy zagranicznych. Zrozumieliby oni również piękno i znaczenie naszej zamierającej sztuki ludowej i przyczyniliby się niewątpliwie do ocalenia cennych okazów marniejących bezpowrotnie w różnych zakątkach naszego kraju.

Reasumując wszystkie korzyści ćwiczeń plastycznych, jakie w niniejszym artykule pobieżnie zostały poruszone, zmuszeni będziemy przyznać im zupełnie pierwszorzędne znaczenie. W zestawieniu z innymi przedmiotami uderza tu niezmierna różnorodność tych korzyści i naprawdę dziwnym się wydaje, że przedmiot, którego ważność, tak z punktu widzenia pedagogicznego jak użytkowego, jak wreszcie artystycznego jest oczywistą, do dnia dzisiejszego uważany jest prawie za przedmiot uboczny, dodatkowy, mało poważny. Ten stan rzeczy przypisać należy przedewszystkiem ciasno-intelektualistycznym tendencyjom, w których szkolnictwo pogrążone było do niedawna.

Do niedawna za poważną naukę uchodziło wyłącznie to, co wydrukowane było w suchych, bezdusznych podręcznikach, najeżonych cyframi, nazwiskami i faktami. Nikomu prawie nie przychodziło do głowy, że ucząc botaniki, prościej i znacznie skuteczniej objaśniać można zjawiska na żyjących roślinach w słońcu, niż na sztywnych obrazkach w dusznej sali. Skoro obecnie utracono bałwochwalczą cześć dla podręcznika, skoro wpuszczono do sal szkolnych powietrze i słońce, czas najwyższy, aby i tradycyjne lekceważenie ćwiczeń plastycznych, jako nie opartych na wiedzy podręcznikowej, wreszcie ustąpiło miejsce należytemu uznaniu ich wartości i wyzyskaniu tych rozlicznych korzyści, jakie one ze sobą przynieść mogą i powinny. Poza tą przyczyną opartą na sile przyzwyczajenia, istnieją i inne przyczyny niedoceniania wartości tych ćwiczeń. Winę ponosi mianowicie także złe postawienie tych ćwiczeń, brak opracowanego systemu, a nieraz i niewłaściwy dobór nauczyciela. Skutkiem tych niedomogów, korzyści jakie powinny przynieść ze sobą racjonalnie prowadzone ćwiczenia, nie ujawniają się dostatecznie; czynniki miarodajne zniechęcają się a korzysta z tego chciwość właściwa każdemu innemu działowi i powoduje usuwanie ćwiczeń plastycznych na plan drugi. Nauczyciele rysunków, rozumiejący swoje powołanie, i odczuwający odpowiedzialność jaka na nich ciąży, muszą jednak w imię dobra szkoły zjednoczyć swoje siły i muszą w najkrótszym czasie wywalczyć należne stanowisko dla tego działu ważnego, a tak niesłychanie pokrzywdzonego. Żądania swoje mogą nauczyciele rysunków poprzeć przykładem zagranicy. W Anglii, w Niemczech i Francji istnieje nie tylko bogata literatura odnośna, ale przeprowadzone już zostały poważne doświadczenia i wprowadzone reformy. Liczne i coraz nowe systemy nauczania rysunków omawiane za granicą, stanowią cenny materiał pedagogiczny. Należy ten materiał krytycznie opracować wzbogacić doświadczeniem własnym i na tak szerokiej podstawie zbudować własny program nauczania odpowiadający naszym potrzebom i naszemu temperamentowi.

Karol Homolacs



KOMITET DORADCZO-ARTYSTYCZNY RESTAURACJI KATEDRY WAWELSKIEJ ZWRÓCIŁ SIĘ DO PROFESORÓW UNIwersYTETU Jagiellońskiego DR. TADEUSZA ESTREICHERA I DR. BOGDANA SZYSZKOWSKIEGO Z PROŚBĄ O WYDANIE FACHOWEGO ORZECZENIA O POWODACH NISZCZENIA CYNOWYCH SARKOFAGÓW KRÓLEWSKICH. WYNIK BADAŃ PRZYTACZAMY W CAŁOŚCI, DZIEKUJĄC AUTOROM I KOMITETOWI ZA POZWOLENIE OGŁOSZENIA TEJ CENNEJ PRACY, O RZECZY, KTÓRA TAK BARDZO ŻYWO ZAJĘŁA CAŁE POLSKIE SPOŁECZEŃSTWO. REDAKCJA

ISTOTA „TRĄDU CYNOWEGO“ TRUMIEN W GROBACH KRÓLEWSKICH NA WAWELU.

I. STAN TRUMIEN.

DNIA 28 lutego b. r. o godz. 10-tej rano udaliśmy się do krypty katedralnej w towarzystwie członków Komitetu: ks. prałata Korzonkiewicza, prezesa Dr. Muczkowskiego, rektora Dr. Szyszki-Bohusza i ks. Dr. Kruszyńskiego. W grobach królewskich znajduje się ośm sarkofagów cynowych, a mianowicie: w krypcie św. Leonarda niema żadnego, dalej idąc mamy na prawo sarkofag 1) Stefana Batorego, na lewo trumny rodziny Wazów, 2) Zygmunta III-go, 3) Konstancji Austrjackiej, 4) Anny Austrjackiej, żon Zygmunta III-go, i 5) Aleksandra Karola Wazy. W dalszej krypcie są trzy trumny Jagiellońskie: 6) Barbary Zapolskiej, 7) Zygmunta Augusta i wreszcie 8) Anny Jagiellonki. Inne trumny wzgl. sarkofagi są kamienne lub z metalu odporniejszego, brązu lub miedzi. Odrazu trzeba zaznaczyć, że wszystkie wymienione sarkofagi okazują objawy zniszczenia, zwanego zarazą cynową, lub wedle trafnej propozycji Dr. Szyszki-Bohusza, trądem cynowym. Nie podległy one temu zniszczeniu wszystkie w sposób jednakowy, ani w jednakowym stopniu. Począwszy od mało zaatakowanych, jak trumny Anny Austrjackiej lub Barbary Zapolskiej, spotykamy różne stany utrzymania, aż do najgorszego, mianowicie dotyczy to sarkofagu Stefana Batorego. Nie powinien nas jednak łudzić ten pozornie korzystny stan kilku trumien; są one już zaatakowane, to znaczy: rozpad ich będzie się posuwał z nieubłaganą koniecznością i musi doprowadzić w końcu, po krótszym lub choćby dłuższym czasie (a miernikiem są nam dziesiątki lub setki lat) do całkowitego rozsypania się części cynowych na drobny proszek, o ile nie zostaną zastosowane środki uciążliwe do przeprowadzenia i kosztowne na długą metę, ale powtarzam wyrażenie, nieubłaganie konieczne.

1) Przy wszystkich trumnach uderza przedewszystkiem to, że płaskie zwykle wieko jest najsilniej zaatakowane; boki są na ogół daleko zdrowsze; objaśnienie tego punktu znajduje się dalej. Tak więc u *Stefana Batorego* górna powierzchnia cała niemal jest mniej lub więcej nadgryziona, a w wielu miejscach powypadały dziury lub przynajmniej się tworzą, co poznać po dźwignięciu się w tym miejscu powierzchni i utworzeniu guza, który potem rozpadnie się na szary proszek; krawędzie i rogi płyty wierzchniej są mocno uszkodzone lub brak ich zupełnie, co tylko częściowo można złożyć na karb wandalizmu zwiedzających. Natomiast boki, ozdobione reliefami, są stosunkowo w dobrym stanie. 2) Sarkofag *Zygmunta III-go* przedstawia się nieco lepiej: wieko naogół w dobrym stanie, tylko w rzeźbach bocznych widać kilka dziur. 3) Sarkofag *Konstancji Austrjackiej* ma wieko nieco więcej zaatakowane, ale liczba dość dużych otworów w niem, rozłożonych w jednej linii w równych odstępach po obu jego dłuższych stronach, powstała jak się zdaje

wskutek otwierania trumny. Sarkofagi 4) *Anny Austrjackiej* i 6) *Barbary Zapolskiej* są w stanie najlepszym, w niektórych tylko miejscach słabo zaatakowane. 5) Specjalny sposób uszkodzenia przedstawia sarkofag *Aleksandra Karola*, syna Zygmunta III-go. Wieko jego jest po wierzchu bardzo zgryzione; ciekawsze są jednak uszkodzenia boków: powierzchnia bowiem jest na ogół gładka i czysta, za to w niektórych miejscach widać drobne lub nawet spore dziury typowe dla trądu cynowego o tyle, że ich obwód stanowi strefa cyny szarej, ale osobliwe tem, że nie okazują owej charakterystycznej „opuchliny“, która stanowi pierwsze stadium choroby. Zjawisko to da się zupełnie łatwo i prosto wyjaśnić i zrozumieć, gdy przyjmujemy, że „infekcja“ nastąpiła od strony *wewnętrznej* blachy, przez szarą cynę, spadającą ze zgryzionego wieka do środka sarkofagu.

7) Sarkofag *Zygmunta Augusta* jest na górnej powierzchni rozlegle nadgryziony; da się z niej zeszkrobać obficie ów produkt przemiany cyny, szary proszek, o którym wyżej wspomniano; metal w ten sposób odsłonięty jest jednak, o ile można było przy słabem świetle dojrzeć, jak gdyby poprzeciągany szczelinkami zmienionego materiału, tak że ani sposób było półokrągłym dłutkiem zeszkrobać wiórki jednolite (jak np. z sarkofagu *Barbary Zapolskiej*) lecz metal kruszył się na gruby piasek. Co się tyczy boków, to one przedstawiają pewne specjalne zjawisko: i boki bowiem są tu silnie zaatakowane, ale przeważnie w jednym rodzaju miejsc, to jest na spojeniach płyt, na których są umieszczone reliefy. Nasuwa się tu szereg przypuszczeń co do powodu tego zjawiska: może to być skutkiem różnicy składu chemicznego między owymi płytami (walcowanymi?), reliefami odlewanymi i metalem tworzącym spoiwo (lutowanie), dalej skutkiem różnicy między traktowaniem mechaniczno-fizycznym materiału, już to poddanego silnemu ciśnieniu przez walcowanie czy kucie, już też działaniu termicznemu przez topienie i odlewanie. Wpływ tych wszystkich czynników był już brany pod rozwagę przez rozmaitych badaczy, o czym w dalszych częściach będzie więcej powiedziane, ale zależność zjawiska od nich nie jest dotąd zupełnie wyjaśniona. Jakbądź to jest, na sprawę nas obchodzącą, t. j. na ratowanie zabytków już uszkodzonych, owe rozważania etiologiczne są bez wpływu.

8) Po sarkofagu *Stefana Batorego* i *Zygmunta Augusta*, najbardziej uszkodzony jest sarkofag *Anny Jagiellonki*. Przedstawia on znów odmienny typ zjawiska. Możemy na nim rozróżnić, co się tyczy materiału, trzy części: a) wieko z blachy cynowej, a na niem nałożony b) wypukły krzyż, również z podobnej blachy; na krzyżu leży c) odlewany wieniec cierniowy, a prócz tego wierzch i boki ozdobione są reliefami również odlewanymi. Pierwszy materiał, t. j. wieko z blachy, jest mało uszkodzony; natomiast, rzecz dziwna, krzyż pozornie jakby z tego samego materiału, jest silnie zżarty trądem; podobnież i ozdoby odlewane są silnie zaatakowane.

Dla fizyko-chemika studium trumien tych przedstawiałoby materiał niezmiernie ciekawy: mamy tu do czynienia z rozmaitymi stadyami choroby, które można obserwować na okazach pochodzących z różnych czasów (w obrębie mniej więcej stulecia) i prawdopodobnie o różnym składzie chemicznym; wreszcie na metalu, który ulegał rozmaitemu traktowaniu fizycznemu, mianowicie walcowaniu, kuciu lub odlewaniu. Stąd pochodzi, że niemal każda trumna przedstawia odmienny sposób zaatakowania, a uszkodzenia mają wygląd odmienny. Wobec zamierzonych, o ile nas przy oglądaniu trumien informowano, reparacji celem załatwienia uszkodzeń, piszący to pragnąłby uzyskać od Świątelnego Komitetu obietnicę, że naprawy te zostaną skutecznione po uprzednim zawiadomieniu go, tak aby mógł za zgodą Komitetu

z tych miejsc uszkodzonych wziąć próbki metalu celem wyzyskania ich jako materiału naukowego. Miejsca uszkodzone nie przedstawiają żadnej wartości zabytkowej dlatego, że są rozgryzione i muszą być usunięte, gdyż kruszą się i powodują rozpadanie się przedmiotu; dlatego wzięcie próbek z tych miejsc, zresztą pod nadzorem Komitetu, nie przyniesie trumnom szkody. Takie badanie, czysto naukowe, nie będzie jednak miało wpływu na orzeczenie o stanie trumien i o środkach zapobiegających ich ostatecznemu zniszczeniu; nie będzie też miała na nie wpływu analiza kilku próbek, wziętych z czterech trumien przez jednego z nas, i dlatego też, nie czekając na jej wyniki, i ponieważ kwestja jest dla nas zupełnie jasna w świetle oględzin i badań dotychczasowych, wykonanych nad trądem cynowym, przystępujemy do przedstawienia zajmującej nas sprawy.

II. ISTOTA „TRĄDU CYNOWEGO“.

Zjawisko to jest znane niezawodnie od bardzo dawnych czasów, niemal od zarania naszej cywilizacji (t. j. od czasów, gdy ludzie nauczyli się wytapiać cynę), ale oczywiście nie jego naukowe wytłómaczenie. O niem prawdopodobnie wspomina Arystoteles (Pseudoarystoteles) w *Peri Thaumasion akousmaton* (50), mówiąc o tem, że cyna celtycka „topnieje“ nie tylko przy ogrzewaniu, ale i w razie silnego mrozu. Przez długie lata nie umiano objawu tego wyjaśnić lepiej, zadowalając się, jak np. Rathgen (*Konservierung von Altertumsfunden*, Berlin 1898) przypuszczeniem, że nastąpiło utlenienie (oksydacja), lub, jak E. Babelon (*Traité des monnaies grecques et romaines*, Paris 1901, t. I. str. 373), że się to dzieje „sans doute“ pod wpływem wilgoci atmosferycznej. Zresztą i w innych dziełach i podręcznikach starożytnych można znaleźć o tem wzmianki.

Pierwszą wiadomość o zjawisku tem, badanem i rozważanem pod względem fizycznym i chemicznym, podał O. L. Erdmann król. Towarzystwu Naukowemu w Lipsku w r. 1851. Polega ono na tem, że na pozór bez żadnej przyczyny przedmiot cynowy pokrywa się na całej powierzchni lub tylko w niektórych miejscach guzkami, wypukłościami w formie brodawek lub wrzodów, które po pewnym czasie rozszerzając się coraz bardziej, kruszeją i rozpadają się na szary proszek, przez co powstają dziury lub przynajmniej zagłębienia w powierzchni, aż wreszcie cały przedmiot się rozsypie. Objawy te obserwował i opisał Erdmann na starych piszczałkach organowych z kościoła zamkowego w Seitz i przypuszczał, że są one spowodowane wstrząśnieniami akustycznymi piszczałek wskutek wydawania tonu. Po dwudziestu blisko latach opisuje to zjawisko w r. 1868/9 Fritsche podczas surowej zimy w Petersburgu. W następnych latach mnożą się w literaturze wzmianki o niem; Cohen w *Abegga Handbuch des anorg. Chemie* (Bd. III 2, 1909, p. 545) przytacza trzynaście nazwisk z literatury między r. 1870 a 1897.

Rozstrzygające znaczenie mają jednak dopiero prace wymienionego Ernesta Cohena, fizyko-chemika holenderskiego, który zająwszy się tym procesem, zbadał go o ile się dało wszechstronnie, zastosowując nowożytnie metody fizyko-chemiczne, nieznanie dawniejszym latom i dawniejszym badaczom. Wyniki badań mniej więcej dziesięcioletnich ogłosił w szeregu rozpraw (1898-1908), które spowodowały i innych badaczy do zajęcia się tą kwestją, dzięki czemu obecnie jesteśmy co do niej dosyć dobrze zorientowani. Aby zjawisko, jego powody i warunki przebiegu zrozumieć, musimy uprzytomnić sobie kilka zasadniczych praw chemji fizycznej, praw znanych ogólnie, choć może raczej podświadomie i w formie nie sprecyzowanej.

A zatem przedewszystkiem to, że każda reakcja chemiczna odbywa się z pewną swoistą szybkością, zależną od temperatury; im temperatura wyższa, tem reakcja szybciej się odbywa. Zależność szybkości od temperatury nie da się ogólnie wyrazić ścisłym wzorem; do wielu celów, przedewszystkiem do tego, aby sobie konkretniej przedstawić tę zależność, częstokroć wystarczy empirycznie znaleziona reguła, że zmiana temperatury o 10 stopni Celsyusza zmienia w dość grubem przybliżeniu dwukrotnie szybkość reakcji: przy ogrzaniu przyspiesza dwukrotnie, przy oziębieniu dwukrotnie zwalnia.

Drugim faktem jest to, że niezmiernie często taż sama substancja może istnieć w rozmaitych formach zależnie od temperatury; może być np. raz ciałem stałym, drugi raz ciekłym; może raz krystalizować w ten sposób, drugi raz w inny. Tak więc woda w zwykłych warunkach jest cieczą; oziębiona silnie zamienia się, przechodząc przez temperaturę 0° , na ciało stałe, na lód. Siarka zwyczajna krystalizuje w postaci ostrosłupów, należących do układu rombowego; przekrystalizowana jednak w temperaturze wyższej od $95\cdot6^{\circ}$ tworzy graniastosłupy układu jednoskośnego. W pierwszym zatem wypadku jest temperatura 0° *punktem przejścia* jednej formy wody w drugą, w drugim zaś jest nim temperatura $95\cdot6^{\circ}$. Węgiel istnieje jak wiadomo w dwóch odmianach krystalicznych, jako djament i jako grafit. Doświadczenia wykazały, że każda odmiana węgla, nawet niekrystaliczna jak węgiel drzewny, sadza, koks, ogrzana bardzo silnie, zamienia się na grafit, który zatem jest odmianą specjalnie trwałą w wysokiej temperaturze; a choć doświadczalnie nie da się to narazie sprawdzić, można było obliczyć, iż punktem przejścia np. djamentu w grafit jest temperatura $+ 372^{\circ}$ (Nernst).

Z powyższego wynika, że ciało jakieś ogrzane, względnie oziębione, powyżej, względnie poniżej, punktu przejścia winno zmieniać swą formę istnienia: i tak też rzeczywiście lód ogrzewany ponad 0° topi się na wodę, przezroczysty kryształ siarki „rombowej“, ogrzany powyżej $95\cdot6^{\circ}$, zamienia się na mętny agregat mikroskopijnych kryształów układu jednoskośnego i t. d.

Czasem jednak, szczególnie gdy się pracuje ostrożnie, unikając wstrząśnień, tarcia, obecności pyłków gdy chodzi o ciała ciekłe, i t. d., udaje się ów punkt przejścia przekroczyć, bez zmiany formy ciała: wiadomo więc np., że można wodę *przechłodzić* poniżej 0° , ona zaś nie krzepnie, gdy jest chroniona od wstrząśnień lub zetknięcia z gotowym lodem; gdy to nastąpi, gdy więc przez to zjawisko zestalania się zostanie raz w ruch puszczony, zatrzymać go już nie można, musi ono przebiec do końca, t. j. woda krzepnie na lód, aż póki temperatura nie podniesie się do 0° . Podobnie i ostrożnie *przegrzany* klarowny kryształ rombowy siarki można doprowadzić bez zmiany aż do jego punktu topliwości, t. j. $+ 114^{\circ}$; jeżeli jednak zetkniemy go z kryształem siarki jednoskośnej, to ulega on powyżej punktu przejścia nieodwołalnie przemianie na siarkę jednoskośną, co się objawia wzrostem temperatury topliwości do $+ 120^{\circ}$.

Ale nawet najostrożniej pracując nie możemy na stałe zatrzymać substancji w formie, nie odpowiadającej jej warunkom egzystencji: tak więc przezroczysty kryształ siarki jednoskośnej, wytworzony powyżej $95\cdot6^{\circ}$ i oziębiony do temperatury zwyczajnej, tylko na pewien czas zachowuje swą przezroczystość: po upływie kilku godzin czy kilku dni musi on całkiem bez apelacji zmętnieć, przechodząc koniecznie w formę trwałą w tej temperaturze, w formę rombową. Znajduje się bowiem tamta forma w równowadze nietrwałej, chwiejnej, podobnie jak jajko, które fak-

tycznie, dzięki swej chropowatej powierzchni, dałoby się niesłychanie cierpliwemu eksperymentatorowi ustawić na cienkim końcu, ale najlżejszy impuls, nie dający się dostrzec ani skontrolować, spowodowały natychmiast u niego przejście z tej chwiejnej równowagi w położenie trwałe na boku. Przewrócenie się takie jajka wymaga bardzo krótkiego czasu, ale przejście jednej formy ciała w drugą jest pewnego rodzaju reakcją chemiczną, której szybkość jest w każdym poszczególnym wypadku różna i zależy wysoce od temperatury.

Po tych wstępnych uwagach możemy przejść do omówienia wyników prac Cohena. Zbadawszy produkt rozpadu cyny, ów szary proszek, przekonał się on, zgodnie ze spostrzeżeniami wielu swych poprzedników, że nie jest to żaden produkt utlenienia, ale cyna o tym samym składzie, co preparat pierwotny. Stąd wniosek, że cyna biała i cyna szara, to dwie odmiany tegoż pierwiastka, podobnie jak siarka rombowa i jednoskośna, jak djament i grafit. Dalszy wniosek był ten, że zakresy istnienia tych dwóch odmian cyny muszą być od siebie oddzielone *temperaturą przejścia*, którą też Cohen oznaczył doświadczalnie rozmaitemi metodami, częściowo na dużych ilościach materiału, jako $+ 18^{\circ}$. Wynika stąd, że cyna powyżej tej granicznej temperatury, równej mniej więcej temperaturze dobrze ogrzanego pokoju, powinna istnieć w sposób trwały tylko jako zbity biały metal, poniżej zaś, tylko jako szary proszek; słowem, praktycznie biorąc, wszystkie przedmioty cynowe powinny się w zwykłej temperaturze pokojowej, przeważnie nieco niższej niż 18° , rozsypywać w proch, wszystkie bowiem znajdują się w stanie równowagi nietrwałej, jak jajo na cienkim końcu stojące.

Szczyściem jednak wdaje się tutaj ów objaw przekraczania punktu przejścia. Reakcja przemiany cyny białej na szarą jest wogóle leniwa i powolna, dlatego nie rozpoczyna się ona łatwo, i bez impulsu zewnętrznego, nawet w sprzyjających warunkach temperatury, długi czas zupełnie nie następuje. Tendencja cyny do przemiany jest oczywiście w temperaturze $+ 18^{\circ}$ równą zeru, i rośnie w miarę obniżania temperatury; ale też obniżanie temperatury ma też działanie w przeciwnym kierunku, przez zmniejszenie szybkości reakcji. Tak więc rzeczywista szybkość osiągnięta przez zjawisko jest wynikiem kompromisu między tymi wpływami, i osiąga największy wymiar jako „optimum“ reakcji w temp. około $- 48^{\circ}$. Praktycznie zatem rzecz przedstawia się w ten sposób, że cyna biała normalnie nie łatwo przechodzi w swą szarą odmianę. Obniżenie temperatury o parę nawet stopni poniżej punktu przejścia nie wystarcza, aby ów bierny opór cyny przewyciężyć. Inna rzecz, gdy cynę wystawiono na silny a długotrwały mróz: wtedy zwiększa się ogromnie prawdopodobieństwo, że układ drobin dotychczasowy przejdzie spontanicznie choćby w jednym punkcie w inne przegrupowanie, odpowiadające szarej cynie; proces rozpadu jest wszczęty, a w pomyślnych warunkach mrozu coraz więcej się rozszerza. Stąd objawy trądu cynowego były po raz pierwszy, jako najbardziej rzucające się w oczy, obserwowane na przedmiotach wystawionych z natury rzeczy na długotrwały mróz: na piszczałkach organowych (wielokrotnie, prócz wypadku już cytowanego); na dachach, krytych blachą cynową (np. w Rothenburg n/ T.); na blokach cyny przewożonych w ostrej zimie koleją z Rotterdamu do Moskwy; podobnie na blokach cyny, zwracanych z Moskwy do Amsterdamu; na blokach cyny w Petersburgu; widzimy, że mroźny klimat Rosji i krajów północnych szczególnie to zjawisko wywołuje, bo i w Finlandji trąd cynowy ma być ogromnie rozpowszechniony na piszczałkach organowych. Niejednokrotnie zresztą i w klimacie więcej

umiarkowanym można było obserwować takie rozpadanie się cyny: więc medale i pierścienie cynowe, przechowane w zamurowaniu w katedrze we Freibergu, zamieniają się na szarą masę, dającą się rozetrzeć między palcami (Schertel, Journ. prakt. Chem. [2] 19, 322, 1879); podobnie misa cynowa, pochodząca z połowy IV wieku przed Chr., wykopana w r. 1897 w okolicach Andover w Anglii (Engleheart); obecnie jej szczątki są w British Museum; temperatura gruntu wynosi tam $+ 10^{\circ}$.

Temu też przypisuje Brauns (A. d. Natur, 1, 738, 1906) niezmierną rzadkość okazów cynowych z epoki brązowej, lub Angelo Mosso (Atti R. Accad. dei Lincei [5] 19, II, 225, 1910) nieznaledzenie zabytków cynowych z czasów kultury minojskiej na Krecie, mimo, że metalurgia cyny musiała tam być już dobrze znana; tembardziej więc musiały zniszczyć zabytki w klimacie ostrzejszym.

Chociaż ilościowe warunki (stopień temperatury) i istota tej przemiany zostały już dość dokładnie poznane, mimo to jednak jest sporo niezupełnie rozstrzygniętych punktów, o charakterze raczej jakościowym. Nie jest więc zupełnie jasne, jakie czynniki najwięcej działają na wszczęcie opieszalej reakcji; jakie zewnętrzne warunki, poza temperaturą, jej sprzyjają; jaki jest wpływ stanu mechanicznego metalu (kucie, walcowanie, odlewanie); czy i jaki wpływ mają na nią domieszki i zanieczyszczenia. Że różne próbki cyny różnie się zachowują, widać już na trumnach, któreśmy oglądali; w równych warunkach na sarkofagu *Anny Jagiellonki* odlewy są nadgryzione, podobnie jak i blaszany krzyż, natomiast również blaszany wierzch wyszedł stosunkowo obronna ręką; na trumnie Zygmunta Augusta inaczej: odlewy boczne są mało zżarte, zato płyty walcowane, na których one są umieszczone, zniszczone bardzo.

Usiłowano przypisać większą odporność niektórych okazów cyny np. tem, że była walcowana, w przeciwieństwie do łatwo się rozpadającej cyny lanej (Stockmeier, Jahrb. d. Chem. 1894, 514), ale okazało się to tylko pozorne, co zresztą ilustruje i powyższa nasza obserwacja. Może być, że pewien wpływ ma wstrząsanie mechaniczne, które ułatwia przemieszczanie i przegrupowywanie się drobin, konieczne do utworzenia się szarej formy cyny; dowodziłby tego fakt specjalnie częstego spotykania trądu u puszczalek organowych lub u bloków cyny przewożonych koleją w zimie (ob. wyżej). Starano się też zbadać wpływ domieszek obcych metali na szybkość rozpadu, tak np. ustawił Farup (Teknisk Ugeblad 55, maj 1908) metale w trzy grupy, stosownie do rosnącego wpływu opóźniającego tę reakcję; wedle tego domieszka ołowiu mocno zmniejsza szybkość przemiany, a domieszka bizmutu, szczególnie zaś antymonu, w praktyce zupełnie ją wstrzymuje. Tymczasem w literaturze spotyka się wypadki rozpadania się aliażów, zawierających nie tylko do 30% ołowiu, ale i 1% antymonu (Höveler 1892), albo puszczalek kościoła w Nijmegen w Holandji, składających się pół na pół z cyny i ołowiu (Cohen, Ztschrift f. physikal. Chemie 63, 631, 1908).

III. ŚRODKI ZAPOBIEGAWCZE.

Tak więc nie można z góry przy fabrykacji przedmiotu zapewnić mu trwałości przez obróbkę techniczną lub domieszkę w aliażu. Jedynie tylko zapewnić mu ją może *na pewien czas*: chronienie od infekcji, to jest niedopuszczenie do zetknięcia się z uformowaną już szarą cyną. Jaki wpływ na takie stykanie się, można pośrednio wnioskować ze stanu trumien na Wawelu: płyty leżące poziomo, na których

proszek szarej cyny, raz upadłszy, zatrzymywał się i działał jako zarazek, są naogół daleko więcej nadgryzione, niż ściany boczne, pionowo ustawione, do których proszek znacznie mniejszy miał dostęp. Niewątpliwie takż sam ochronny wpływ miało złozenie i malowanie pewnych przynajmniej bocznych płaskorzeźb. Liczne zaś doświadczenia wskazują, że cyna raz zaszczepiona zarazkiem, już w zwykłej temperaturze w dalszym ciągu się rozpada (np. doświadczenie Cohena, rozpoczęte w r. 1900 celowem zarażeniem białej cyny przez dwutygodniowe zetknięcie z szarą odmianą, a kontynuowane dalej przez lat osiem w zwykłej temperaturze).

Z całego powyższego przedstawienia wynika, że cyna biała w zwykłej temperaturze (leżącej zwyczajnie nieco poniżej $+18^{\circ}$), a tembardziej narażona na wahania temperatury obniżające ją o kilka, kilkanaście lub nawet kilkadziesiąt stopni, musi się nieodzownie prędzej czy później zamienić na ową niepożądaną proszkowatą odmianę. Jedynym środkiem, radykalnie niedopuszczającym do tej przemiany, jest stałe utrzymywanie temperatury na stopniu wyższym niż $+18^{\circ}$.

Podwyższenie temperatury działa odwracająco na reakcję: jeżeli w niższych temperaturach przebiegała ona w kierunku przemiany białej cyny na szarą, to w wyższych przeciwnie, biała cyna *regeneruje się* z szarej. Jeżeli przeto przedmiot zarażony ogrzejemy o ile można silnie (pamiętając o przyśpieszającym reakcję wpływie temperatury), to szara cyna zniknie, zamieniając się z powrotem na białą; używając wyrażenia zaczerpniętego z bakterjologii, przedmiot się wysterylizuje i już dalej po oziębieniu nie będzie się znów przez pewien czas rozpadał, aż do ponownej infekcji lub spontanicznego wystąpienia szarej cyny. (Pewnego rodzaju pośrednią ilustracją tego punktu jest dobre zachowanie się niezmiernej ilości okazów, przynajmniej na Zachodzie, przedmiotów użytku codziennego z cyny, jak kufle, dzbany, talerze, wazy, imbryki do kawy; oczywistą jest rzeczą, że kufel czy dzbanek, napełniany często piwem grzanem, waza z gorącą polewką, imbryk z gorącą kawą, nie były podatne do ulegania trądowi cynowemu, a nawet po zakażeniu ich, zarazek niszczał za ogrzaniem). Takie wysterylizowanie następuje w wyższej temperaturze stosunkowo bardzo prędko, prędzej niż reakcja przeciwna w temperaturze obniżonej, gdyż, przeciwnie niż w owych warunkach, wpływy tendencji do tej przemiany i zwiększenie szybkości reakcji działają tu w jednym kierunku i wzajemnie się potęgują.

Jednak takie „wysterylizowanie“ względnie cofnięcie reakcji aż do pierwotnego stanu jest tylko paljatywem, skutecznym jedynie wtedy, gdy po niem nie następuje stałe obniżenie temperatury poniżej $+18^{\circ}$, gdyż trzeba wiedzieć i pamiętać, że okaz cyny, który przebył już raz chorobę szarej cyny, staje się bardziej podatny do zarażenia i rozpad jego ponowny przebiega daleko szybciej.

IV. WNIOSKI.

Potem szczegółowem przedstawieniu całej kwestji widzimy, że przyczyny występowania trądu cynowego należy szukać, wedle dzisiejszego stanu nauki, tylko i jedynie w *temperaturze*, nie zaś w wilgoci i innych zewnętrznych wpływach. Środki zaś zaradcze są następujące, przyczem nie przesadzamy, czy w praktyce się *wszystko* wykonać:

1. Regeneracja białej cyny przez ogrzanie kilkogodzinne trumien do temperatury conajmniej 100° (lepiej jeszcze wyżej), coby się prawdopodobnie dało wykonać w zakładzie dezynfekcyjnym miejskim. Należałoby oczywiście zbadać, czy

struktura, do której płyty cynowe są przytwierdzone, zniosłaby takie traktowanie; prawdopodobnie spróchniałe deski, o które tu przeważnie chodzi, nie zniosłyby tego, i trzeba by je zastąpić świeżym materiałem. Zdajemy sobie dobrze sprawę z trudności technicznych, połączonych jeszcze z wątpliwościami natury archeologiczno - zabytkowej i konserwatorskiej (np. polichromia niektórych płaskorzeźb).

2. Po zregenerowaniu należałoby pociągnąć powierzchnię warstwą przezroczystego werniksu lub t. p., gdyż taka warstwa chroni mechanicznie od zakażenia (przykład: dobre zachowanie reliefów polichromowanych).

3. Najistotniejsze jednak i w razie zrealizowania czyniące zbędnymi punkty 1) i 2) jest *utrzymywanie stałe, zimą i latem, w kryptach temperatury jak najwyższej*. Gdyby temperatura trzymała się stale powyżej $+18^{\circ}$, w takim razie rozpad cyny byłby definitywnie powstrzymany, i regeneracja białej cyny odbywałaby się sama z siebie, choć w bardzo wolnym tempie, a zakażenie nie mogłoby nastąpić.

Stać temperaturę powyżej $+18^{\circ}$ jest to jedyny stanowczy środek, jaki może nauka w dzisiejszym swym stanie doradzić. W muzeach, gdzie chodzi o parę witrzyn z nalewkami, misami lub medalami, jest rzeczą łatwą utrzymać lokalnie przez rok całą temperaturę wyższą (ogrzewanie gabloty gazowe lub elektryczne). Ogrzewanie wszystkich krypt jest nierównie trudniejsze i kosztowniejsze, lecz musimy zważyć, że obecny stan, gdy krypty mają w lecie temperaturę zapewne około 12° , a w zimie miesiącami całymi około 0° lub nawet znacznie niżej, jest jakby specjalnie obliczony na rujnowanie zabytków cynowych.

Zaprowadzenie w kryptach ogrzewania tak, aby temperatura była wyższa niż obecnie i nigdy nie spadała zbyt nisko, choćby nawet nie osiągała tego co powinna, t. j. $+18^{\circ}$ lub 19° , w każdym razie *zwolni tempo niszczenia* i przedłuży istnienie sarkofagów królewskich kilkakrotnie, aż może nastaną korzystniejsze warunki lub postęp nauki pozwoli problem rozwiązać definitywnie.

Tadeusz Estreicher



WYCINANKI LUDU POLSKIEGO.



UD nasz odznacza się wysokim poczuciem estetycznym. Lubi się otaczać rzeczami pięknymi, lubi się stroić, lubi posiadać w izbie sprzęty zdobne rzeźbą lub barwami, ściany ubrane licznymi obrazami, kocha się w śpiewie i w muzyce, i to poczucie piękna, które duszę jego rozpiesiera, tę tęsknotę za nim wylewa na zewnątrz i... tworzy, stosownie do chwilowego nastroju, to wesołe, to smętne pieśni, rzeźbi rozmodlonych świętków, maluje wdzięczne kwiaty polne na skrzyniach lub łózkach, wreszcie okrywa ściany i powałę izby wycinankami z różnobarwnego papieru. Na pieśń i muzykę ludową zwrócono u nas uwagę już przed stu laty, potem na budownictwo i rzeźbiarstwo ludowe, aż nareszcie przyszła kolej i na wycinanki z papieru, które okazało się, zajmują ważne miejsce w zdobnictwie ludowym.

Pierwsze kolekcje wycinanek ludowych widzieliśmy w dziale etnograficznym na wystawie krajowej we Lwowie w roku 1894. Nie zrobiły one jednak wrażenia, może dlatego, że były to przeważnie gwiazdy jednobarwne i aż nadto przypominały nam zabawki naszych dzieci, które składając ćwiartkę papieru w ośm części wystrzygały nożyczkami bez jakiegoś z góry powziętego planu ot, co się udało. Dopiero wycinanki łowickie zaprezentowane na wystawie Towarzystwa Sztuki Stosowanej w Krakowie w roku 1902 w Sukiennicach wywołały zachwyt ogólny. Odtąd też rozpoczęła się prawdziwa pogoń za wycinankami ludowymi; przepatrywano różne okolice kraju, porównywano zebrane zbiory z owych okolic, podpatrywano jak one powstają, kiedy, gdzie i do czego służą. I wtedy też poznano, że wycinanki z papieru tworzą niepośrednią część sztuki ludowej, a są także ważnym dokumentem dla badań nad twórczością artystyczną ludu naszego. I wnet też potem, bo w roku 1905 wydał *Korczak-Chodorowski* w Warszawie wielką tekę, pod napisem „Sztuka ludowa. Wycinanki I“, zawierającą na 10 tablicach 12 wycinanek łowickich oryginalnych, naklejonych na karton i objaśnionych nie wieloma zdaniem, ale z zachwytem i umiłowaniem wielkiem oceniających trafnie piękność, oryginalność i swojskość tych okazów sztuki ludowej. Szkoda, że teka ukazała się tylko w 50 egzemplarzach! Może nigdzie nie mamy tak łatwej sposobności, jak przeglądając zbiory wycinanek, spostrzec, jak głębokie poczucie harmonji barw, symetrii linii, wdzięku kształtów ma ten naprawdę z Bożej łaski artysta wiejski.

Wieśniak czy wieśniaczka, żyjący przez całe lato wśród przyrody, przepoiwszy oczy i duszę jej pięknnością, czując się naprawdę jej częścią, gdy w zimie zamknięty w izbie tęskni do tych pól malowanych zbożem rozmaitem, do tych rozkosznych gajów i lasów, barwnych łąk, i innych gór, odtwarza je w duszy i daje wyraz tej tęsknocie, tworząc bukiety, rozety i wstęgi z papierów kolorowych, pstrząc je różnobarwnymi, fantazyjnymi kwiatami i ptaszkami, maluje hymn uwielbienia na pochwałę piękności ziemi ojczystej. Dusza prosta i szczerza artysty wiejskiego, ale fantazja bujna nader żywa, wykołysana pięknnością ziemi rodzinnej, przebija się w tych utworach. Aczkolwiek w pierwszej chwili te małe arcydzieła chłopka polskiego wydają nam się za surowe, barwy za jaskrawe, bo oko nasze przyzwyczajone do kolorów przyćmionych, przydymionych w miejskich fabrycznych siedzibach naszych, to przecież ta szczerłość, ta prostota, ta swojskość chwyta nas za serce i wreszcie musimy uchylić czoła przed tym poetą, przed tym artystą w siermiedze. Wycinanki ludowe przynoszą nam dużo świeżości, wdzięku, oryginalności,

więc dostarczyć nam mogą wiele pokarmu do twórczości dekoracyjnej, nadając jej piętno nowości i swojskości. Potrzeba tylko ułatwić szerszym kołom zapoznanie się z tą częścią zdobnictwa ludowego. A w tym kierunku dotychczas zrobiliśmy bardzo mało. Towarzystwo Polskiej Sztuki Stosowanej w pierwszych pięciu zeszytach swego wydawnictwa ogłosiło 7 tablic z reprodukcjami wycinanek łowickich, kurpiowskich i lubelskich, — czasopismo „*Kształt i barwa*“ w roczniku I. z 1913 r. dało trzy tablice z wycinankami łowickimi w dodatku do pięknej, ze znajomością rzeczy napisanej, a zdaje się, dotychczas jedynej o tym przedmiocie pracy *Heleny Nuzikowskiej* p. n. „Wycinanki Łowickie“. I to już wszystko!

To też wielką zasługą krakowskiego Muzeum przemysłowego jest przystąpienie do wydania bogatego zeszytu z najpiękniejszymi wycinankami ludowymi. (Wydawnictwo to wymagające wielkiego nakładu pracy i dużych środków materialnych ukaże się w najbliższym czasie). Nietylko pozwoli to wydawnictwo zaznajomić się ogółowi naszemu z tą gałęzią twórczości ludowej, ale wszystkim, którzy zajmują się przemysłem artystycznym w kraju pozwoli całą garścią czerpać z nader pięknych a niewyzyskanych dotąd pomysłów dekoracyjnych. Zaś nasi nauczyciele i nauczycielki rysunków i robót ręcznych znajdą tu cały skarbiec niesłychanie wdzięcznych wzorów i zdobinek z duszy narodu wysnutych i zdolnych rozniecić u wychowanków zamiłowanie do tego, co nasze, a piękne i dobre.

Seweryn Udziela

WYNIK KONKURSU NA PROJEKT OKŁADKI.

KSIĄŻNICA polska T-wa nauczycieli szkół wyższych należy do tych nielicznych firm wydawniczych, które dbają o stronę estetyczną książki. Ogłoszony przez Książnicę konkurs na okładkę dla podręczników szkolnych zgromadził wielką ilość bo aż 311 prac. W sprawozdaniu sądu konkursowego zaznaczono, że poziom ogólny projektów określić by należało jako średni, mimo prób i dążeń do stworzenia z okładki podręcznika czegoś miłego dla oka i równocześnie charakterystycznego. Rezultatu w pełni nie osiągnięto, nie stworzono polskiej okładki dla polskiego podręcznika szkolnego. Niektóre próby nowych rozwiązań ciekawe i artystyczne nawet, nie są wywołane potrzebą twórczości silnej i niezawisłej, a raczej wpływem nowych prądów. Większość projektów wykazuje mało przystosowania do treści książek. Jeśli weźmie się pod uwagę napisy i tytuły, to nie wiążą się one organicznie ani z rysunkiem, ani charakterem liter z winietą czy rysunkiem okładki i nie tworzą tego harmonijnego zespołu jaki spotykamy w każdej dobrej okładce bez względu na epokę i styl. Trafne te uwagi należałoby uzupełnić, wskazując na brak poczucia graficznego, w przeciwstawieniu do czysto malarskich efektów. Obrazkowość nie wyraża formy graficznej, i nie rozwiązuje okładki jako wyrazu sztuki drukarskiej. Błędy te popełnione są z braku znajomości technik typograficznych i ograniczania się skutkiem tego do eksperymentów malarskich, jako znacznie łatwiejszych, choć niezgodnych z czcionką i układem drukarskim. Zaledwie kilka wyjątków zauważyć się dało w licznie zgromadzonych pracach, które odpowiadają zasadom sztuki graficznej.

Sąd konkursowy tworzyli: Jan Bukowski, Jan Piątek, Dr Wojdyna, Jan Skotnicki, Zygmunt Łazarski i Zygmunt Harland. Nagrody otrzymali: I. Zygmunt Bojańczyk, II. Halina Frendówna, Irena Zimnalówna, Stanisław Piotrowski, III. Marjan Ziółkowski, Marja Hablińska, Zygmunt Bojańczyk. Z powyższych nagród trzy przypadły uczniom państwowej szkoły przem. artystycznego w Krakowie. K. W.

PROBLEM ŚWIATŁA W MUZEACH.



ILNY u nas w ostatnich latach prąd zakładania muzeów lokalnych i prowincjonalnych pozwala przewidywać, iż w najbliższej przyszłości w wielu ośrodkach wyłoni się już teraz aktualna sprawa budowy nowych gmachów dla pomieszczenia zbiorów. Niemal wszystkie nasze muzea gnieźdzą się w lokalach możliwie nieodpowiednich, a zarządy tych instytucji walczą rozpaczliwie tak z brakiem miejsca, jak i z niedostatkiem choćby najkonieczniejszych urządzeń. Taki stan nie może trwać długo. I skoro tylko zmienią się stosunki walutowe, troska o własny budynek jeszcze dobitniej wysunie się na pierwszy plan działalności dyrektorów i kustoszów. Wiadomo zresztą, że nietylko dla prowincji sprawa nowych budowli jest ważnym zagadnieniem, bo przecież i stolica kraju, której zbiory wzrastają szybko, również nie posiada celowo zbudowanego muzealnego gmachu.

Musimy się z tem liczyć, iż problemy muzealne są u nas mało znane i że w projektowaniu muzeów i galerji obrazów dotychczas doświadczenia nie mamy. Skazani jesteśmy zatem na wzory zagraniczne; należy się więc z nimi zapoznawać. Musimy ponadto przewidzieć, że prowincjonalne instytucje nie zawsze powierzą projektowanie budynku specjalście, znającemu doskonale zagadnienia, związane z konstrukcją i przeznaczeniem muzealnego gmachu, a wtedy grozi powtórzenie tych błędów, z których Zachód dawno się wyleczył lub przynajmniej jest na drodze do wyleczenia. I na nic nie przyda się dobra wola i zapał inicjatorów i dobrodziejów budowy, skoro nowy twór będzie przestrogą, jak nie należy konstruować muzeów. Ze tak jest i że to może się niejednokrotnie powtórzyć, mamy świeży przykład na niedawno wykończonym budynku Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem. Przy jego projektowaniu pomyślano i z wielkiem zainteresowaniem dyskutowano o fasadzie, stylu zakopiańskim w murze, ozdobnym hallu, polichromji ścian, kamiennych rzeźbach, o wszystkim tylko nie o najważniejszych dla muzealnego gmachu problemach oświetlenia, wyzyskania miejsca i celowego rozplanowania wnętrza budowli. A przecież tak łatwo można było to zrobić przy tym niezłomnym i ofiarnym zapale i rozmachu, jakie towarzyszyły powstawaniu murowanicy.

Jednym z tych problemów zajmuje się ten referat, streszczający dokładnie dwa francuskie artykuły z końca ubiegłego roku ¹⁾. Idzie o zagadnienie światła w muzeach i galerjach obrazów. Złe oświetlenie w muzeach jest ogólnie - europejską bolączką, przeciw której mimo licznych prób nie znaleziono dotychczas środków zaradczych. Louvre, który jest zresztą starym pałacem, National Gallery w Londynie, Ryks Museum w Amsterdamie i monachijska Stara Pinakoteka mają oświetlenie wewnątrz równie nieodpowiednie. A choć problem światła zatrudnia bezustannie architektów od początku XIX. w., postępu niema. Zdawałoby się, że dla skonstruowania idealnie oświetlonego budynku wystarcza zwiedzić główne centra artystyczne Europy i wprost skopjować idealną salę. Tymczasem wszędzie spotyka się mniejsze lub większe błędy konstrukcji. Na wadliwość światła w muzealnych gmachach i niemożność oglądania obrazów w należytem oświetleniu zwracał już uwagę Ruskin, a jego sceptycyzm w tym kierunku znajduje i dziś, po kilkudziesięciu latach, pełne usprawiedliwienie, gdyż niewiele się zmieniło od tego czasu. A prze-

¹⁾ *Elie Fleury*: Un essai d'éclairage des salles de musées, *L' Illustration* nr 4162 z 9 grudnia 1922 roku. *Julien Léonard*: L'Éclairage naturel des Galeries de Peintures et des Musées, *L' Architecture* 1912, tom XXXV nr 21.

cież, zgodnie z jego poglądami, muzea powinny uwydatniać jedynie możliwość dobrego oglądania eksponatów, architektura natomiast, wygląd sal i ornamentacja, to drugorzędne dodatki. Zasadniczą wadą konstrukcji muzeów i galerii obrazów jest nieznośne reflektowanie szkła, umieszczonego w ramach przed malowidłem. Tworzy ono wprost zwierciadło, które reflektuje tak, iż ogólny ton zawieszonoego na ścianie dzieła staje się ciemniejszy. Powstają niemal nieuniknione refleksy: w szklanych taflach odbijają się przedmioty umieszczone w pobliżu płócien, oraz widzowie stojący przed nimi, a w najlepszym razie na malowidła nie pada taka ilość bezpośredniego światła, jakiej potrzeba dla uwydatnienia całej ich wartości.

Z apostołskim niemal zapałem oddał się sprawie dokuczliwego reflektowania angielski architekt S. Hurst Seager, członek Król. Instytutu Architektów Brytanii. W licznych podróżach po artystycznych ośrodkach europejskich badał zagadnienie naturalnego oświetlenia w muzeach i galerjach obrazów i rozwiązał bardzo prosto problem, uważany za niemożliwy do rozwiązania. W Wanganui w Nowej Zelandji zbudował muzeum, w którym nie istnieją refleksy, dzięki zastosowaniu nowego sposobu oświetlenia sal, wyprowadzonego ze ścisłych zasad optyki. Istotnie w owej Galerji Sargeant skierowano światło jedynie na obrazy i rzeźby, podczas gdy obok umieszczone przedmioty i widzowie pozostają w cieniu; tylko eksponaty są oświetlone. Paryscy muzealiści zapoznali się z nową metodą na wykładzie, ilustrowanym pokazami świetlnymi, który wygłosił sam odkrywca, zaproszony przez dyrekcję muzeów do École de Louvre. Dokładne streszczenie prelekcji podaje artykuł Julien Léonarda, natomiast Elie Fleury kreśli przedewszystkiem praktyczne zastosowanie systemu Seager'a w jednej z sal Louvru do znanej kolekcji pastelii z Saint-Quentin.

Zasadniczym błędem w konstrukcji sal muzealnych jest wedle Seager'a oświetlenie przez oszklony sufit, który rzuca snop światła na środek sali i na zwiedzających, podczas gdy ściany pozostają we względnym cieniu. Jeżeli więc widzowie znajdują się w pełnym świetle przed powierzchnią, reflektującą umieszczone w słabym świetle płótna, to refleksy są nieuniknione.

Sądono dawniej, że kształt i wymiary oszklonego sufitu, proporcjonalne do rozmiarów sali, mogą usunąć tę usterkę. Tymczasem niema żadnego związku między temi czynnikami. Samo założenie oświetlenia centralnego jest błędne i wadliwe, a błąd pochodzi stąd, że w badaniach problemu światła ograniczono się jedynie do obserwacji nad skutkami odbijania się jasnego sufitu w obrazach. Zapomniano tutaj o zasadniczej sprawie. Mianowicie, skoro snop światła pada na środek sali, to wszystkie przedmioty znajdujące się w tej sali stają się wskutek górnego oświetlenia same przez się źródłami światła, światła nie bezpośredniego, lecz odbitego; i te właśnie refleksy przedmiotów są najprzykrzejsze. I jeżeli już odbijanie się sufitu w obrazach przeszkadza poważnie ich oglądaniu, przecież jednak główną przeszkodą jest to, iż wszędzie odbijają się postaci widzów i przedmiotów, umieszczonych w strefie dobrze oświetlonej. Jako typowy przykład podaje streszczony tu artykuł muzeum w Kairze, gdzie sale mają oszklony sufit, a witryny stoją wzdłuż ścian. Oglądanie jest prawie niemożliwe. Górne oświetlenie sali sprawia, iż środek jej ma światło lepsze, ściany gorsze.

Nietylko refleksy wywołuje górne oświetlenie. Zwiedzający muzeum widz doznaje ponadto wrażenia, jakoby malowidła były o wiele gorzej oświetlone, niż w rzeczywistości. To skutek kontrastu między pełnym światłem, które uderza z góry na środek sali i na widzów, a osłabionem światłem ścian. Znamy te zjawiska z codzien-

nego życia. Gdy przez drzwi lub okno patrzymy do wnętrza domu, wtedy wszystko wydaje się nam ciemne, gdy jednak wejdziemy, widzimy, iż oświetlenie jest normalne. Próbowano zmniejszyć ten silny kontrast przez dodanie drugiej matowej szyby w oszklonym suficie. Ale i ten środek nie usuwa wcale zasadniczego błędu. Może istotnie trochę lepiej widzi się obrazy, faktycznie jednak są one w oświetleniu podrzędnej jakości, a cała sala ma wygląd smutny i ponury.

Jeszcze jeden ujemny czynnik obok wymienionej wady oświetlenia wpływa na utrudnione oglądanie malowideł. Jest nim dowolne rozmieszczenie obrazów. Dziś artysta maluje płótno w tym celu, aby je zakupił amator lub muzeum. W przeszłości natomiast arcydzieła wykonywano na zamówienie, w określonym celu, a umieszczenie płócna ustalano z góry. Warunki oświetlenia były zatem znane od początku, a artysta liczył się w swej pracy z różnymi czynnikami.

Wadliwy sposób oświetlenia muzeów i galerji obrazów jest, wedle Seager'a, winą architektów, którzy budowali sale jaskrawo oświetlone bez względu na ich przeznaczenie. Uniknięcie dotychczasowych błędów, spowodowanych oświetleniem przez oszklony sufit lub przez boczne okna, jest możliwe przy ścisłym zastosowaniu naukowych zasad. Są one tak proste i nieliczne, że wprost trudno uwierzyć w ich dotychczasowe nierespektowanie. Światelnymi zjawiskami, które napotykamy w naszym problemie, rządzi sześć praw.

1. Kąt odbicia promienia świetlnego równa się kątowi padania.

Jeżeli więc promienie światła, wychodząc z ogniska, padają na oszklony obraz n. p. pod 45° , to promienie odbite przez obraz padają na ziemię również pod 45° . Jeżeli staniemy w ten sposób, iż owe odbite promienie uderzają w nasze oczy, to widzimy nie płótno, lecz odbity obraz ogniska.

Te drażniące refleksy powstają wskutek czysto fizycznego zmęczenia oka. Zmęczenia zaś nie wywołuje zamieszanie spowodowane wyższem położeniem odbitych obrazów na tej samej płaszczyźnie ogniskowej. Do takiej gimnastyki oko jest przyzwyczajone i dostosowuje się ustawicznie do rozmaitych odległości ogniskowych, aby widzieć wszystko, co nas otacza. Ale w wypadku refleksów na płótnach występują obrazy odbite w płaszczyznach ogniskowych, różnych od ogniskowej płócna. Oko nie może widzieć wyraźnie i samego malowidła i równocześnie odbitego obrazu, i czyni żmudny wysiłek, aby się akomodować do ogniskowej na malowidle.

Wymienione różnice możemy stwierdzić z pomocą aparatu fotograficznego. Robimy po sobie dwa zdjęcia: jedno, samego malowidła, drugie, obrazu jakiegokolwiek przedmiotu, odbitego na malowidle, umieszczonego naprzeciw tego przedmiotu. Jeżeli silniej oświetlony przedmiot znajduje się na osi obrazu, to tem intensywniejsze będzie jego reflektowanie, rozmiar zaś refleksu jest odwrotnie proporcjonalny do odległości przedmiotu od obrazu.

W praktyce pozwala nam ta zasada dokładnie oznaczyć za pomocą diagramów położenie i rozmiar refleksów jakiegokolwiek przedmiotu na płótnach (fig. 1 i 2). Tak samo można oznaczyć pożądany kierunek światła, aby zupełnie uniknąć oglądania refleksów w danym punkcie, który uważamy za najkorzystniejszy dla patrzenia na obraz. Wystarcza, jeżeli linje OF' OF' , wychodzące z oka widza do rzutu okna $F' F'$ przechodzą przez powierzchnię zawieszenia, czy to powyżej, czy poniżej obrazu. Mogą i z boku przechodzić, jeżeli idzie o boczne oświetlenie, byle zawsze poza powierzchnię.

2. Każdy oświetlony przedmiot staje się sam przez się źródłem światła i jego obraz odbija się proporcjonalnie do względnego oświetlenia przedmiotu i do powierzchni reflektującej. Innymi słowy: jeżeli płótno pod szkłem jest bardzo słabo oświetlone i jeżeli przed nim znajduje się przedmiot dobrze oświetlony, to obraz odbity przedmiotu będzie widoczniejszy, niż płótno. A jeżeli naodwrot płótno będzie lepiej oświetlone niż przedmiot, to refleksy, choć nie znikną całkowicie, będą zaledwie widoczne i nie przeszkodzą oglądaniu płótna. Łatwo to stwierdzić w prosty sposób, stojąc przy oknie z boku i umieszczając z drugiej strony płótno pionowo

do płaszczyzny okna. W miarę tego, jak się cofniemy w cień ściany, nie przesuując z miejsca płótna, lub odwrotnie, jeżeli cofniemy płótno, a sami nie zmienimy stanowiska przy oknie, zobaczymy, że refleksy naszej własnej postaci na płótnie zmniejszają się lub zwiększają. W ten sam sposób stwierdzamy dalej, że odbity obraz na płótnie jest zawsze bardziej widoczny na ciemniejszych partjach malowidła, niż na jasnych, gdzie prawie niknie. Ten fakt doprowadza do sformułowania trzeciej zasady.

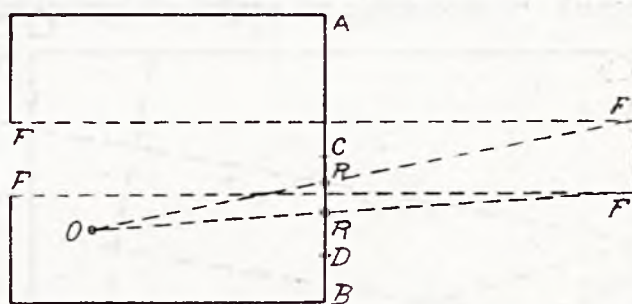


Fig. 1. Przekrój sali wykazujący reflektowanie okna na płótnie, zawieszonym płasko na ścianie.

F' F'. Okno oświetlone. F F'. Rzut w stosunku do A B. A B. Płaszczyzna zawieszenia obrazu. C D. Obraz lub powierzchnia reflektująca. O. Oko widza. R R. Refleksy na obrazie.

3. Im ciemniejsza jest powierzchnia reflektująca, tem intensywniejszy będzie obraz odbity. A z tego wypływa wniosek: im ciemniejsze jest malowidło, tem silniejszy powinien być kontrast między oświetleniem płótna a oświetleniem sali. Ciemne płótna powinny się znajdować w świetle możliwie najsilniejszym, jasne zaś w świetle słabem, przy którym mniej powstaje refleksów. Wtedy można malowidła dobrze widzieć. A zatem istnieje możliwość zmniejszania przykrych skutków złego oświetlenia, gdy przy zawieszaniu płócien kierujemy się tą zasadą.

4. Światło zmniejsza się w proporcji odwrotnej do kwadratu odległości od swego ogniska. Prawo to, dające się również do ciepła zastosować, można bez trudu sprawdzić zapomocą aparatu fotograficznego. Dla problemu światła w galerjach obrazów jest ono bardzo ważne, gdyż poucza, że im wyższe są pokoje oświetlone przez sufit, tem będą smutniejsze i tem gorsze w nich światło. Ten sam rezultat otrzymamy i wtedy, gdy dodamy nawet drugi oszklony sufit. Zato w salach o oświetleniu bocznem należy ten dodatek zatrzymać. W sali oświetlonej przez sufit, intensywność światła jest na każdej poziomej płaszczyźnie ta sama, tak iż płótna umieszczone na jednej z tych płaszczyzn, są wszystkie albo świetnie albo słabo oświetlone. Wyjątkiem są płótna o wielkich rozmiarach, zajmujące znaczną powierzchnię pionową, gdzie można otrzymać znośne oświetlenie. Zato w sali oświetlonej z boku, jest odwrotnie: intensywność światła jest tasama na każdej powierzchni pionowej i zmniejsza się gwałtownie w miarę poziomów ścian bocznych. Światło padające na ścianę przeciwną oknu, będzie słabe lub silne, proporcjonalnie do odległości, która dzieli okno od ściany. I tutaj architekci zwracali uwagę w umieszczaniu i wymiarach okien jedynie na zewnętrzny wygląd, nie troszczyli się zaś wcale o ich użyteczność dla oświetlenia płócien. Okna znajdują się zwykle zbyt blisko

podłogi i wywołują znaczne refleksy na przeciwległych ścianach. Jedynie wtedy, kiedy widz stanie między oknem a ścianą, zasłaniając sobą światło, może widzieć trochę malowidła. Ściana stanowiąca tło jest również możliwie nieodpowiednia. Ściany boczne, o ile nie są za długie, mogą być odpowiednie dla małych płócien. Te umieszczone przed oknem są w dobrym świetle, ale wszędzie powstaną tam refleksy, bo tak, jak w salach oświetlonych przez sufit, widzowie znajdują się w strefie najintensywniejszego oświetlenia.

5. Pęk świetlny, jeżeli nie natrafia na żadną przeszkodę, promieniuje ze swego ogniska równomiernie we wszystkich kierunkach. Wyobraźmy sobie świecącą kulę

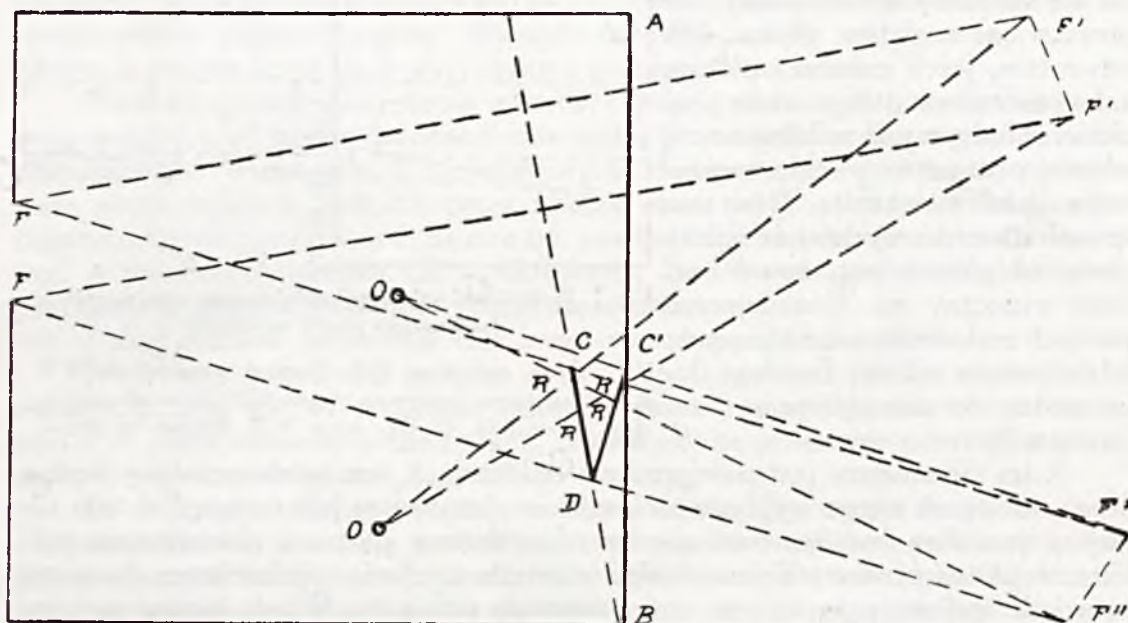


Fig. 2. Przekrój sali wykazujący reflektowanie okna na płótnie nachylnem wprzód lub wtył.

FF . Okno lub przedmiot oświetlony. AB . Płaszczyzna zawieszenia płótna. CD . Płótno nachylone w przód. $C'D'$. Płótno nachylone w tył. $F'F'$. Rzut FF w stosunku do CD . $F''F''$. Rzut FF w stosunku do $C'D'$. OO . Oko widza. RR - RR . Reflektowanie FF na płótnie CD lub $C'D'$.

w centrum jakiejś sfery. Cała wewnętrzna powierzchnia sfery będzie równomiernie oświetlona i jeżeli średnica sfery się zwiększy, to zmniejszy się światło, padające na powierzchnię. Z tego wynika, że jeżeli źródło światła znajduje się z boku prostokątnego pokoju, to oświetlenie ścian będzie nierównomierne, ponieważ różne części ich powierzchni znajdują się na płaszczyźnie kół koncentrycznych o różnych średnicach (fig. 3). Przy świetle naturalnem sprawdza się to prawo tylko w przestrzeni ograniczonej krawędziami otworów. Innymi słowy, jeżeli wytniemy w suficie lub w ścianie sali otwór jakiegokolwiek kształtu, to granica promieni światła, przedstawiających się przez to wycięcie, będzie objęta linjami, poprowadzonymi od najdalejszych punktów z każdej strony. Przestrzeń nieobjęta temi linjami, będzie w cieniu, a oświetla ją jedynie odbite światło podłogi i sufitu. To samo prawo da się zastosować, jakkolwiek byłby kąt, zawarty między otworem a poziomem. Możemy zatem wyciąć jakikolwiek otwór w ścianie i od razu określić tę część sali, która otrzyma światło bezpośrednie, i tę, którą oświetli światło odbite. Więc łatwo uniknąć tak

częstych wypadków, iż otwory, zmniejszone w ten sposób, jak ściany służące do rozwieszania płócien, są całkowicie oświetlone przez odbite światło.

6. Barwy ciemne absorbują światło, podczas gdy barwy jasne i gładkie powierzchni je odbijają.

Przytoczone prawo poucza, że ściany i podłogę należy pokrywać kolorami neutralnymi i ciemnymi. Z tych sześciu zasad wynikają następujące wnioski: 1) Dla uniknięcia odbijania się ogniska świetlnego na płótnach, kąt utworzony przez linie, poprowadzone od ogniska do płótna, musi być większy lub mniej-

szy od kąta, utworzonego przez linie, poprowadzone od płótna do oka widza, ponieważ ono znajduje się w najkorzystniejszej dla patrzenia pozycji. Ta pozycja, będąc zmienną zależnie od wymiarów malowideł, prowadzi do wniosku, że oświetlenie stosowne dla dużego płótna, wymagającego odległego punktu dla patrzenia, nie odpowiada małemu płótnu, które musimy oglądać z bliska. 2) Dla uniknięcia widzenia na płótnie odbitych postaci widzów i przedmiotów, znajdujących się w sali, widzowie i przedmioty

muszą otrzymywać światło osłabione i odbite w wybitnym przeciwieństwie do światła bezpośredniego, które powinno padać na obrazy. 3) Im ciemniejsze są malowidła, tem jaskrawsze powinno być padające na nie światło, i tem większy powinien być kontrast między tem bezpośrednim światłem a odbitem oświetleniem sali. 4) Celem otrzymania żywego światła dla płócien, malowidła winny się znajdować również tak blisko ogniska światła, jak na to tylko pozwalają warunki oświetlenia, oświetlenie zaś nie powinno być tłumione przez podwójnie oszklony sufit. 5) Płótna powinny być wieszane i wystawione w przestrzeni, zakreślonej liniami, przechodzącymi przez ostatnie krawędzie otworu. 6) Promienie światła bezpośredniego i odbitego, padające na ściany, powinny być absorbowane przez tony ciemne. Na podstawie tych zasad elementarnej fizyki uczyniono już w dwóch galerjach obrazów próby wartości bardzo nierównej.

I tak w monachijskim Glaspalast zmieniono jedną salę, umieszczając pełny sufit w centrum i zostawiając dookoła trzymetrową przestrzeń, aby światło przedostawało się do obrazów. Otóż malowidła można było lepiej oglądać, jednak rezultat nie był świetny z dwóch powodów. Po pierwsze: oświetlenia górne były zbyt wysokie i rzucały na obraz bardzo słabe światło. Po drugie: sala była zbyt szeroka, wskutek czego zanadto wielka przestrzeń środkowa pozostawała w zupełnym ciemniu. Próba była ciekawa, jednak nie mogła się skończyć pełnym sukcesem z powodu powrotu do niepożądanego oświetlenia przez sufit. Druga próba w Galerie Doré w Londynie była całkiem udatna. Jest to urządzenie na małą skalę, na miarę prywatnego atelier, gdzie jednak ciemny dywan, ciemne firankowe przepierzenia po-

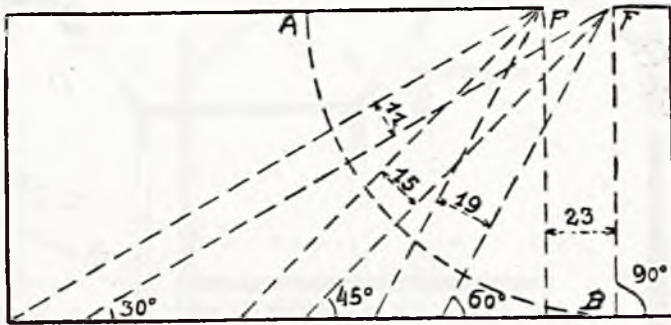


Fig. 3. Diagram wykazujący względną wartość promieni świetlnych, padających na przeciwną ścianę lub na podłogę.

FF Okno. Względne wartości są oznaczone zapomocą cyfr 23, 19, 15 i t. d., wpisanych między równoległymi liniami. Światło padające na ścianę przeciwną okna, zmniejsza się w miarę tego, jak kąt staje się bardziej ostry, stosownie do prawidła nr 4.

zwalają oglądać znakomicie każde płótno w znakomitem oświetleniu bezpośredniego światła, którego ognisko jest ukryte. Nie widzi się ani szyb, ani okna, a najżywsze światło pada na malowidła. Niema w tej galerji ani wyszukanej konstrukcji, ani architektonicznej piękności, zato oświetlenie jest znakomite. A to jest najważniejszym celem. W wielu galerjach widzimy dużo płócien w żywym oświetleniu bocznem. Dzieła, zasługujące przedewszystkiem na uwagę, umieszcza się bardzo zręcznie na kraju okien i zawiesza na zawiasach tak, aby je można było widzieć pod każdym kątem. Takie rozmieszczenie ulepsza znacznie oświetlenie płócien.

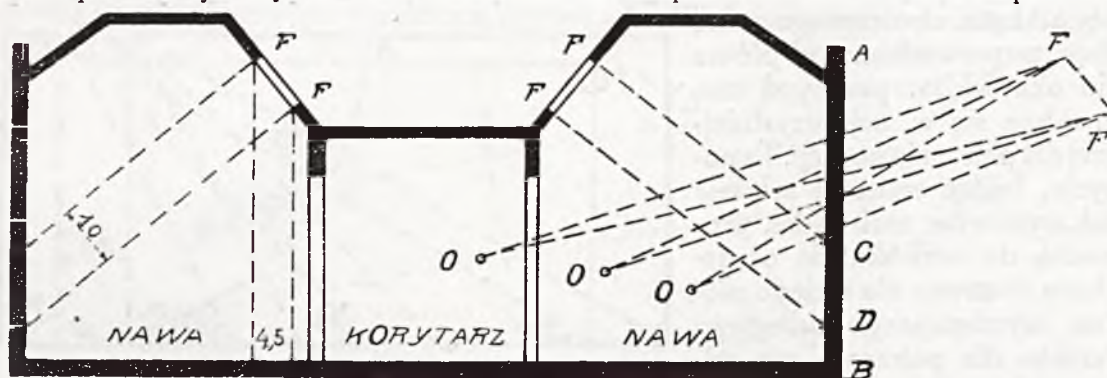


Fig. 4. System oświetlenia górno-bocznego.

Przekrój sali wykazujący: *Nawa na lewo*. Światło, padające na widza, znajdującego się w nawie, będzie w stosunku $4\frac{1}{2}$ do 10 światła padającego na ścianę. *Nawa na prawo*. Jakikolwiek będzie stanowisko oka widza, reflektowanie okna przejdzie zawsze popod płótnami. FF FF. Szyby. F' F'. Rzut. FF w stosunku do AB. O O O. Oko widza. CD. Płótno.

Obraz nachylony pod 30° do ściany otrzymuje w rezultacie o dwie trzecie więcej światła, niż zawieszony płasko.

Zastosowano nawet ten sposób w niektórych salach o bocznem oświetleniu, nadając lekkie nachylenie bocznym ścianom. Zawieszane na nich płótna są lepiej oświetlone, niż na ścianach pod kątem prostym; natomiast ściana tła pozostanie zawsze bezużyteczna. O wiele lepszy sposób oświetlenia sali, niż przez oszklony sufit, jest oświetlenie przez konstrukcję, utworzoną z prostokątnych okien w środkowej, podniesionej w górę części dachu. Przy takiej instalacji światło każdej prostopadłej szyby pada na przeciwległą ścianę i jeżeli kąty są dokładnie obliczone, to płótna mogą otrzymać odpowiednie oświetlenie. Przedewszystkiem jednak centralna część dachu nie może być oszklona. W przeciwnym bowiem razie snop prostopadłego światła pada na środek sali, który znajduje się wtedy w lepszym oświetleniu niż ściany i wywołuje tak samo przykre refleksy. Nawet przy pełnym suficie nie jest ten system kompletny, choć oznacza niewątpliwie postęp. Centralna część sali jest jeszcze za jasna, aby wszystkie refleksy mogły zniknąć, a szyby są zbyt oddalone od płócien, aby je mogły dobrze oświetlać. Trzeba nadto uwzględnić, że prawa szyba oświetla płótna po lewej stronie i odwrotnie. Zatem dla otrzymania pełnego rezultatu trzeba ująć oświetlenie tak, aby okno po prawej stronie dachu dawało pełne światło na ścianę po prawej, a okno na lewo na ścianę po lewej stronie. Można to osiągnąć za pomocą systemu, zwanego oświetleniem górno-bocznem (fig. 4). Szerokość dachu dzieli się na trzy części. Część środkową tworzy pełny sufit, płaski lub zaokrąglony. Dwie zewnętrzne części są pokryte dachem, wykładanym szybami nad lamperją wewnętrzną, przyległą do pełnego sufitu

środkowej części. Takie urządzenie pozwala na padanie światła w całej intensywności na zewnętrzne ściany, podczas gdy część środkowa jest w cieniu.

Część środkowa tworzy szeroki, okólny korytarz, a oświetlone części są podzielone przegrodami na wielkie nawy. Przegrody mogą sięgać aż do dachu, aby każda nawa miała niezależne własne światło¹⁾.

Krawędzie przegród blisko korytarza będą również w znakomitem oświetleniu. Tutaj zawieszone płótna będą zupełnie widoczne z korytarza, podobnie jak te, które zawiesimy na ścianie tła; widz nie musi wtedy wchodzić do nawy. Podział galerji na nawy pozwala na otrzymanie dużej ściiennej powierzchni, niezwykle dobrze oświetlonej. Szerokość naw określa granice, ustalone na podstawie prawa o refleksowaniu. Nawy mogą być węższe od tych granic, nigdy jednak szersze. Najlepiej byłoby na ścianie przegrody wieszać tylko jedno płótno. Jeżeli się umieści inne blisko ściany tła, to widzowie dla ich oglądania przechodzą przez bardzo jasną strefę, co może wywołać refleksowanie, a nadto zasłania widok osobom siedzącym.

Można ostatecznie umieścić siedzenia przy wejściu do naw w odległości od płócien dostatecznej i pozwalającej na oglądanie malowidła siedząco bez przeszkody ze strony widzów, którzy zadowolą się przelotnym rzutem oka z przedsionka. Głównym zresztą błędem wszystkich sal jest to właśnie umieszczanie siedzeń w samym środku, tak iż widzowie z konieczności chodzą między siedzeniami, a płótnami. Opisany system, oparty całkowicie na naukowych zasadach oświetlenia, pozostawia pełną swobodę architektonicznych piękności i da się zastosować do konstrukcji o formach najrozmaitszych i kilkupiętrowych (fig. 5).

Średnia głębokość nawy między korytarzem, a ścianą tła wynosi około 5 mtr. łącznie z umieszczonymi tam siedzeniami. Stwierdzono, że w istocie najlepszym kątem patrzenia na płótna jest 30° . To daje jako wymiar oddalenia mniej więcej podwójną szerokość płótna. Niewiele zaś płócien przekracza 2 m. 50 cm. szerokości. Głębokość pięcimetrowa będzie zatem odpowiednia w większości wypadków. Gdy mamy do czynienia z bardzo małymi płótnami, trzeba przybliżyć siedzenia lub zmniejszać głębokość nawy i odwrotnie, gdy idzie o bardzo wielkie płótna. Na fig. 4 widzimy, że światło, padające na siedzących, jest więcej, niż o połowę słabsze od światła, padającego na ściany. Niema zatem żadnej możliwości powstawania refleksów. Jeżeli widz zbliży się do płótna, to tylko na jego plecy pada światło, a wtedy również nie trzeba się obawiać refleksów.

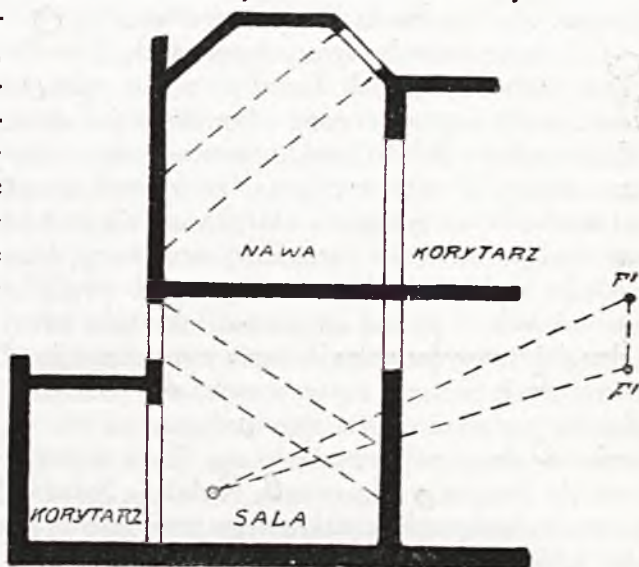


Fig. 5. Zastosowanie oświetlenia górno-bocznego w dwupiętrowym budynku.

¹⁾ Jasna rzecz, iż nasze warunki klimatyczne wymagają specjalnego przestudjowania kwestji dachu. Zdaje się, że zastosowanie t. zw. polskiego mansardu byłoby najwięcej wskazane.

Wyłożony system oświetlenia nadaje się tak samo dla muzeów, jak i dla galerji obrazów, bo prawa, dotyczące malowideł, stosują się również do szaf i gablot. Jeżeli te ogólne zasady zastosujemy dobrze, to witryny pozwolą na znakomite oglądanie przedmiotów w nich umieszczonych, i nie będą tworzyły tak niezmiernie dokuczliwych zwierciadeł. Autor artykułu czyni na końcu uwagę, iż problem akustyki w salach jest dla architektury o wiele trudniejszy do rozwiązania wskutek licznych i niełatwych do rozwiązania warunków. Natomiast zasady oświetlenia nie sprawiają tyle kłopotu. Są proste i niezmiennie. Wystarczy tylko stosować je dokładnie dla uzyskania korzystnego wyniku.

A teraz przechodzimy do artykułu Elie Fleury z opisem, jak ulepszono oświetlenie w dwóch salach Louvru, gdzie mimo szczupłości miejsca i złych warunków światła rozmieszczono z konieczności słynną kolekcję pastelów z Saint-Quentin, przewiezioną tutaj podczas wojny. Autor zaznacza, że system urządzenia sal wedle zasad Seager'a nie obywat się bez pewnej surowości otoczenia i umyślnej monotonji, która rewoltuje nasze pojęcia o zewnętrznym wyglądzie sal muzealnych. Z jednej strony razi oko taka surowość, z drugiej strony jednak nie da się zaprzeczyć, że obrazy w muzeach dlatego się wystawia, aby je można było dobrze oglądać, zwracając jedynie na nie uwagę, a nie na drugorzędne akcesorja. Tym wymaganiom metoda Seager'a odpowiada. Kolekcja Saint-Quentin znalazła się wobec jaskrawego południowego światła, które na pastele padało snopami przez dwa ogromne okna, wznoszące się aż do całkiem białego sufitu. Wskutek tego pastele zamieniały się wprost w zwierciadła i odbijały z taką samą siłą złoczone ramy wiszących naprzeciw obrazów, części sufitu i parkietów podłogi, oraz przechodzących przed nimi widzów. Z praw Seager'a zastosowano dwie zasady: 1) Każdy oświetlony przedmiot staje się sam przez się źródłem światła, a jego obraz odbija się proporcjonalnie do względnego oświetlenia tego przedmiotu i w stosunku do siły powierzchni powodującej odbicia. 2) Barwy ciemne pochłaniają, natomiast barwy jasne i powierzchnie gładkie odbijają światło.

A zatem dla uniknięcia refleksów na malowidłach, wieszanych prawie zawsze pod szkłem, przedmioty i widzowie, znajdujący się w sali i powodujący te refleksy, powinni być w świetle odbitem, mało intensywnym, w silnym kontraście do bezpośredniego światła, które powinno padać na obraz. Powtóre: promienie bezpośredniego światła i światła odbitego, padające na ściany i obrazy, powinny być absorbowane przez ciemne barwy. Adaptację w sali z kolekcją pastelów urządzono następująco. Przedewszystkiem zaopatrzone okiennice w szkło pryzmatyczne z Saint-Gobain o 36 stopniach; tym sposobem skierowano bezpośrednio światło na ściany w głębi; zakryto ponadto okna na wysokość człowieka słusznego wzrostu. Parkiet i listwy poczerniono, sufit i ściany zabarwiono farbami możliwie ciemnymi i neutral-

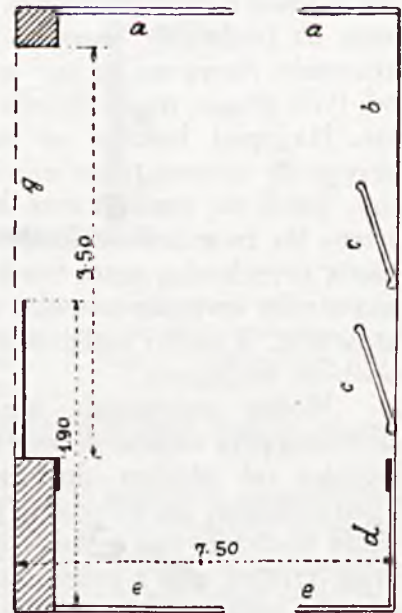


Fig. 6. a - a sufit w tonie neutralnym, b ściana w tonie neutralnym, c pastel, d listwy i gzymsy w bardzo ciemnych tonach, e - e podłoga w tonie bardzo ciemnym, f część zasłonięta okna, g szkło pryzmatyczne o 36°.

nemi. Wkońcu wydano wojnę wszystkim gładkim i reflektującym powierzchniom. Jedynie zbyt błyszczących ram pastelii nie można było zmienić.

Schemat dwóch sal z kolekcją pastelii i adaptacją, wykonaną przez Julien Léonarda i Elie Fleury'ego, podaje fig. 6. Widzimy tam, iż źródło światła t. zn. olbrzymie okno o $3\frac{1}{2}$ metrach wysokości, a prawie 2 mtr. szerokości, zaciemnili adaptujący salę aż do wysokości około 1'90 mtr. od spodu, czyli ponad wysokość człowieka słusznego wzrostu. W ten sposób osoby, znajdujące się w sali nie stają się źródłem światła odbitego. Bo, jak już wiemy, skoro małowidło pod szkłem jest słabo oświetlone, to o ile przed nim znajduje się dobrze oświetlony przedmiot, wtedy odbity obraz przedmiotu jest widoczniejszy, niż samo małowidło. Całkowite stłumienie refleksów nie byłoby oczywiście możliwe do osiągnięcia, gdyby źródło światła niewidoczne dla widza, oświetlało obraz tylko od spodu lub z boku przedmiotów, znajdujących się między widzem a obrazem. Tego warunku nie można było zrealizować w całej rozciągłości w obu wspomnianych salach Louvru. Jednak o ile możliwości zbliżono się znacznie do ideału i odzwierciadlanie bardzo ograniczono. Wyszukawszy odpowiedni punkt, można każdy pastel oglądać bez plam świetlnych i refleksów.

Ilustrujące artykuł fotografie potwierdzają w zupełności skuteczność zastosowania nowego systemu oświetlenia. Mamy dla przykładu zdjęcia kolekcji z Saint-Quentin po przeprowadzeniu adaptacji i kolekcji Chauchard, umieszczonej w identycznej sali, jednak bez wyliczonych nowych urządzeń. Zdjęcia wykonano z tego samego punktu, w ten sam dzień, o tej samej godzinie i w tym samym oświetleniu. Różnica rzuca się odrazu w oczy: pastele pierwszej kolekcji wyszły na fotografii wyraźnie i znakomicie, na obrazach drugiej kolekcji rysunku nie widać wcale, zamiast niego są tylko niekształtne refleksy i plamy.

Wkońcu zastanawia się E. Fleury nad sprawą zaprowadzenia nowego systemu oświetlenia we wszystkich muzeach i galerjach obrazów z taką ścisłością, jak to zrobił Seager w Wanganui. Otóż stwierdza, iż pierwsze wrażenie w salach z kolekcją Saint-Quentin po ich adaptacji jest niemiłe. Straciły na elegancji i harmonijnym układzie. Przedtem był w nich salon, teraz sala dla studjów. Natomiast następne wrażenie jest świetne: obrazy występują w całej okazałości. Mimo tych zalet systemu Seager'a nie chciałby autor zapełnić muzea salami o wyglądzie smutnym i pogrzebowym, bo taki nastrój w nich odczuwa, a to przecież sprzeciwia się i pojęciom o sztuce i konieczności zachowania pewnego odcienia elegancji i miłego nastrój dla zwiedzających. Uważa natomiast za wskazane, aby każde muzeum posiadało jedną lub dwie sale w ten sposób urządzone. Służyłyby one dla czasowych wystaw celem podkreślenia istotnej wartości arcydzieł. To jest, jego zdaniem, jedynie racjonalne zastosowanie nowej i śmiałej metody. Zbyt ściśle wprowadzanie w praktyce systemu Seager'a grozi popadnięciem w ostateczność, przeciwną zasadniczej idei wynalazcy, aby zachwycać się dziełami sztuki.

Juljusz Zborowski



ŚLĄSKA WYTWÓRCZOŚĆ CERAMICZNA W XVIII. W.



PRZEBOGATYM dorobku przemysłu artystycznego XVIII. w. jedno z najpocześniejszych miejsc zajmuje wytwórczość ceramiczna. Wsparta na długich i żmudnych pracach, uwieńczonych wreszcie z początkiem stulecia słynnymi wynalazkami technicznymi i odkryciem nowego tworzywa, pilnie dotąd strzeżonego na dalekim Wschodzie, a przyoblekając dzieła swe w nieznaną dotąd a tak różnorodną przepych form — staje się naówczas ceramika nieledwie symbolem epoki. W rozległych ramach jednego stulecia roztacza się przed oczyma zgoła niepowszedni widok: wszelakie działy ceramiki znajdują jak najszersze zastosowanie, czy to z dawien dawna znane fajanse, czy wynaleziona około roku 1673. przez Louis Poterat'a porcelana mięka (pâte tendre), czy wreszcie odkryta około roku 1708. dzięki wysiłkom Böttgera i Tschirnhausena porcelana twarda, będąca ostatecznym kresem długich poszukiwań alchemików i uczonych. W całej Europie powstają liczne rękodzielnie; skomplikowana w technice porcelana mięka znajduje zastosowanie głównie we Francji, podczas gdy porcelana twarda osiąga nieprześcignione wyżyny w wielkich manufakturach Niemiec; z wyrobów kamionkowych zasłynie pod koniec wieku Anglja; wszędzie zaś gdzie tylko znalazł się należyty materiał w postaci dobrej gliny i zdolnych pracowników — powstają rękodzielnie fajansów. Nieprzebranej ilości nowych form, wzorów i kształtów dla całej nieomal wytwórczości dostarcza Francja, której danem było w XVIII. wieku wycisnąć swe piętno w każdej dziedzinie życia, kultury i sztuki współczesnej Europy. Każdy nieomal powiew nowych stylowych upodobań, płynący z wielkiej stolicy świata Paryża, odzwierciedla się w wyrobach ceramicznych; i tak, z początkiem wieku uderza dostojny majestat barokowy Ludwika XIV-go, ustępujący z wolna wobec swobodnych chinoiserji rejencji i pełnych niedościgłej piękności form rocaillów Ludwika XV., które znów z kolei wyprze spokojny i pełen powagi klasycyzm, przejawiający się w stylach Ludwika XVI., dyrektorjatu i empiru, a wówczas określamy nazwą stylu „heturyjskiego“ lub „herkulańskiego“.

Ten tak bogaty i wszechstronny rozwój ceramiki w XVIII. wieku na zachodzie Europy, nie pozostał i w Polsce bez echa. Od połowy stulecia poczynają się mnożyć zwłaszcza w siedzibach magnackich rękodzielnie „farfurów“ czyli fajansów, jak w Cudnowie, Glińsku, Świerznieniu, wreszcie około r. 1770. Stanisław August zakłada w Warszawie słynną fabrykę belwederską. Prócz rękodzielni „farfurowych“ powstają też porcelanowe, z których największą i zasłużoną sławę pozyskał Korzec¹⁾. Z samym końcem XVIII. wieku, w miarę rosnącego zrozumienia dla przemysłu krajowego, poczynają powstawać liczne fabryki, zarówno porcelany, jak fajansów, z których najwięcej znane Tomaszów, Horodnica i Telechany. Pojawiają się też ludzie rzutcy i przedsiębiorczy, jak Jacek Jezierski, założyciel fabryki w Grębienicach, której wyroby kamionkowe miały nawet przewyższać angielskie²⁾. Do dawnych fabryk ośmnastowiecznych przybyły w 1-ej połowie XIX. w. nowe, produkujące towar bądź użytkowy, bądź ozdobny, budzący dziś żywe zainteresowanie zarówno u muzeologów i kolekcjonerów, jak i u badaczy, usiłujących wysledzić rozwój i dzieje polskiej ceramiki. Bo aczkolwiek na czele poszczególnych rękod-

¹⁾ Kołaczkowski, Wiadomości dotyczące się przemysłu i sztuk w dawnej Polsce. Kraków, 1888. Str. 166 i nast.

²⁾ Korzon, Wewnętrzne dzieje Polski za Stanisława Augusta. Kraków, 1897. T. II. str. 297. Tamże cytowana mowa sejmowa Jezierskiego z r. 1791. w sprawie rozwoju przemysłu i zniesienia ceł wywozowych. Por. też Helena d' Abancourt de Franqueville, Katalog zabytków 18. w. Muzeum Narodowego w Krakowie. Kraków, str. 138.

dzielni stali niejednokrotnie cudzoziemcy, to jednak całokształt wytwórczości jest dziełem polskich rąk, umiających częstokroć nadać dziełom swym rodzime cechy swojskie. I choćby z tego jednego względu zainteresowanie to jest usprawiedliwionem. Atoli nie można go niestety stwierdzić odnośnie do wszystkich ziem polskich. Badacze polscy przeoczyli zupełnie jeden rozległy szmat ziemi polskiej, która choć w XVIII. wieku nie wchodziła w skład Rzeczypospolitej, to jednak była naonczas prawie w zupełności polską. Tą ziemią jest Śląsk, w którym ceramika znalazła wszelkie warunki do bujnego rozwoju, zarówno w obfitości wybornych glin, jak i w pojętnym i zdolnym ludzie polskim. Zwłaszcza nadodrzańskie okolice w granicach dawnego księstwa opolskiego, czyli ziemie dzisiejszego Górnego Śląska wyposażone były w doborowy materiał; tutaj też, w tej najbardziej polskiej części Śląska, powstały główne rękodzielnie, których działalność opisać będzie zadaniem rzeczy niniejszej.

Czy jednak przysługuje prawo śląską wytwórczość ceramiczną uznać za polską i położyć ją obok dorobku historycznej Polski? Otóż zarówno względy narodowościowe, jakoteż poniekąd i stylistyczne, zdają się odpowiadać twierdząco. Wszakże w XVIII. w. cały Śląsk był prawie wyłącznie polski. Zniemczone były dopiero nieliczne miasta na dolnym i średnim Śląsku, nadto za Niemców uważała się wyższa szlachta. Dopiero po zajęciu Śląska przez Fryderyka II. w r. 1741. rozpoczął się masowy napływ urzędników administracyjnych z Niemiec. Właściwa zaś i przemysłana do ostatecznych granic germanizacja jest dziełem ostatnich kilkudziesięciu lat; ofiarą jej padł prawie cały Śląsk, z wyjątkiem ziemi opolskiej, której mała część powróciła obecnie do Polski. Wszakże jeszcze przed 80 - ciu laty można było rozmówić się po polsku na ulicach Wrocławia. To też chociaż dochody z poszczególnych rękodzielni ceramicznych płynęły do kieszeni niemieckiej, to jednak wszystkie siły robocze, a nawet artystyczne, były jak to zobaczymy polskie. Co więcej nie sama jeno narodowość pracowników, stanowiąca w badaniu dzieł sztuki kwestję drugorzędną, przemawia za polskością ceramiki śląskiej. Bez porównania ważniejsze będą spotykane w wyrobach zwłaszcza górnośląskich lokalne cechy artystyczne, przejęte ze skarbnicy form miejscowego ludu, a powodujące, iż wyroby te w pewnej swej części odcinają się od niemieckiej współczesnej wytwórczości temi cechami, które powodują u współczesnej ceramiki polskiej toż samo nieomal zjawisko pewnej rodzimej oryginalności.

W Polsce jednak nie wiedziano o nich dotąd albo nic, albo bardzo mało. Z rękodzielni ceramicznych śląskich znano tylko jeden Pruszków, choć nawet tędzy znawcy mieli o nim bardzo mętne pojęcie¹⁾. Wogóle uważano za stosowne nie zajmować się ceramiką Śląska, pozostawiając wolne pole dla badaczy niemieckich. Im też zawdzięcza się dziś oświetlenie dziejów tej gałęzi przemysłu artystycznego na Śląsku²⁾; od czterdziestu przeszło lat badają oni zarówno źródła archiwalne, jakoteż materiał artystyczny, gromadzony z pietyzmem w muzeach śląskich,

¹⁾ Na wystawie ceramiki i szkła polskiego urządzonej w r. 1913. w Warszawie staraniem Towarzystwa opieki nad zabytkami przeszłości wystawiono kilkanaście okazów Pruszkowa i Glinicy na Śląsku z prywatnych zbiorów. W oficjalnem wydawnictwie wystawy p. t. „Pamiętnik wystawy ceramiki i szkła polskiego“, obfitującym w bardzo liczne pomyłki i niedopatrzienia, wszystkie te okazy określono jako pochodzące z Pruszkowa. Również w tablicach sygnatur kilka znaków Glinicy uznano za pruszkowskie. Poza tem w broszurze Gustawa Soubise-Bisiera „O fabrykach ceramiki w Polsce“, Warszawa, 1913, wydanej w związku z wystawą, znajduje się kilka błędnych wiadomości odnośnie do Śląska (str. 21), o czem niżej będzie mowa. ²⁾ Głównie uczonym śląskim Kurtowi Bimlerowi i Erwinowi Hintzemu (patrz „Literatura“).

których ambicją stało się zebranie jak największej ilości okazów. Najwięcej ich napotkać można w lokalnych muzeach górnośląskich, w Bytomiu, Gliwicach lub Nissie, zwłaszcza zaś w Muzeum przemysłu artystycznego i starożytności we Wrocławiu, gdzie im oddano obszerną galerię; niemniej i w wielkich muzeach stolic niemieckich napotkać można liczne okazy pieczołowicie zebrane.

Badań niemieckich nie podobna jednak przyjąć bez zastrzeżeń; zdaniem Niemców wysoki rozwój ceramiki śląskiej w XVIII. w. jest wynikiem jedynie twórczej myśli niemieckiej, pobudzonej do życia i produkcji przez orężny zabór Śląska przez Fryderyka II., i jego troskliwe zabiegi około zagospodarowania świeżo zdobytej ziemi ¹⁾. W istocie jednak cały ten przechwalony system Fryderyka II. polegał tylko na celowym, zręcznym stosowaniu ceł ochronnych, mających rozbudzić ruch przemysłowy, który dając pracę przybyszom z Niemiec, spowodowałby rychłą germanizację kraju. Niemal bezpośrednio po zajęciu Śląska i zawarciu pokoju berlińskiego (28. lipca 1742 r.) rząd centralny stara się z pomocą ceł ożywić miejscowy przemysł. Już w sierpniu 1745 r. a więc w ciągu 2 - giej wojny śląskiej, a przed zawarciem pokoju drezdeńskiego (grudzień r. 1745.) władze berlińskie zapytują komorę wrocławską, czy nie należałoby wzbronąć przywozu saskich wyrobów garncarskich, skoro dobry towar produkuje się na Śląsku, na co komora odpowiada, iż nie uważa tego za stosowne, gdyż na targ śląski wogóle towar saski nie dochodzi, a oprócz nielicznych tylko wyrobów obcych sprzedaje się naczynia z Bolesławca (Bunzlau), Lubna (Lüben) i Parchwic (Parchwitz). Zato w roku 1768. następuje zakaz przywozu naczyń z Polski, a w r. 1770. z Czech ²⁾. Pozatem cała państwowa pomoc przemysłowa ograniczała się do rad i wezwań skierowanych do śląskich magnatów, celem zachęcenia tychże do zakładania w ich dobrach rękodzielni ceramicznych. O materialnej pomocy nie ma tu mowy, co podnoszą nawet sami Niemcy; kończyło się zawsze na dobrych radach, tylko w pojedynczych wypadkach poparcie przybierało praktyczną, choć i tak bardzo niedostateczną formę, skoro rząd na wyasygnowanie wydatniejszych sum nigdy się nie mógł zdecydować ³⁾. Tak więc owa często podnoszona troskliwość régime'u fryderycjańskiego o przemysł śląski pozostała w granicach prawie wyłącznie platonicznych.

Inne były czynniki rozwoju ceramiki na Śląsku. Leżały one przedewszystkiem w sięgających zamierzchłej przeszłości miejscowych tradycjach ceramicznych. Już w średniowieczu (XIV. i XV. w.) spotyka się wśród miast śląskich liczne cechy zduńskie; ich to zapewne dziełem są licznie dochowane kafle polewane, zdobne bogatą rzeźbą figuralną lub roślinną. Wieki XVI. i XVII. przekazały bogate fajansowe dzbany i kufle montowane w cynie, zdobne wytłaczanemi z formy scenami religijnemi lub łacińskimi napisami. Ale nadewszystko zasłynął Śląsk swą wyłączną ceramiczną specjalnością, wielkimi, płaskimi talerzami z epoki Odrodzenia; są one zdobne w sposób całkiem osobliwy: kontury rysunku ryto ostrym rylcem w miękkiej jeszcze glinie, tak, że okonturzone brzegi unosiły się nieco ponad tło; one to zapobiegały następnie zlanemu się kolorowych szkliw cynowych, przez co osiągnano efekty mozaiki szklanej lub emalii średniowiecznej. Jak podkreśla Malkowsky, przy żadnym innym gatunku prac niemieckich (jak mniema) garncarni renesansu nie napotyka się podobnie czystych i równomiernych barw szklawa ⁴⁾. Tematem ozdoby

¹⁾ Por. Dr. A. Szultz, *Schlesische Fayence - und Steingut - Fabriken. Kunst und Gewerbe*, 1880, nry 14, 15, i 16. str. 106. oraz Malkowsky, *Schlesien in Wort und Bild*, Berlin, 1913. Str. 188. ²⁾ Schultz l. c., str. 106.

³⁾ August Stöhr, *Deutsche Fayencen und deutsches Steingut*. Berlin 1920, str. 467. ⁴⁾ Malkowsky l. c. str. 187. Bliżej o tem w tomach „*Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift*“ (nowa serja), Wrocław.

tych talerzy były bądź sceny Ukrzyżowania, bądź herby, bądź też ulubiona w XVII. w. alegoria znikomości ludzkiej: dziecię śpiące, oparte na trupiej czaszce, z jabłkiem i klepsydrą. Muzea w Berlinie, Hamburgu, a zwłaszcza we Wrocławiu ¹⁾ przechowują dziś sporo tych cennych okazów „niemieckiej“ pracy polskich rąk.

Nie łatwo też przyszło nowej epoce usunąć z wytwórczości cechowej tradycją odwieczną zakorzenione stare formy. O ile w nowo zakładanych rękodzielniach fajansów produkowano naogół wszędzie towar modny, o tyle stare miejskie cechy zduńskie pozostają głuche na nowe style i styliki, tworząc towar swój tak, jak i w XVI. i XVII. wieku. Klasycznym przykładem konserwatywności starych form jest cech zduński w Bolesławcu ²⁾; dzieje jego są jednym pasmem zmagania się z nową władzą pruską, usiłującą zdeptać dawne ustawy cechowe, a nawet w 2-giej połowie XVIII. w. narzucić mistrzom modny styl klasyczny czysto rządowo-policyjnym ukazem. Cech usiłuje bronić wobec władz pruskich swego starego przywileju nieprzekraczania liczby pięciu warsztatów, oraz form zdawna stosowanych w produkcji naczyń, rząd zaś, dążąc konsekwentnie do zniemczenia cechów, a nie krępując się wcale ustawami cechowymi, zaleca stale zwiększenie liczby warsztatów, co wreszcie przeprowadza w r. 1759 wbrew woli miasta i otwiera wolną drogę dla przybyszów z południowych Niemiec, głównie z Ansbach i Bayreuth ³⁾. Niemniej, choć z mniejszym skutkiem, walczy rząd z dawnymi, niemodnymi już wówczas formami dzbanów i naczyń, o kształtach prostych, pokrytych brunatną polewą ołowianą lub przez dodanie miedzi zieloną, z wytłaczaną, zwykle białą polewaną ozdobą ⁴⁾. Ten nie modny, a tak ulubiony w Bolesławcu kształt naczyń zwalcza rząd z uporem. Już w 1756 r. przybywa tu na zlecenie ministra dla Śląska hr. v. Schlabrendorfa zdolny ponoć laborant miśnieńskiej manufaktury porcelany Fryd. Wilh. Kelli, celem podniesienia i zmodernizowania miejscowej produkcji ⁵⁾. Misja nie odniosła skutku, niemniej nie udały się próby fabrykacji porcelany z glinki ze wsi Bolesławca (Tillendorf), w pobliżu miasta tegoż imienia, podjęte w roku 1763 ⁶⁾, jak również wezwania rządu z r. 1774 do założenia fabryki fajansów, na wzór rozwijających się przedsiębiorstw w Glinicy i Pruszkowie. Mimo wszelkie wysiłki rządu raz przyswojony sposób i formy pozostały niezmienione, wśród masowej produkcji towaru użytkowego spotyka się jednak naczynia prawdziwie wdzięczne i kosztowne, jak np. dzbany o pięknej masie i polewie, przechowane w muzeum wrocławskim, z których jeden montowany w srebrze, ma ucho i pokrywkę połączone łańcuszkiem ⁷⁾, lub inny montowany w cynie, odznaczający się szczególnie bogatą, mieniącą się żywymi barwami płaskorzeźbioną ozdobą, wyobrażającą wielki herb saski ⁸⁾, jak również inne dzbany, wazy, talerze, naczynia na święconą wodę, z wytłaczanymi, białą polewanymi reliefami ⁹⁾. Wymaganego przez rząd „zmodernizowania“ produkcji rękodzielniczej bolesławieccy nie chcieli ani nie potrzebowali,

¹⁾ Malkowsky, l. c. str. 188. ²⁾ Por. E. Wernicke, Versuch einer Geschichte der Bunzlauer Töpferei bis 1800. Schlesiens Vorzeit (stara serja) Wrocław, t. IV. str. 220. Max Höhne Die Bunzlauer Töpferei, Kunstgewerbeblatt, 1885. str. 154. Fritz Wolff, Bunzlauer Töpferei, Schlesiens Vorzeit (nowa serja) t. II. str. 164—170.

³⁾ Wolff l. c. str. 166; Wernicke l. c. str. 221. ⁴⁾ Wolff l. c. str. 165. podkreśla zupełny brak oryginalności w wyrobach Bolesławca, oraz oparcie się zarówno w formie, jak i dekorze na wzorach obcych, zwłaszcza saskich i południowo-niemieckich. Twierdzenie to nie jest słuszne, wobec faktu, iż po rok 1759. nie dopuszczal cech obcych przybyszów. Te same wzory i kształty stosowali zdunowie bolesławieccy także w XVII. wieku.

⁵⁾ Wernicke, l. c., str. 226. i nast.; Wolf, l. c., str. 166.; Schultz, l. c., str. 106. ⁶⁾ Wolf, l. c., str. 166.

⁷⁾ Schlesiens Vorzeit, n. s., t. I., str. 176. Srebrne montowanie nosi sygnaturę Nissy na G. Śląsku. ⁸⁾ Schlesiens Vorzeit, n. s., t. II., str. 184. ⁹⁾ Schlesiens Vorzeit, n. s., t. V. str. 241, 261.

towar ich bowiem znajdował wszędzie chętny pokup. W r. 1780 sprzedano go w Polsce za 512 talarów, w Saksonii za 32, w Prusiech za 963, nie licząc znacznych sum, zyskanych ze sprzedaży w miejscu¹⁾. Mimo to z końcem XVIII. wieku, pod wpływem prądu klasycznego, ogarniającego całą Europę na skutek odkryć i wykopalisk starożytnych w południowych Włoszech, rząd pruski podjął jeszcze jedną energiczną próbę narzucenia stylu antycznego mistrzom zduńskim w Bolesławcu. W r. 1793 minister hr. Hoym postanawia wysłać tamże profesora Bacha z Wrocławia, znanego na Śląsku bojownika klasycyzmu, z poleceniem udzielenia zdunom bolesławieckim instrukcji w kierunku nadania wyrobom ich nowych antycznych kształtów²⁾. Jakoż profesor Bach spełnia zlecenie rządu udaje się do Bolesławca i usiłuje nakłonić tamtejszych zdunów do tworzenia naczyń w stylu „hetruryjskim“³⁾, jednak bez wielkiego rezultatu. Wśród nawału zamówień brakło czasu na wdrażanie się w nowe i obce formy. Wykonano wprawdzie trochę naczyń wedle rysunków Bacha, nie znaleziono jednak w nich upodobania. Jeszcze raz w roku 1802. minister hr. Hoym usiłuje wprowadzić nowy „hetruryjski“ styl — tym razem za pośrednictwem dyrektora policji Schwindta w Bolesławcu — i tym razem bez skutku, zdunowie bowiem niezmiennie byli tego zdania, iż „dla użytku odbiorców lepsze będą zwykłe dzbanki na kawę, niż antyczne kielichy“⁴⁾. Tak tedy spełzły na niczem półwiekowe przeszło wysiłki rządu pruskiego, mające za cel narzucenie przepisowych form garncarzom bolesławieckim; snać artystyczne poczucie formy nieda się ująć w ryzyko ukazu rządowego czy policyjnego paragrafu, i dlatego też woleli zdunowie dawne pełne prostoty i wdzięku naczynia po staremu wyrabiać, niż te, które im raz po raz rząd wytwarzać nakazywał. — Przytoczone szczegóły z dziejów garncarstwa bolesławieckiego interesują szczególnie z dwu względów: raz, jako klasyczny przykład istnienia i umiłowania tradycji dawnej sztuki zduńskiej, z której słynął Śląsk w XVI. i XVII. w, a powtóre ze względu na fakt, iż Bolesławiec zwłaszcza w XVIII. wieku zaopatrywał w dużej mierze także i Polskę⁵⁾.

Nie dziwne zatem, iż wobec wyposażenia Śląska przez naturę w należyty materiał, oraz wobec nieprzerwanej ciągłości tradycji ceramicznej, jeszcze przed rozpoczęciem wojen Fryderyka II. powstawały samorzutnie tu i ówdzie rękodzielnie fajansów. I tak we Wrocławiu istniała już w r. 1724. taka rękodzielnia, która mimo produkcji dobrego towaru, istniała krótko⁶⁾. Inne przedsięwzięcia jak fabryka

¹⁾ Malkowsky, l. c., str. 189. ²⁾ Schultz, l. c., str. 106. Karol Daniel Fryderyk Bach, ur. w Potsdamie w 1756 r. zmarły w 1829. r. we Wrocławiu jako dyrektor król. szkoły sztuk pięknych. Jako Niemiec napływowy na Śląsk, był on mężem zaufania nowego rządu. ³⁾ Usilne forsowanie klasycyzmu w Bolesławcu przypomina żywo instrukcje króla Stanisława Augusta dla fabryki belwederskiej w Warszawie, zalecające naśladowanie naczyń klasycznych, pod nazwą „herkulańskich“ por. Wka Enc. Powsz. III., t. XIX. Warszawa 1897, str. 977, oraz Kołaczkowski, l. c., str. 166. ⁴⁾ Wolff, l. c., str. 167; Malkowsky, l. c., str. 189. ⁵⁾ W cytowanym wyżej „Pamiętniku wystawy ceramiki i szkła polskiego“ w wykazie wstępnym zaznaczono, iż nry 79—83 obejmują wyroby Bolesławca (mylnie Bolesławów!) Tymczasem nr. 79. (imbryk do kawy) podany jest w spisie szczegółowym (str. 12) jako wyrób Telechan. W każdym razie nry 81. i 83. zdają się być pewnymi wyrobami Bolesławca. Pierwszy — dzban o polewie brązowej, cynowej; na brzuścu en relief ornament roślinny biały i herb koronny, pośrodku Ciołek (Stanisława Augusta). Drugi — dzbanek na kawę z pokrywką, o polewie brązowej, ornament wypukły biały, pośrodku orzeł polski i insygnia. Okaz ten jest reprodukowany tamże tabl. VI. u dołu. W zbiorach Miejskiego Muzeum Przemysłowego w Krakowie znajduje się prócz wyrobów czysto użytkowych kilka dzbanków i kuflów montowanych w cynie o typie i dekorze bardzo podobnym do wierzytelnych wyrobów Bolesławca; niektóre noszą też herby polsko-saskie. Wobec tego jednak, iż podobne naczynia produkowano także i gdzieindziej trudno je na pewne przypisać Bolesławcowi. ⁶⁾ Stöhr, l. c., str. 480. Miała ona leżeć we Wrocławiu na Lehmdamm. Erwin Hintze, Oberschlesische Fayence- und Steingutfabriken. Oberschlesien ein Land deutscher Kultur, Gleiwitz, 1921, str. 38.

w Wołowie (Wohlau)¹⁾, zostały zniszczone w ciągu wojny 7-letniej (1756—1763). Fajanse wołowskie miały być wprawdzie piękne, lecz nieużyteczne, szkliwo bowiem odpryskiwało. Późniejsze usiłowania z r. 1763. przywrócenia do życia fabryki, nie wydały rezultatu.

Ważniejszą bez porównania i ciekawszą jest historia rękodzielni w Glinicy (Glinitz) w pow. lublinieckim na Górnym Śląsku²⁾. Zarówno ze względu na to, iż była to jedna z najruchliwszych i największych rękodzielni fajansów na Śląsku, jako też ze względu na znaczny poziom artystyczny wyrobów swych, w których nieraz silnie odezwały się motywy rodzimej sztuki polskiego ludu śląskiego, zasługuje ona na baczną uwagę. Położona w pobliżu granicy polskiej, zwłaszcza blisko Częstochowy, niezawodnie założoną była z myślą eksportu do Polski. Piękność wyrobów jej, zwłaszcza delikatnych malowideł kwiatowych rzucików, jakich niewiele sam Pruszków mógł wykazać, podnoszą nawet badacze niemieccy³⁾, wskazując zarazem, iż wykwalifikowanie produkcji wynikała w dużej mierze z emulacji z założonym później przedsiębiorstwem pruszkowskim. W Polsce rękodzielnia ta była dotychczas zupełnie nieznaną, mimo, iż w produkcji swej jest najbardziej polską ze wszystkich miejsc wytwórczości ceramicznej na Śląsku⁴⁾.

Początek rękodzielni przypada na rok 1752. Wtedy to we wsi Zborowskim⁵⁾, położonej 14 km. na północ od Lublińca tuż na granicy polskiej, powstaje niewielka fabryka fajek. Zakłada ją właściciel tamtejszych pokładów gliny Andrzej Garnier na spółkę z pruskim radcą wojennym Karolem v. Unfriedt, komisarzem solnym Rappardem i kupcem wrocławskim Grulichem. Fabryka miała zrazu produkować fajki i gliniane naczynia na sposób holenderski⁶⁾. Przywilej z 4. stycznia 1753 r. zapewnił jej na lat 20 ochronę przed konkurencją i wszelkie swobody; przywilej ten przedłużono potem do r. 1813⁷⁾. Narzędzia sprowadzono z Gonda w Holandji⁸⁾, skąd również miało pochodzić 12 pierwszych robotników⁹⁾. Pierwszy ogień miał miejsce w połowie października 1753 r. Rappard przesyłając wrocławskiej komorze próbki donosi, że przenoszą one w białości i sile fabrykaty holenderskie¹⁰⁾. Liczba robotników stale wzrasta; już w r. 1754 jest ich 40, w r. 1760—61, w r. 1783—104, a w r. 1788—115¹¹⁾. Z społecznego punktu widzenia ciekawym jest założenie w r. 1783 własnej kasy opiekuńczej i wdowiej¹²⁾. W wieku XIX. w miarę wychodzenia z użycia fajek, fabryka w Zborowskim coraz bardziej podupada, aż wreszcie byt swój zakończyła przed r. 1861.

Związana z fabryką fajek od r. 1754 produkcja fajansów nie odgrywała znaczniejszej roli i była też przez właścicieli traktowaną ubocznie, tak, iż o jej egzystencji w r. 1763 ministerstwu nic nie było wiadomem. W roku tym, pamiętnym zawarciem pokoju w Hubertusburgu (15. luty) i ostatecznym przyznaniem Śląska

¹⁾ Stöhr l. c., str. 469 Hintze, Oberschlesische... Fabriken, str. 38. Miasto Wołowo, po niem. Wohlau, obecnie w ustach ludu zwane jest Wolawą, pod wpływem nazwy niemieckiej. Konstantin Donnroth. Die älteren Ortsnamen Schlesiens. Beuthen a/s 1896, str. 117 i 187. ²⁾ Glinica (niem. Glinitz, także Glienitz; i Gleinitz odległa jest 6 km od Lublińca, a około 10 km od dawnej granicy polskiej. Podczas głosowania plebiscytowego 20. III. 1921, oddała prawie wszystkie głosy za Polską. Obecnie należy do Polski. ³⁾ Konrad Strauss Die Fayencefabrik zu Glinitz Oberschlesien. Miesięcznik „Oberschlesien“, grudzień 1919, str. 260—261. ⁴⁾ „Pamiętnik wystawy...“ nie zna Glinicy. Wprawdzie wystawiono okazy gliniczne, wszystkie jednak zaliczono do Pruszkowa. Również na tablicy sygnatur IV. znaki 9—12 należy nie do Pruszkowa, lecz Glinicy. ⁵⁾ Zborowskie — niem. Zborowsky lub Sorowski. Mimo oddania w plebiscycie głosów za Polską, wieś ta pozostała po stronie niemieckiej. ⁶⁾ Strauss, l. c., str. 261. ⁷⁾ Stöhr, l. c., str. 468. ⁸⁾ Strauss, l. c., str. 261. ⁹⁾ Stöhr, l. c., str. 468. ¹⁰⁾ Strauss, l. c., str. 261. ¹¹⁾ Tamże. ¹²⁾ Stöhr, l. c., str. 468.

Prusom, rząd zwraca się do właścicieli ziemskich z wezwaniem do podtrzymywania istniejących przedsiębiorstw ceramicznych oraz zakładania nowych. Wtedy to właściciele fabryki w Zborowskim przyjmują niejakiego kapitana v. Klöden, by ten zajął się wyłącznie działem fajansów. Snać czynność jego nie pozostała bez rezultatu, skoro w 1766 roku wnosi podanie do króla o przyznanie mu na własność fabryki fajansów. Wtedy komora wrocławska zapytuje właścicieli, czy byłiby do tego skłonni i czy bez kapitana potrafią z należytą energią prowadzić dalej wytwórczość¹⁾; miało to ten nieoczekiwany skutek, że fabryka fajansów, oddzielona od fabryki fajek, dnia 6-go marca 1767 r. przeszła w wyłączną własność hrabiny Anny Barbary Gaschin, z domu Garnier na Turawie i Lublińcu, i przez nią do wsi Glinicy przeniesioną została. Snać w ten sposób usiłowali ratować przedsiębiorstwo dotychczasowi właściciele przed zamiarami Klödena²⁾.

Z energią podejmuje nowa właścicielka zadanie; uzyskuje przeniesienie przywileju z r. 1753, a rozmiary produkcji znacznie rozszerza, tak, iż powstaje okazały skład gotowego towaru. Jak wynika z aktów, fabryka prócz zwykłego przeznaczonego na masowy odbyt towaru, już wtedy produkuje przedmioty zbytkowne, jak figury i „potpourri“³⁾. Hrabina nie gardzi pracą polskich rąk; z poza bliskiej granicy polskiej ściągają fachowi ceramicy, wyszkoleni zapewne w jednej z polskich rękodzielni. Należeli oni do owych częstych w XVIII. wieku „ptaków przelotnych“, występujących w różnych rękodzielniach w krótkich odstępach czasu. Zwłaszcza poszczególne fabryki śląskie, niektóre morawskie (Hranice), a nawet północno-węgierskie (Holics) stale wzajem wymieniały swe siły robocze. Znane są nawet trzy nazwiska pracowników glinickich z wczesnego okresu. Są nimi: tokarz Karol Zapleta, modelier Jan Müller i malarz Józef Fijała, ten ostatni był też jak się zdaje modelierem⁴⁾. Trzej ci rękodzielnicy zdobyli się na przedsiębiorczy krok; oto w r. 1775 porzucili pracę w Glinicy i przenieśli się do niedalekiej wsi Wierzbie⁵⁾, gdzie zakupili nieruchomość i rozpoczęli starania o uzyskanie koncesji na małą fabrykę fajansów. Przyczyną opuszczenia Glinicy miał być fakt, iż jako fachowcy z poza granicy czuli się upośledzeni wobec miejscowych, wyuczonych za ich pośrednictwem⁶⁾. Przeciw nowej konkurencji protestują w roku 1776 zarówno garncarze z Lublińca, jak również główna poszkodowana hrabina Gaschin; sprytni rękodzielnicy jednak wzięli za współnika polaka Zimieckiego, właściciela wsi Wierzbie, i z jego pomocą, po przedłożeniu prób, pomimo protestów uzyskują w r. 1777 koncesję⁷⁾. Dla odróżnienia od wyrobów innych fabryk, mieli umieszczać na własnych literę W. Atoli już w r. 1783 fabryka przestaje istnieć.

¹⁾ Stöhr, l. c., str. 469. ²⁾ Schultz, l. c., str. 107. błędnie podaje jakoby Glinica leżała w powiecie Głubczyce, (Leobschütz). oczywiście mylnie zamiast „Lublinitz“. Błąd ten powtarza za nim Malkowsky, l. c., str. 189. ³⁾ Strauss, l. c., str. 262. ⁴⁾ Strauss, l. c., str. 262. Fijała w aktach niemieckich pisze się Fialla lub Fiała. Jest to nazwisko częste i dziś na Śląsku. Wogóle pisownię nazwisk zawsze niemczono, a nawet często samo nazwisko bądź żywcem tłómaczono, bądź dawano inne niemieckie. Będzie o tem jeszcze niżej mowa przy Pruszkowie, gdzie pracownicy o nazwiskach czysto niemieckich, nie znają tego języka wcale. Dzieje się to i dziś na Śląsku. Dlatego wyciąganie wniosków o niemieckości posiadaczy nazwisk o brzmieniu niemieckim nie jest tu wcale miarodajnym. — Podobnie jak w starodawnej pisowni polskiej podwójne l zastępuje i dziś na Śląsku w nazwiskach ł. Cytowany Fijała pracował później 1788 w Holics, potem znów 1796 w Pruszkowie; zajęcie. jego określa tytuł „Feinmaler“. Prócz niego pracowało w Holics jeszcze dwóch innych Fijałów. Bliżej o nich Carl Schirek, Die K. K. Majolika-Geschirrfabrik in Holitsch, Brünn, 1905, str. 100 — 102. Schultz, l. c., str. 107. podaje błędnie nazwisko Rilla. ⁵⁾ Wierzbie niem. Wiersbie, 7 km na wschód od Lublińca ku dawnej granicy polskiej. W plebiscycie oświadczyło się za Polską, do której też obecnie należy. ⁶⁾ Strauss, l. c., str. 262. ⁷⁾ Stöhr, l. c., str. 470; Strass, l. c., str. 262.

Wyroby jej nie są niestety znane. — Mimo epizodu z Wierzbem rękodzielnia glinicka istnieje bez przerwy. Zwolna jednak fajans zostaje wypartym przez specyficzny materiał klasycyzmu — kamionkę. Około roku 1825 przejmuje rękodzielnię w dziedziczną dzierżawę niejaki Mittelstädt; odtąd kamionka staje się wyłącznym materiałem produkcji. Rękodzielnia jednak zwolna podupada; w ciągu roku 1830 przy 7-miu robotnikach miało miejsce tylko 41 wypałań. W roku 1840 przy 11-tu robotnikach wypalono ogółem 34.500 filiżanek, wartości 1400 talarów¹⁾. W r. 1856 wobec bardzo niekorzystnych konjunktur wstrzymano produkcję, lecz już w r. 1861 na nowo ją rozpoczęto, wobec zamknięcia innej rękodzielni śląskiej w Pruszkowie. Około r. 1868 fabryka zostaje zwinięta, jakkolwiek miejscowi robotnicy sporządzali naczynia po domach jeszcze w latach 70-tych²⁾.

Przystępując do oceny całokształtu artystycznego dorobku Glinicy podkreślić wypada dwa momenty. Po pierwsze dzięki wspomnianej wyżej wzajemnej wymianie sił roboczych wśród górnośląskich fabryk — łatwo skonstatować wiele cech styčných z wytwórczością niezbyt odległego Pruszkowa, o którym niżej będzie mowa; powtóre zaś, ponieważ siły te w największej części wychodziły z łona ludu polskiego bądź ze Śląska, bądź z wolnej jeszcze Polski, wносиły one w wytwórczość wiele pierwiastka rodzimego. Zresztą w znacznej części obliczoną była produkcja na zbyt miejscowy, bądź za bliską granicą polską; niewątpliwie też znaczną część pośledniejszego i dewocyjnego towaru sprzedawano na odpustach w Piekarach, Oleśnie lub Częstochowie. Może więc właśnie wskutek zmieszania się pierwiastków artystycznych, płynących z wielkich manufaktur, z motywami ludowymi wiono z niektórych wyrobów glinickich świeżość i urok niepospolity.

Fajanse pierwotnej fabryki w Zborowskim (1753—1767) nie są znane. Z chwilą oddzielenia od niej produkcji fajansów i przeniesienia tejże do Glinicy w r. 1767 rozpoczyna się najstarszy i najświetniejszy jej okres, trwający mniej więcej po r. 1800. Przeważa biała polewa cynowa. Sygnatury zwykle manganowo - fioletowe pod polewą, złożone bądź z liter GG: (Gaschin — Glinica), bądź G:, bądź też D. G. Dodawane do sygnatur kropki podwójne są znakami malarzy³⁾. Specjalnością Glinicy w tym okresie są wielkie wazy z plastycznie nakładanymi i barwnie malowanymi bukietami kwiatów, najczęściej z lat 1780—82. Wrocławskie muzeum przechowuje jeden z najpiękniejszych wyrobów Glinicy: smukłą wazę w kształcie jakoby wywróconej gruszki, z bogatym plastycznym dekokrem z kwiatów i liści; na pokrywie leży bukiet naturalistycznie modelowanych kwiatów, mniejsze bukiety na brzuscu służą za ucha. Kwiaty są pomalowane barwami błękitną, żółtą, karminową i zieloną, szyjkę i stopy zdobią malowane bordiury łuskowe. Malowanie, jak wogóle w wyrobach Glinicy, pełne życia i świeżości. Waza ta pochodzi z czasu około 1770 r.⁴⁾. W podobnie smukłym kształcie wykonywano też i inne wazy, czasem bez uszu, z czysto ludowym malowaniem w wielkie kwiaty⁵⁾. Inny typ przedstawia waza owalna, na czterech nóżkach kanelowanych, z takimiż wygiętymi uchami, zdobna wiązkami różnokolorowych kwiatków; chwyt pokrywy w kształcie zielonego ananasa z sześcioma odstającymi liśćmi. Waza ta, przeszło dwa razy szersza niż wysoka, sygnowana zieloną literą G, jest przechowaną w prywatnym zbiorze w Warszawie⁶⁾. Niemniej bogatą ornamentację posiada wielka terryna żeb erkowana, z gałką

¹⁾ Schultz, l. c., str. 107; Makowsky, l. c., str. 189. ²⁾ Strauss, l. c., str. 262; Stöhr l. c., str. 470. ³⁾ Strauss, l. c., str. 262 — 264. ⁴⁾ Schlesiens Vorzeit, n. s., t. IV., str. 181. ⁵⁾ Por. zdjęcie przy cyt. artykule Hintzego: Oberschlesische... Fabriken, str. 40. ⁶⁾ Pamiętnik wystawy..., str. 10.

na pokrywie w kształcie gruszki, malowana w wielkie bukiety z róż z pączkami i pojedyncze rzuciki¹⁾, lub inna wielka terryna, prawie kulista z ujęciem w kształcie pięknie modelowanej gruszki z liśćmi²⁾. Jeszcze bogatszą jest „potpourri“ berlińskiego muzeum przemysłu artystycznego; jest to brzuchata okrągła waza z ażurową rokokową stopą i plastycznymi rokokowymi nałożeniami, czerwono przystrojona z małymi rzucikami błękitnych i żółtych kwiatków. Sklepiąca pokrywa gęsto pokryta jest plastycznymi kwiatami³⁾. Niemniej ciekawą jest doniczka, będąca prywatną własnością w Warszawie, z pięciu festonami kwiatów pod brzegiem, niżej i u dołu wypukłe żółte obręcze, pod górną lambrekin zielony z żółtym brzeżkiem w karpia łuskę czarno malowany, niżej małe kwiatki⁴⁾. Szczególniej wdzięczne dzięki prostocie form są gliniczne dzbanki, często z cynowymi pokrywkami; ulubione są również małe mleczniki w kształcie siedzących ptaków, gołębi, papug itp., przyczem mają one zazwyczaj z tyłu ucho śrubowato skręcone. Typowymi pod tym względem są okazy wrocławskiego muzeum; dwa dzbanki, zdobne bardzo żywym i subtelnym malowaniem, noszą poniżej ucha daty 1780 wzgl. 1781⁵⁾. Niekiedy na żółtej polewie dzbanuszków malowano pejzaż⁶⁾. Kształty zwierząt i ptaków lubiano nadawać niewielkim naczyniom, służącym za masełniczki, pudełka itp. Przybierają one postaci mopsów leżących na poduszce, krów, świnek, jeleni, odyńców, kaczek, kogutów i kuropatew siedzących w gnieździe, naturalistycznie malowanych. Te zwłaszcza wyroby cieszyły się długo żywym popytem, dzięki swemu ludowemu charakterowi; te formy przetrwały też bez zmiany długo w XIX. wieku⁷⁾. Obok postaci zwierzęcych stosowano też formy owoców i jarzyn; zachowało się nieco pudełek w kształcie melonów, wiązek szparagów, jabłek lub gruszek, na podstawie z plastycznego zielonego liścia z gałązkami⁸⁾. Niemniej i postać ludzka bywa tematem wyrobów tego okresu. W prywatnym posiadaniu w Warszawie znajdują się dwie figurki, przedstawiające mężczyznę i kobietę w postawach siedzących, trzymających na kolanach wazki z osobnemi przykrywkami; stroje malinowo - żółte, kapelusze i podstawki zielone⁹⁾. Figurki zapewne służyły za solniczki. Wytwarzano też za wzorem saskim figurynki czysto dekoracyjne, jak pasterki z jagnięciem¹⁰⁾, lub allegorie, jak „Płodność“ itp.¹¹⁾. Oprócz skromniejszych czar, w kształcie wgłębionego zielonego liścia, często z purpurowymi żyłami i łodygą¹²⁾, konstruowano też wielkie etażery, o niezwykle pięknym pomysle. Na czterech stykających się pośrodku wolutach wspiera się wielki wgłębiony talerz ozdobny, niżej zaś na odwiniętych na zewnątrz skrętach wolut wspierają się także same małe talerze; szczególnie dekoracyjny okaz tego typu przechowuje muzeum wrocławskie¹³⁾. Dla użytku stołowego, wykonywano też wielkie płaskie tace malowane, w barokowych formach, o wyginanych brzegach¹⁴⁾. Do szczególnie wdzięcznych przedmiotów tego okresu należą okazałe kałamarze, zazwyczaj z dwoma na-

1) Strauss, l. c., str. 266. 2) Tamże. 3) Strass, l. c., str. 267. 4) Pamiętnik wystawy..., str. 10. 5) Stöhr, l. c., str. 472. 6) Strauss, l. c., 269. 7) Stöhr, l. c., str. 472. Podobne wyroby produkowano też w Holic, zapewne wskutek oparcia się o wzory Strassburga, oraz wymiany sił roboczych. Por. reprodukcje na stronach 250., 251. i 260. w cyt. dziele Schireka. Por. też Schlesiens Vorzeit, n. s., t. III., str. 191. 8) Strauss, l. c., str. 268. Schlesiens Vorzeit, n. s. t. IV. str. 262. 9) Pamiętnik wystawy..., str. 9 — 10., reprodukowane na tabl. II. tamże. Przypominają one żywo podobne solniczki z Pruszkowa i z Holic. Por. Schirek, l. c., str. 258. 10) Schlesiens Vorzeit, n. s., t. IV., str. 181. 11) Schlesiens Vorzeit, n. s., t. III., str. 173. 12) Okaz taki jest w muzeum prowinc. w Gdańsku; por. Prowincjal Museum Danzig — Kunstgewerbliche Neuerwerbungen 1913 — 17. Leipzig, 1917, str. 13. Także Strauss l. c., 264. 13) Strauss, l. c., str. 268. Ilustracja przy artykule Hintzego, Ober-schlesische... Fabriken, str. 40. 14) Strauss, l. c., str. 266. Okaz taki znajduje się w Frankfurcie nad Odrą.

czonkami na atrament i piasek, z lichtarzem pośrodku. Okaz w muzeum gliwickim ma na białej polewie różowe ornamenty, oraz malowane tulipany, jaskry, róże i drobne rzuciki w barwach żółtej, niebieskiej, różowej i zielonej; nadto na lichtarzu nałożone są ulubione na Śląsku plastyczne róże¹⁾. Inny okaz prywatny w Warszawie, utrzymany w tonie zielonym, ma podobną dekorację kwiatową, oraz na podstawie ornamenty z liści i datę A 782²⁾. Bogata dekoracja plastyczna znajduje również zastosowanie na licznych salaterach, półmiskach i talerzach. Owalny talerzyk muzeum bytomskiego jest wykonany w typie częstym w 2-giej poł. XVIII. w. w rękodzielniach obcych i polskich. Na białym jego dnie jest wymalowany bukiet róż, dość wysoki brzeg wykonany w kształcie koszyczkowej plecionki, przyczem na skrzyżowaniach są umieszczone małe plastyczne różyczki, malowane z użyciem barw karminowej, żółtej, zielonej i błękitnej, tak, iż całość wywołuje niezwykle barwny efekt³⁾. Podobny okaz znajduje się w muzeum w Gdańsku⁴⁾. Inny okaz muzeum gliwickiego ma podobny kształt owalny z plecionym brzegiem i plastycznymi różyczkami, na spodzie zaś wymalowane są ze zdumiewającą wytwornością rysunkową naturalistyczne gałązki kwiatów: wielka otwarta piwonja i małe przyłaszczki delikatnie niebieską barwą wykonane⁵⁾. Inny talerz z muzeum przemysłu artystycznego w Berlinie ma nałożoną plastyczną gałąź dębową z trzema dużymi żółędziami, będącymi zarazem czarkami z pokryweczkami⁶⁾, Niemniej na zwykłych talerzach i półmiskach stołowych dekor malarski znajduje szerokie zastosowanie. Zazwyczaj na białej polewie rozrzucone są liczne drobne barwne kwiatki, grupujące się często wokół większego bukietu pośrodku. Kwiaty, zawsze miejscowe, są wykonane z podziwu godną finezją. Pozatem niekiedy stosuje się modne malowania przejęte z manufaktury miśnieńskiej, np. t. zw. dekor duński, w błękitnych barwach⁷⁾. Zwolna jednak poczynają tu i ówdzie przychodzić do głosu motywy czysto ludowe, które zwłaszcza w późniejszym okresie odegrają wybitną rolę w t. zw. „talerzach weselnych“. Zrazu nieśmiało mieszają się one z motywami przejętymi z wytwórczości wielkich manufaktur porcelany. Widać to już w dekoracji talerza, opisanego przez Straussa⁸⁾. Jest on głęboki, z wystającym ku górze brzegiem; wewnątrz na dnie wymalowana martwa natura w niebieskawych tonach: kosz z dwoma uchami, wypełniony owocami i kwieciami w naturalistycznym wykonaniu. Niejaka skłonność ku wykorzystaniu motywów ludowych ujawnia się w sposobie malowania rzucików kwiatowych i palmet, wykonanych typową dla Glinicy techniką kresek kładzionych pędzelkiem. W takiż sposób są dekorowane szerokie, lejkowato wygięte brzegi talerza. Ozdoba ich, złożona z palmetek i wachlarzy, linii półkolistych i podwójnych leżących w sobie trójkątów, żywo przypomina ludową ornamentykę śląską. Wkrótce też, około roku 1800 motywy te staną się częstsze i opanują nawet znaczną część produkcji Glinicy.

Mniej więcej około tego czasu rozpoczyna się drugi okres rękodielni, trwający w przybliżeniu po rok 1825. Obok fajansów występuje ulubiony materiał tej epoki, kamionka. W przeciwieństwie do okresu poprzedniego stosującego polewę białą, obecnie prawie wyłącznie wchodzi w użycie jasno-żółta. Sygnatury tego okresu są mało znane, zapewne wskutek niedokładnie dotąd zbadanych stosun-

¹⁾ Strauss, l. c., str. 268—269. ²⁾ Pamiętnik wystawy..., str. 9. ³⁾ Strauss, l. c., str. 362 — 263. ⁴⁾ Provinzial-Museum Danzig..., str. 13. ⁵⁾ Strauss, l. c., str. 267. ⁶⁾ Tamże. Podobny lecz bogatszy w muzeum w Oldenburgu z ok. 1760. r. Za ujęcia pokryweczek służą żółte galasówki; tamże, str. 268. ⁷⁾ Strauss, l. c., str. 267. ⁸⁾ Strauss, l. c., str. 266.

ków posiadania fabryki¹⁾. Napotyka się bezbarwnie wyskrobane pisane GL²⁾. Zapewne do tego okresu odnosi się też znak G F. (Glinicka fabryka), w barwie niebieskiej pod szkliwem. Czy do epoki tej da się też odnieść znak wyłącznie później stosowany, wytłoczony napis GLINITZ, spotykany sam, z cyframi, lub z literą M (Mittelstädt) — nie można jeszcze orzec; chwila wydzierżawienia fabryki Mittelstädtowi nie jest dokładnie znana. Nie jest wykluczone, iż do epoki tej mogą się odnosić wytłoczenia nazwy bez litery M. Na wielu wierzytelnych wyrobach brakuje wogóle znaku.


Charakterystyczną cechą okresu tego jest ożywiona produkcja znanych już naczyń w formach zwierząt, ptaków, jarzyn i owoców, jak również dzbanuszków w kształcie siedzących ptaków. Niemniej liczne są t. zw. „talerze weselne“; nazwa ta oznacza ozdobne talerze, zakupywane przez lud do wyprawy ślubnej; ustawione potem w domu górnika czy rolnika na półkach, barwną plamą mile ożywiały wnętrza. Pozatem rękodzielnia produkuje liczne naczynia na wodę święconą z płasko-rzeźbionym krucyfiksem na tylnej ścianie³⁾ i inne przedmioty religijne. Produkcja ta prawie wyłącznie przeznaczoną jest dla ludu; wyroby okazalsze w dawnym stylu trafiają się rzadziej. Przyczyną tego jest zapewne potanie porcelany, a tem samem zmniejszenie się siły pokupu fajansów u sfer zamożniejszych. Do typowych prac tego okresu należy pudełko w kształcie leżącej krowy w muzeum przemysłu artystycznego we Wrocławiu⁴⁾; materiałem jest kamionka żółtawa, z jasno brunatnem malowaniem, stopa zielona naśladuje trawę. Nie mniej typowemi są naczynia w kształcie owalnego plecionego gniazda, z siedzącą na wierzchu kurą lub kuropatwą, nieraz o bardzo żywym malowaniu⁵⁾. Również fajkom nadawano kształt małych kuropatw⁶⁾. Może do tego okresu należą też wyroby znaczony wytłaczaną nazwą Glinicy z cyfrą 3 lub 5; w muzeum gliwickiem jest tak sygnowany dzbanuszek z żółtą polewą i ceglastermi pasami, z końcami uszów w formie liści, oraz talerz głęboki z wybrzuszonym brzegiem i żółtą polewą⁷⁾. Do osobliwszych wyrobów należy przechowany w muzeum w Bytomiu ścienny lichtarz, z ozdobnie płaskorzeźbioną tylną płytą i figurą anioła trzymającego w rękach tulejkę na świecę⁸⁾. W temże muzeum przechowana waza o antycznych kształtach jest w tym okresie jednym z nielicznych przykładów przystosowania się do panującego smaku; jest ona od dołu zdobna liśćmi akantu, zaś w górnej części brzuśca fryzem z wypukłych stylizowanych rozet. Do tej zapewne epoki należy odnieść wreszcie niewielki dzbanek ze zbiorów Muzeum przemysłowego w Krakowie; całą postacią zdaje się przypominać wyroby dawniejszego okresu; ma on kształt zwykły gruszkowy, osobliwe ucho spotykane na starszych pracach, splecione z dwu listewek spłaszczonych o liściastem zakończeniu. Na żółtawej polewie cynowej widnieje bogaty a typowy dla Glinicy dekor z róż. Kopułkowato sklepiona przykrywka zakończona owocem. Sygnaturą jest niewyraźny wycisk⁹⁾. Dzbanuszek ten wyróżnia się zarówno wdzięcznym kształtem, jak i pełnem świeżości malowaniem.

Wyłącznej produkcji kamionki poświęcony jest okres trzeci, trwający od m. w. 1825 r. po r. 1870. Rękodzielnia kierowana przez dzierżawiacą rodzinę Mittel-

¹⁾ Strauss, l. c., str. 264. ²⁾ Na talerzu weselnym w muzeum w Nissie. Strauss, l. c., str. 264. ³⁾ Okaz taki znajduje się w muzeum w Bytomiu. Strauss, l. c., str. 264. ⁴⁾ Schlesiens Vorzeit, n. s., t. IV., str. 201. ⁵⁾ Naczynia takie wyrabiano też masowo w rękodzielniach polskich. Por. n. p. Pamiętnik wystawy..., tabl. X. okaz nr. 1020 — wyrób Horodnicy. ⁶⁾ Strauss, l. c., str. 266. ⁷⁾ Strauss, l. c., str. 269. ⁸⁾ Strauss, l. c., str. 264. ⁹⁾ Wskutek niewyraźnej sygnatury dzbanek ten uważano dotąd za wyrób z Glińska. Wys. 21·5 cm, śr. 11·5 cm. W metryce muzeum zapisany pod liczbą główną 15533, działu ceramicznego X. 1601.

städtów, chyli się zwolna coraz bardziej ku upadkowi. Znakiem tego okresu jest tłoczona bezbarwnie sygnatura GLINITZ z literą M (Mittelstädt), umieszczoną poniżej, powyżej, lub obok nazwy miejscowości. Lwią część produkcji przedstawia towar masowy, jak użytkowe serwisy, filiżanki, talerze, półmiski. Wazy i dzbany stają się już rzadsze. Towar ten obchodzi się bez dekoru, bądź też zdobi go tylko skromne malowanie. W dalszym ciągu do ulubionych wyrobów należą naczynia w formie zwierząt i ptaków, dzbanuski w kształcie siedzących papug, duków itp., pudełka wyobrażające leżące krowy, kozły, kaczki, kury itp. — malowanie jednak staje się bez porównania prostsze i grubsze; o pstrokaciznie barw, dalekiej od dawniejszej artystycznej miary, pouczają niektóre dzbanki w formie ptaków, mających głowę i pierś malowaną czerwono, skrzydła, czubek, szyję i ogon zielono, dziób i nogi żółto, a ziemię i śrubowato skręcone ucho jasno - zielono¹⁾. Słowem wyroby te żywo musiały przypominać prace zdunów, sprzedawane na odpustach dla ludu; bo też prawie wyłącznie lud je nabywał. Kamionkowe filiżanki mają zazwyczaj kształt półkulisty o wąskich żłobkowanych zawiasowych uszkach. Brzegi filiżanek i spodków okrążano niekiedy paskiem czerwono - brązowym²⁾. Niektóre przedmioty zwłaszcza kałamarze, zachowują stare kształty z XVIII. wieku. Najwdzięczniejszymi wyrobami tego okresu są licznie produkowane ozdobne talerze weselne o motywach tych samych co i poprzednio, a więc z wymalowaniem na dnie bukietem kwiatów, jeleniem, pawiem lub krajobrazem, zamkiem czy kościołem; dekor utrzymany jest zazwyczaj w delikatnych tonach, o konturach wydobytych manganem, Typowy okaz w tym rodzaju posiada Muzeum przemysłowe w Krakowie; jest nim talerz o pięknej śmietankowo - żółtej polewie z pawiem pośrodku wśród drzewek, oraz rzucikami kwiatowymi na brzegu; w malowaniu pod polewą użyto głównie barw brązowej, zielonej i manganowej, pozalewanej nieco w wypaleniu. Talerz ten mimo pewnej pobieżności nie jest pozbawionym prostego i swistego wdzięku³⁾

Z kolei wypada przedstawić rozwój poszczególnych usiłowań w dziedzinie ceramiki, podejmowanych współcześnie w innych stronach ziemi śląskiej. W najważniejszej części skupiają się one na terenie nadodrzańskim, na przestrzeni dzisiejszego Górnego Śląska. Nieomal równocześnie z zaborem Śląska przez Fryderyka II. rząd pruski przystępuje z żelazną konsekwencją do urządzenia świeżo zdobytego a przez polską ludność zamieszkałego kraju. Budzące się współcześnie w całej Europie zrozumienie dla rozwoju przemysłu i płynących zeń korzyści wydało zwłaszcza na terenie Śląska znamienite owoce. W niezwykle tempie rozwija się prawniczy przemysł górniczy, obok niego hutnictwo daje pracę tysiącom rąk robotniczego ludu. Ręka w rękę z wielkim przemysłem postępują też i drobniejsze jego gałęzie — na co władze ochotnym poglądom okiem, nie ulega bowiem wątpliwości, iż wedle rozumienia fryderycjańskiego régime'u z gwarnych warsztatów przemysłu wraz z napływającymi doń siłami niemieckimi rozejść się miała niemieckość po świeżo zdobytej ziemi. Wprawdzie na razie, zarówno w dziedzinie wielkiego przemysłu, jakoteż na polu wytwórczości ceramicznej zamierzenia germanizacyjne nie wydały wielkiego rezultatu; z jaką jednak energią nowy rząd usiłował forsować swe postanowienia, można było widzieć z przykładu garniarni bolesławieckich.

¹⁾ Strauss, l. c., str. 267. przytacza taki okaz. ²⁾ Strauss, l. c., str. 267. ³⁾ Znak wytłoczony z tyłu  W metryce muzeum zapisany pod liczbą główną 16723, działu ceramicznego X. 2282. Zupełnie podobny talerz wspomina Strauss, l. c., str. 266.

W nowo zakładanych rękodzielniach obejmowali pracę prawie wyłącznie miejscowi ceramicy polscy, pracowitsi i tańsi od obcych; ten stan rzeczy był zresztą na rękę zakładającym te przedsiębiorstwa magnatom, czy też zwykłym przemysłowcom, ożywionym nie tyle pruskim duchem patriotycznym, ile chęcią wzmocnienia własnej fortuny. Już w r. 1763, pamiętnym pokojem w Hubertusburgu, pruski minister dla Śląska hr. Schlabrendorf zleca landratom dostarczyć z swych powiatów funtowe próbki dobrej gliny. Prawie równocześnie wzywa hr. Joachima v. Maltzahn, by wobec zniszczenia w czasie wojny 7-letniej fabryki fajansów w Wołowie, założył w dobrach swych w Miliczu taką fabrykę, skoro w tych stronach ma się znachodzić dobra glina. Na to odpowiada hr. Maltzahn, iż fabryki nie założy, gdyż glina ta nie nadaje się do tych celów¹⁾. Podobne wezwania otrzymali też i inni magnaci śląscy.

W tymże czasie, jak stwierdzają akta rządowe, wpływają z głębi Niemiec liczne próśby o koncesje na założenie fabryk fajansów na Śląsku. Szczególniejszą uwagę zwraca prośba nie byle jakiej figury: książęco-brandenburskiego hofrata Jana Jerzego Pfeiffera, kierownika i współwłaściciela wielkiej fabryki fajansów w St. Georgen am See pod Bayreuth²⁾. W podaniu wniesionem do króla w Potsdamie (5 grudnia r. 1764) prosi Pfeiffer o przyznanie mu tytułu lub pozwolenie urządzenia fabryki fajansów na Śląsku³⁾. Wtedy Fryderyk II. zezwala Pfeifferowi na założenie takiej fabryki, ale aż... w Prusiech Wschodnich. Pfeiffer oczywiście zrezygnował z tej propozycji i pozostał w Bayreuth, gdzie w 1767 r. zmarł⁴⁾.

W pół roku po Pfeifferze niejaki von Scläden (?) „dymisjonowany kapitan“, właściciel fabryki fajansów w Quedlinburgu prosi o zaliczkę i pozwolenie na otwarcie takiegoż przedsiębiorstwa na Śląsku⁵⁾. O zamierzeniu tem nic pozatem nie jest wiadomem. Takież samo podanie wnosi w r. 1776. Jan Gotfryd Förster, kierownik wielkiej saskiej fabryki fajansów w Hubertsburgu, sprzedanej w tymże roku przez koniuszego hr. v. Lindenau hrabiemu Marcoliniemu, prośba jego została wszakże odrzuconą⁶⁾. — Zrozumienie dla spraw przemysłowych znalazło się też u Polaków. 1 lutego 1766 r. donosi C. H. Pomian, zapewne właściciel ziemski, o otwarciu fabryki fajansów w Pawonkowie⁷⁾. Zresztą ani historia jej, ani produkcja nie są znane.

Ze wszystkich licznie podejmowanych przedsięwzięć jednemu tylko dany był długi żywot, obfitujący w chwile prawdziwej świetności, zajmującej złotą kartę w dziejach ceramiki śląskiej, dzięki wysokim poziomom artystycznej wytwórczości. Jest niem rękodzielnia w Pruszkowie, największa i do najwyższego znaczenia doszła ze wszystkich warsztatów ceramicznych Śląska. Pruszków, niemiecki Proskau, jest dziś miasteczkiem liczącym półtrzecia tysiąca mieszkańców, położonym w odległości 12 km na południe od Opoła⁸⁾. Miejscowość ta znaną była w Polsce szeroko, ściągała bowiem licznie młodzież polską zarówno z Wielkopolski jak i b. Kongresówki i dalszych prowincji, do założonej w r. 1847 król. akademii rolniczej. Uczelnia ta pomieszczoną była w zamku, pochodzącym z r. 1563⁹⁾.

¹⁾ Schultz, l. c., str. 107. ²⁾ Schultz, l. c., str. 113 — 114. ³⁾ Stöhr, l. c., str. 172. powiada jakoby Pfeifer nosił się z zamiarem przeniesienia całej fabryki w St. Georgen am See na Śląsk. ⁴⁾ Stöhr, l. c., str. 172. ⁵⁾ Schultz, l. c., str. 114. ⁶⁾ Schultz, l. c., str. 115. Malkowsky, l. c., str. 190. ⁷⁾ Schultz, l. c., str. 113. Pawonków, niem. Pawonkau, wieś odległa 8 km na zachód od Lublińca, i tyleż mniej więcej od Glinicy. ⁸⁾ Dziś w ustach ludu utarła się pod wpływem nazwy niemieckiej nazwa Prosków. Dawniej używano wyłącznie nazw „Pruszków“ lub „Pruszkowo“. Por. Konstantin Damroth, Die älteren Ortsnamen Schlesiens, Beuthen a/s., 1896., str. 78. ⁹⁾ Bronisław Chlebowski w Słowniku Geograficznym, t. IX. w ustępie „Pruszków“.

W tej to miejscowości można jej właściciel hr. Leopold z Pruszkowa na Pruszkowie postanowił w r. 1763 założyć fabrykę fajansów. Jakoż rychło przedsięwzięcie swoje uskuteczni z pomocą sił fachowych sprowadzonych do tego celu z fabryki w Holics w północnych Węgrzech, ulegającej wówczas wpływom Strasseburga, słynącego wtedy bogatą produkcją fajansów pod kierownictwem alzackiej rodziny ceramików Hannongów¹⁾. Z powodu szybkiego postępu prac jeszcze tegoż roku wyraża minister hr. Schlabrendorf najwyższe zadowolenie, a zarazem zaleca hrabiemu Pruszkowskiemu Niemca Michała Wagnera, ceramika z Wiednia, przebywającego czasowo w Prądniku (Neustadt) na G. Śląsku; równocześnie zwraca uwagę na dobrą glinę z Lublińca. Hr. Leopold dziękuje, z gliny lublinieckiej wszakże z powodu odległości nie zamierza korzystać²⁾. Niemniej rząd daje stałe dowody opieki; w r. 1765 zaleca organom swym zasięgnąć wiadomości co do osób malarzy Jeana Carbonniera i Bülausa oraz tokarza Brabanda, którzy pracowali poprzednio w fabryce fajansów w Stralsundzie, a obecnie ofiarowali swe usługi Pruszkowu³⁾. Niedługo jednak danem było hr. Leopoldowi zażywać owoców pracy; w czasie gdy fabryka czyniła najlepsze postępy, dn. 8 kwietnia 1769 r. hr. Leopold poległ w pojedynku z hr. Zedlitzem. — Z chwilą śmierci hr. Leopolda z Pruszkowa zamyka się pierwszy okres rękodzielni. Losy jej chwilowo były niepewne; zmarły bowiem był ostatnim z swego rodu, co wywołało dość długie regulowanie masy spadkowej. Nie było też wiadomem, czy nowi spadkobiercy zechcą dalej prowadzić przedsiębiorstwo. Chwilowo nawet na zlecenie baronowej Larischowej ruch fabryki został wstrzymany⁴⁾. Atoli po uregulowaniu spraw spadkowych państwo pruszkowskie przeszło na morawskiego księcia Karola Maksymiljana Dietrichsteina na Nicolsburgu. Na jego zlecenie radca Sonnenfels otwiera z powrotem fabrykę już w czerwcu tegoż samego roku. Już jednak w marcu 1770 r. nowy właściciel odstępuje dobrą pruszkowską hr. Janowi Karolowi Dietrichsteinowi, który postanawia nadać produkcji żywe tempo oraz postawić ją na wysokiej skali. Jakoż zamierzenia swe rychło dokonywa z pomocą prawie wyłącznie polskich sił, zarówno artystycznych, jak i czysto technicznych. Na sprowadzonych poprzednio Niemcach przedsiębiorstwo wychodzi źle; malarz Haenel wraz z innymi Niemcami zostaje wydalony, a w ich miejsce zostaje przyjęty Eljasz Bauer z Frydka na Śląsku Cieszyńskim⁵⁾, oraz całe rzesze miejscowych Polaków. Fabryka rozwija się znakomicie. Na czele jej stoi Jan Józef Reiner, a pod jego kierownictwem pracują modelierzy: Tomasz Gruhmann, Jan Brechel, Jan Wojtek, Jan Pfeiffer, Michał Skoczowski, Jerzy Golec, Kasper Piecka, oraz malarze: Eljasz Bauer, Marcin Neumann, Jan Szymek, Matys Domagała, Bartek (sic) Heising, Walenty Szymek, Maciej Sowiecki, Łukasz Kalka, Ignacy Wieczorek, Augustyn Machura⁶⁾. Wśród sił artystycznych jak widać przeważają znacznie nazwiska polskie; jednakże nawet narodowość tych, którzy mają nazwiska niemieckie jest wysoce problematyczna, wobec powszechnego

¹⁾ Schultz, l. c., str. 121. B. obfity materiał archiwalny do dziejów fabryki pruszkowskiej podaje Erwin Hintze w pracy swej: *Die Proskauer Fayance und Steingut-Fabrik, Schlesiens Vorzeit*, n. s., t. IV., Wrocław, 1907, str. 124. w przypisku. Nadmienić wypada, iż Hintze w cyt. artykule „*Oberschlesische... Fabriken*“ na str. 38. twierdzi, iż hr. Leopold prócz sił z Holics sprowadził wtedy robotników wprost ze Strassburga. ²⁾ Schultz, l. c., str. 122.

³⁾ Tamże. Manufaktura stralsundzka należała wówczas do Szwecji, i w wytwórczości swej była zależną od Mariebergu, tworząc podobnie jak tam wazy z figurami lub zwierzętami na stopach oraz nakładanymi plastycznymi gałązkami kwieciami i liśćmi. Por. Stöhr, l. c., str. 537. Może więc właśnie te motywy zdobnicze, później tak bardzo ulubione i udoskonalone w Pruszkowie, przypisać wypada wspomnianym pracownikom. ⁴⁾ Schultz, l. c., str. 122. ⁵⁾ Schultz, tamże, mylnie podaje nazwę Mährisch-Friedeck; takiej miejscowości niema, jest tylko Frydek śląski, leżący na granicy Moraw. ⁶⁾ Schultz, l. c., str. 122. Nazwiska polskie są przezeń podane w pisowni niemieckiej.

naówczas niemczenia przez nowy rząd nazwisk polskich; jaskrawym tego przykładem jest ów Bartek Heysing, który widocznie nie znał mowy niemieckiej, skoro do urzędowego wykazu podał imię Bartek, niezrozumiałe dla Niemców. Mimo wyborowej produkcji fabryka zrazu pracując przy 48 robotnikach niema zbyt wielkiego odbytu, o czym świadczą rewizja z r. 1770; na składzie znajduje się wtedy gotowych 30 serwisów. Przyczyną tego jest zapewne konkurencja ze strony manufaktury w Bayreuth oraz morawskich garncarzy, nie przestrzegających surowych rządowych zakazów przywozu, na co uskarża się w r. 1771 wrocławski agent Pruszkowa¹⁾.

Tymczasem los fabryki z innej strony zostaje poważnie zagrożonym. W r. 1779 hr. Dietrichstein postanawia przenieść ją do dóbr swoich w Hranicach na Morawach²⁾. Zamiar swój skutecznie jednak dopiero w r. 1783. Równocześnie sprzedaje państwo pruszkowskie wraz z fabryką królowi Fryderykowi II. za osobliwą sumę 333333¹/₃ dukatów w złocie³⁾. Kierownikiem nowej fabryki w Hranicach został dotychczasowy dyrektor pruszkowski Józef Reiner, zapewne też poszła tam część personalu starej fabryki⁴⁾. Z tą chwilą kończy się drugi i najświetniejszy okres rękodzielni pruszkowskiej.

Mimo założenia pochodnej fabryki w Hranicach stara macierzysta rękodzielnia zdołała się ostać pod nowym właścicielem, aczkolwiek nie odzyskała już nigdy dawnego splendoru, zwolna chyląc się do upadku. Nowym administratorem został radca Jan Gottlieb Leopold, który w trzy lata potem przejął fabrykę w dzierżawę⁵⁾. Równocześnie zgodnie z powszechnym wówczas pożądaniem modnej w Anglii kamionki, rozpoczyna Leopold wyrób tejże w Pruszkowie w r. 1788. Poprzednio jeszcze miano za radą radcy wojennego Reisla utworzyć w odległej 18 km na północ od Opola wsi Kupy rękodzielnię kamionki angielskiej⁶⁾.

Z chwilą wprowadzenia kamionki do Pruszkowa rozpoczyna się czwarty i ostatni okres rękodzielni. Ulubiona w epoce klasycyzmu kamionka, dzięki podatności swej w kształtowaniu pełnych tężyzny form, w przeciwieństwie do porcelany, odpowiadającej najlepiej epoce rokoka, przyjmuje się w Pruszkowie po niejkiej przerwie, a od r. 1795 na stałe zadomawia. Krok za krokiem wypiera fajans, aż wreszcie w całości opanowuje wytwórczość, naśladowując zrazu dawne formy fajansów, a później wzory angielskie. I tym razem rząd pruski uznał za stosowne zakrzętać się około nadania fabryce „dobrego smaku“; na zlecenie hrabiego Hoyma zostaje wysłany do Pruszkowa w r. 1793 znany już z niefortunnnych zabiegów w Bolesławcu prof. Bach z Wrocławia. Niezmiernie charakterystycznym dla epoki jest sprawozdanie jego doręczone ministrowi hr. Hoymowi po zwiedzeniu fabryki (25 maja, 1793). Prof. Bach pisze, że „liczne kawałki są na szkodę fabryki opracowane w spo-

¹⁾ Tamże ²⁾ Erwin Hintze: Die Proskauer Fayence- und Steingut-Fabrik. Schlesiens Vorzeit, n. s., T. IV. Wrocław 1907, str. 126. Hranice = Mährisch-Weisskirchen. ³⁾ Schultz, l. c., str. 122. Słownik geogr., t. IX. podaje inną sumę 133323 dukatów, mniej jednak wiarygodnie niż korzystający bezpośrednio z aktów Schultz. Sama fabryka miała wtedy kosztować 6202 dukatów. ⁴⁾ Nie jest wykluczonem, iż przenosząc fabrykę zabrano też do Hranic wszystkie gotowy towar leżący na składzie. Schirek, w cyt. książce „Die Majolika-Geschirrfabrik in Holitsch“, str. 244., przypuszcza, iż do tych wyrobów należy też szkatułka z herbami Dietrichsteinów w Austr. Muzeum przem. artyst. w Wiedniu, mająca obok sygnatury Pruszkowa także znak „Hce“ który on uważa za skrót nazwy „Hranice“. Wedle S. W. Brauna „Die K. K. Majolikafabrik in Holitsch“ w „Kunst und Handwerk“, rocznik IX., zes. 5., str. 334. w zbiorze manufaktury porcelany w Berlinie znajduje się też kałamarz z sygnaturą Pruszkowa z 1 okr. i takimże znakiem „Hce“. Jednakowoż Hintze, Die Proskauer... Fabrik, str. 127., uważa ten znak za sygnaturę malarską. ⁵⁾ Hintze, Proskauer... Fabrik, str. 127. ⁶⁾ Schultz, l. c., str. 122. Stöhr, l. c., str. 474.

sób niekształtny, ciężki i wbrew wszelkiemu celowi“, a dalej pisze, że „wszystkie wielkie okazy są wykonane wbrew wszelkiej proporcji i prostaczo tak, że pokrywy waz i innych tym podobnych naczyń są prawie tak wielkie jak właściwe naczynia, co nie może wyjść na pożytek fabryce, skoro w ten sposób zanika niezbędna masa i gładkość“¹⁾. Tak wyraża się człowiek empiru o formach minionych choć tak nie dawnych epok, w szczególności zaś o tych wspaniałych wielkich wazach, będących prawdziwą chlubą Pruszkowa, zdobnych przebogato ogromnemi plastycznie modelowanemi bukietami, domagając się wzamian wydobyć „masy i gładkości,, propagowanego przezeń „stylu hetruryjskiego“. Pozatem gromi malarstwo jako „przeładowane i niesmaczne“, które zdaniem jego „czyni ciężkie naczynia jeszcze nieznośniejszemi“. Chciałby widzieć, by fabryka odtąd produkowała „małe, pełne smaku déjeunées, piękne miednice z proporcjonalnym dzbanem, zgrabne małe kałamarze, pojedyncze wazy ponczowe z puhami, wdzięczne świeczniki, dzbanki na wodę, wazony na kwiaty“, słowem cały ten zapas form ceramicznych, które szczególnie łatwo naginały się do idei stylu „herkulańskiego“ czy „hetruryjskiego“²⁾. Wyraźnie to powiada Bach, podnosząc, „iż czarna i czerwona ziemia tutaj przerażająca wybornie nadaje się do hetruryjskich naczyń, które można malować na czarno lub czerwono“³⁾. Wymógł też Bach na radcy Leopoldzie wysłanie trzech uczniów do szkoły rysunkowej we Wrocławiu celem wyszkolenia ich w modnych klasycznych kształtach. Tegoż samego roku jeszcze odesłał Leopold próby naczyń, wykonanych wedle projektów Bacha. Zdaje się jednak, iż naprawdę reformy Bacha nie znalazły i tu szerszego zastosowania; jak wykaże przegląd wytwórczości tego okresu, mimo usunięcia z niej fajansów, trzymano się jeszcze długo w znacznej mierze dawnych wzorów⁴⁾.

Nowe techniczne wynalazki i ułatwienia, które w XIX. w. wyparły z przemysłu artystycznego pracę rąk, zastępując ją czysto maszynową robotą, znajdują też u schyłku XVIII. w. wstęp do rękodzielni pruszkowskiej. W r. 1796 wprowadza Leopold nowy wynalazek, używany poprzednio w fabryce w Pistry na Węgrzech, zwany wówczas „litogeognozją“, a polegający na dekorowaniu kamionki odbijaniem na niej miedziorytów⁵⁾. Wprowadzenie tego uproszczenia, zastępującego dotychczasowe malowidła, nie przyczyniło się oczywiście do podniesienia poziomu artystycznego fabryki. Znane są też nazwiska dwóch miedziorytników, w których rękach spoczywało przygotowanie odpowiednich płyt. Byli nimi Degotschon⁶⁾ i Endler; do pierwszego należało rycie figur, do drugiego krajobrazów. Obaj ci artyści umieszczają często swe nazwiska na wykonanych przez siebie pracach⁷⁾. Odtąd litogeognozja z wolna coraz bardziej wypiera ręczne malowanie. Ciekawe światło na

¹⁾ Hintze, Proskauer... Fabrik, str. 129. ²⁾ Niemniej charakterystycznym dla epoki jest interesujące sprawozdanie Jana Hermana Gallasa z r. 1796., w którym tenże rzuca druzgocący wyrok na podobne wyroby fabryki w Hranicach, będącej jak wiadomo filją Pruszkowa. Starsze wyroby określa jako „starofrankoński grat, niesmaczne dziecinne cacanki, niezgrabne pagody“, a malowanie ich charakteryzuje jako „pstre kleksy“. Sprawozdanie Gallasa jest opublikowane przez Schireka w „Mittheilungen des Mährischen Gewerbe-Museum“ rocznik X. 1892, str. 30,33,37 i nast. Por. Hintze, Proskauer... Fabrik str. 129., przypis. ³⁾ Schultz, l. c., str. 122. ⁴⁾ Mimo, że Hintze, Proskauer... Fabrik, str. 129. twierdzi, iż wprowadzony przez Bacha styl empirowy stał się w Pruszkowie miarodajny aż po 20-e i 30-e lata 19. w., czego dowodem są wazy w stylu antycznym — Malkowsky, l. c., str. 190. jest zdania zgoła odmiennego, mówiąc, iż Bach także i tu z równie znikomym skutkiem jak w Bolesławcu usiłował wyrzeźić swój „hetruryjski“ wpływ. ⁵⁾ Wynalazku tego zdaniem jednych dokonał dr. Wall w Worcester, wedle innych J. H. Pott, który już w r. 1753. wydał w Paryżu 2-tomowe dzieło p. t. „Lithogéognosie“. Por. Schultz, l. c., str. 123. ⁶⁾ Jest to oczywiście nazwisko polskie, zepsute w pisowni niemieckiej. Nazwisk podobnych dziś mnóstwo na Śląsku. ⁷⁾ Hintze, Proskauer... Fabrik str. 129.

stosunek rządu do fabryki w tym czasie rzuca materiał wydobyty przez Schultza z archiwum wrocławskiego¹⁾. Udzielając stałej opieki w formie rad, rozkazów, rewizji, narzucania robotników z Niemiec, nasyłania raz wraz prof. Bacha i t. p., rząd energicznie wzbrania się udzielić jakiegokolwiek poparcia materialnego. Z tej przyczyny popada nawet w konflikt z samymże Bachem z powodu zbyt niskich płac i djet za częste podróże tegoż (r. 1800). Skoro znów miedziorytnik Degotschon w r. 1803. prosi władze o remunerację 40 talarów za udzielaną robotnikom pruszkowskim w każdą niedzielę naukę rysunków, rząd skłonny jest przyznać mu tylko 2 talary na miesiąc. A gdy w r. 1805 wdowa po pierwszym malarzu Zimku prosi o pensję wdowią, otrzymuje znów tylko 3 talary. Mimo znaczne dochody czerpane z przemysłu, z ciężkim smac sercem przychodziła władzom wszelka ofiara pieniężna.

Za wzorem rękodzielni w Berlinie i Magdeburgu wprowadzono też w Pruszkowie w r. 1805 białą kamionkę z gliny sprowadzanej do tego celu z Bennstadtu pod Hallą. Jak widać z rządowej rewizji, przeprowadzonej tegoż roku, rękodzielnia znajduje się w stanie pomyślnym; aby wzmóc odbyt towaru zostają założone składy w Głogowie, Jeleniej Górze, a zwłaszcza we Wrocławiu²⁾. W r. 1812 dzierżawca radca Leopold zwraca się do rządu z prośbą o obniżenie opłat dzierżawnych. Motywuje to ciężkimi warunkami, w których znalazła się fabryka na skutek wojen Napoleońskich; zapas gliny bennstadzkiej wyczerpuje się, a sprowadzenie nowej jest na teraz niemożliwe; miejscowa glina z Kolanowic również jak się zdaje wnet się wyczerpie. Pozatem skarży się Leopold, iż przy obecnej wolności przemysłowej każdy może założyć fabrykę fajansów, czego świeżo utworzone w Świdnicy i Strzegoniach są dowodem; również niedaleko w Tułowicach powstała nowa fabryka, a stara glinicka na nowo poczęła produkcję³⁾. Na propozycję Leopolda rząd się nie zgadza, wobec czego tenże po 29-letnim kierownictwie zrzeka się dzierżawy fabryki, którą przyjmuje dotychczasowy funkcjonariusz fabryczny Jan Fryderyk Dickhut. Pod jego kierownictwem fabryka utrzymuje się na dotychczasowym poziomie; w r. 1817 pozyskał dzielnego malarza Maniaka, który później przeszedł do manufaktury w Berlinie⁴⁾. W r. 1823 nabył Dickhut fabrykę drogą kupną. Z biegiem czasu działalność ogranicza się do masowej produkcji towaru handlowego; wyroby o samoistnej inwencji artystycznej należą już do wyjątków. Jeszcze około roku 1840 jest zatrudnionych w fabryce 85 robotników; do naczyń grubszych używa się gliny z Kolanowic, do lepszych z Bennstadtu; ogółem wyrabiano towarów za blisko 13.000 talarów⁵⁾. W posiadaniu rodziny Dickhuta pozostawała fabryka aż po rok 1853, w którym produkcję zamknięto⁶⁾. Tak więc po dziewięćdziesięcioletnim istnieniu skończyła swój żywot ta największa i najzasłużeńsza z rękodzielni ceramicznych Śląska. Jedną z przyczyn był zapewne rozwój fabryki porcelany w Waldenburgu pod Wrocławiem⁷⁾. Wobec taniości porcelany zatracano się pośród szerokich sfer dawniejsze umiłowanie dla wyrobów z pośledniejszej gliny. Nie umiano wtedy zrozumieć i uszanować nawet drogocennych nieraz wyrobów ceramicznych z epok minionych. D. n.

Jerzy Dobrzycki

¹⁾ Schultz, l. c., str. 123. ²⁾ Tamże. ³⁾ Schultz, l. c., str. 124. ⁴⁾ Prace jego znalazły poklask u takich znawców, jak Jaquemart; por. Schultz, l. c., str. 124. ⁵⁾ Schultz l. c., str. 124. ⁶⁾ Hintze, Oberschlesische... Fabriken. str. 40. ⁷⁾ Schultz, l. c., str. 124.



KRONIKA.

WYSTAWA FOTOGRAF. „ŚWIATŁOCIEN“ W POZNANIU, W MAJU 1923 R. Pierwsza w Polsce ogólna wystawa fotografii zawodowej, artystycznej, naukowej, amatorskiej projektowana była przez komitet jako rodzaj przeglądu sił naszych w tej dziedzinie i sposób rozejrzenia się w polskiej twórczości. Skromne te założenia wystawa przerosła niezmiernie, stając się epokowym wydarzeniem we fotografii polskiej. Obesłania jej przez najteższe siły polskie, ogromna bo ponad 600 liczba eksponatów, zetknięcie się wszystkich stron Polski, oto powody, dla których wystawa przewyższyła najśmielsze oczekiwania. Szczegółowe omówienie wartości eksponatów i uwagi fachowe nie należą do skromnego sprawozdania, znaleźć je można w Nrze 2-gim „Światłocienia“, pisma fotograficznego, wychodzącego w Poznaniu (Plac Wolności 17).

Jury po dokładnej ocenie rozdzieliło w następujący sposób nagrody: medal złoty: Kurusza-Worobjew (Wilno), portret, Jan Bułhak (Wilno) pejzaż, Pawlikowski, (Kraków) prace techniczne, Aerofoto (Poznań) zdjęcia lotnicze, Brzozowski (Warszawa) zdjęcia teatralne. Medal srebrny: Barzykowski (Warszawa) pejzaż, Dr. Cyprian (Kraków) rodzajowe, Gaertner (Pabjanice) pejzaż, Srułczyński (Poznań) Schönfeld (Łódź) Steckel, Liebeck (Górny Śląsk) portret. Urbanowicz (Łódź) Inżynier Cybulski (Kraków) zdjęcia techn. Helm-Pizgo (Lwów) architektura, Kürbitz (Łódź) pejzaż. Drozdowicz (Warszawa) zdjęcia roentgeniczne. Medal brązowy; Garzyński (Kraków) Stadler i Ska (Kraków) „Marja“ (Kraków) portret. Schwandt (Poznań), Staniewicz (Jarocin) „Stefa“ (Zakopane) Sobieraj (Warszawa), Lemański (Toruń) portret, Rozwens (Pabjanice) pejzaż.

Uderza zbyt wielka ilość nagród, zwłaszcza w dziale portretu. Swoją drogą, gdy na wystawie reprezentowane są różne działy fotografii, nagrody muszą być liczne, gdyż każdy dział musi mieć trzy nagrody conajmniej. Poziom wystawy wysoki; uderza duża ilość amatorów i znaczna część nagród przez nich zagarnięta. Z wystawą był połączony zjazd fotografów zawodowych z całej Polski, który obok zadań organizacyjnych miał i część fachową. Niestety, organizacyjne prace zawiodły zupełnie, wskutek braku zrzeszeń lokalnych w przeważnej czę-

ści Polski, część zaś fachową reprezentował jedynie referat Dr. Cypriana z Krakowa „o nowoczesnych procesach pozytywnych zagranicą“, który uchwalono jednogłośnie wydrukować w „Światłocieniu“. Poza referatów nie było.

Reasumując, można powiedzieć, że o ile wystawa została doskonale zorganizowana i jest ważnym krokiem naprzód w rozwoju artystycznej fotografii w Polsce, o tyle sam zjazd wykazał ogromnie małe zainteresowanie fotografów zawodowych w sprawach najbardziej ich obchodzących i brak wszelkiej zdolności już nie do powzięcia uchwały w sprawie będącej na porządku dziennym, ale nawet brak zdolności obradowania nad jakąś sprawą przez godzinę bez opuszczenia przez gros mówców gruntu rzeczowego. Objaw to, świadczący o potrzebie pracy nad sobą, by przyszły zjazd lepiej się powiódł. T. C.

PIERWSZA WYSTAWA PAŃSTWOWEJ SZKOŁY PRZEMYSŁU ARTYSTYCZNEGO W KRAKOWIE. Źródłem odrodzenia przemysłu polskiego staje się bezsprzecznie szkoła zawodowa. Rozumie to doskonale przemysłowiec nie obojętny na rodzimą wytwórczość, pojmując również znaczenie wiedzy fachowej młodzieży, chętnie garnąca się do szkół przemysłowych, ze szczerym zapałem przyjmuje ideę uprzemysłowienia kraju nauczyciel. Kiedy jednak praca przybiera formy realne, o jej uszlachetnieniu, o jej usamodzielnieniu i przybraniu wzorów maszyny czy rąk ludzkich w szatę piękną i własną, pamięta artysta. Szuka on nowych dróg w każdej dziedzinie przemysłu, aby odwrócić uwagę od wzorów obcych, do których tak przywykło społeczeństwo. Droga to ciężka i żmudna, stąpać po niej trzeba pewnie, kierując się doświadczeniem, wiedzą i talentem. Trzeba zejść z wyżyn, na które w chaosie pojęć o sztuce tak łatwo się dostać i stanąć przy warsztacie, jak dawni średniowieczni mistrze, sięgając po laury prądem potęgi wykrzesanej pracą sumienną i rozumem. Takich nam trzeba estetów i nauczycieli dla wychowania młodzieży pragnącej tworzyć w przemyśle artystycznym. Tem hasłem kierowana szkoła przemysłu artystycznego w Krakowie zdołała w tak krótkim czasie wytworzyć środowisko, około którego zgromadziły się wszystkie elementy ideowe. Imię

jej głośno dziś w Polsce ściga ze wszystkich stron kraju młodzież. Wystawa prac uczniów tej uczelni wskazuje na niezwykle zapał młodzieży, na jej inteligencję i wiarę w rezultat sumiennych dociekań tak, w teorii, jak i praktyce. Nie marnowano czasu w pracowniach. Okazów jest tak wiele, że trudno szczegółowo o nich wspominać — określimy tylko ciekawsze przejawy nauki.

Kurs ceramiki artystycznej. Niespełna przed rokiem dział ten został uruchomiony dzięki niespożytej energii i wytrwałości znanego fachowca w dziedzinie ceramiki prof. Tadeusza Szafrana, który po ukończeniu studiów artystycznych poświęcił się całkowicie ceramice, kształcąc się w pierwszorzędnym uczelniach zagranicą. Jako uczeń sławnego estety prof. Van de Velde, zdobył poważne stanowisko w Niemczech, a obecnie z całym poświęceniem oddał się na usługi młodzieży, która obecnie w przyszłości miejsce w przemyśle dotąd jeszcze zajmowane przez obcokrajowców. Wystawa urządzona przez uczniów tego kursu wzbudziła prawdziwą niespodziankę, gdyż nikt nie przypuszczał, że w tak prymitywnych warunkach pracy i braku środków materialnych, można było przeprowadzić systematyczną naukę z tak nadzwyczajnym wynikiem. Doskonałe zestawienie metody nauczania tak, pod względem technicznym, jak i artystycznym, oglądać można było w bogatej kolekcji okazów, a jasny przegląd toku pracy w studiach chemicznych i technologicznych.

Stosownie do programu nauki opracowała szkoła w bieżącym roku szkolnym: zwyczajne dekoracje metodą ludową na pobiałce, tak zwane „rozkowanie“, malowanie kolorowymi engobami i nakładanie niemi plastycznych ornamentów, malowanie emaljami i farbami ceramicznymi na cynowej polewie (majolika). Dla rzeźby opracowano zwyczajne tanie szkliva, które stosuje się przedewszystkiem w kalfarstwie i ludowym garncarstwie, szkliva szlachetne dla wykwintnych wyrobów połyskujące, matowe i białe nieprzeźroczyste, oraz szkliva t. zw. chińskie, w krajowym przemyśle nie stosowane i mało znane, odznaczające się ogromną ilością i intensywnością kolorów (kolory fiołkowe i purpurowe). Wśród projektów graficznie przedstawionych wystawiono kompozycje serwisów do kawy, nagrodzone ogólnopolskim konkursem ceramicznym I. II. i III. nagrodą, a zakupione przez Zakłady ceramiczne ks. Czartoryskiego w Szówsku. Wysoki poziom artystyczny wystawy, niezwykle ciekawe zestawienia barwne, nęciły zwiedzających swą oryginalnością,

nalnością, a nikt zapewne nie zdawał sobie sprawy z jakimi trudnościami walczy kierownik tego kursu. Ktokolwiek zwiedzał szkolne warsztaty ceramiczne, mieszczące się w Podgórzu pod Krakowem, zastanawiać się musiał, czy władze szkolne zdają sobie sprawę z tych przedhistorycznych urządzeń, szkodliwych dla zdrowia i normalnej postępowej produkcji. Z wystawionych wyrobów wyróżniały się prace: Janiny Gaikówny, Zyg. Błaszczyka, Wład. Adamiaka, Karola Zabłockiego i Bogusława Marcinka.

Ponieważ ceramika artystyczna związana jest ściśle z techniką, to też na przedmioty natury technicznej położony był w tej klasie specjalny nacisk. W technice ceramicznej najważniejszym stadium jest wypalanie wyrobów, więc zapoznanie się z konstrukcją odnośnych pieców było głównym zadaniem przedmiotu. Dział ten prowadzi specjalista prof. Józef Galer. Ze względu na brak w Polsce specjalnych konstruktorów tego rodzaju pieców, celem nauki było nie tylko zapoznanie uczniów z konstrukcjami pieców specjalnych, ale ponadto wpojenie zasad samodzielnego obliczenia i projektowania pieców. Wyrazem nabytych wiadomości były samodzielne projekty pieców, z pośród których na pierwszy plan wybija się prace K. Zabłockiego, zwłaszcza projekt bardzo trudnego pieca kasselskiego do wypalania kamionki z kombinowanym paleniskiem rusztowo-gazowym. Do jakiego stopnia wiedza uczniów ma walor praktyczny wskazuje fakt, że udatna rekonstrukcja wadliwego szkolnego pieca muflowego przeprowadzoną została jako zadanie szkolne, a prace budowlane wykonali uczniowie własnoręcznie. Wystawione projekty pieców muflowych przedstawiały typy najracjonalniejszych rozwiązań konstrukcji pieca muflowego, tak pod względem technicznym, jakoteż ekonomicznym.

Jako zastosowanie zadania praktycznego z geologii, wykazane zostały wiercenia glino-nośnych terenów w okolicy Krakowa. Rysunek ucznia W. Barona przedstawiał zdjęcie z terenu wraz z przekrojami pokładów. W zakres Laboratorium chem. technicznego, obok ćwiczeń chemicznych wchodziły techniczne sposoby badania surowców ceramicznych t. j. glin, oraz zestawienie kompozycji masy. Techniczne analizy, których wyrazem były wystawione próbki i orzeczenia, dotyczyły glin krajowych, zwykłych garncarskich aż do fajansowych. Pod tym względem klasa ceramiki jest jedyną w Polsce, która tego rodzaju analizy wykonuje. Gdyby szkoły przemysłu arty-

stycznego oparto na tak wybitnych fachowcach, jak prof. Szafran, mielibyśmy niezawodnie szereg sił pierwszorzędnych dla zajęcia ważnych stanowisk w przemyśle i szkolnictwie. Niestety, jeżeli się rozejrzemy w zawodach o charakterze przemysłu artystycznego, to przyjść musimy do przekonania, że trudno będzie wytworzyć potrzebnych pracowników, ponieważ brak nam kandydatów poważnie ukwalifikowanych na pedagogów. Powstaje więc kwestja trudna do rozwiązania i narzekanie na brak szkół nie będzie uzasadnionem, dopóki w Polsce nie znajdą się odpowiednie siły fachowe. Sprawa ceramiki dzięki krakowskiej uczelni została już rozwiązana, powstaje jeszcze cały szereg innych zawodów jak np. grafika fotomechaniczna, emaljerstwo, tkactwo mechaniczne itd.

Kurs tekstylny. Według programu kursu, zadaniem pracowni tkackiej winno być zapoznanie uczniów ze wszystkimi możliwymi technikami przy pomocy najprostszyc warsztatów. Wyposażenie kursu w niezbędne środki farbiarskie jest konieczne przy wykładach technologii farbiarskiej; w tym celu jest potrzebne także laboratorium, suszarnia i t. d. Są to braki zasadnicze w szkole i tylko przy pomocy kilku warsztatów kilimkarskich (w tem jeden pionowy) odbywała się nauka. Sądząc jednak po pracach wystawionych zwalczono wszystkie niedomagania. Niema nic niezgodnego z techniką tkactwa tak ręcznego, jak i maszynowego, wszystko odpowiada właściwościom materiału, a przy tem zauważyć się dała nadzwyczajna pedantyczność i sumienność przy wykonywaniu projektów i wystawionych okazów. Jest to jedna z najpoważniejszych zalet twórczości w zakresie tkactwa, gdzie wszystko winno być obliczone i należyte przemyślane. Czuć tu rękę wytrawnego pedagoga, powstrzymującego szkodliwe niekiedy niedomówienia lub zbytnią gadatliwość w koncepcji adeptek sztuki tekstylnej; stąd powstały prace jego uczenic poważne z wyraźnem piętnem kierownika wydziału prof. Wiesława Zarzyckiego, który swoją podkreślając indywidualność rozumie zapewne to, jako konieczność pedagogiczną. Sposób techniczny w przeprowadzeniu wzorów jest doprowadzony do precyzji, co cechuje każdą pracę wykonaną pod kierunkiem, jak widać obowiązkowego i wiele wymagającego od uczniów profesora. W ten sposób prowadzona nauka mogła dać tak doskonałe wyniki, zwłaszcza pod względem technicznego rozwiązania problemów tkackich. Dział tekstylny szkoły krakowskiej zaważył już na losach naszego wiel-

kiego przemysłu fabrycznego, dostarczając wzorów na druki w pierwszym rzędzie zakładom tekstylnym w Zawierciu. Jeżeli się weźmie pod uwagę, jak trudną jest walka z obcymi wzorami na chustkach tak zwanych krakowskich, na szalach i wszelkiego rodzaju materjach, to tembardziej wielką zasługą będzie prof. Zarzyckiego przełamanie tych nawyknień na rzecz swojskich motywów.

Dowód, że perkale i materje doskonale mogą komponować uczniowie prof. Zarzyckiego, z całym zrozumieniem podnosząc wartość dekoracyjną tkanin, dają wystawione, a wykonane w fabryce w Zawierciu materje drukowane, pełne wdzięku i swojskiego charakteru.

Malarstwo dekoracyjne. Jeden z najdawniejszych działów uczelni krakowskiej, posiada wyrobioną tradycję i doświadczone kierownictwo w osobie twórcy wspaniałych polichromji prof. Jana Bukowskiego. Nauka odbywa się tu drogą praktycznych ćwiczeń, tak aby kiedyś projektując polichromiczną dekorację, mógł wychowanek tej szkoły komponować z całą świadomością technicznego wykonania wszelkie możliwe zadania, a również by mógł pewnie i sprawnie pokierować robotnikiem, a nawet w razie potrzeby, zastąpić go osobiście. Ćwiczenia przeprowadzone były głównie na ścianie (tynku) począwszy od przygotowania jej tj. gruntowania, założenia kolorem i t. d. przez co zapoznano uczniów ze wszystkimi zdobyciami technicznymi, używanymi w malarstwie ściennie-dekoracyjnem. Widziane na wystawie dekoracje ściennie, przeprowadzone w pięknej tonacji, a kreślone wdzięcznym i swojskim ornamentem, mogą być doskonałym przykładem wzorowego ujęcia polichromji. Osobisty wpływ znakomitego dekoratora prof. Bukowskiego, mającego tak świetną kartę w historii przemysłu artystycznego, stawia z natury rzeczy kurs dekoracyjny na najwyższym poziomie.

Trzy wyżej wspomniane wydziały tworzą właściwy i skryształizowany wyraz krakowskiej szkoły przemysłu artystycznego. Wszelkie inne szkoły specjalne utworzone zostały w końcu roku szkolnego, i niezdążyły jeszcze wykazać swej pracy w stopniu takim, jakby to mogły uczynić choćby po roku istnienia.

Kurs Grafiki. Grafika silnie zaznaczyła się na wystawie wyjątkowo wybitnymi talentami jak: Marjan Ziółkowski, Franciszek Seifert, Mieczysław Bartodziejski, którzy w produkcji bardzo poważnie zaznaczyli istotę właściwego pojmowania grafiki. Wystawione prace stanowiły poważny dział potrzeb handlowo-przemysłowych.

Widzieliśmy zatem: etykiety dla fabryk, opakowania dla towarów, godła, znaki, afisze, drobne ogłoszenia, inicjały, winiety, okładki i różnego rodzaju zdobniki drukarskie. Ekspozycje te wszystkie wykonano na zamówienie fabryk i instytucji, czyli tem samem szkoła spełniła pierwsze poważne zadanie w kraju tworząc samodzielny dział produkcji do tej pory zupełnie dla przemysłu obcy. Ścisły kontakt z życiem, rozwinął potrzebę odnoszenia się do krakowskiej graficznej siedziby, a to zamieniło papierowe projekty na wartości konkretne. Wiadomo bowiem, że najbardziej niepociągającą jest rzeczą tworzyć bez wyraźnego celu. Zawdzięczając ofiarności p. Ziółkowskiego, dyrektora drukarni św. Wojciecha w Poznaniu, otrzymała krakowska szkoła pierwsze urządzenie w formie prasy litograficznej, na której zostały wykonane reklamowe afisze, projektu Fr. Seiferta i ogłoszenia o wystawie Marjana Ziółkowskiego. Wspomnieć należy, że afisze głoszące wystawę, były wybitnie graficzno-reklamowe i powszechną wzbudzały uwagę. Być może, że z tego powodu tak tłumnie zwiedzano wystawę.

Architektura wnętrz. Jako kurs nowo powstały nie mógł należycie rozwinąć na wystawie swego dorobku. Dla szkoły niezmiernie to ważny dział, gdyż kiedyś w przyszłości winien on być wyrazem wszystkich wysiłków skupionych w jednolitą całość tworzącą wnętrza architektoniczne. Kurs ten prowadzi prof. Krzyżanowski, znany architekt krakowski.

Rzeźba w drzewie. Uruchomienie kursu nastąpiło w drugiej połowie roku szkolnego a kierownictwo objął prof. Wójcik, dawny nauczyciel przemysłu drzewnego w Zakopanem. Wyniki pracy przedstawione na wystawie, z powodu tak krótkiego czasu nie były w zbyt szerokich rozmiarach, zapowiadają one jednak rozmach i zapał uczniów.

Oddziały ogólne. Z tych na plan pierwszy wysuwa się nauka form ornamentalnych prowadzona przez prof. Karola Homolacsa autora niezmiernie dziś popularnego dzieła o budowie ornamentu, którą to teorię świat naukowy przyjął z ogromnem uznaniem. Założenia pedagogiczne stosowane przez prof. Homolacsa, dają się ująć w niezmiernie pouczające, a dla nauczycieli specjalnie praktyczne formy, które mają na celu:

1. Oduczyć ucznia od traktowania ornamentu jako dowolnej formy (ozdóbki), która się na daną płaszczyznę przylepia, oraz oduczyć od secesji i związanego z nią naturalizmu, które stanowią charakterystyczną i po-

wszechną cechę kompozycji ornamentalnej młodej epoki, zwłaszcza w Niemczech.

2. Wyrobić u ucznia poważne poczucie i zrozumienie wartości zdobniczych tak ujętych, że służą do podkreślenia charakteru danej formy, danego materiału i techniki oraz użytku. — Droga ta prowadzi równocześnie do wydobycia rodzimego charakteru, który wpływa samorzutnie z temperamentu ucznia, o ile tenże jest zmuszony do szczerego i samodzielnego wypowiedzenia się. (Dalsza metoda zmierzająca do uświadomienia charakteru rodzimego polega na studjowaniu i kopjowaniu szlachetnych okazów dawnej ornamentyki polskiej i znajduje zastosowanie na drugim roku. Wprowadzona bowiem na pierwszym roku odciągałaby zbyt od pracy samodzielnej, która jest podstawowem założeniem nauki w tym dziale).

Dla osiągnięcia tych dwóch celów prowadzone są ćwiczenia w ten sposób, że uczeń operuje zawsze jakąś określoną płaszczyzną, jakimś określonym materiałem i mając do dyspozycji proste elementy i formy, które dany materiał narzuca, stara się z nich tworzyć formy samodzielne ściśle do danej płaszczyzny i do danego materiału dostosowane.

Takie ujęcie nauki uniemożliwia uczniowi tworzenie ornamentów pozbawionych typu, nielogicznych i wprowadza odrazu na drogę ważnej i samodzielnej pracy.

Równoległe z formami ornamentalnymi prowadzona była przez prof. Karola Homolacsa na pierwszym roku nauka pisma.

Ćwiczenia uskuteczniane przy pomocy pióra trzcinowego polegały na zaznajomieniu się z budową litery i układem kolumny.

Wobec przyjętego założenia, że litera jest znakiem konwencjonalnym, który w zasadniczej swojej budowie nie podlega kaprysom mody, ćwiczenia na pierwszym roku polegają na zaznajomieniu ucznia z kilku najbardziej charakterystycznymi typami pisma w ich ewolucyjnym porządku, poczynając od klasycznego pisma rzymskiego.

Przy ćwiczeniach główny nacisk położony był na prostotę i jasność pisma, na harmonijny układ kolumny oraz na racjonalne użycie przyrządu.

Głównym przedmiotem kursu III-go było studjum ludzkiego ciała (jako najtrudniejszy problem rysunkowy). Zadanie uczniów polegało na ujęciu organizmu rysowanego modelu w jego ruchu i funkcjach oraz na przestudjowaniu analitycznym kształtów poszczególnych. Celem należytego rozwiązywania tych elemen-

tarnych zadań nauka rysunku ciała ludzkiego związana jest z nauką anatomii. Naukę na kursie III. prowadził prof. Jan Bukowski, a prace jego uczniów, oglądane na wystawie stoją w zupełności na poziomie akademickim.

Z ogólnego obrazu wystawy nabiera się przekonanie, że szkoła przemysłu artystycznego w Krakowie, w samym swem założeniu i w zgrupowaniu pierwszorzędnych sił profesorskich, zawdzięcza swój niezmiernie poważny charakter uczelni, godnej miana wyższego zakładu naukowego. Nauki teoretyczne traktowane tu są bodaj daleko szerzej jak w innych uczelniach, a przy tem od młodzieży sam rodzaj studjów wymaga wykształcenia średniego, względnie dużej dozy inteligencji. Tak postawił szkołę krakowską jej dzielny dyrektor Jan Raszka, organizator umiejący zwalczać wszystkie przeszkody i braki. Do rozwoju szkoły w znacznej mierze przyczynił się wizytator Radca Ludwik Misky, który potrafił przeprowadzić usamodzielnienie szkoły i otoczyć ją należytą opieką.

Prócz wymienionych profesorów w zakładzie wykładają: Stefan Górka, Mieczysław Kolbuszowski, Józef Kwiatkowski, Dr. Henryk Kunzek, Andrzej Oleś i Ludwik Wojtyczko. K. W.

SPRAWOZDANIE RADY SZTUKI W KRAKOWIE ZA CZAS OD DNIA 1 MAJA 1920 ROKU.

Po dokonanych w maju 1920 wyborach do pełnej Rady Sztuki ukonstytuował się bezpośrednio Zarząd i wyłoniono komisje ekspertów do poszczególnych działów Sztuki, celem dokonania zakupów z dotacji sejmowej. Aktualnej równocześnie sprawie, grożącemu zniesieniu Ministerstwa Sztuki i kultury, Rada poświęciła szereg posiedzeń na których przedyskutowano konieczność zatrzymania Ministerstwa, zgromadzono szereg argumentów przemawiających za zatrzymaniem Ministerstwa i wdrożono energiczną akcję.

Materiał ten zebrany, posłużył prezesowi Rady Wł. Tetmajerowi do napisania memorjału imieniem Rady Sztuki, który złożony został Prezydentowi Ministrów, Naczelnikowi P. Piłsudskiemu i Marszałkowi Sejmu Trąpczyńskiemu a do wiadomości podany Ministerstwu Sztuki. Akcja komisji ekspertów, zatrzymaną została przez wstrzymanie w czerwcu 1920 r. wszelkich kredytów przez Ministerstwo Skarbu w związku z wojną bolszewicką. W ślad za tem przysły wypadki lipcowe, zbliżenie się ku Warszawie armji bolszewickiej, utworzenie komitetu obrony Państwa. Tego samego dnia, w któ-

rym w kasynie oficerskim obywatelskie sfery Krakowa pod grozą zbliżającego się niebezpieczeństwa złączyły się w wspólną akcję odbyło się posiedzenie Rady Sztuki, która rozszerzając swe grono, przeobraziła się w Wydział artystyczny K. O. P. Przewodniczącym tego Wydziału, który nosił nazwę sekcji plastyków, został Ludwik Puszet, zastępcami zaś przewodniczącego zostali: Jan Raszka i Dr. Morelowski, skarbnikiem Zenon Pruszyński.

Odtąd historia Rady Sztuki przez kilka miesięcy jest identyczną z pracą Komitetu obrony Państwa. Szybkie zorganizowanie się akcji propagandy artystycznej mogło się dokonać dzięki utworzeniu organizacji Rady Sztuki.

Zorganizowano dwa pochody, na których niesiono napisy i plakaty agitacyjne. Stworzono natomiast warsztaty w murach Akademii Sztuk pięknych, które bez przerwy pracując przy pomocy artystów pozostałych w Krakowie, wyprodukowały olbrzymią ilość wielkich artystycznych plakatów antybolszewickich i propagandowych. Jury artystyczne wybierając najlepsze z wykonanych, przeznaczało je do reprodukcji mechanicznej i w ten sposób odbite w tysiącach egzemplarzy szły na mury dworców, na wieś i miasteczka, agitując skutecznie.

Warsztaty te pracowały bez przerwy od lipca do końca września przez trzy miesiące, dopóki niebezpieczeństwo nie zostało zażegnane a ogromowi stworzonego w ten sposób materiału dała świadectwo specjalna wystawa tych afiszów w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Z nastaniem chwil spokojniejszych posiedzenia Rady Sztuki można było znowu poświęcić ogólnym sprawom sztuki.

Zajmując się już od dawna rozwojem naszych uczelni artystycznych, interweniował prezes Rady Sztuki pan Włodzimierz Tetmajer parokrotnie w Ministerstwie Oświaty i u prezydenta Ministrów w sprawie państwowej szkoły przemysłu artystycznego w Krakowie, a mianowicie celem jej zupełnego usamodzielnienia, po dokonaniu czego szkoła mogła rozpocząć swój obecny świetny rozwój i spełnianie swych zadań. Od czasu tego usamodzielnienia, uruchomił ten zakład już sześć szkół specjalnych.

Z dalszych spraw szczególne niebezpieczeństwo dla sztuki przedstawia, projekt Ministerstwa Skarbu opodatkowania kolekcji dzieł sztuki i ściągania opłat przy sprzedaży tychże na rzecz Skarbu. Szczególnie pierwszy projekt groził nielicznym pozostałym w Polsce zbiorom sztuki rozproszeniem wobec niemożności olbrzymich opłat. Sprawie tej wyjątkowo ważnej, Rada poświęciła kilka posiedzeń. Rezultat ich

było ułożenie trzech memorjałów głównie przez Dra. Kunzeka.—Memorjały te wręczono Ministerstwu Skarbu a na życzenie innych Rad sztuki, dostarczono je tymże, które również ze swej strony podpisały je i złożyły Ministerstwu. Resztę egzemplarzy dostarczono prasie. Akcja ta została uwieńczoną pomyślnym rezultatem, Ministerstwo bowiem zmodyfikowało znacznie ustawę a niektóre paragrafy zniosło.

Nie spuszczać z oka akcji bronienia Ministerstwa Sztuki, dostarczono nowego memorjału, tym razem ułożonego przez prof. J. Mehoffera.

Zkońcem grudnia została zaskoczona Rada zjazdem delegatów Komitetu wykonawczego do Krakowa.

Mimo spóźnionego zawiadomienia, zdołano Zjazd przygotować. Narady Zjazdu znane są z ogólnych sprawozdań Komitetu wykonawczego. Udział Rady krakowskiej kładł główny nacisk na sprawę załatwienia ogólnego statutu Związku; dotąd bowiem prawna strona tej organizacji była niejasną.

Dnia 31 stycznia 1921 odbyło się posiedzenie Rady Sztuki, na którym prof. Jerzy Mycielski zawiadomił o mianowaniu go przewodniczącym Krakowskiego Komitetu wystawy Paryskiej Sztuki Polskiej i zdał sprawę z przebiegu dotychczasowych posiedzeń w Warszawie na podstawie przesłanych sprawozdań.

Sprawozdania te wywołały ostrą krytykę. Postanowiono wytknąć szereg błędów i przestrzedz przed niepowodzeniem, wreszcie ustalono warunki, pod jakimi Rada Sztuki krakowska przyjęłaby współudział w pracy i zredagowane w tej sprawie pismo przesłano do Komitetu Warszawskiego, który zgodził się na wszystkie zastrzeżenia Rady Sztuki.—Przystąpiono więc do szybkiej akcji wobec krótkiego terminu otwarcia.

Pracowano gorączkowo odbywając 49 posiedzeń tak, że materiał zebrany mógł odejść osobnym wagonem 7 kwietnia 1921 do Warszawy a wśród uzyskanych dzieł, głównie dzięki zabiegom prof. Mycielskiego, znajdowały się arcydzieła Matejki, Chełmońskiego—z Muzeum Narodowego i Uniwersytetu Jagiellońskiego, które przyczyniły się świetnie do podniesienia wystawy. Tylko dzięki istnieniu i staraniem Rady Sztuki wystawa ta w trudnych warunkach osiągnęła pewien artystyczny poziom.

Również chcąc skończyć ze sprawą wystawy paryskiej, kiedy po zamknięciu teje ekspozycji pozostały na kilka miesięcy w Paryżu, akcja i zabiegi Rady Sztuki w Prezydjum Ministrów i Ministerstwie Skarbu przyczyniły się, że de-

legat Rady Sztuki mógł je przywieźć z powrotem i że wróciły wszystkie nieuszkodzone i w doskonałym stanie do Krakowa.

W międzyczasie powołaną została do życia państwowa Rada Sztuki jako organ doradczy, przy Ministerstwie Kultury i Sztuki złożona z 15 reprezentantów wszystkich gałęzi sztuk plastycznych i jej teorii, literatury, muzyki i teatru, mianowanych przez ministra na podstawie propozycji odnośnych zrzeszeń artystycznych całej Polski. Jakiem poważaniem i uznaniem cieszyła się krakowska Rada Sztuki, o tem świadczy fakt, że z tej Rady weszło do Państwowej Rady Sztuki 4 względnie 5 członków a mianowicie: J. Mehoffer, Dr. Tomkowicz, Dr. Mycielski, Wł. Tetmajer, J. Raszka—Ostatni trzej brali specjalnie żywy udział w obradach. Hr. Mycielski wygłosił pomiędzy innymi referat w sprawie zwolnienia rezydencji zabytkowych od parcelacji rolnej. Włodzimierz Tetmajer przemawiał za koniecznością utrzymania Ministerstwa Sztuki, Prof. Jan Raszka referował sprawę, czy wymaganie matury dla szkół artystycznych jest konieczne i poruszał parokrotnie kwestję egzaminów państwowych dla nauczycieli rysunków w szkołach średnich.

Poruszona na Zjeździe w Krakowie sprawa przeobrażenia Komitetu wykonawczego Zjazdu Plastyków w Związek Rad Sztuki, wymagała nowego opracowania statutu.—Ponieważ nadesłany przez Komitet wykonawczy z Warszawy projekt takiego był absolutnie nie do przyjęcia, wyłoniła Rada Sztuki Komisję statutową, która opracowała projekt statutu Związku Rad Sztuki.

Projekt ten następnie Rada sztuki krakowska zaaprobowała i delegat jej prof. Zarzycki przedłożył go na Zjeździe w Poznaniu. Projekt krakowski, polegający na autonomji Rad lokalnych, został w całości przez Zjazd przyjęty. Delegat nasz zaprotestował przeciw krzywdzącemu podziałowi pozostającej reszty dotacji sejmowej kosztem poszczególnych Rad lokalnych. W następstwie tego zmieniono repartycję sum korzystniejszej dla poszczególnych Rad Sztuki.

Sprawę konserwacji zabytków Krakowa, plant, estetykę ulic—niejednokrotnie poruszała Rada Sztuki. W szczególności był przedmiotem wyczerpujących dyskusji stan zbiorów Muzeum Narodowego pomieszczonych tymczasowo w budynku poszpitalnym na Wawelu.

W tej sprawie przedłożyła specjalna delegacja Rady Sztuki referat Prezydjum Miasta. Akcja uwieńczona została skutkiem, bo bezpośrednio po interwencji przystąpiono w myśl propozycji Rady Sztuki do przeniesienia zbiorów z powrotem do Sukiennic.

Zauważyć należy, że wbrew dawnym pojęciom, rozdzielającym działalność artystów platystów od działalności teoretyków, krakowska Rada Sztuki przyjęła zasadę, że przedstawiciele wszystkich przejawów Sztuki, tak w praktyce, jak i w teorii, pracując na różnych polach dla wspólnej idei, powinni zgodnie w Radzie Sztuki jako instytucji zastępującej sprawy sztuki wogóle — razem pracować.

Cały okres istnienia krakowskiej Rady Sztuki, stwierdził słuszność tej zasady zgodną i harmonijną, koleżeńską współpracą teorii z praktyką.

W r. 1922 w maju przyjmowała Rada Sztuki p. Skotnickiego, wicedirektora departamentu Sztuki. — W lecie tego roku powstała z inicjatywy Rady sztuki krakowskiej, Rada Sztuki na Pomorzu, z siedzibą w Bydgoszczy.

Ostatnio zajmowała się Rada Sztuki sprawą udziału naszej sztuki w paryskiej wystawie sztuki stosowanej w roku 1924, uznając w zasadzie potrzebę tej wystawy, jednak przyjmując zasadę ograniczenia wielkości wystawy na rzecz jej jakości. Ponieważ jednak wystawa paryska została odłożoną, przeto troska o dalsze losy naszego współdziałania powierzono nowemu wydziałowi.

WYSTAWA PRZEMYSŁU ZŁOTNICZEGO W WARSZAWIE. W czasie od 27 Maja do 10 Czerwca b. r. odbyła się w tamtejszym gmachu Głównego Urzędu Probierczego, wystawa przem. złotniczego. Wystawa ta świadczyła żywo o przyjacielskim stosunku władzy do przemysłu. Mowa programowa Dyrektora p. Zygmunta Wasilewskiego przepełniona troską o rozwój złotnictwa, rozwinęła obraz przeszłości a potem program działalności na przyszłość, aby złotnictwo polskie podnieść na wyżyny, na których świeciło swoje niegdyś triumfy. Nie była to wystawa przemysłu złotniczego całej Polski, — lecz w istocie rzeczy reprezentowała ona obecny stan przemysłu warszawskiego. Na wystawie wystąpiły stare, znane w Polsce i dobrze zasłużone firmy warszawskie, — jak przedewszystkiem Braci Fel. i Grzeg. Łopieńskich, znakomitych artystów — cyzelerów (pierwszy z nich był uczniem Hakowskiego), — Bracia Hempel wystawili pełne smaku srebra stołowe. Firma Józefa Frageta srebrną zastawę stołową na 120 osób dla Prezydium Rady Ministrów technicznie troskliwie wykonaną, ale bez gustu, przeladowaną ornamentyką a w rysunku ciężką. Ładne rezultaty wysiłku pracy, przyniosły rzeźb. cyzellerska pracownia W. Gontarczyka,

grawerskie zakłady I. Chylińskiego, Stanisława Lipczyńskiego, wytwórnia jubilerska W. Lipowskiego, wreszcie firma Silbersteina wystąpiła z wyrobami z platyny i złota. Platyna już przed wojną zdobyła sobie w jubilerstwie zagranicznym bardzo poczesne miejsce. Kosztowności z tego najszlachetniejszego kruszcu, bo 5 razy droższego niżli złoto, są coraz chętniej poszukiwane. Platyna zastępowaną bywa przedewszystkiem w oprawach brylantów, których ogień podsyca, w łańcuszkach, koljach itp. — Na wystawie warszawskiej platynowe precjoza łączone ze złotem wyróżniały się piękną obróbką i szlachetnością formy. Już po wojnie rozwinęły się nowe gałęzie w warszawskim złotnictwie i te początki są tak piękne, że roją wielkie nadzieje. Przedewszystkiem należy mi w tym względzie wymienić firmę Krupskiego i Matulewicza (ul. Leszczyńska l. 12.) której biżuterje okryte emaljami na gładkich lub giloszowanych tłach, dają bardzo piękne efekty kolorystyczne. Tematy swoje czerpie z dawnych obrazów roznegliżowanej muzy Żmurki lub innych. Jednak nie sądzę, by to współzawodnictwo z malarstwem doprowadziło do triumfu emalii nad techniką olejną. Natomiast dostosowanie się i zrozumienie warunków twórczych w materiale tak trudnym do opanowania jak emalia powinny skierować pp. Krupskiego i Matulewicza na drogę korzystania z bardziej nowoczesnych i dekoracyjnych wzorów, lub ad hoc zwrócić się do artystów dekoratorów pracujących w przemysle artystycznym. Techniczne walory pp. H. i M. są cenne, wysokie i cieszymy się szczerze, że po raz pierwszy pojawia się u nas tak wielki wysiłek na polu emaljerstwa, że można już dzisiaj rokować nowej, bo prawie nieuprawianej u nas gałęzi sztuki stosowanej, najpiękniejszej nadzieje. L. L.

KURS ROBÓT RĘCZNYCH DLA NAUCZYCIELSTWA. Odnośnie do wzmianki umieszczonej w numerze 3. Roczn. II. naszego pisma, wyjaśnia Kuratorjum okręgu szkolnego krakowskiego, że na mocy rozporządzenia Ministerstwa W. R. i O. P., kierownikiem kursu robót ręcznych w Krakowie nadal pozostaje p. Antoni Wojtow, a kierownictwo artystyczne nie było powierzone p. Waśkowskiemu i p. Ligasównie, jak zaznaczono we wspomnianej notatce. Redakcja

NADESŁANE KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

ŚREDNIOWIECZNE MALARSTWO ŚCIENNE W KRAKOWIE — DR. ZOFJA AMEISENÓWNA. — ROCZNIK KRAKOWSKI TOM XIX. Ze względu na intencje praca czcigodna. Jest to zamiar rzucenia światła w dziedzinę, nieprzenikniętą u nas bystrem badaniem historyka sztuki. Cenić się musi trud szukania, który przebija z podanej przez autorkę dosyć wyczerpującej bibliografii dotyczącej omawianego przedmiotu. Rzecz zrozumiała, iż niezinwentaryzowane i nieopracowane zabytki naszego malarstwa ściennego oraz ciężkie warunki, w których uczony polski zmuszony jest pracować, nie pozwalają jeszcze w tej dziedzinie na metodę porównawczą i syntetyczną. Nie wynika jednak z tego konieczność stosowania analizy, i to pojętej w sensie gromadzenia rzeczy, niezawsze mających związek z istotną treścią malarskiego dzieła. Wszak w badaniach artystycznych papierowe foljały nie wystarczają do wzięcia się w prawdziwą wartość i treść obrazu. Przypomina się rycerz z La Manchy, którego błyskotliwa, papierowa zbroja nie wytrzymała starcia z rzeczywistością. Tak. Metodycznym błędem gromadki epigonów zasłużonego prof. Łuszczkiewicza jest nieuprzytomnienie sobie faktu, że jak w sztuce, tak samo i jej historii i krytyce decydują o wartościach wybór materiału i sposób użytkowania go; że na nic zda się metoda naturalistycznego opisu fabuły dzieła sztuki bez uczuciowego wniknięcia w sedno malarskiego piękna; że zabytki przeszłości, to nie tylko rekwizyty martwego inwentarza, nadające się do sekcji biblijotecznych „wpływowościom“ albo też rzeczywiste odpowiedniki archiwalnych zapisków, ale tworzy żywe, współczesne, zdolne przemawiać swoją własną, dziwną i piękną w swej sędziwości mową. Ośmielamy się twierdzić, że i w pracy dr. A. brak tej właśnie intuicji artystycznej, tego zmysłu objawiającego się i bez znajomości nazwisk znanych twórców i historycznych faktów, brak następnie naprawdę malarskiego patrzenia na rzeczy.

To jeden zarzut, dotyczący metody; drugim jest brak oparcia badań, że tak powiem, na gruncie przyrodniczym. Tam bowiem, gdzie milczą archiwalne notatki, wyjaśnienie techniki malowidła stawia badanie na gruncie naukowym, pozwalając w wielu wypadkach snuć wnioski nawet historycznej natury. Sądzę, że w pracy powyższej należało podać, jak gru-

be są warstwy freskowych narzutów, jaki ich skład i orzec, czy wykonane są wedle postulatów techniki freskowej; nazwać po imieniu farby, którymi malowidło wykonano i starać się wywnioskować z tego, czy malarzowi znana była „paleta freskowa“, co łączy się z jego zawodowymi kwalifikacjami i przynależnością do lepiej lub gorzej postawionego warsztatu; zbadać, czy miejsca przybladłe pochodzą z użycia farb organicznych i w następstwie zżarcia ich przez wodorotlenek wapniowy, czy też racjonalne tworzywo (farby ziemne) zniszczone zostało przez pleśń, wilgoć, wysiaki i wykwit „saletry murowej“, czy przez zatynkowania w czasach baroku; stwierdzić, czy, gdzie i jak używano podmalówek; czy kwas chlorowodorowy wywoływał burzenie się miejsc pokrytych grubiej farbą, czy robiono doświadczenie z eterem siarczanym i t. p.

Znajomość tych rzeczy powinna być znana nietylko restauratorowi ale i badaczowi zabytków przeszłości, wszak jest to ważna część warsztatu jego pracy. Wyniki tego rodzaju badań winny być wniesione do protokołu restauracji każdego malowidła ściennego. Na to jednak trzeba znać technikę fresku nie pobieżnie. Ośmielam się zarzucić Dr. A. kilka nieścisłości pod tym względem. Oto 63 strona „Rocznika“: „Fresk maluje się al fresco czyli na świeżej, mokrej zaprawie wapiennej, ściśle mówiąc stiukowej“. Dlaczego „ściśle mówiąc“, kiedy właśnie stiukowe zaprawy nie są typem przeważającym w technice fresku włoskiego, nie mówiąc już o technice na północy? A dalej: „Malarz przenosi rysunek kompozycji zapomocą naoliwionego lub sproszkowanego węgla posypanego papieru“. Czy to przeprócha? Nie, autorka naprawdę nie rozumie tego. Albo: „Farby wchodzą w chemiczny związek z wapnem“, (z wyjątkiem lazuru i złota). Cóż znowu? Wszak wiemy z niższego gimnazjum, że twerdnienie zaprawy wapiennej powoduje bezwodnik kwasu węglowego, łączący się z wodorotlenkiem wapniowym na węglan wapniowy. Więc, jakby to było? Ponieważ każda farba ma inny skład chemiczny, więc z wapnem tworzyłaby inny związek i tym sposobem powierzchnia wielobarwnego fresku przedstawiałaby mozaikę różnorodnych związków chemicznych, mniej lub więcej odpornych na wpływ zewnętrzne. Byłoby to nadzwyczaj ciekawe, ale czy wyobraza sobie autorka, coby to za kłopot był z tym

„lekkim, krystalicznym nalotem“ na powierzchni malowidła?

A dalej: „Tem tłómaczy się trwałość fresku, który sam przez się nigdy nie odpada i jego trudność, polegająca na tem, że nic tu nie można zmieniać, poprawiać ani uzupełniać“ Żadne z powyższych zdań nie zgadza się z prawdą t. zn. 1) nie od związku chemicznego farb z wapnem zależy trwałość fresku i jego trudność, bo tego związku, jak wykazałem niema, 2) fresk można poprawiać przez wyrębywanie zaprawy i narzucenie nowej, można go uzupełnić trwałym retuszem temperowym, kazeinowym i t. d. 3) fresk wręcz nie odpada „sam przez się“, jeśli szarówkę i pobiałkę sporządzono nieracjonalnie, niedomieszano do narzutów kłaków, nie odbito starych tynków, jeśli mur nasiąka wilgocią i t. d. Podobnie mija się z prawdą twierdzenie, jakoby prawdziwą technikę freskową znali już starożytni, jakoby wczesne średniowiecze „stosowało ją ściśle wedle przepisów odwiecznych — nie tracąc jej nigdy — jak o tem świadczy chronologiczna ciągłość zabytków“. Najstarszym właściwym freskiem, jaki zna historia techniki malarstwa jest Stworzenie świata Pietra d'Orvieto w Campo Santo w Pizie. Jest to koniec XIV wieku. Wcześniejszych fresków nie znamy, bo prawdopodobnie nie istniały; możemy to przypuszczać na podstawie fachowej literatury tych czasów, która o technice „buon fresku“ mówi dopiero w XV w. Tyle nieścisłości na jednej stronie poważnego pisma „Tow. Miłośników historii zabytków Krakowa“ — to trochę za dużo. I tego rodzaju wywody swoje zaopatruje Dr. A. adnotacją: „Uwagi o tej technice zawdzięczam p. Julianowi Makarewiczowi“. Trudno mi w to uwierzyć. Przejrzyjmy w zarysie właściwą treść pracy. Część pierwsza „Malowidła krużganków klasztoru Augustjanów“ szereguje malowidła w porządku chronologicznym. Najstarszym jest „Św. Augustyn“ z chustą św. Weroniki u góry i męczeństwem, zdaje się św. Katarzyny po obu stronach — obraz pochodzący z ostatniej ćwierci XIV w.

W opisie tego malowidła Dr. A. słusznie dotknęłaby analogii między typem wydłużonych, beczkojaskowych aniołów trzymających „Vera icon“, a tworam i malarzy ruskich z czasów Jagiełły, gdyby malowidła tych ostatnich w Polsce nie powstały nieco... później. We wschodnim ramieniu krużganku rzecz godna uwagi, kompozycja dostosowana ściśle do architektury: „Św. Augustyn nadający mnichom regułę zakonu“. Na podstawie podobieństwa

budowy tronu, na którym siedzi święty, do wzorów na miniaturach czeskich i francuskich z drugiej dziesiątki XV w. oraz na podstawie horyzontalnie załamanych fałdów(?) odnosi autorka czas powstania tego malowidła do pierwszych lat XV w. Źródłem jego szukać należy w szkole górnoeńskiej, a głównie polichromjach fryzu kościoła Augustjanów w Konstancji, które powstały z fundacji cesarza Zygmunta Luxemburskiego podczas soboru w 1414 — 1418 r. Tematem konstancjeńskich malowideł jest kilkadziesiąt razy powtórzona scena nadania braciom reguły przez ich patrona. Malarze „Heinrich Grübel, Kaspar Sünder, Johannes Lederhofer, dy sämtlichen Mitteinander“, (których nazwiska odnalazł historyk dr. H. Fricke na kwitach rachunków) umieli wykorzystać ten temat z niezwykłym bogactwem kompozycji, charakterystyki twarzy, kostiumów i ruchów. Te same cechy stylu i wykonania znajdujemy w malowidle krakowskim. Gdzie źródło tego pokrewieństwa? Dociekania Dr. A. w tej kwestii mają wiele cech prawdopodobieństwa. Oto na soborze konstancjeńskim towarzyszy cesarzowi Zygmuntovi dworzanin jego Scibor ze Sciborzyc herbu Korczak i Ostoja, kolega kondotjera znanego Pippa Spano. Pod wpływem zapewne tych dwóch mecenasów sztuki funduje Scibor owe malowidło w kościele krakowskim, który śnać upodobał sobie więcej od innych, jeśli w r. 1397 wybudował przy nim „węgierską kaplicę“, a raczej mauzoleum swojej rodziny, w którym później sam pochować się kaze. Fundatorem tego obrazu mógł być także, jak chce tradycja, bł. Izajasz Bonar, również uczestnik soboru, przeor krakowskiego konwentu OO. Augustjanów. Nazwisko autora tego malowidła pozostanie, chyba na zawsze, nieznanne, lecz „nie jest wykluczonem, że malowidła augustjańskie nie są dziełem ręki malarza cechowego, lecz któregoś z zakonników“. Pietnastowiecznym również malowidłem jest „Chrystus w studni“ (Misericordia Domini) na arkadzie wschodniego biegu krużganków. Dzieło to odnowiono w r. 1906 t. j. zmyto warstwy późniejszych olejnych przemalowań aż do renesansowej restauracji, która zmieniła pierwotną, średniowieczną szatę malowidła przez miękkie modelowanie ciała, złagodzenie ostrych fałdów, renesansowe napisy i wprowadzenie nowych akcesoriów w tło głównych postaci Chrystusa i Matki Bożej. „W powodni podobnych przedstawień nie da się wskazać źródła, z którego malarz zaczerpnął swój pomysł“.

Taką samą wstrzeźliwość w wydawaniu sądów, jak w „Chrystusie w studni“ powinna p. dr. A. zachować w opisie najpóźniejszego malowidła augustjańskiego „Chrystus na krzyżu“. Nie czyni tego. Nakreśliwszy historyczną ewolucję przedstawień Chrystusa na krzyżu od czasów starochrześcijańskich do renesansowych włącznie, opisał literacką treść tego dzieła „dekadencji cechowego malarstwa krakowskiego“, odnosi czas powstania jego do lat 1520—30 na podstawie zartego u końca, gotyckiego napisu: „Anno Christi milesimo & 5“. To przypuszczenie daje dr. A. asumpt „do przekonania“, że dzieło to stoi „w niewątpliwym stosunku zależności“ do tryptyku, który ongiś znajdował się w jednym z kościołów w Konstancji dziś w galerji w Karlsruhe, a który namalowany został wedle przypuszczenia (!) Reinacha w latach około 1500. przez malarza ze szkoły szwabskiej, ulegającego wpływowi Schongauera z Kolmaru. Twierdzenie z gruntu fałszywe. Pomijam metodę opierania twierdzeń na przypuszczeniach. Zestawienie obu wymienionych dzieł w niczem do powyższego sądu nie uprawnia nawet wyznawcę najdalej posuniętej „wpływołogji“. Gdyby nawet malarz krakowski, zmuszony cechowym nakazem „wandern ein Jor yn ein ander Lant“, zawadził o Konstancję, „gdzie zrobiwszy szkic z tamtejszego tryptyku, zużytkował go później przy wykonaniu krakowskiego obrazu“, lecz tak, że zmienił literalnie wszystko t. j. i technikę wykonania, zastosowanie, ujęcie figur, rysunek, kompozycję barwną — czyż można to nazwać „niewątpliwym stosunkiem zależności“? Czyż istotnie „styl naszego „Ukrzyżowania“ odpowiada sobie i tu i tam“? Jeśli o szemat kompozycji chodzi, to średniowiecznych „Ukrzyżowań“ z św. Janem Ew., Marią z Magdali i Matką Bożą u spodu naliczyć można sporo. Czyż to, że na sobór w Konstancji przybył z Polski Paweł Włodkowic, Mikołaj Trąba, Andrzej Łaskary, Zawisza Czarny, Scibor ze Sciborzyc, Iżajasz Bonar i t. d. uprawnia nas do twierdzenia, że źródłem wszystkich z tego czasu malowideł polskich jest Konstancja? Wszak później na sobór bazylejsko-florencki pojedzie Mikołaj Lasocki, Tomasz Sztrzempiński, Stanisław Ciołek, Lutek z Brzezia i t. d. i znowu z pod niemieckich wpływów nie wyzwolimy się. Naprawdę śnać biedził się St. Witkiewicz, przekonując, że w malarstwie napróżd chodziło „jak“, a drugorzędną rzeczą jest „co“. To samo odnosi się do

„N. M. P. z Dzieciątkiem“ w krągankach OO. Franciszkanów, który to obraz uważa autorka, może słusznie, za współczesny „Chrystusowi na krzyżu“ u św. Katarzyny, lecz nie słusznie za szablonową kopję podobnej(?) ryciny Dürera z r. 1500.

Wartościowszą jest druga część pracy dr. A. „Malowidła w klasztorze OO. Franciszkanów“. Autorka ma tu tę zasługę, że po raz pierwszy w naszej literaturze zajmuje się temi dziełami, które zatynkowano prawdopodobnie po pożarze klasztoru w r. 1655, a wydobyto z pod pobiałki w latach 1900—1912. Z malowideł tych najwięcej w przeszłość sięgają „portrety biskupów krakowskich“. Dają one nam możliwość śledzenia ewolucji malarstwa naszego w ciągu mniej więcej 80 lat t. j. od 1436—1525 r. Cechują je duże rozmiary, sprawność wykonania w technice fresco secco, wykończenie temperą, złożenie sposobem praktykowanym w malowaniu na deskach, niezłe rozmieszczenie plam barwnych i wartość raczej historyczno-ikonograficzna, niż artystyczna. Są to pewnego rodzaju nagrobki, fundowane ku pamięci zmarłego biskupa. Portrety te, a jest ich 16, określa autorka na podstawie kolejności gdzieniegdzie zachowanych herbów. Najstarsze, zachowane w całości, znajdujące się w drugiej arkadzie ramienia północnego, mogły powstać w latach 1436—1450. Są to biskupi: Nankier, Jan Grot i Piotr Falkowski. Może starszym od nich jest zniszczony św. Jerzy na białym koniu, ujęty w najwyższym napięciu ruchu, dzieło zdolnego malarza, jak się zdaje „Meisterstück“ na temat „Sankt Jorgen uf dem Rosse“, przepisany wyzwalającemu się czeladnikowi przez statut cechowy. Małe rozmiary malowidła i jego cyzelerskie wykończenia przemawiają za tem, iż jest to dzieło malarza sztalugowego lub minjaturzysty z I. ćwierci XV w. Portrety w trzeciej arkadzie zniszczone do połowy ciała, z lat mniej więcej 1450—1470, mało różnią się od poprzednich. Autorka zdaje się skłaniać do mniemania, iż twarze biskupów: Jana Radlicy i Zawiszy z Kurozwek są portretami, bo, w odróżnieniu od innych szematycznych postaci, mają brody. Nietrudno jednak zauważyć, że i te postaci nie są niczem innym, jak tym samym typem, apatycznie patrzących lalek, jakie znajdują się w innych arkadach, z tą tylko różnicą, że domalowano im brody i wąsy.

W arkadzie czwartej epitafulum bisk. Lipskiego z XVIII w. zakrywa, jak sądzić mo-

zna, wedle kolejności herbów następnej arkady, portret Zbigniewa Oleśnickiego i Tomasza ze Strzępina. Przy tej sposobności dr. A. robi uwagę, że zakrycie portretu wielkiego kardynała jest „szczególnie dotkliwą stratą“, bo „musimy się zadowolnić tylko literackim portretem (nakreślonym przez Długosza) tego wielkiego biskupa, kardynała i dyplomaty pierwszych Jagiellonów“. Zal nieusprawiedliwiony. Wszak sama autorka godzi się z tem, że są to portrety nieindywidualizowane, szematyczne i fantastyczne, a każdy zauważy, że niema w nich znamion podobieństwa, zatem nazwa „portret“ jest tu nieusprawiedliwiona. Są to tylko biskupie postaci, wszystkie bajecznie podobne do siebie i techniką i ruchem i tym smutnoznużonym wyrazem twarzy. A jeśli chodzi o portret Zbigniewa Oleśnickiego wiemy, iż Stwosz wyrzeźbił go w kompozycji „Jezus naucza w świątyni“, trzeciej scenie środkowego skrzydła tryptyku marjackiego. Ma to być mianowicie ów biskup siedzący na tronie z prawej strony, jako, że zupełnie podobny jest z charakteru twarzy i do opisu Długosza i podobizny znanego rysunku piórkami oraz tablicy erekcyjnej Bursy Jerozolimskiej. Portrety te, pomimo braku dowodów dać mogą nam większą gwarancję podobieństwa, niż mało mówiące „portrety“ franciszkańskie.

Ciekawsze od poprzednich i techniką i ujęciem są postaci w arkadzie szóstej. Odnosi je autorka do wzorów norymberskich oraz wpływu rzeźbiarskich dzieł Stwosza.

Najwięcej udałym ustępem z „Malowideł w klasztorze OO. Franciszkanów“, pomimo skąpej treści historycznych „odkryć“, jest ten, który mówi o „Stygmatyzacji św. Franciszka“. Synteza życia i wartości tego świętego ujęta pięknie, a treściwie. Porównanie kompozycji „Stygmatyzacji“ Giotta z analogicznym co do szematu kompozycji naszym malowidłem — przeprowadzone dosyć sumiennie. I tak: w odróżnieniu od przypuszczalnego wzoru włoskiego, krakowska kompozycja ujęta jest linearnie, przy czem czarny kontur obwodzi kształty zdecydowanym biegiem, rysunek nie ma tendencji do plastyki, skala bał w nadzwyczaj ograniczona, zestawiona z miernym poczuciem kolorystycznym, światło nie wydobywane z tonu freskowej zaprawy, lecz nakładane na sucho temperową bielą — wszystko to wskazuje na to, że autor naszego malowidła był malarzem — miniaturzystą. Mógł to być albo Włoch, należący do „Ordo

fratrum minorum“ w Krakowie, fraticello, który tu na ścianach krużganku przypominał sobie ongiś widziany fresk Giotta w Capella Bardi, albo też malarz krakowski upodobał sobie w miniaturze jakiego kodeksu włoskiego, których tyle w XV w. przywożono do Krakowa z Florencji.

Podobnie uczciwym, bo ostrożnym w sądach, jest opis sąsiedniego malowidła z ostatniej ćwierci XV w. p. t. „Zwiastowanie“, którego twórcą — zdaniem Dr. A. — był autor „Stygmatyzacji“, zapatrzony we wzory włoskiej miniatury lub dzieła Giottystów, a może w „Zwiastowanie“ Lorenza Monaca lub Fra Angelica, oraz w tokańską architekturę quattrocenta. Kompozycja stosowana w bładym kolorycie o skali szarej, różowej i zielonawej, nieprzeładowana akcesorjami, rozłożona lekko i planowo, kształty kreślone śmiało czarnym konturem, fałdy traktowane linearnie i kaligraficznie, acz przestrzennie. Jest to jakby powiększona miniatura z jakiegoś ewangeljarza z XV w. (bo groteski na archiwolcie gotyckiej i renesansowej girlandy lauru są późniejszą domalówką).

Zupełnie odmiennym ideowo i stylowo jest „Chrystus w tłoczni mistycznej“ w krużgankach franciszkańskich (poł. XV w.). Wobec niepośledniej wartości artystycznej tego malowidła o wysokiej skali dramatycznej scen, przedstawionych tu z typowym charakterem północnego gotyku, — ustaje szukanie obcych przez autorkę, w miejsce których pojawia się wyznanie: „Raz w końcu musi ustać legenda o wyłącznym wzorowaniu się średniowiecznego malarstwa polskiego na obcych wzorach, choć niewątpliwie są wpływy i to wielkie. Ale niepodobna odnosić wszystkiego do obcych oddziaływań, nie mówiąc już o obcym autorstwie. Przy rozkwicie ekonomicznym i bujnym życiu kulturalnym Krakowa mógł się w w. XIV i do połowy XV w. wykształcić rodzimy, odrębny kierunek obok innych, które opierały się o malarstwo niemieckie, czeskie czy włoskie. Tak właśnie na obrazie przedstawiającym „Chrystusa w tłoczni“ nie da się nakleić żadna zagraniczna etykieta“.

Oto cały wynik historycznych dociekań Dr. A. Praca ta częściowo tylko wypełnia temat, gdyż pominięto tu wiele średniowiecznych malowideł innych kościołów krakowskich. Nie wdając się w sprostowania wielu nieścisłości w dziedzinie ikonografii chrześcijańskiej, zaznaczam, że pominięto tu, podobnie jak w innych pracach naszych histo-

ryków sztuki, to, co nazywamy malarską treścią obrazu, pomimo, że lwią część pracy Dr. A. zajmują właśnie opisy treści malowideł. A właśnie do historycznej monografii, kreślonej wedle analitycznych założeń, nadaje się przedstawienie morfologii kształtów artystycznych, czyli konstrukcji czystych elementów jakościowych danego malowidła wziętego samo w sobie. Forma takiego przedstawienia jest rzeczą bardzo ważną, a niełatwą, choćby dlatego, że trzeba szukać w mowie naszej specjalnych terminów i tworzyć nowe pojęcia na psychologicznym gruncie wrażeń wzrokowych i kojarzenia wyobrażeń. Historyczne znanstwo nie uczy jeszcze rozumieć sztuki. Opis wzrokowy daje tylko nieistotną treść obrazu, a nie interesuje nikogo, kto ma przed sobą, choćby fotografię danego malowidła. Ważniejszym, nawet w pracy historyka sztuki, powinien być opis oparty na artystycznej introspekcji w dzieło. Opis taki powinien odróżnić: jakie są główne formy kompozycji pojętej niezależnie od literackiej treści przedmiotów, jakie formy poboczne, a co tłem; jaki charakter ma dyspozycja form systematyczny, prosty, złożony, stosowany (do architektury), w napięciu kierunkowym i t. d.); czy formy są zaokrąglone, kanciaste lub płaskie; czy modelunek jest zgodny

z wymaganiami dekoracji architektonicznej; czy kontury mają wszędzie jednakową grubość i barwę; jaki ich charakter (płynny, rwany i t. d.); czy kreska ma wyraz malarski, kaligraficzny i t. d.; i na czem on polega; jakiego rodzaju kompozycja barwna (prosta, złożona, przewrotna); jak rozstawna gama kolorystyczna i jak szeroko wyczerpana; jakie harmonje tworzą główną treść; przez jakie zestawienia kolory uzupełniające potęgują swoje nasycenie; gdzie farba przestaje być farbą, a staje się kolorem; jaki jest stosunek kolorów jaskrawych do obojętnych itd. Tego rodzaju „opis“, mogący dać syntezę pewnych grup malowideł, jest naprawdę ważniejszy od słownej kopji fotograficznej treści. Brak go, niestety, i w pracy Dr. A., acz w ustępach traktujących o „Stygmatyzacji“ i „Zwiastowaniu“ zdaje się, jakoby autorka zaczęła wstępować w sferę malarskiego patrzania. Przyszły badacz polskiego malarstwa ściennego uzupełnić musi skrętnie przez autorkę zebrany materiał historyczny badaniami technika i malarza, bo — historia sztuki ma przedewszystkiem gromadzić wiadomości do budowy pojęć o przemianie form w sztuce — przy czem sama historia dziejów pełni rolę służki.

Tadeusz Seweryn

OD REDAKCJI: Z powodu braku miejsca, sprawozdanie z działalności Muzeum i resztę kroniki, umieścimy w następnym numerze.



REDAKTOR KAZIMIERZ WITKIEWICZ

TRZEŚĆ ZESZYTU 1 i 2: *TADEUSZ SEWERYN*: MALARSKIE TECHN. MONUMENTALNE. SGRAFFITO. *TADEUSZ SZAFRAN*: O ROZMAITYCH ODMIANACH SZKLIW GARNCARSKICH, BARWIENIU ICH I WYPALANIU. — *SEWERYN UDZIELA*: KUŚNIERSTWO W STARYM SĄCZU. — *KS. DR. TADEUSZ KRUSZYŃSKI*: PIEC GDAŃSKI NABYTY DLA ZAMKU NA WAWELU. — *KAROL HOMOLACS*: ZNACZENIE ĆWICZEŃ PLASTYCZNYCH W SZKOŁACH OGÓLNOKSZTAŁCĄCYCH. *TADEUSZ ESTREICHER*: ISTOTA „TRĄDU CYNOWEGO“ TRUMIEN W GROBACH KRÓLEWSKICH NA WAWELU. — *SEWERYN UDZIELA*: WYCINANKI LUDU POLSKIEGO. — *K. W. WYNIK KONKURSU NA PROJEKT OKŁADKI*. — *JULJUSZ ZBOROWSKI*: PROBLEM ŚWIATŁA W MUZEACH. — *TADEUSZ DOBRZYCKI*: ŚLĄSKA WYTWÓRCZOŚĆ CERAMICZNA W XVIII WIEKU. — KRONIKA. — NADESLANE KSIĄŻKI I CZASOPISMA



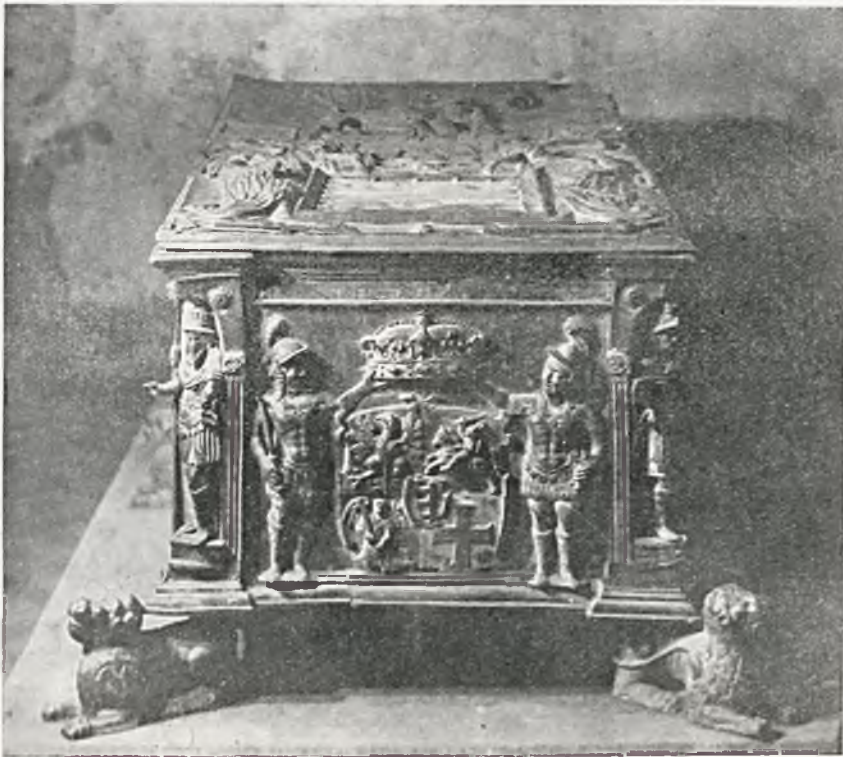
SGRAFFITO.

WOJCIECH JASTRZĘBOWSKI.



SARKOFAG ANNY JAGIELLONKI.

FOT. M. PUŁCZYŃSKI.



SARKOFAG STEFANA BATOREGO.

FOT. M. PUŁCZYŃSKI.



ZDJĘCIA „TRĄDU CYNOWEGO“ W GROBACH KRÓLEWSKICH NA WAWELU.

FOT. M. PUŁCZYŃSKI.



KAFLE PIECA GDAŃSKIEGO W ZAMKU NA WAWELU.

WYDAWCA KSIĘGARNIA

C • J • C A E S A R

COMENTARIII
DE BELLO
GALLICO



OPR. FR. TERLIKOWSKI
KSIAŻNICA POLSKA
LWÓW • WARSZAWA

PROCHNICKI
OWAŻNIEJSZYCH
GATUNKACH
POEZJI I PROZY



KSIAŻNICA POLSKA - LWÓW WARSZAWA

DOMA-
NIEWSKI

*

POGA-
DANKI
PRZY-
RODNI-
CZE

DLA KLII

*



POGADANKI
PRZYRODNICZE
* DLA KL. II *

KSIAŻNICA POLSKA
LWÓW WARSZAWA



JANINA SIWAKOWA
WYPISY
GEOGRAFICZNE

KSIAŻNICA POLSKA
WARSZAWA LWÓW

NAGRODZONE PRACE Z KONKURSU KSIĄŻNICY.

GRALEWSKI

PAN
JEZUS
W DUSZY
DZIECKA



KSIĄŻNICA POLSKA
LWÓW-WARSZAWA

HORATIVS
POEZJE



OPRACOWAŁ
T. SINKO
KSIĄŻNICA POLSKA
LWÓW-WARSZAWA

DOMANIEWSKI

POGADANKI
PRZYRODNICZE

DLA KLASY TRZECIEJ



KSIĄŻNICA POLSKA LWÓW-WARSZAWA

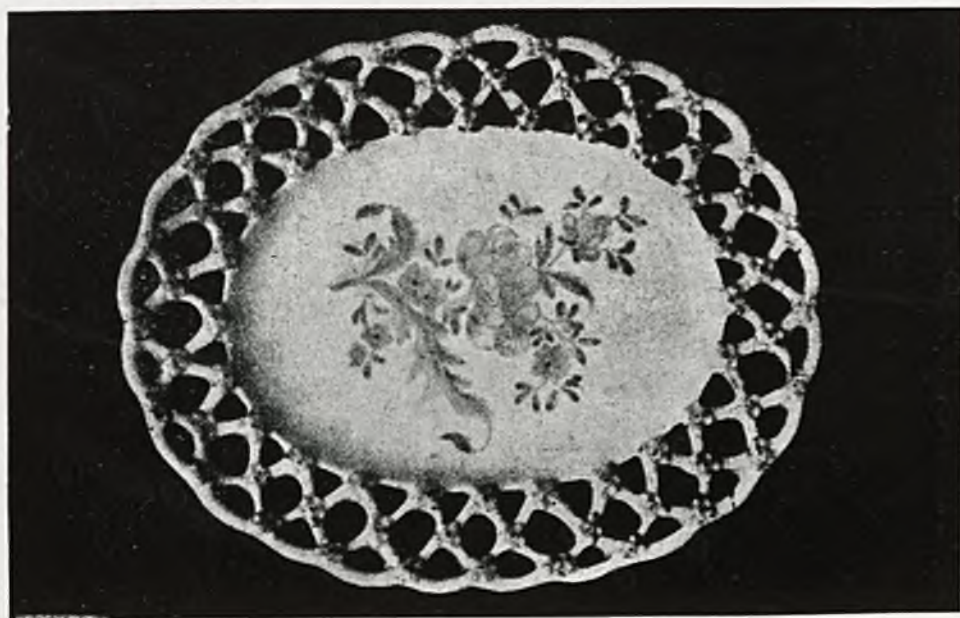
NAGRODZONE PRACE Z KONKURSU KSIĄŻNICY.



GLINICA. G. ŚLĄSK. FAJANSE.
ZE ZBIORÓW MUZEUM PRZEM. ARTYST. WE WROCŁAWIU.



GLINICA. G. ŚLĄSK. FAJANSE.
ZE ZBIORÓW MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO W KRAKOWIE.



GLINICA, G. ŚLĄSK. FAJANSE

ZE ZBIORÓW MUZEUM W BYTOMIU.