



PRZEMYSŁ  
RZEMIOSŁO  
SZTUKA

KRAKÓW 1924 ROK

# PRZEMYSŁ RZEMIOSŁO SZTUKA



ROCZNIK IV. NUMER 3

CZASOPISMO POŚWIĘCONE WYTWÓRCZOŚCI PRZEMYSŁOWEJ  
I RĘKODZIELNICZEJ ORAZ SZTUCE PLASTYCZNEJ. ORGAN MIEJ-  
SKIEGO MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO IM. DRA A. BARANIECKIEGO  
W KRAKOWIE 1924 ROKU

PRZEMYSŁ  
RZEMIOSŁO  
SZTUKA

WYKONANO W DRUKARNI M. MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO IMIENIA  
DRA ADRIANA BARANIECKIEGO W KRAKOWIE 1924 ROKU.  
ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI: MUZEUM PRZEM. KRAKÓW, UL. SMOLEŃSKA L. 9.

# KARTY Z FABRYKI KRAJOWEJ J. C. DU PORTA W WARSZAWIE.



czasopiśmie „Przemysł, rzemiosło, sztuka“ w roczniku II, nr. 4 ogłosiliśmy: „Karty zodiacowe z drugiej połowy XVIII-ego wieku“, zakończając tę pracę ogólną uwagą: „Kwestji, czy karty nasze wykonane były za granicą (we Francji), czy już w Polsce, nie można stanowczo rozstrzygnąć. Wiadomem jednak jest, że w połowie XVIII-ego wieku sprowadzono z zagranicy do Warszawy, czy też do Jeziorny (pod Warszawą) fabrykanta kart, który tu w Polsce zaczął wyrabiać karty do gry. Nasze karty mogą pochodzić z tej właśnie pracowni“. Nie mając wówczas innych danych do określenia pochodzenia tychże kart, jak tylko ich wyobrażenia i emblematy na nich wyrażone, określiliśmy przypuszczalnie, że mogą być fabrykatem polskim. Obecnie możemy stwierdzić, że rzeczywiście wyszły z fabryki kart w Polsce a mianowicie w Warszawie. Między wspomnianymi: „Kartami zodiacowymi“ jest jedna, przedstawiająca króla, na której w brzegu dolnym, lewym, trzyma lew w łapach przednich kartusz z napisem: *Du Port* (ob. tamże, str. 26, fig. 3.) Nie mogliśmy wówczas objaśnić, co oznacza ten napis. Obecnie mamy przed sobą talę kart, z których jedna ma napis: FABRYKA | KART | KRAJOWA | J. C. DU PORT | W WARSZA- | WIE. Zestawiając te dwa napisy na różnych kartach umieszczone, musimy stwierdzić, że „karty zodiacowe“ wyszły z fabryki kart w Warszawie, a napis ów oznacza nazwisko fabrykanta: Du Port. Ponieważ „karty zodiacowe“ mogły być wykonane dopiero po roku 1764-ym (ob. tamże, str. 26), przeto rok 1765-ty uzyskujemy jako datę, kiedy fabryka kart Du Porta w Warszawie już istniała.

Karty do gry, które tutaj ogłaszamy, z fabryki warszawskiej Du Porta, mają co do kompozycji i techniki inne znamiona niż „karty zodiacowe“. Na kartach ostatnich przy nazwisku Du Port są inicjały jego imion: *J. C.*, których niema w napisie „kart zodiacowych“. O osobie fabrykanta kart w Warszawie Du Port nie mamy narazie żadnych wiadomości. Jego fabryka kart mogła być już za panowania Augusta III-go. Jak długo była czynną, nie możemy narazie oznaczyć. W każdym razie fabrykacja kart do gry w Warszawie nie upadła. Zachowały się bowiem talje kart, które wskazują, że pod koniec XVIII-go wieku i w pierwszych dziesiątkach wieku XIX-go istniały tam dalej fabryki kart. Na wystawie, obejmującej: „Pamiętki starej Warszawy“ a urządzonej przez „Towarzystwo opieki nad zabytkami przeszłości“ w maju i czerwcu 1911 roku, znajdowały się, oprócz kart z fabryki Du Porta, karty, pochodzące z innych fabryk warszawskich<sup>1)</sup> z markami: I. A. Willinka, P. A. Baumanna, Gotti & Baumann, Fabrique de Cartes I. L. W. à Varsovie<sup>2)</sup>, Fabrique à Varsovie.

O ile dotychczas mogliśmy zebrać wiadomości do fabryk kart w Warszawie, to w drugiej połowie XVIII-go wieku, jak wspomnieliśmy, była fabryka Du Porta. Następnie bogaty kupiec sklepu korzennego i żelaznego Jędrzej Rafałowicz (1761) prowadził fabrykę kart francuskich i polskich, zdaje się do r. 1790, w którym ogłosił konkurs do swoich wielkich przedsiębiorstw przemysłowo-handlowych<sup>3)</sup>. Wspólnik jego Jan-Abraham Willink wyjednał sobie w r. 1791 dziesięcioletni monopol

<sup>1)</sup> Pamiętki Starej Warszawy, zebrane na wystawie... 1911 r. Warszawa, druk. Łazarskiego, 1911, str. 151—153. <sup>2)</sup> Z tą marką znajduje się talja kart w zbiorach Gabinetu historii sztuki Uniw. Jagiellońskiego, nr. inwentarza: 5749. <sup>3)</sup> Smoleński Wł. Mieszczanństwo warszawskie XVIII w., Warszawa 1917, str. 28.

na przedsiębiorstwo fabrykacji kart do gry<sup>1)</sup>. Z fabryki kart Willinka dochowała się talja kart do gry francuskiej, opatrzona stemplem pogranicznym rosyjskim z 1797 roku<sup>2)</sup>. Fabryka kart P. A. Baumanna a potem pod firmą Gotti & Baumann wyrabiała karty w pierwszych dziesiątkach lat XIX w. O fabryce Gotti-Baumanna jako czynnej na Żoliborzu w latach 1826-7 wspomina Łukasz Gołębiowski<sup>3)</sup>. Do tej fabryki dawał rysunki do kart malarz i rytownik Jan Feliks Piwarski (ur. 1794 † 1856).

Talja kart (bez asa żołądnego) według kompozycji i rysunku J. F. Piwarskiego znajduje się w zbiorach Muzeum przemysłowego im. Dra A. Baranieckiego w Krakowie. Cała talja obejmuje 36 kart, po dziewięć kart w każdej maści: czerwień, dzwonka, żołądz, wino, w których są: dwójka czyli as, król, wyżnik, niżnik, dziesiątka — aż do szóstki włącznie. Karty królów przedstawiają: Stanisława Augusta, Sobieskiego, Kazimierza W. z księgą z datą 1347 i Zygmunta III-go. Wyżniki i niżniki przedstawiają szlachtę w stroju polskim i żołnierzy: z r. 1809, 1813. Karty niefiguralne mają w dolnej części dodatki ornamentacyjne: brama tryumfalna z napisem: Raszyn, Grochów, Góra, postać księcia Józefa na koniu, świątynię Sybilli w Puławach, spotkanie Sobieskiego z cesarzem Leopoldem, kolumnę Zygmunta III w Warszawie, pomnik Sobieskiego w Łazienkach, orderzy Białego Orła, „nagrobek Kazimierza W. w Krakowie w katedrze“ i t. d. As dzwonkowy ma herb Królestwa Polskiego i księgę z napisem: *Constitucya 1818*. Na tym asie jest wytłoczony stempel skarbowy, owalny, przedstawiający orła polskiego, u dołu jego ST | SK. As żołądny, który przedstawia symbolicznie Unję lubelską (dwie dłonie w uścisku, po bokach chorągiew polska i litewska, krzyż z wieńcami i korona królewska) ma sygnaturę: *J. Piwarski del.*, ósemka żołądna ma sygnaturę: *Fabryka | kart Kraiowych | w Warszawie | Gotti & Baumann*. Karty Piwarskiego odznaczają się dobrym rysunkiem, kompozycja ich jednak jest w duchu epoki Piwarskiego ckliwo-sentymentalna. Wykonane zostały w r. 1820 — jak świadczy list Piwarskiego, poniżej podany, i zapiska Ambrożego Grabowskiego w jego tekach: „Zyciorisy Polaków“ (w Archiwum m. Krakowa). Grabowski pisze: „Około roku 1820, Piwarski będąc w przejeździe z Wiednia, gdzie jakiś czas dla nabycia nauki rytownictwa bawił, zagościł na kilka dni w Krakowie i wtedy poznałem go. Obdarzył mię kartami polskimi do gry, odbitemi na dwóch arkuszach papieru i jeszcze niekolorowanymi. Były one jego kompozycji, których p r ó b ę w Wiedniu odbić kazał, dopiero w Warszawie zostały one kolorowane i w sprzedaż puszczone, ale są teraz bardzo rzadkie“. Arkusze kart, które Piwarski obdarzył A. Grabowskiego, były próbnymi odbiciami w Wiedniu, nakład tych kart jednak wykonany był w fabryce Gotti & Baumann w Warszawie, w pierwszej połowie roku 1820-go. Piwarski przesyła bowiem do Ambrożego Grabowskiego w liście: „Z Warszawy dnia 15 lutego 1820 r.“ (Zbiór A. Grabowskiego — Zyciorisy Polaków) następujące przyrzeczenie: „Uiszczając się w danem przyrzeczeniu względem zapewnienia pewnej ilości kart polskich nowo inwentowanych i nadesłania przy pierwszym ich wyjściu, mam zaszczyt donieść, iż żadaną ilość mieć WPDobrodziej możesz, nawet bez stempla (lubo fabrykantowi nie wolno bez stempla skarbowego one przesyłać), lecz nie przedziej, jak w miesiącu lipcu lub sierpniu. Co zaś do ceny, tej nie mógł mi jeszcze fabrykant naznaczyć, póki nie obrachuje kosztów, już na ten przedmiot przez siebie wyłożonych, o czym WPDobr. później zawiadomić starać się będę“.

<sup>1)</sup> Smoleński Wł. Mieszczanstwo warszawskie XVIII w., Warszawa 1917, str. 41. <sup>2)</sup> Pamiątki Starej Warszawy, nr. 1224. <sup>3)</sup> Opisanie m. Warszawy, Warszawa 1827, str. 211.

Karty z fabryki J. C. Du Porta w Warszawie, które teraz ogłaszamy, są w zbiorach Muzeum narodowego w Krakowie, a mianowicie dwie talje jednakowe, kolorowane. Strona odwrotna każdej talji jest odmienna. W jednej talji karty mają na stronie tylnej gwiazdki sześćo - promienne i punkty, w drugiej mają same tylko gwiazdki mniejsze, sześćo-promienne, odbite na obu taljach barwą czerwono-brunatną. Oprócz talji pierwszej całej, ma jeszcze Muzeum narodowe z teje samej talji kart 12. Taka sama talja kart (odwrotna strona z gwiazdkami większemi i punktami czerwono-brunatnemi) znajduje się także w zbiorach Muzeum przemysłowego w Krakowie, z daru p. Bronisława Zaleskiego (1884), oprócz egzemplarzy kart z 2 talij niekompletnych: jednej z gwiazdkami czerwono - brunatnemi, drugiej z gwiazdkami ciemno-zielonemi na odwrotnych stronach. Jedną talję kart takich, jak nasze, posiada w swych zbiorach p. Gustaw Soubise-Bisier w Warszawie<sup>1)</sup> a nadto pewną ilość tychże kart (bez figur), odbitych tylko czarno, wyjętych z teksturowej książki, jak nam o tem w liście p. S. Bisier donosi.

Karty, które opisujemy, mają format podłużny, wysokie 135 mm. a 60 mm. szerokie. Rysunek każdej karty otoczony jest ramką linią prostokątną, 131 mm. wysoką a 56 mm. szeroką, reszta więc wielkości karty przypada na brzegi karty. Rysunek kart odbity jest z drzeworytu czarną farbą. Figury, ornament i przedmioty, wyobrażone na kartach, rysowane są konturami, kontury rysunków przeważnie w całości założone są barwami, które odbito szablonem na czarnych odbiciach kart. Każda karta ma na sobie odbijane te same kolory: żółty, czerwony i zielony (czasem niebieskawego odcienia) i czarny, którym, jak wspomniano, odbite są kontury rysunków. Te cztery barwy, wyrażone zresztą na każdej karcie, nie oznaczają rodzajów (maści) kart, używanych zwykle przy grze w kartach francuskich, angielskich, niemieckich i polskich. Dla oznaczenia czterech rodzajów (maści) kart, użyto tu znaków, używanych w kartach: hiszpańskich, portugalskich i włoskich. Na kartach hiszpańskich i włoskich przedstawiano cztery kolory gry t. j. czerwony, zielony, czarny i żółty przez: *copas*, *espadas*, *dineros* i *bastos* czyli przez *kielichy*, które pierwotnie oznaczały duchownych, *miecze* lub *szpady*, t. j. szlachta, *pieniądze* to kupcy i *kije*, to rolnicy. Nasze karty mają właśnie te znaki, użyte na oznaczenie koloru gry. Jest ich w talji 36, czyli po 9 kart na każdy kolor, t. j. jedyńka, dwójka, siódemka, ósemka, dziewiątka i dziesiątka, a z kart figuralnych niżnik, wyżnik (na koniu) i król. Karty niefiguralne przedstawiają odpowiednią ilość wspomnianych znaków, na kartach figuralnych każda figura trzyma w ręce znak odpowiedni. Co się tyczy rysunku kart, to podnieść należy, że karty figuralne: niżniki, wyżniki i króle mają rysunek mniej precyzyjny, niż jest rysunek kart niefiguralnych. Rysunek figur jest nadto mniej widoczny, wskutek nałożenia 3 barw na nich, które rozpraszają całość rysunku.

Karty ze znakiem kielicha (*copas*). Jedyńka tego znaku (koloru) przedstawia na całej karcie piękną puszkę z sześcioboczną podstawą i węzłem na nodze puszeki. Puszka nakryta jest pokrywą stożkową. Cała puszka ozdobiona jest rysunkiem linearnym i arabeskowym, a części jej założone są kolorami: żółtym, czerwonym i zielonym (fig. 1). Dwójka wyobraża drzewko z gałązkami i liśćmi, umieszczone w doniczce drewnianej z 2 wygiętymi uchami po bokach. Na gałęziach dwóch bocznych, pionowo rozłożonych od pnia drzewka, stoi po każdej stronie pnia kielich żółty, czyli razem dwa kielichy. Otwory kielichów tak na tej karcie, jak i na kar-

<sup>1)</sup> Pamiątki Starej Warszawy, nr. 1221.

tach innych założone są barwą czerwoną. Dalsze karty t. j. 7-a, 8-a, 9-a i 10-a mają kielichy odpowiednio do ilości oczek karty rozmieszczone na karcie, przeplatane ornamentem roślinnym. Podajemy we fig. 2 jedną z tych kart (7-ę). Niżnika przedstawia stojąca postać młodziana w ubraniu obcisłym z opończą, narzuconą na lewe ramię, z włosami długimi, w lok na końcu skręconemi. W lewej ręce trzyma kielich, w prawej przykrywę do kielicha. Wyżnik przedstawia jeźdźca na koniu, bokiem w lewo zwróconego. Głowa jeźdźca, bez nakrycia, z długimi włosami, na końcu skręconemi, na nogach skórznie z ostrogą. Jeździec trzyma w lewej ręce kielich bez nakrycia. Wreszcie król, siedzący na stolcu z zapleckami, zwrócony na wprost, trzyma w lewej ręce puszkę o wysokim trzonie. Król ma na głowie czapkę królewską, ubrany jest w kaftan niesięgający kolan i w kresę na szyji.

Karty ze znakiem miecza (*espadas*). Jedynekę przedstawia jedna szpada z jelicami i koszem, którą trzyma pionowo ostrzem do góry ustawiona ręka, widoczna tylko po przegub. W górze na końcu szpady jest korona królewska. Szpadę wieńczą po obu stronach dwie gałęzie liści laurowych, złączone gałązkami na klindze. Gałęzie laurowe i zdaje się korona na końcu szpady są tylko akcesorjami dla dekoracyjnego wypełnienia karty. Dalsze karty niefiguralne tego znaku mają miecze w charakterystycznym ułożeniu: miecze długie z jelicami wachlarzykowatymi zgięte są w półkole i półkolami do siebie zwrócone, tak, że tworzą między klingami przestrzeń elipsowatą o pionowej większej osi. Wolną przestrzeń elipsy wypełnia ornament. Układ mieczów jest taki, że u góry karty mamy n. p. końce czterech mieczów i cztery główce mieczów, czyli razem ośm oczek karty, t. j. ósemkę. Liczba oczek karty jest jeszcze w dwojaki sposób wyrażona na karcie, to jest przez liczbę arabską: 7, 8, 9, 10, umieszczoną na przecięciu się mieczów u góry i u dołu (ob. fig. 3) i przez to, że środkowe części klingi miecza każdego ozdobione są linijkami, tworzącymi zębate nacięcia. Ile jest więc łukowatych części mieczów, pokrytych temi ząbkami, tyle oznaczają oczek karty. Charakterystyczną cechą dekoracyjności mają karty przez to, że miecze podzielone są niejako na części, z których każda założona jest kolorem albo czerwonym, albo żółtym, lub zielonym. Rozmieszczenie tych barw wywoływa bardzo kolorystyczny wygląd kart, przytłumiając może nieco wyrazistość ilości oczek. Dla ludzi współczesnych tym kartom nie musiały jednak być niewyraźnemi, skoro zabawiali się grą niemi. Epoka drugiej połowy XVIII-go wieku i pierwszej XIX-go wieku, nie znała jeszcze dzisiejszej szarzyzny w otoczeniu, jeszcze stroje i sprzęty ówczesne grały barwnymi kolorami. Na karcie, przedstawiającej dwójkę znaku mieczowego, mamy w polu elipsowatym kartusz rokokowy, w którym na złotym tle, jakby to wypadało z graficznego oznaczenia: kropkami, stoi gołąb w lewo profilem zwrócony (fig. 4). Zdaje się, że nie jest to tylko dekoracyjny motyw, ponieważ jest zanadto heraldycznie traktowany. Może to godło fabrykanta kart Du Porta? Karty figuralne koloru mieczowego, a więc naprzód niżnik wyobraża postać męską stojącą na wprost, ubraną w kaftan obcisły. Na nogach pończochy od kolan i trzewiki. Głowa nakryta kapeluszem o szerokich kresach, włosy długie, zawinięte na dole w loki. Niżnik trzyma w lewej ręce pochwę miecza, w prawej ręce miecz, ku górze ostrzem zwrócony. Wreszcie król, siedzący na stolcu (jakby przy murze umieszczonym) w szacie do kolan sięgającej, ozdobionej ornamentacją linearną, trzyma w lewej ręce obnażony miecz a w prawej pochwę od niego. Godność królewska tej figury zaznaczona jest jeszcze tem, że denko kapelusza z szeroką kresą, który ma na głowie, ma kształt i rysunek korony. Twarz króla jest gładka

bez zarostu, twarze niżnika i wyżnika mają wąsy, wszyscy mają włosy długie w lok na końcu zwinięte. Te trzy postacie figuralne kart mają ubrania założone częściami kolorami: żółtym, czerwonym i zielonym: n. p. kaftan czerwony, rękawy jego zielone, kołnierz żółty i t. p. Twarze figur i dłonie nie są zakolorowane. Ten szczegół, że figury mają twarze i dłonie nie założone żadnym kolorem, jest we wszystkich figurach zachowany.

Trzeci kolor kart: pieniądze (*dineri*) ma za znak nie podobiznę pieniądza rzeczywistego, lecz płaszczyznę kolistą z równoramiennym krzyżykiem w środku. Dwie karty t. j. jedynka i dwójka mają „pieniądz“ większy o średnicy 53 mm., reszta kart tego koloru ma pieniądz mniejszy, średnicy 12 mm. Płaszczyzna pieniądza jest pokryta pięknym ornamentem. „Pieniądze“ większe: jedynki i dwójki mają ornament bogatszy, pieniążki mniejsze skromniejszy. Znaki te są założone kolorem żółtym (pieniądze złote), środkowe kółko, w którym jest krzyżyk równoramienny, jest koloru czerwonego. Nadto „pieniążki“ jako oczka kart niefiguralnych rozdzielone są a zarazem ozdobione ornamentem roślinnym. Ornament ten jest również częściowo kolorowany, przeważnie barwą zieloną, mniej czerwoną, czasem pozostawiono go tylko w konturach czarnych — wtedy ornament jest biały.


Jak wygląda pieniądz większy, podaje fig. 7, przedstawiająca jedynkę. Na niej mamy także napis fabryki, która te karty wyrabiała. U góry i dołu tej karty (środek karty zajmuje znak „pieniądza“) jest tabliczka, zakolorowana barwą zieloną, z napisem w 3 wierszach. Na tabliczce górnej czytamy: FABRYKA || KART || KRAIOWA, na dolnej: J. C. DU PORT || W WARSZA || WIE. Dwójka tego znaku ma dwa „pieniądze“ tej samej wielkości co jedynka, ułożone jeden nad drugim wzdłuż wysokości karty, oddzielone w środku karty ornamentem roślinnym, zakolorowanym barwami: zieloną, żółtą i czerwoną. Dalsze karty: 7-a, 8-a, 9-a i 10 tego znaku mają odpowiednio ułożone mniejsze „pieniążki“ jako oczka kart i oddzielone ornamentem roślinnym, jak to już wyżej wspomnieliśmy. Jedną z nich, a mianowicie dziewiątkę, przedstawia fig. 5. Karty figuralne znaku „pieniądza“ są w ten sam sposób pojęte i przedstawione, jak figury poprzednich znaków, z tą tylko odmianą, że znak pieniążka trzyma w lewej ręce niżnik (fig. 6), na kartach wyżnika i króla „pieniązek“ umieszczony jest na boku karty po stronie prawej głowy. (Dokończenie nastąpi.)

Adam Chmiel.





## TEORJE KOLORYSTYCZNE W ZWIĄZKU Z POTRZEBAMI SZKOLNICTWA I PRZEMYSŁU.

OLORYSTYKA opiera się do dnia dzisiejszego metodom naukowym i nie dała się zakuć w prawidła cyfrą wyrażone, pomimo, że kusily się o jej opanowanie oddawna umysły pierwszorzędne, z pośród których wystarczy wspomnieć Leonarda da Vinci i Goethego. Dopiero w ostatnich czasach udało się dzięki szeregowi badaczy jak: Helmholtz, Herinig, Mach, Chevreul, zdobyć pewne podstawy do naukowej analizy, a fizyk niemiecki W. Ostwald, opierając się na tych zdobyczach, pokusił się pierwszy o zbudowanie ścisłej teorii, obejmującej artystyczne zjawiska kolorystyczne. Pracę W. Ostwalda należy powitać z wielkim uznaniem, gdyż, będąc owocem bardzo sumiennych studjów i doświadczeń, zawiera wiele cennych myśli i wskazówek; nie myślę jednak, aby teorię barw i harmonję kolorystyczną Ostwalda, wyłożoną w książkach jego, „Die Farbenfibel“ (Lipsk 1919) „Die Harmonie d. Farben“ (Lipsk 1923), uważać już należało, jako definitywne rozwiązanie podstawowych zagadnień kolorystycznych; a tem mniej, aby ją w tej formie wprowadzić można było do szkół i oprzeć na niej ćwiczenia kolorystyczne, (jak to autor proponuje).

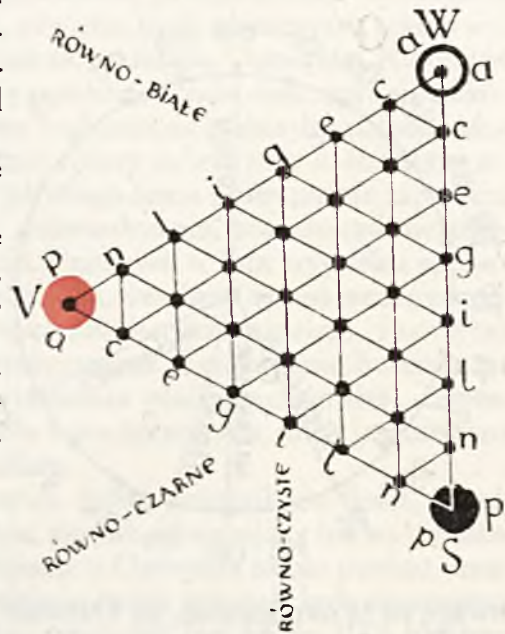
W. Ostwald rozróżnia trzy różne właściwości w każdej barwie a mianowicie: 1) zabarwienie, t. j. ten czynnik, który stanowi różnicę pomiędzy barwami tęczy. Czynnik ten nazywa *v*. 2) Domieszkę czarnego tonu, którą nazywa *s*. 3) Domieszkę białego tonu, którą nazywa *w*. Stwierdza on, że suma tych trzech składowych, przy określonym oświetleniu, jest stałą i wyraża prawo to równaniem:  $v+w+s=1$ . Jeżeli wyobrazimy sobie barwę, w której niema zgoła ani białego ani czarnego tonu, to otrzymamy barwę idealnie kolorową, taką, jaka pojawia się w tęczy. W tym wypadku równanie przybierze formę:  $v=1$  (zaznaczyć należy, że rodzaj zabarwienia nie jest przez to równanie określony). Jeżeli wyobrazimy sobie ton, w którymby nie było wcale żadnego zabarwienia ani też czerni, to otrzymamy ton idealnie biały, a równanie przybierze formę  $w=1$ . Wreszcie, jeżeli wyobrazimy sobie ton, w którymby nie było żadnego zabarwienia, ani też żadnej bieli, to otrzymamy ton idealnie czarny, a równanie przybierze formę  $s=1$ .

Dla geometrycznego uzmysłowania tych stosunków, przyjmuje Ostwald trójkąt równoboczny, którego każdy wierzchołek przedstawia jeden z trzech powyżej wymienionych wypadków (przyczem bokowi *ws* nadaje kierunek pionowy; patrz rys.). Każdy z trzech boków tego trójkąta przedstawia szereg ciągły punktów, któremu odpowiada ciągły szereg tonów, a mianowicie: *ws* przedstawia szereg tonów szarych, od czarnego do białego. (Tony, leżące wzdłuż tego boku, odpowiadają równaniu  $w+s=1$ , przyczem  $v=0$ ). *wv* przedstawia szereg tonów czystych zbielonych, od białego do najintensywniejszego czyli tęczowego (tony, leżące wzdłuż tego boku, odpowiadają równaniu  $v+w=1$ , przyczem  $s=0$ ). Należy zaznaczyć, że w tym wypadku nie jest określony rodzaj zabarwienia (np. niebieskiego, czy żółtego, czy czerwonego i t. d.). *vs* przedstawia szereg tonów czystych zczernionych, od dowolnej barwy tęczowej do czerni. (Tony, leżące wzdłuż tego boku, odpowiadają równaniu  $v+s=1$ , przyczem  $w=0$ ). Analizując te trzy szeregi tonów, konstatuje Ostwald, że jeżelibyśmy wzdłuż tych trzech boków rozłożyli tony pośrednie, zmniejszając równomiernie ilość jednej składowej, a zwiększając ilość drugiej, czyli, jeżelibyśmy

tony rozłożyli według postępu arytmetycznego, to nie otrzymamy wrażenia równomiernej zmiany. W związku z tem przekonamy się, że ton, powstający przez połączenie dwóch skrajnych tonów w równych ilościach, nie będzie robił wrażenia tonu środkowego, ale w odniesieniu do boku *ws*, zbyt jasnego, w odniesieniu do boku *wv* zbyt białego, w odniesieniu do boku *vs* zbyt kolorowego. Zjawisko to łączy Ostwald słusznie z prawem fizjologicznym Fechnera, które wyraża, że siła subiektywnego wrażenia nie jest proporcjonalna do siły bodźca fizycznego. Jeżeli chcemy osiągnąć równomierne powiększanie subiektywnych wrażeń (w postępie arytmetycznym), to będziemy zmuszeni bodźce wzmacniać w postępie geometrycznym. Jeżeli tedy np. pragniemy uszeregować tony szare od czarnego „s“ do białego „w“ w ten sposób, aby robiły wrażenie stale jednakowo się rozjaśniających<sup>1)</sup>, to musimy domieszkę bieli uskutecznić podług postępu geometrycznego. W tym wypadku bowiem biel jako wartość aktywna odgrywa rolę bodźca. Istotnie, przekonac się można z łatwością, że bardzo małe ilości bieli rozjaśniają znacznie ton czarny, podczas, gdy małe ilości czerni nie zmieniają w sposób widoczny bieli; ton zaś, który robi wrażenie średniego szarego (równo odległego od czerni i od bieli), zawiera w sobie znacznie więcej czerni niż bieli. To samo dotyczy stosunku bieli do jakiegokolwiek barwy tęczowej, oraz stosunku dowolnej barwy tęczowej do czerni.

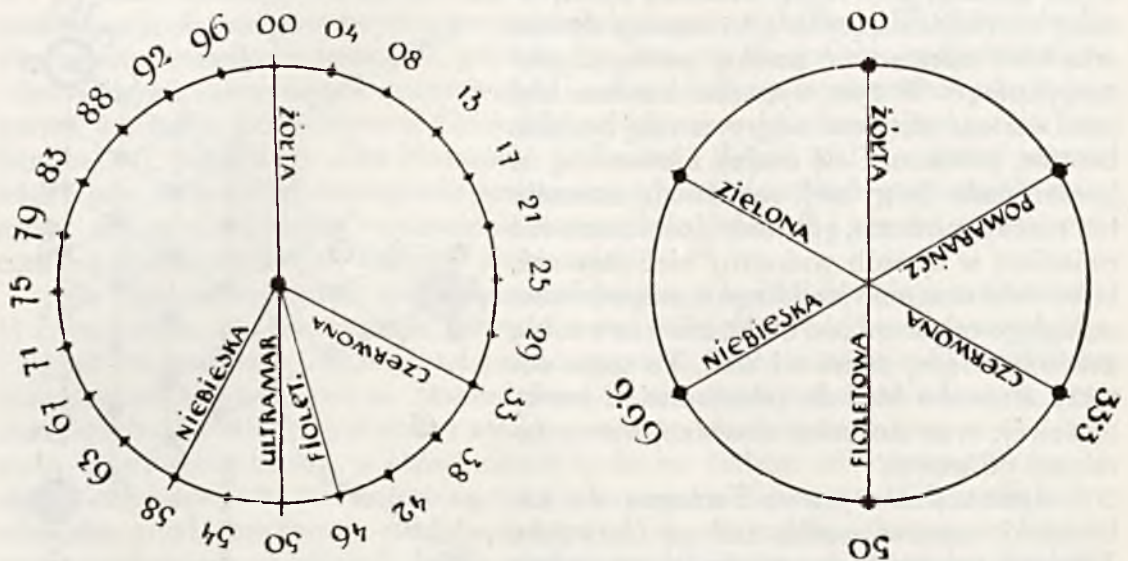
Zastosowanie prawa Fechnera do kolorystyki, stanowi wielką zasługę Ostwalda. Teoretyk ten, opierając się ściśle na prawie Fechnera, przy użyciu pomiarów fotometrycznych, skonstruował wszystkie trzy wyżej omówione szeregi tonów tak, aby robiły wrażenie szeregów, zmieniających się miarowo. Przypatrując się tym szeregom tak, jak je Ostwald na dołączonych do swojej książki, ręcznie malowanych wzorach, uwidocznili, przekonamy się, że robią one istotnie mniej więcej wrażenie szeregów o stałej różnicy tonu, ale tylko w przybliżeniu. Niektóre tony, zwłaszcza zaś może bardziej krańcowe (a więc bliskie bieli lub czerni w szeregu *ws*, bliskie bieli lub barwy tęczowej w szeregu *wv*, bliskie barwy tęczowej lub czerni w szeregu *vs*) robią wrażenie tonów nie zupełnie prawidłowo dobranych i wywołują w danym szeregu wrażenie przeskoków. Zjawisko to wydaje mi się zupełnie naturalnem. Prawo Fechnera, ujmujące stosunek subiektywnego wrażenia do bodźca w formułę matematyczną, nie może mieć pretensji do bezwzględnej ścisłości. Z góry przewidzieć można, że będzie ono najbardziej prawdziwe przy średniej sile wrażenia, t. j. przy normalnych dla zmysłu warunkach; wrażenia wyjątkowo silne lub wyjątkowo słabe, do których aparat zmysłowy nie jest dostosowany, mogą łatwo odchyłać się w praktyce od teoretycznego równania Fechnera.

Ostwald, nie uwzględniając tych odchyień, wyprowadza z tak unormowanego trójkąta dalsze konsekwencje logiczne. Przedewszystkiem wypełnia powierzchnię



<sup>1)</sup> Tak, aby stosunek dwóch tonów jednakowo odległych, robił wrażenie wszędzie stałego stosunku.

trójkąta tonami łamanymi, które powstają z połączenia barwy tęczowej z bielą i czernią równocześnie, we wszystkich możliwych ustosunkowaniach. Opierając się na geometrycznych założeniach swojego układu, wyróżnia na tej powierzchni trojaki szeregi tonów złamanych. Jedne, rozkładające się wzdłuż linii równoległych do boku  $vs$  nazywa równobiałymi ( $w$  ma tu wartość stałą w obrębie każdego szeregu); drugie, rozkładające się wzdłuż linii równoległych do  $vw$ , nazywa równoczarnymi ( $s$  ma tu wartość stałą); wreszcie trzecie, rozkładające się wzdłuż linii równoległych do  $ws$ , równo czystymi, albo szeregami cienia ( $v$  ma tu wartość stałą). Te szeregi tonów zostały wyrażone na rysunku szeregami punktów, rozmieszczonymi wzdłuż odpowiednich kierunków. Nie omawiając szczegółowo tych założeń, zwrócić pragnę



uwagę na tę okoliczność, że Ostwald pragnie wszędzie wprowadzić wartości ściśle określone, normując je na zasadzie teoretycznych przesłanek i nie cofa się w swoim rozumowaniu nawet przed pojęciem nieskończoności, które konsekwentnie z szeregów geometrycznych Fechnera wynika. Jak już wspominałem, uważam, że obserwacja nie zdaje się w pełni potwierdzać teoretycznych tych założeń, a szeregi unormowane przez Ostwalda nie wydają mi się w całej rozciągłości zgodnymi z poczuciem i zdaniem moim wymagałyby korekty, zwłaszcza w odniesieniu do tonów bardziej skrajnych. Przypuszczam ponadto, że poprawki te, przeprowadzone według poczucia, byłyby ważne tylko dla pewnej siły oświetlenia; przy oświetleniu znacznie słabszym, albo znacznie silniejszym, stosunki ulegną niewątpliwie zmianie, tak, że ostatecznie, chcąc być ścisłym, należałoby dla każdej siły oświetlenia konstruować inną skalę. Każdy plenerzysta wie n. p., że biała plama na szarym tle znacznie silniej stosunkowo wrywa się wieczór, przy słabym oświetleniu, niż w oświetleniu normalnym, albo zgoła słonecznym. Charakterystyczny przykład tego zjawiska przedstawia również obserwacja zielonego liścia na tle białej ściany. Liść taki odrzyna się jako bardzo ciemna plama w cieniu, a niknie stosunkowo w oświetleniu słonecznym.

Dotychczasowe rozważania dotyczą szeregów tonów jednorodnych, t. j. tonów o jednakowym zabarwieniu a różniących się jedynie pomiędzy sobą ilością domieszki bieli i czerni. Aby rozciągnąć swój układ na wszystkie barwy, omawia Ostwald koło

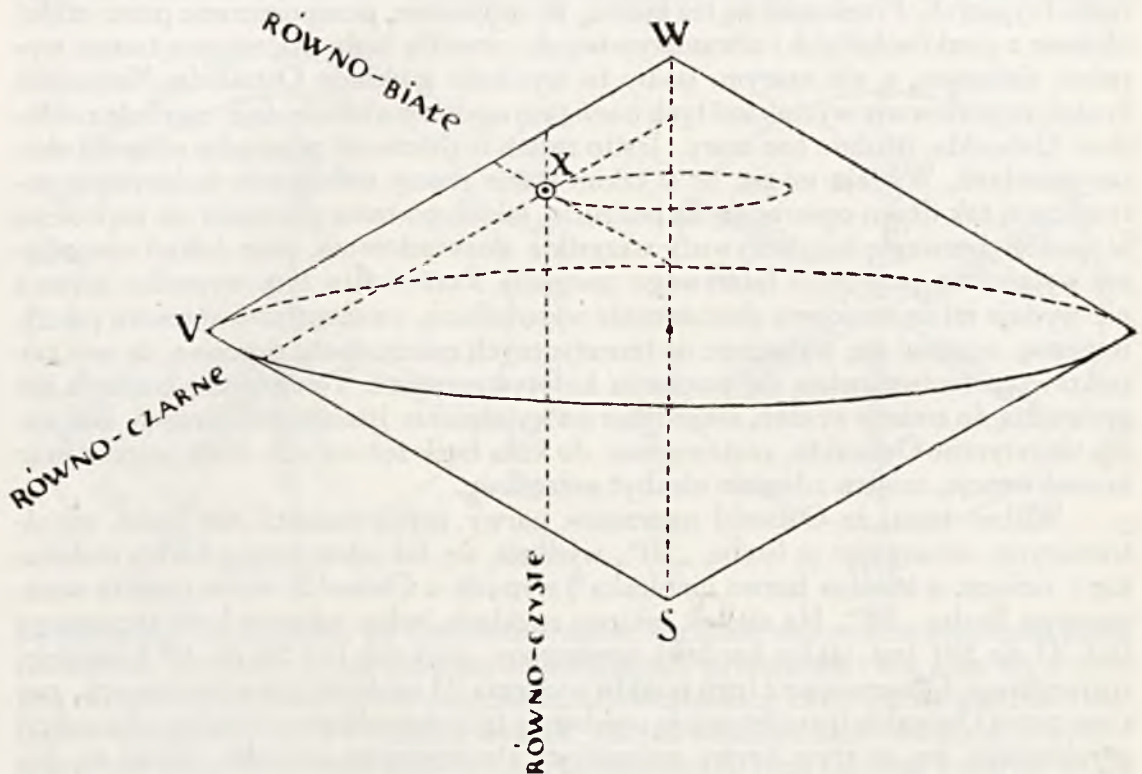
barw tęczy. Koło to rozpoczyna Ostwald (bez specjalnego uzasadnienia) barwą żółtą; przechodzi następnie, jak wszyscy poprzednicy, w tony pomarańczowe, dalej czerwone, fioletowe, ultramarynowe, niebieskie i zielone, które łączą się z żółtym tonem początkowym, zamykając koło. Aby, zgodnie ze swoimi założeniami i tutaj wprowadzić ścisłość metryczną, dzieli Ostwald to koło na 100 części i określając barwy cyframi, ustawia je tak na kole, aby naprzeciwko siebie leżały barwy ściśle dopełniające. Na podstawie pomiarów dochodzi do wniosku, że dopełniającą barwę żółtą jest ultramaryna (nieco fioletowa). Tymczasem dla większości kolorystów empiryków, kierujących się poczuciem, barwę żółtą dopełnia niewątpliwie fiolet, zwłaszcza, że taki właśnie rezultat daje mieszanie farb, bądźto laserunkowych, bądź kryjących. Przekonać się też można, że promienie, przepuszczone przez szkło, złożone z pasków żółtych i ultramarynowych, oświetlą białą płaszczyznę tonem wyraźnie zielonym, a nie szarym, jakby to wynikało z układu Ostwalda. Natomiast krążek pomalowany wycinkami tych barw przy szybkim obrocie daje, zgodnie z układem Ostwalda, istotnie ton szary. Jestto zatem rozbieżność pomiędzy różnymi eksperymentami. Wydaje mi się, że w takim stanie rzeczy należy przy kolorystyce artystycznej tak długo opierać się na poczuciu, jak długo temu poczuciu nie zaprzeczą w sposób bezwzględnie oczywisty wszystkie doświadczenia, oraz dokąd niezostanie wyjaśnioną przyczyna fałszywego poczucia. Ponieważ w tym wypadku sprawa nie wydaje mi się naukowo dostatecznie wyświetlona, uważam, że jest rzeczą przedwczesną, opierać się wyłącznie na teoretycznych założeniach, pomimo, że one tak jaskrawo przeciwstawiają się poczuciu kolorystycznemu. Teoretyczne badania nie prowadzą do zmiany wrażeń, ale jedynie do wyjaśnienia istniejących wrażeń. Założenia teoretyczne Ostwalda, zastosowane do koła barw tęczy, mają jeszcze inne konsekwencje, mojem zdaniem niezbyt szczęśliwe.

Wobec tego, że Ostwald naprzeciw barwy żółtej umieścił nie fiolet, ale ultramarynę, oznaczając ją liczbą „50“, wydłuża się łuk obejmujący barwy niebieskie i zielone, a idealna barwa niebieska<sup>1)</sup> wypada u Ostwalda około punktu oznaczonego liczbą „58“. Na skutek takiego rozkładu jeden odcinek koła tęczego (od 33 do 58) jest jakby bardziej zgęszczony, inny zaś (od 58 do 100) bardziej rozrzedzony. Obserwując z tego punktu widzenia 24 tabliczki barw tęczy, podane przez Ostwalda (przedstawiają one barwy tęcze odległe od siebie o 4 punkty) przekonamy się, że dwie barwy sąsiadujące z pierwszego odcinka, różnią się pomiędzy sobą przeciętnie więcej, niż barwy sąsiadujące, należące do drugiego odcinka, zwłaszcza zaś barwy niebiesko zielonawe różnią się pomiędzy sobą zgoła nieznacznie, natomiast pomiędzy ultramaryną „50“, a fioletem „46“, wytwarza się ogromny przeskok. Tutaj więc zarówno jak w trójkącie barw jednorodnych (pochodnych od jednej barwy tęczej przez domieszkę czerni i bieli), omawianym poprzednio, skala, zbudowana na podstawie poczucia, nie pokrywa się ze skalą, zbudowaną na podstawie teorii<sup>2)</sup>.

Jeżelibyśmy się oparli na poczuciu, to umieścilibyśmy naprzeciw barwy żółtej (w punkcie oznaczonym przez Ostwalda liczbą „50“) barwę fioletową, jako dopeł-

<sup>1)</sup> Określenia: „żółty, czerwony, niebieski“ oznaczają na rysunku te barwy idealne, które we wzajemnym połączeniu parami wytwarzają najczystsze barwy pośrednie, a więc: żółtą nazywam taką barwę, która zdolna jest przez mieszanie fizyczne odpowiedniego barwika wytworzyć równocześnie czyste tony zielone (mieszana z niebieską), oraz czyste tony pomarańczowe (mieszana z czerwoną). To samo dotyczy niebieskiej w stosunku do żółtej i czerwonej, wreszcie czerwonej w stosunku do żółtej i niebieskiej. <sup>2)</sup> Koło po lewej stronie ilustruje układ Ostwalda, koło zaś po prawej stronie układ zwyczajny.

niającą (rys. prawy). Takie rozmieszczenie zgadza się z innym poczuciem niesłychanie podstawowym, a przez Ostwalda tendencyjnie w jego ostatniej książce pominiętem, a mianowicie z poczuciem trzech barw tęczowych, podstawowych, z których wszystkie inne barwy tęczowe, jako ich połączenia wyprowadzić się dają (żółta, czerwona, niebieska). Jeżeli mianowicie barwę żółtą umieścimy w punkcie oznaczonym liczbą O, to chcąc wyrazić równorzędność trzech barw podstawowych będziemy mieli tendencję idealną czerwoną barwę umieścić w punkcie odpowiadającym liczbie 33·3 (co zgadza się mniej więcej z układem Ostwalda), niebieską zaś w punkcie odpowiadającym liczbie 66·6 (podczas gdy w układzie Ostwalda znajduje się



ona w punkcie 58). W środku pomiędzy idealną, czerwoną i niebieską, czyli w punkcie odpowiadającym liczbie  $50 \left( \frac{66 \cdot 6 + 33 \cdot 3}{2} = 50 \right)$  wypadłoby z tego założenia również umieścić fioletową; co pokrywa się z poczuciem fioletowej jako dopełniającej barwę żółtą (patrz rys. po prawej stronie na str. 10).

Omawiając koło barw tęczowych, pomija Ostwald istnienie trzech barw podstawowych, prawdopodobnie z tego względu, że ich znaczenie nie jest fizjologicznie usprawiedliwione, chociaż praktycznie jest bezwzględnie oczywiste (trójbarwny druk). Zdaniem moim popełnia on skutkiem tego poważny błąd. Traktuje mianowicie wszystkie barwy tęczowe, jako wartości równorzędne, tem silniej się różniące, im dalej na kole tęczowym od siebie są oddalone. Aby zrozumieć ujemne strony takiego postawienia sprawy, wystarczy porównać zestawienie barwy niebieskiej, czerwonej i żółtej z zestawieniem jakiegokolwiek innej trójki barw, ustosunkowanej

analogicznie co do wzajemnej odległości barw składowych, np. zielonej, fioletowej pomarańczowej. W pierwszym zestawieniu każda barwa jest od drugiej zupełnie, niezależna, w drugim posiadają każde dwie barwy ton wspólny, który je łączy. Barwa zielona i fioletowa połączone są przez wspólną obu barwę niebieską, zielona i pomarańczowa przez wspólną obu barwę żółtą, pomarańczowa i fioletowa wreszcie przez wspólną barwę czerwoną. Skutkiem tego trójka podstawowa robi wrażenie zestawienia silniejszego (bardziej kontrastowego), niż każda inna trójka barw tęczowych.

Zbudowawszy swoje teoretyczne koło barw tęczowych, wyobraża sobie Ostwald przez jego środek przeprowadzoną oś prostopadłą do płaszczyzny koła. Na tej osi ponad kołem umieszcza punkt *w*, w tej samej odległości pod kołem punkt *s*. Łącząc te dwa punkty z dowolnym punktem koła tęczowego, otrzymuje trójkąt barw jednorodnych, omówiony w pierwszej części niniejszego artykułu.

Łącząc punkt *w* i *s* ze wszystkimi punktami koła tęczowego otrzymuje podwójny stożek, którego każdy przekrój, przez oś główną przeprowadzony, daje dwa przeciwstawione sobie trójkąty barw jednorodnych (patrz rys.). Płaszczyznę górnego stożka przedstawia wszystkie barwy zbielone (połączenia barw tęczowych z bielą), płaszczyznę dolnego stożka wszystkie barwy zczernione (połączenia barw tęczowych z czernią). Wnętrze tego podwójnego stożka obejmuje wszystkie barwy złamane, oś jego, szereg tonów szarych od białej począwszy do czarnej.

Aby umożliwić dokładne umiejscowienie każdej dowolnej barwy stwarza Ostwald „normy”. Na obwodzie koła barw tęczowych przyjmuje, jak omówiliśmy właśnie, teoretycznie 100, a praktycznie 24 różnych barw unormowanych fotometrycznie. Wzdłuż linii tonów szarych, reprezentowanych osią podwójnego stożka, przyjmuje 25 tonów, które normuje na podstawie prawa Fechnera i oznacza literami alfabety od *a*—*z*. W praktyce skraca tę skalę do litery *p* (ponieważ dalsze tony wypadają ciemniej niż się to w praktyce farbami osiągnąć daje), ponadto opuszcza co drugi ton, tak, że ostatecznie otrzymuje praktyczną skalę tonów szarych, złożoną z 8 tonów, ściśle unormowanych, a oznaczonych literami: *a*, *c*, *e*, *g*, *i*, *l*, *n*, *p*.

To samo przeprowadza w odniesieniu do tonów czystych zbielonych, łączących dowolną barwę koła tęczowego z tonem białym; to samo również w odniesieniu do barw czystych zczernionych, łączących dowolną barwę tęczową z tonem czarnym. Wykreśliwszy odpowiednie tym normom punkty na trzech bokach trójkąta barw jednorodnych i łącząc parami wszystkie odpowiadające sobie punkty otrzymuje linie równoległe do trzech boków, reprezentujące trojaki szeregi barw złamanych (patrz rysunek str. 9). Każda z tych linii, w punktach przecięcia z innymi liniami, uzyskuje automatycznie punkty odpowiadające normom tonów złamanych. Nie mam możliwości w artykule wyjaśnić bardziej szczegółowo unormowany przez Ostwalda układ barw. Opiera się on w odniesieniu do koła tęczowego na założeniach teoretycznych, nie uwzględniających specjalnej roli trzech barw podstawowych (przez co wrażeniowo barwy niebieskie i zielone mniej się pomiędzy sobą różnią niż inne); w odniesieniu do barw jednorodnych, wyrażonych przez Ostwalda trójkątem, tworzy trzy szeregi barw, odpowiadające linjom równoległym do boków (równokolorowe, równobiałe, równoczarne), a tony w nich występujące normuje na podstawie prawa Fechnera i nie uwzględnia żadnych poprawek, pomimo, że poczucie nie wydaje się prawa tego w całej rozciągłości potwierdzać. Poza tem nie uwzględnia on różnej siły oświetlenia, która, jak zaznaczyłem, zmienia stosunki wzajemne tonów.

Skutkiem tak ustalonych założeń, grzeszących zdaniem mojem, zbyt bezkrytyczną wiarą w ścisłe stosowanie teorii, a nie uwzględniających dostatecznie kolorystycznego poczucia, układ barw, unormowany przez Ostwalda, nie wydaje mi się zupełnie poprawny. Może on wprawdzie oddać wielkie usługi w przemyśle, gdyż umożliwia metryczne oznaczenie każdej barwy, ale nie może, w tej formie, w jakiej jest obecnie, służyć do metrycznego określenia harmonji barwnych, gdyż do tego celu wydaje mi się z powyżej omówionych względów nie dość dojrzały i wymaga dalszej pracy, bardzo uciążliwej, która wedle wszelkiego prawdopodobieństwa, zmusi do wprowadzenia wielu zmian bardzo ważnych. Nie zależnie od zarzutów jakie układowi unormowanemu przez Ostwalda stawiać można, powitać winniśmy wysiłek ten z wielkiem uznaniem, gdyż zawiera niewątpliwie wiele bardzo cennych wartości, które staną się podwaliną naukowej kolorystyki przyszłości.

\* \* \*

Uporządkowawszy materiał kolorystyczny, rozwija Ostwald na tej podstawie swoją teorię harmonji barw. Jako podstawowe założenie harmonji stawia Ostwald zasadę, że barwy, użyte do jednego zespołu, muszą być jakąś prostą zasadą związane. Jako najprostszą zasadę uważa Ostwald zaprowadzenie stałego stosunku pomiędzy barwami, tak, aby stosunek barwy „a” do barwy „b” równał się stosunkowi barwy „b” do barwy „c” i t. d. Barwy tedy użyte do takiej prostej harmonji muszą tworzyć szereg. Stosując tę zasadę do szeregów wyrażonych linjami równoległymi do boków trójkąta barw jednorodnych, otrzymujemy następujące wskazania:

W szeregach tonów równoczystych (równoległych do  $ws$ ) jedna barwa winna być o tyle jaśniejsza od drugiej o ile druga od pierwszej i t. d. W szeregach tonów równo białych (równoległych do  $vs$ ) jedna barwa winna być o tyle więcej zczerniona od drugiej, o ile druga od trzeciej i t. d. W szeregach tonów równoczarnych (równoległych do  $vw$ ) jedna barwa winna być o tyle więcej zbielona od drugiej, o ile druga od trzeciej itd. Geometrycznie wyraża się ta zasada w tej formie, że barwy tworzące prostą harmonję, przedstawiają się jako punkty uszeregowane i równo od siebie odległe, czyli, że tworzą najprostszy możliwie układ punktów rytmicznie uporządkowanych. Stosując tę samą zasadę do szeregu barw tęczowych (albo też do któregośkolwiek szeregu, wyrażającego się w układzie Ostwalda kołem równoległym do koła tęczowego) otrzymamy prostą harmonję wtedy, jeżeli odległość i pomiędzy składowymi barwami, mierzone łukiem, są sobie równe. Zasadę tę ogólną zdają się potwierdzać zarówno poczucie jak eksperyment, ale stwierdzić ją można tylko ogólnie w przybliżeniu; ścisłe jej przeprowadzenie wymaga ścisłego określenia miary dla każdej właściwości barwy, co, jak wyżej omówiłem, nie zostało dotychczas w sposób zadawalniający przeprowadzone.

Ostwald rozwija tę zasadę obszerniej, ale stosuje ją wyłącznie do czterech szeregów wyszczególnionych nie dawno, gdyby bowiem zechciał stosować ją do jakiegokolwiek szeregu, wyrażającego się w jego układzie linią prostą, nachyloną pod pewnym kątem do wszystkich unormowanych kierunków, to linja taka przechodziłaby w większości wypadków pomiędzy unormowanymi punktami, czyli, że linja taka wyrażałaby szereg tonów nie objętych normami. Normy zatem Ostwalda, gdyby nawet były zupełnie poprawne, stosowaćby się dały jedynie do pewnych szeregów

tonów i nie nadawałyby się ściśle do określenia dowolnych szeregów, odpowiadających innym linjom (poza wymienionemi czterema), bądź prostym, bądź krzywym; trudno zaś znaleźć jakąkolwiek przyczynę, dczegoby szeregi wyrażone niektórymi innymi linjami miały być niezdolne do tworzenia harmonji, tembardziej, że szeregi barw Ostwalda są wyprowadzone na drodze geometrycznej z jego układu przestrzennego barw, jako jego przekroje. Jeżeli tedy układ przestrzenny Ostwalda zastąpimy innym, to się nam narzuca, jako przekroje, inne szeregi barw, któreby się w układzie Ostwalda wyraziły linjami o innym nachyleniu, albo zgoła linjami łamanymi, albo krzywymi. Ja osobiście jestem przekonany, że istnieją harmonje proste i zasadnicze, oparte na szeregach tonów nie objętych czterema typami szeregów Ostwalda.

Ostwald, uznając sam, że ta jedna najprostsza zasada nie wyczerpuje wszystkich możliwych harmonji, szuka innych i znajduje dwie jeszcze dodatkowe dla harmonji złożonych, a mianowicie: zasadę wspólnego tonu oraz zasadę zastępstwa. Pierwsza polega na tem, że dowolny człon danego szeregu tonów szarmonizowanych można uważać jako wartość łączącą dany szereg z innym, który ten jeden ton również obejmuje. Geometrycznie przedstawia się ta zasada w tej formie, że oba takie szeregi, szarmonizowane same w sobie, leżą na linjach przecinających się. Ten punkt przecięcia winien ponadto odpowiadać barwie, która wchodzi w skład każdej z dwóch harmonji, stanowiąc człon łączący. Druga zasada (zastępstwa) polega na tem, że jeden z tonów danej harmonji zastąpiony jest przez zespół tonów temu tonowi równoznaczny (np. w miejsce tonu niebieskiego, wystąpią dwa tony, a mianowicie: zielony i fioletowy, tak dobrane, aby wypuszczony ton niebieski położył łuk pomiędzy niemi położony). Tych dwóch zasad nie będę omawiał, gdyż, nie odmawiając im racji w pewnych wypadkach, uważam, że są zbyt dowolne, nie dość przekonujące i teoretycznie nie uzasadnione.

Ostwald opracował systematycznie w swojej książce wszystkie możliwe typy kombinacji trzech wyżej określonych zasad harmonji. Wynikają stąd oczywiście nieprzeliczone ilości możliwych zestawień teoretycznych, których wartość artystyczna jest wątpliwa. Pomimo, że kombinacje te, wobec olbrzymiej ich ilości, nie dają się ogarnąć, niema żadnej gwarancji, czy obejmują one choćby większość typów ważnych harmonji kolorystycznych; przeciwnie, mam wrażenie, że można wskazać bardzo wiele zestawień, uznanych powszechnie za harmonijne, które z trudnością podciągnąćby się dały pod którykolwiek z typów opracowanych przez Ostwalda. Jako przykład takiego zestawienia, nie objętego zasadami Ostwalda, mogę podać zespół kilku tonów o różnem zabarwieniu a zrównanych co do pozornej jasności. Do tego typu zaliczyć można zestawienie ultramaryny (względnie indigo) z barwą brązową, tak bardzo rozpowszechnione na wschodzie. Łatwo stwierdzić można doświadczalnie, że dowolne zestawienie kilku barw zyskuje na harmonji, jeżeli barwy te tak dobierzemy, że robią wrażenie tej samej jasności. Ostwald wspomina wprawdzie o tem zjawisku, ale wspomina raczej mimochodem, nie wyciągając z niego żadnych konkretnych wniosków. W każdym razie pomiędzy czterema szeregami tonów, które uwzględnia, niema żadnego, któryby obejmował barwy o tej samej pozornej jasności.

Poruszam to zagadnienie względnej ciemności barw, gdyż stanowi ono jeden z najbardziej podstawowych punktów kolorystyki, nie dość dotychczas teoretycznie wyjaśnionych. Jeżeli się przypatrzymy kręgowi barw tęczyowych, to spostrzeżemy, że barwy czerwone, fioletowe i niebieskie robią wrażenie ciemniejszych, zaś żółte, pomarańczowe i zielone, jaśniejszych. Najjaśniejszą wydaje się być barwa żółta, naj-



ciemniejszą fioletowa. Ostwald wyjaśnia to zjawisko w ten sposób, że barwy ciemne posiadają nieodłączną domieszkę tonu czarnego, który właśnie to wrażenie wywołuje. Nie wydaje mi się, aby tego rodzaju wyjaśnienie cokolwiek tłumaczyło. Ton czarny oznacza właściwie tylko brak światła a nie wartość aktywną; więc określenie, że barwa zawiera w sobie ton czarny, wydaje mi się wyrażeniem samego spostrzeżenia w innych słowach, nie zaś wyświetleniem zagadnienia.

Ścisłe rzecz biorąc, możnaby wyjaśnienie, podane przez Ostwalda, rozumieć jeszcze w ten sposób, że promieni czerwonych, niebieskich i fioletowych jest mniej niż pozostałych. Ale i takie wyjaśnienie nie jest przekonywujące, gdyby bowiem jasność pozorna była proporcjonalna tylko do ilości promieni, to promienie pozafioletowe musiałyby też mieć pewien stopień jasności. Wiadomo zaś, że promienie te są niewidoczne (nie różnią się od czerni), chociaż rzeczywiście istnieją. Raczej tedy należałoby przyjąć, że promienie o średniej długości fali, (w stosunku do reszty promieni widzialnych) najsilniej ze wszystkich oddziałują na nerwy wzrokowe. Im bardziej się długość fali zbliża do długości fizyologicznie granicznej, tem słabiej oddziałują promienie na nerwy wzrokowe, tem mniej jasnymi się wydają. Wrażenie jasności poszczególnych barw jest tedy zależne nie tylko od obiektywnej ilości danych promieni, ale i również od subiektywnego odczuwania. Jest rzeczą możliwą, że przy innej budowie oka, (n. p. u owadów) przesuwają się granice widzialności promieni tęczy, a w związku z tem i inna barwa, jako środkowa staje się może najjaśniejszą. Wiadomo również, że klisza fotograficzna jest czuła na barwę niebieską, która skutkiem tego na fotografii wychodzi jasno; natomiast, przeciwległa niebieskiej, barwa pomarańczowa wychodzi ciemno. Na kliszy zatem oś jasno ciemna przesuwać się zdaje o ca 120°.

Nawiasowo zwracam uwagę na tę okoliczność, że pozorna różnica jasności różnych barw stanowi podstawę umożliwiającą, w pewnym stopniu wyrażenie różnych barw w jednotonowym rysunku. Plastycy, graficy znają dobrze to zjawisko, a rysunki, w których pozorna ciemność barw została należycie po przez całą skalę światłocienia uwzględniona, określają często jako rysunki kolorystyczne.

Pozorna różnica ciemności barw tęczyowych nie znajduje wyrazu w podstawowym równaniu Ostwalda ( $w+s+v=1$ ) jak to sam stwierdza i prawdopodobnie skutkiem tego różnica ta nie została w opracowanej przez niego harmonji dostatecznie uwzględniona, chociaż stanowi zdaniem mojem czynnik pierwszorzędnej wagi. Wystarczy n. p. porównać zestawienie dwóch par dopełniających barw tęczyowych, a mianowicie żółtej z fioletową oraz cynobrowej z zieloną. Pierwsza para, łącząca najjaśniejszą barwę z najciemniejszą, stanowi dwu-ton słabiej zespolony niż druga, której barwy równają się mniej więcej pod względem pozornej jasności. Zgodnie z tem spotykamy pierwsze zestawienie znacznie rzadziej niż drugie. Według założeń Ostwalda obydwa zestawienia posiadałyby jednakowy stopień zestrojenia.

(Dokończenie nastąpi).

*Karol Homolacs.*



## TKACTWO I KRAWIECTWO W BRZEZINACH.



ICHE, zapadłe miasteczka prowincjonalne Polski kryją w sobie nieraz tajemnicę zapomnianej sławy, rozkwitu, kataklizmów dziejowych i zapamiętałej walki o prawo do życia. Do takich należą Brzeziny, miasto powiatowe w woj. łódzkiej, liczące dziś do 18.000 ludności. Podobno ongiś zwało się to miasto Krakówkiem, o czym ma świadczyć herb m. Brzeziny, podobny do krakowskiego, bo przedstawiający bramę z trzema wieżami. Krakówek miał zapaść się, wskutek trzęsienia ziemi, co dzisiaj czytać można z resztek belek dębowych, murowanych fundamentów oraz brukowanych ulic, znajdujących się w łonie podmiejskich trzęsawisk. Ruiny pogrzebanego w ziemi miasta porósł jeno gaj brzoźowy, stąd ma pochodzić nazwa „Brzeziny“.

Faktem jest, że jest to miasto stare, o czym świadczą romańskie ślady murów kościoła farnego, XII lub XIII wieczne posągi kamienne w podziemiach kaplicy Matki Boskiej, oraz loch podziemny długości podobno 1 km., wychodzący z pod kościoła farnego. W XVI w. kształcił się w Brzezinach historyk i dziejopis, Maciej Strykowski (właściwie Strykowski, gdyż urodził się w r. 1547 w pobliskim Strykowie), a po ukończeniu miejscowej szkoły dostaje w r. 1569 akademicki stopień bakałarza w Akademii Krakowskiej. To tylko mroczne fragmenty dziejów miasta, które zapewne nie należało do ostatnich w czasach niepodległego bytu Rzplitej. Pewniejsze dzieje Brzeziny rozpoczynają się dopiero po rozbiorach. W XIX w. zaciszne miasteczko staje się jednym z ognisk tkackich w Polsce, a w XX w. siedzibą litwackiego krawiectwa, ciekawego przez iście amerykańską wybujałość wytwórczą.

Narodziny przemysłu sukienniczego w Brzezinach przypadają na koniec XVIII i początek XIX w. Pierwszym sukiennikiem był Niemiec Johann Freulin (Fröilin), który wedle notacji księgi cechowej, przybył do tego miasteczka w roku 1801. W r. 1802 zjawił się tu Samuel Arnold, którego krewny Chrystjan Arnold pierwszy z pośród przybyszów nabywa prawo obywatelstwa polskiego i przynależności do m. Brzeziny w r. 1804. Nieliczna gromadka kolonistów niemieckich zwiększa się w pierwszych latach autonomji Królestwa Kongresowego, kiedy rozwijający się przemysł tkacki budować zacznie „Polską Belgję“ kominami fabrycznymi Tomaszowa Maz., Zduńskiej Woli, Pabianic, Skierniewic, a głównie „polskiego Manchesteru“: Łodzi. Ówczesna właścicielka m. Brzeziny, Izabela ks. Ogińska, z domu Lasocka, osiedla przybyłych do miasta przemysłowców w jego północno-wschodniej części, zwanej „Lasocinem“, nadaje im przywileje, udziela zapomóg w formie budulca lub kapitału zakładowego. Już w r. 1818 pracuje w Brzezinach około 80 sukienników, z których każdy zatrudniał do 8 robotnic. Przemysłowcy niemieccy zakupywali wełnę na miarę (ćwiartki) u okolicznych rolników lub na świętojańskich jarmarkach w Warszawie. Rozwój przemysłu tkackiego w Polsce zaznaczył się szczególnie od czasu objęcia teki ministra skarbu przez doskonałego administratora Ksawerego ks. Druckiego-Lubeckiego. Przemysłowy towar polski płynął wtedy szeroką falą na rynki rosyjskie, a nawet docierał aż do Chin. W eksporcie tym nie biorą udziału tkacze brzezińscy, gdyż dla wytworów swych znajdowali łatwy zbył w kraju. Wedle obliczenia geografa Chlebowskiego było w Brzezinach w r. 1824 czynnych 194 majstrów tkackich. Wszystkie prawie warsztaty do r. 1831 wytwarzały granatowe sukna dla wojska polskiego. Po powstaniu listopadowym, aż do r. 1840 rwą się zamówienia wojskowe coraz więcej. Wtedy sukiennicy brzezińscy za-

stosowują wytwórnice swoje do innych potrzeb: wyrabiają wełniane podszewki, które masowo zakupują fabryki żyrdowskie i przejezdni kupcy, a w połowie XIX w. tkają też pasiaste wełniaki na spodnie, używane w Księstwie Łowickiem.

Okres wahaniasię tego przemysłu minie po r. 1850. Przez zniesienie granicy celnej pomiędzy Królestwem, a Cesarstwem Rosyjskiem rozpocznie się okres nasycańciana polskimi fabrykami rosyjskich rynków. Skutki otwarcia granic miały doniosły wpływ na rozwój naszej wytwórczości. Odr. 1850—1860 wzrósł przemysł wełniany w Polsce o 200%, a bawełniany o 300%. W dobie tej gwałtownej ekspansji przemysłowej, szczególnie po wojnie krymskiej 1854 r., nie pozostał w tyle i mały przemysł m. Brzezin. Zakład o 20 warsztatach zaliczał się naówczas do niedużych. Największe wtedy przedsiębiorstwo Laudana wysyłało koźmi czarne sukno do Rosji, a stamtąd do Syberji i Chin. W ostatniej ćwierci XIX w. zaczyna upadać sukiennictwo brzezińskie z powodu zbyt silnej konkurencji ze strony wielkiego kapitału łódzkiego, który umiał wykorzystać nowsze zdobycze techniki i dogodne drogi żelazne (sieć fabryczno-łódzka powstała w r. 1886). Upadek przemysłu sukienniczego w Brzezinach był tak gwałtowny, że do r. 1914 czynne były w tem mieście zaledwie dwa warsztaty, a wreszcie i te zanikły w czasie wojny. Potomkowie dawnych przemysłowców niemieckich zajmują się dziś gospodarką małorolną, drobnym handlem lub rzemiosłem. „Ostatni Mohikanin“ tej gromady sukienników, Edward Futerleib dziś jeszcze na żądanie zamawiaczy okolicznych wsi wyrabia krosna tkackie. Ciekawą przeszłość ma krawiectwo brzezińskie.

Wedle opowiadań starych ludzi, jeszcze przed przybyciem kolonistów Niemców miało żyć w Brzezinach sporo polskich rzemieślników, z których większość, poza zajęciami gospodarskimi, zajmowała się krawiectwem. Wyrabiali oni białe sukmany, które zbywali na jarmarkach w Piątku w pow. Łęczyckim, Żychlinie w pow. Kutnowskim oraz w Łowiczu. Białe samodziałowe sukno na sukmany wyrabiali miejscowi tkacze. Dziś z ludowego krawiectwa brzezińskiego nie pozostało ani śladu. Zanikło ono jeszcze przed 25 laty. Właścicielami dwóch ostatnich pracowni krawieckich byli Budziewski i Bujakiewicz. W miejsce tegoż krawiectwa rozrosła się potężnie żydowska tandeta krawiecka, która niskimi cenami zdołałaby wytrzymać najzjadlejszą konkurencję nawet amerykańskich zakładów krawieckich. Geneza tego handlowo-rzemieślniczego procederu dokonała się jeszcze przed 30—40 laty. Sławna „Czerta osiedłosti“ (linja osiedlenia), a zwłaszcza pogromy Żydów w Rosji w 1880 spowodowały napływ żywołu niemieckiego do miast polskich, między innymi także i do Brzezin. Przybysze ci zajmowali się krawiectwem i drobnym handlem. Ojciec miejscowego krawiectwa, Aron Lechträger, przybędzie do Brzezin dopiero po r. 1902, po kiszyniewskim pogromie, politycznie zorganizowanym przez ministra Plehwego za panowania „tichowo czełowieka“, Mikołaja II. Lechträger, biedny, lecz sprytny litwak, zakupił kilka ubrań u miejscowych krawców i wysłał je na zbyt do Rosji. Interes udał się znakomicie. Śladem Lechträgera poszli inni litwaccy przybysze. Pokup gotowych ubrań brzezińskich zwiększa ilość krawców w gwałtownym tempie. W ostatnich latach przed wojną służy celom tandety 3000—5000 robotników krawieckich. Do lichej miłościny odległej o 7 km. od najbliższej stacji kolejowej, Kuluszek, zjeżdżają się kupcy i komisjonerzy nawet z Syberji, Kaukazu, Krymu, Portu Artura, także z Rostowa nad Donem, Odessy itd., nie licząc całego szeregu miast centralnej Rosji. Ubrania brzezińskie pod błędną nazwą „towarów łódzkich“ piętrzą się górami w kramach jarmarcznych w zapad-

łych mięscinach polskich, a nawet zapełniają półki sklepów sukienicznych miast stołecznych. Większość warszawskich sklepów na ulicy Miodowej, Ś-to Krzyskiej, Długiej, Ś-to Jerskiej i Nalewek popularyzowały u nas ów „krajowy wyrób“. Magazynie-ry brzezińscy (litwacy) szybko dorabiali się majątków, zakupywali w centrum miasta domy i parcele, na których wznosili dwu i trzechpiętrowe kamienice. Temu ruchowi budowlanemu przyszedł z pomocą pożar, podobno wzniecony zbrodniczą ręką, który większą część drewnianego miasteczka obrócił w perzynę.

Zbiegły z czarnosecinnymi pogromów litwak, nędzarz, przybysz obdarty dorabiał się u nas w krótkim czasie fortuny, dzięki wrodzonemu sprytowi, którym górował nad miejscowymi Żydami, nie mówiąc już o polskich rzemieślnikach i kupcach. Drugą przyczyną wzbogacania się litwaków w Brzezinach był niesłychany wyzysk robotnika przez właścicieli zakładów krawieckich, a wreszcie dobra organizacja, a raczej specjalizacja produkcji. Materiały sprowadzano z Białegostoku, gdyż fabrykaty pobliskiego Tomaszowa Mazowieckiego, sprzedawane w Polsce pod nazwą „sukna angielskiego“, były do celów tandety za dobre, a właściwie za drogie. Każdy warsztat specjalizował się w innej dziedzinie krawiecczyzny. Jeden szył tylko palta, drugi marynarki, trzeci kamizelki, czwarty spodnie, piąty wyszywał maszynowo tylko dziurki i t. d. W większych pracowniach biegli krajacze oddawali się tylko „angielskiemu“ lub „francuskiemu“ krojowi najnowszej mody żurnalowej, który również maszynowo wykonywano. Dzięki tego rodzaju specjalizacji i rodzimie wykształconej metodzie Taylora wypadało w dziennej produkcji na jednego krawca 5—7 marynarek, za co otrzymywał on od 1 rb 20 kop. do 1 rb 50 kop. dziennego zarobku i to wypłaconego nie w gotówce, lecz w wekslach, które nieraz ze stratą musiał zbywać u pokątnych dyskonterów. Był to zarobek marny, jeśli uwzględni się, że na wykończenie 20 par spodni pracować musiał biegły robotnik od 5 godz. rano do 11—12 w nocy. Bezlitosny wyzysk robotników żydowskich, a w mniejszej ilości chrześcijańskich, nie pozostawał w żadnym etycznym stosunku do 20 mil. rb. jako rocznego obrotu krawiecko-handlowych przedsiębiorstw brzezińskich.

Jakość roboty krawieckiej przeważnie pozostawiała wiele do życzenia. Mówiono o ubraniach brzezińskich, że szyte są pajęczyną, a prasowane mydłem. Powyższy stan krawiectwa trwał do czasu wybuchu wojny w r. 1914. Przewidujący niebezpieczeństwo litwacy przewieźli wtedy magazyny swoje do Moskwy, Jekaterynosławia, Rostowa, Odessy i t. d. i tam do czasu rewolucji bolszewickiej wiedli pomyślnie swój intratny interes. Tymczasem nad Brzezinami pękały granaty, burzyły się i paliły domy, a ludność polska przeżywała piekło pruskiej okupacji i grozę kilku bitew. Zrujnowane miasto wyludniło się. Z 20.000 ludności pozostało zaledwie 8—10.000. Lecz ledwo burza wojny przeszła, w r. 1918, 1919, 1920 i 1921 zaczęli już wracać do Brzezin „repatryjanci“, dawniej bogaci kupcy i magazynie-ry tak samo, jak wówczas po pogromach po r. 1880 i 1902: biedni i obdarcy. A poczciwa Polska przygarnęła ich, „jak kokosz kurczęta“. Po swoim powrocie wznawiają zakłady krawieckie; rosną, jak grzyby po deszczu przedsiębiorstwa handlowe, gdyż otwarto się nowe rynki zbytu we Wschodniej Małopolsce, na Pomorzu, Górnym Śląsku. Na przeszkodzie temu handlowi stanął Urząd walki z lichwą oraz miejscowe starostwo. Dopiero po zdjęciu opieczętowania magazynów w r. 1921 rozpoczęła się należyta odbudowa krawieckiego rzemiosła i handlu. W tym to roku czynnych było w Brzezinach do 100 warsztatów krawieckich, a w r. 1924 sięga ich liczba do 300. Dziś z 10.000 Żydów w 18.000-cznym mieście zajmuje się krawiec-

twem 60—70%. Rozpoczyna się sowite w plonach żniwo. Stagnacja w handlu i przemyśle przypadająca na okres naszej waloryzacji, zatamowała siłą rzeczy rozwojowy rozpęd krawieckich przedsiębiorstw w Brzezinach. Pomimo nawiązania stosunków handlowych Polski z Rumunją, Turcją oraz państwami bałtyckimi litwackie krawiectwo nie potrafiło dostroić się do przedwojennego tempa. Ostatnio znowu śruba podatkowa, stosowana w całej Polsce na wszystkich polach ekonomicznego życia, tamuje naturalny rozrost brzezińskiego krawiectwa. Należy się jednak spodziewać, że z unormowaniem się stosunków ekonomicznych w Polsce, nic nie zdoła powstrzymać sprytnego i bezwzględnego w działaniu litwaka przed stworzeniem sobie w małej nieznanej mieścinie dostatecznego raj<sup>1)</sup>. *Tadeusz Seweryn.*



## NIECO O DAWNYCH POLSKICH KILIMACH.

**D**AWNE polskie kilimy choć stanowią ogromny dorobek rodzimego przemysłu artystycznego, dotąd nie zajmowano się nimi naukowo. Nazwa kilimu, zapożyczona od Persów, wskazuje na miejsce, z którego przyszedł, ale w Polsce przybrał on częstokroć tak odmienny wygląd w ornamentyce, barwach, tworzywie i sposobie wykonania, że nieraz w niczem prawie nie przypomina swych wschodnich pierwowzorów. W r. 1578 w spisie majątku po poduszkarzu (tapicerze) księcia Albrechta Pruskiego, polskiego lennika, wymienione są „kobierce polskie“, i to bez żadnych objaśnień, więc widać, że chodziło tu o rzecz ogólnie znaną. Ponieważ polskie kobierce były wyrabiane już tak dawno, przypuszczać należy, że wyrabiano i gładkie kilimy, których robota jest prędsza i łatwiejsza. Zresztą mimo rozpowszechnienia naszych ludowych kilimów, nie są znane ludowe strzyżone kobierce. Chociaż zachowała się znaczna ilość strzyżonych kobierców z dawnych czasów, starsze kilimy należą do rzadkości, gdyż służyły one, w przeciwieństwie do kobierców, raczej do codziennego użytku niż do ozdoby i prędzej uległy zniszczeniu. Wschodnie kilimy mają tę własność, że przy tkaniu na pionowej osnowie, w miejscach gdzie sąsiednie barwy spotykają się w linii pionowej, powstają otworki pochodzące stąd, że nitki wątku, dla zachowania linii prostej, nie są tu łączone. Im większe są wzory, tem większe linje zetknięcia, a więc tem większe otworki. Tę samą właściwość widzimy na gobelinach, których sposób roboty jest podobny jak kilimów, tylko że u kilimów, ponieważ są one przeznaczone do użytku na obydwie strony, końce nitek są chowane, gdy u gobelinów puszczane wolno po odwrotnej stronie. Na wielu polskich kilimach, dla nadania większej spoistości, zwłaszcza przy wielkim wzorze kwiatowym, nie zostawiano otworów, ale łączono sąsiadujące barwy, przez co rysunek w tych miejscach zetknięcia stawał się nieco zamazany, a nadto w mniejszych polach prowadzono nitkę

<sup>1)</sup> W zebraniu powyższych materiałów w dużej mierze okazał się pomocny zastępca burmistrza m. Brzezin p. Antoni Bujakiewicz, za co tą drogą składam mu podziękowanie.

na ukos, przez co powierzchnia kilimu przybrała wygląd falisty, co tem wyraźniej występuje, że nici naszych kilimów bywają znacznie grubsze. Co do wzoru, niektóre polskie kilimy trzymają się ornamentyki wschodniej, ale ją po swojemu przemieniają, inne mają wzory więcej samodzielne, w duchu ornamentyki europejskiej, o silnym swojskim odcieniu. Pierwszego rodzaju kilimy, często na Rusi polskiej spotykane, są przeważnie naśladownictwem kilimów kaukaskich i mało-azjatyckich, wychodzących z turkiestańskiej, geometrycznej ornamentyki, będącej przeciwieństwem do więcej naturalistycznej persko-indyjskiej.

Geometryczne wzory bywają często powtarzane na naszych kilimach bez zrozumienia, tak np. środkowo azjatycki „giul“, czyli róża, kształtu zbliżonego do rąbu, z wychodzącymi z krawędzi haczykami, będącymi silną stylizacją liści róży, z której powstał, miewa u nas haczyki pooddzielane, o rozmaitych barwach na jednym „giulu“. Czasem znać, że całość kompozycji wyszła ze Wschodu, ale uległa znacznej zmianie, np. tam, gdzie w środku ukazuje się jeden wielki owal kończysty, a na krawędziach silne szerokie obramienia, ale wzór składa się z wielkich, swobodnie rzucanych kwiatów. Czasem przy naśladownictwie wschodnich wzorów kilim niema wcale obramienia, co byłoby niemożliwe na Wschodzie. Wogóle we wschodniej sztuce obramienia bywają bardzo ozdobne, nieraz składają się z kilku motywów pasowych o doskonale obmyślanym wzorze, gdy u nas obramienia są zupełnie skromne. Na naszych kilimach o swojskiej ornamentyce, zauważymy nieraz silny wpływ ozdobnych tkanin europejskich, jak kwiaty związane wstążeczkami, owoce, koszyki, naczynia, naiwnie przedstawionych ludzi i zwierzęta, podobne jak na papierowych ludowych wycinankach, czasem herby, daty i napisy, na obwodzie motyw meandru, łańcucha, wijącej się wstęgi i t. d. Do najwspanialszych należą motywy wielkich okazałych kwiatów, zaczerpnięte nie z wschodnich kobierców, ale z tureckich jedwabnych tkanin, których płaska stylizacja znacznie więcej nadaje się do wzorów tkackich, niż plastycznych europejskich kwiatów. Lekko i wdzięcznie wygląda wzór małych gałązek, rzucanych w linjach skośnych, najbardziej odpowiednich do wykonania w tkactwie kilimów. Czasem tło służące do większych motywów, jest pokryte dla ożywienia malutkimi wzorami geometrycznymi, najczęściej rąbami. Wprawne oko rozpozna na polskich kilimach wpływy wszystkich stylów, począwszy od baroku, choć barokowe kilimy należą do wielkiej rzadkości. Wpływ baroku, a zwłaszcza rokoka, był w Turcji bardzo znaczny; europejscy architekci budowali dworce sułtańskie, to też w przemyśle artystycznym obok wschodnich wzorów pojawiają się i barokowe, więc łatwo barokowy kobierzec czy kilim turecki możnaby wziąć za polski. Na naszych kilimach ukazuje się lekki styl Ludwika XVI i spokojny, poważny empire i bardzo swojski biedermeier. W doborze kolorów polskich kilimów zauważamy często naturalną, niebarwioną czarną wełnę, szarą, brązową i białą, a na starszych czerwoną, otrzymaną ze sławnego robaczka „czerwca“, którego niegdyś, zwłaszcza we wschodnich województwach Polski, była wielka obfitość. Zespół barw bywa nieraz popielaty, albo z przewagą czarnej, naturalnej barwy, albo z wielkim turkusowym tłem, to znów przypomina zeschnięte liście jesienne, bywa mocny, nawet zanadto jaskrawy, to znów lekki, jakby tęczy. U nas nie posiadano tak doskonałych i trwałych środków barwienia jak na Wschodzie, a stąd barwy bardzo często silnie płowiały. Osnowa w przeciwieństwie do wschodniej, bywa przeważnie lniana, albo konopna. Nici są zazwyczaj grube, szorstkie, z gorszej wełny i słabiej wyprawionej niż na Wschodzie, co nadaje wzorowi pewną twar-


dość i pozbawia go połysku, ale przy tem użycza odrębnego swojskiego wdzięku. Z pośród znacznej liczby kilimów Muzeum Przemysłowego w Krakowie, przytoczymy cztery, z których każdy ma w sobie coś zasługującego na szczególną uwagę. Na pierwszym występujący w środku tła owal, jest tak równo wytarty, że nie ulega wątpliwości, iż kilim umyślnie był wykonany do przykrycia owalnego stolika. Jest to bardzo ciekawy okaz kilimu, wykonanego w polskim dworze. Wzór świetnie ułożony, niezwykle oryginalny, ciekawy przez śmiałą stylizację strzępiastych liści, wychodzi z motywów Ludwika XVI. Doskonale jest przeciwstawienie gładkiego tła środka owalu i otoku, z tłem zewnętrznej strony wieńca, wypełnionem malutkimi ciemnymi i jasnymi rąbami. Nici barwy białej są nie wełniane ale lniane, nici zaś osnowy konopne.

Na drugim kilimie zauważamy na większych jednobarwnych miejscach powierzchni tkanie w rąby, nie łączone ze sobą, co ułatwia sposób tkania częściami, a co spotykamy nierzadko na naszych lepszych kilimach, wykonanych na pionowych krosnach. Nasz kilim utkany jest umiejętnie i dokładnie. Wzór podobny, jak na datowanych kobiercach z pracowni A. Tyzehauza w Grodnie, wskazuje na tamtejsze pochodzenie. Następne dwa wąskie, a długie kilimy, o wzorze gdzieś z Podola czy Ukrainy, nie są przecięte przez połowę, ale wykonane jako jednostronne. Oba zdradzają zupełną naiwność ludową, wzór nieobmyślany z góry, ale swobodnie wedle fantazji wprost utkany. Na obydwóch zauważamy zestawienie wzoru z pięciu części, zupełnie z sobą nie połączonych, co dowodzi, że każdy z nich tkano równocześnie, na poziomych krosnach, pięć osób obok siebie siedzących. Wzory wszystkich tu podanych kilimów są już zupełnie niezależne od wschodnich pierwowzorów.

*Ks. Dr. Tadeusz Kruszyński.*



## WYSTAWA WIELKOBRYTYJSKA W WEMBLEY.

RESPONDENCJE i sprawozdania z Wystawy Imperjum Brytyjskiego w Wembley brzmią dość sprzecznie, pośrodku zaś, jak zwykle, leży prawda. Dzisiaj, kiedy wystawa dobiega już końca, możemy, zreasumowawszy głosy „za“ i „przeciw“, zdać sobie sprawę z jej znaczenia. Cokolwiekby o niej powiedziano, jest to bezwarunkowo imponujące dzieło swoim ogromem i wszechstronnością. Daje możliwie najdokładniejszy obraz rozwoju i możliwości ekonomicznych Anglii i jej kolonij, pozwalając w doskonałym skrócie zapoznać się z produkcją surowców, handlem, komunikacyjnymi środkami, przemysłem, etnografią, geografją, wreszcie historją światowego imperjum. To jej wielka zasługa i wartość. A że nie to właśnie było jej głównym celem, to już dla nas rzecz drugorzędna. Cóż stąd, że Anglja chciała przedewszystkiem zademonstrować światu nierozzerwalność swych obszarów wobec wyraźnie odśrodkowych tendencyj w niektórych kolonjach i dominjach? Cóż stąd, że liczyła na wzmożenie zainteresowania swoim przemysłem i na podniesienie handlu, który w ostatnich latach wykazuje coraz większy zastój, tracąc rynki zbytu w Europie z powodu zwycięskiej konkurencji tańszych wyrobów francuskich, niemieckich i belgijskich? Niemniejszy przez to podziw budzi talent organizacyjny Anglików, którzy potrafili na niewielkiej stosunkowo przestrzeni zgromadzić pół świata i najzupełniej celowo go ugrupować.

Projekt urządzenia wszechbrytyjskiej wystawy narodził się jeszcze przed wojną. Rzucił go w r. 1913 wielki przemysłowiec kanadyjski lord Strothcon. Wówczas kolonjom przedewszystkiem zależało na tem, by nawiązać żywsze stosunki handlowe z Europą i przyciągnąć jak najwięcej rąk do pracy, zwłaszcza do Kanady i Australji. Myśl ta odżyła 4 lata temu. Potrzeba zademonstrowania światu łączności terytorjów pozaeuropejskich z ich metropolją, a z drugiej strony pokazania kolonjom korzyści, płynących z lojalnej współpracy pod kierunkiem macierzy, stworzyła kosztem 10,000.000 funtów szterlingów owo wspaniałe zbiorowe dzieło.

Zewnętrzny wygląd wystawy różni się od innych tego rodzaju przedsiębiorstw chyba tylko rozmiarami i większem staraniem o estetyczną stronę pawilonów. Sam plac wystawowy obejmujący olbrzymi park i okolicę miasteczka Wembley, jednego z przedmieść Londynu, zajmuje powierzchnię 216 akrów. Na tej przestrzeni zbudowano 28 pawilonów, z których 4 są „oknem wystawowem“ samej metropolji europejskiej, reszta zaś daje obraz rozwoju gospodarczego i kulturalnego około 60-ciu terytorjów zamorskich. Prócz tego napotykamy tuż przy głównem wejściu osobny budynek klubu dziennikarzy, dalej bank, wymieniający (z dużym dla siebie zyskiem!) pieniądze wszelkich możliwych białych i kolorowych nacyj, kioski poszczególnych dzienników, między innymi kiosk „Times'ów“, gdzie w oczach kupujących drukuje się małą ręczną prasą pierwsze numery tego dziennika z r. 1788. Biuro Cooka urządziło w kilku punktach wystawy biura informacyjne; wzdłuż wszystkich ulic ciągną się nieprzerwanym szeregiem kioski z napojami chłodzącymi i „ices-briklets“, pawilony koncertowe, gdzie codziennie popołudniu przygrywa kilkanaście świetnych muzyk wojskowych, wreszcie kilkadziesiąt restauracyj i tea-roomów znanej firmy Lyous'a, od fantastycznie drogiego „Lukullusa“, do skromnych i dla każdego dostępnych. Główne porty imperjum, jak: Liverpool, Bristol, Cardiff, Hull, w osobnej „Thea Civil Hall“ urządzają swoje „tygodnie“, dając obraz swego rozwoju i znaczenia dla państwa. W „The Conference Halls“ odbywa się codziennie jakiś



meeting: kazania i konferencje religijne znanych kaznodziejów, konferencje handlowo-przemysłowe, zgromadzenia polityczne, oprócz szeregu poważnych konferencji międzynarodowych, jak: międzynarodowy kongres tkacki; „World Power Conference“ pod przewodnictwem lorda Derby; międzynarodowy kongres górniczo-metalurgiczny, zorganizowany przez Instytut i inżynierów górniczych; wreszcie Kongres Reklamy światowej, pod patronatem ks. Walji, na którym wygłosili referaty najwybitniejsi angielscy mężowie stanu, jak sir Eryk Geddes, lord Burham, C. Hollanda, hr. Leverhulme, sir Meredith i inni. Ostatnio odbywa się w Wembley Międzynarodowy kongres religijny.

Północno-zachodnią połączyć wystawy zajmuje nadzwyczajnie urozmaicony „The Amusements Park“. Kto widział wiedeński Prater lub paryski Lunapark, niech sobie wyobrazi to wszystko podniesione do x-tej potęgi, a będzie miał przybliżony obraz tej największej obecnie instytucji rozrywkowej w Zjednoczonym Królestwie. Dokładna kopia grobowca Tut-euh-Amona, sporządzona pod kierunkiem znakomitych egiptologów, zaznajamia z świeżym odkryciem lorda Carnarvona w Egipcie. Tuż obok „Świątynia piękności“, gdzie ukazuje się codzień dziesięć najpiękniejszych kobiet świata, od Heleny Trojańskiej i Kleopatry począwszy aż do współczesnej „beauty“ angielskiej. Pałac Neptuna, olbrzymi dancing-palace dla tysiąca par, kinoteatry, ślizgawki, koła wodne, aeroplany, strzelnice, wszelkiego rodzaju karuzele „montagnes russes“, huśtawki, łódki na sztucznych jeziorach, śpiewacy uliczni, grafologowie, chiromanci, odgadawacze myśli, wszystko to roi się, kręci, płynie, mieszając się z tysiączną rzeszą publiczności z całego świata, która zazwyczaj nie omija sposobności zakosztowania tych demokratycznych rozrywek. Dla wybredniejszych jest teatr i turniej historyczny, tak zw. „Pageant“, który w szeregu obrazów, procesyj i widowisk daje przegląd dziejów Anglii i jej kolonii. Odbywają się te przedstawienia w olbrzymim Stadjonie, którego widownia może pomieścić 125.000 widzów. W czasie widowiska przygrywa orkiestra, składająca się z 5.000 członków, kilka tysięcy aktorów bierze udział w przedstawieniu, obejmując, prócz artystów zawodowych, setki statystów-amatorów. Znakomicie wyreżyserowane sceny zbiorowe, jak rewolucja Cromwella, pogrzeb Nelsona itp. pozostawiają wrażenie skończone artystyczne. W tymże Stadjonie, który posiada największą arenę sportową świata, rozgrywają się wszelkie możliwe match'e i konkursy sportowe. Do instytucji rozrywkowych wypada jeszcze zaliczyć „Indian Theatre“, mieszczący się w komplecie pawilonów indyjskich o przepięknej stylowej strukturze. Fakirzy i zaklinacze węzów, młodociani śpiewacy tybetańscy i bosonogie tancerki hinduskie, pływające w takt dziwacznej, monotonnej muzyki, wnoszą w tę europejską cizbę swój odrębny egzotyczny czar.

Każdy z pawilonów wystawowych stara się jak najdokładniej odtworzyć odrębności stylowe i charakterystyczne cechy swego kraju. Prawie wszystkie są wierne kopjami najpiękniejszych zabytków architektonicznych danego terytorjum, każdy zawiera świetnie wykonane panoramy i pokazy kinematograficzne, oddające wiernie krajobraz i główne zajęcia mieszkańców, każdy w szeregu obrazów daje przegląd całej produkcji przemysłowej i artystycznej swego kraju. Większe pawilony urządziły całe wsie tubylcze, gdzie Europejczyk przygląda się zbliska życiu swych kolorowych braci z za Oceanu. Chaty krajowców ze swymi charakterystycznymi sprzętami, narzędziami pracy i naczyniami, wykonanymi przez nich samych, stanowią niezmiernie ciekawy materiał etnograficzny. Wszystko, co widzimy w pawilo-

nach wystawowych, dowodzi, że Imperjum Brytyjskie jako całość jest państwem samowystarczalnym, posiada bowiem wszelkie surowce i samo je w najszerszym zakresie przerabia. Z drugiej strony widać jasno, że sama Anglja europejska jest w zupełności zależna pod względem gospodarczym od swoich kolonij, otrzymując od nich, prócz węgla i żelaza (których ma sama pod dostatkiem), wszelkie surowce dla swego przemysłu i wszelkie produkty rolne. I jeszcze jedno uderza każdego bystrzejszego obserwatora: oto niektóre z terytorjów zamorskich zaczynają same sobie wystarczać, przerabiając swe surowce na miejscu. Uderza to zwłaszcza w pawilonach: kanadyjskim i australijskim. Na to, by mogły się od swej europejskiej matczyry zupełnie uniezależnić, potrzeba im dzisiaj jedynie więcej rąk do pracy. Ale po latach (a rozwój tam postępuje wprost piorunująco!), nie będą potrzebowały niczego, a wówczas? Dzisiaj już największą dumą tych krajów jest fakt, że każda deska, każdy ćwiek, wbity w ścianę, zostały wyprodukowane własnymi siłami i własnymi zasobami. Nawet w sztuce objawia się tendencja niezawisłości i oderwania od starszej siostrzycy. Oba kraje demonstrują swą produkcję literacką i artystyczną w szeregu dzieł, obrazów i rzeźb własnych artystów, o cechach najzupełniej obcych kulturze angielskiej. Kanadyjczycy i Australijczycy są już dzisiaj zupełnie odrębnymi anglosaskimi narodami. Kanada, choćby ze względu na swe położenie geograficzne, nawiązuje dzisiaj coraz żywszy kontakt gospodarczy z Ameryką. Największy kanadyjski pisarz Jack London, to typowy Amerykanin. Australia i Nowa Zelandja, budując własną, odrębną kulturę, nie biorą już dzisiaj prawie żadnego udziału w zbiorowym życiu całego imperjum. Taki specyficznie australijski poeta, jak Henry Lawson, nie da się żadną miarą wtłoczyć w literaturę brytyjską. Nacjonalistyczne i separatystyczne tendencje Indyj muszą iść coraz dalej w tym kierunku, a Egipt, jako państwo niezależne, już wcale na wystawie brytyjskiej nie jest reprezentowany. Niezbyt to pocieszające „memento“ dla Anglików. Na razie jednak wszystko to jeszcze jakoś razem się trzyma i poza obawami na przyszłość rodzi głęboki podziw dla geniuszu politycznego Anglików, którzy, panując nad 400 milionami poddanych, rozrzuconych na obu półkulach po wszystkich częściach świata, o tak odrębnych właściwościach i interesach, zdołali jednak utrzymać te rządy przez sto kilkadziesiąt lat.

Zewnętrznym wyrazem tej potęgi, owego „mózgu“, rządzącego wszystkiemi członkami ogromnego ciała, jest pawilon rządowy. Poważny i harmonijny w rysunku budynek, strzeżony przez sześć kamiennych lwów, symbol potęgi państwowej, zawiera, obok apartamentów dla rodziny królewskiej, eksponaty, ilustrujące organizację i zakres działania rządu angielskiego, tj. ministerstw: zdrowia, rolnictwa, handlu, departamentu górnictwa, oświaty i t. d. Poczta dała historyczny obraz rozwoju komunikacji telegraficznej i telefonicznej. Mennica królewska wystawiła kompletny zbiór monet współczesnych i dawnych, używanych na terenie całego imperjum. Marynarka, armja i lotnictwo demonstrują swój rozwój i organizację szeregiem scen historycznych. Epizody morskie, zwłaszcza w specjalnie na ten cel urządzonym basenie, zaciekawiają modelami dawnych statków. W środku pawilonu, w okrągłym basenie pływa rozwinięty na płaszczyźnie model mapy świata. Automatycznie zapalające się światelka ilustrują rozwój terytorjalny, ekonomiczny, handel zamorski i gęstość zaludnienia wszystkich obszarów Zjednoczonego Królestwa. Między wszystkiemi portami kursują ustawicznie miniaturowe stateczki, ilustrując żywo imponujący angielski handel zamorski, oraz stosunek eksportu do importu. Przemysł angielski zajął dwa największe pawilony: „Palace of Industry“ i „Palace of Engineering“. Pałac

inżynierji, największy podobno budynek na świecie, podzielono na pięć sekcji: 1) sekcja motorowa, z modelami automobilów wszystkich systemów; 2) sekcja elektrotechniczna, która dostarcza prądu, poruszającego wszystkie motory elektryczne i oświetlającego wieczorem całą wystawę; 3) sekcja transportowa, z modelami pociągów parowych, od prymitywnej maszynyki Stevensona, wyglądającej jak samowarek obok dzisiejszych kolosów, aż do najbardziej udoskonalonych współczesnych zdobyczy techniki kolejowej; 4) sekcja budowy maszyn i okrętów, dająca najwszechstronniejszy przegląd środków komunikacji wodnej, od motorówek i łodzi podwodnych, do olbrzymich wojennych pancerników; wreszcie 5) sekcja naukowa, urządzona staraniem Laboratorium Fizycznego. Wszystkie maszyny są ustawicznie w ruchu. Kompletnie urządzone tkalnie w oczach widzów wyrabiają materje, papiernie obdarowują ad hoc wyrabianym papierem listowym, wszelkie rodzaje maszyn dla wszelkich rodzajów przemysłu fabrycznego pozwalają wglądać w cuda współczesnej techniki maszynowej. Naturalnej wielkości manekiny nurków kilka razy dziennie zanurzają się w specjalnym akwarjum, demonstrując pracę na dnie morskiem, autentyczna kopalnia węgla, dokąd zjeżdża się windą i spaceruje z lampkami bezpieczeństwa, daje dokładny obraz pracy podziemnej. Ciemne postacie górników i ośleple konie w mrocznym oświetleniu kopalni na pierwszy rzut oka niczem nie pozwalają się domyślać, że to manekiny naturalnej wielkości poruszają się wśród sztucznych pokładów węgla.

Wszystkie inne gałęzie przemysłu angielskiego zgrupowano w „Palace of Industry“. Najświetniej przedstawia się tutaj przemysł chemiczny, dalej przemysł bawełniany i wełniany. Wielkie ogniska przemysłowe Anglii i znane firmy londyńskie mają tu swoje specjalne kioski. Wyrób whisky, czekolady, cukrów i cakes'ów, z demonstracją nowoczesnych urządzeń cukierniczych i piekarskich, instrumenty muzyczne, konfekcja męska i damska, porcelana, meble, wyroby skórzane, papierowe, wszelkiego rodzaju wydawnictwa — słowem: wszystko! Wielkie magazyny lansują tu swoje modele, tworząc modę tegoroczną, np. dzięki wystawie w Wembley stały się tego roku najmodniejsze, jako przybranie sukien i okryć wieczorowych, kolorowe strusie pióra, takie mnóstwo ich dostarczyły kraje egzotyczne.

Obok pałacu przemysłowego wznosi się „Palace of Arts“, zawierający retrospektywną wystawę malarstwa, rzeźby i sztuki stosowanej z wszystkimi jej działami: zdobnictwo i oprawa książek, architektura wewnątrz z projektami mebli, sztuka kościelna i dekoracja teatralna. Prócz angielskiej reprezentowaną tu jest sztuka każdego z narodów imperjum, jak: Kanady, Australji, Nowej Zelandji, Afryki, Indyj i Burmy. Tysiące publiczności przyciąga miła ciekawostka: domek lalki królowej Mary, wykonany w najdrobniejszych szczegółach przez pierwszorzędnych współczesnych artystów. Bezspornie najpiękniejszy z pawilonów zamorskich wystawiły Indje. Wierna kopja grobowca Taj Mahal z Agra i olbrzymiego meczetu Jama Masjid z Delhi więzi oczy prostotą i czystością linii. Ściany z imitacji białego marmuru, z których po rogach i nad bramami wykwitają strzeliste minarety, jaśnieją pośród egzotycznego parku, pełnego cyprysów i palm, odbijając się w wodach jeziora. Wieczorem, gdy fala ludzka odpłynie już ku restauracjom i dancinom, gdy nad marmurem obramowaniem sadzawki zabłyśnie sztuczny księżyc, kąpiąc w łagodnym seledynowym świetle kolumny koronkowych krużganków, gdy cztery fontanny zapłoną tęczowemi barwy, rzucając różowe, złote, szafirowe i błękitne refleksy na rzeźbione w białe lilje marmurowe ściany, wówczas złudzenie jest zupełne. Przed stęsknionemi oczyma wędrowca staje „biały marmurowy sen“, świątynia świeci jak lampa ala-

bastrowa i drzeć każe z obawy, że ten zaczarowany pałac z bajki za najłżejszym powiewem zniknie, jak sen i złuda. Aż szkoda wchodzić do wnętrza. Wpada się odrazu w istne piekło. Tu paru cierpliwych hindusów od rana do wieczora perfumuje ambrą i sandałem żądną „wschodnich dreszczów“ publiczność. Owdzie jakieś uprzejme panienki zachwalają istotnie przepiękne wyroby z kości słoniowej i bronzu; opodal smukłe hinduskie dziewczęta rozkładają zwiewne indyjskie szale; tam znów przykuwają na chwilę jedwabne makaty indyjskie, haftowane w przedziwnie stylizowane kwiaty — ale oto już ciągną oczy dywany o tysiącobarwnym geometrycznym wzorze, lub o surowych tonach czerwonych i czarnych. Jedwabie i koronki z Kaszmiru, muśliny z Docca, brokaty, wyroby z drzewa sandałowego, biżuterja — wiadomo co pierwszej oglądać. Nagle cywilizacja niknie — i oto jesteśmy w dżungli, gdzie z pośród żółtych traw błyszczą żółte oczy straszliwie zaczajonych żółtych tygrysów. Dzicy mieszkańcy dzikiej dżungli groźnie potrząsają równie dziką bronią, pierzaste trofea wojenne i myśliwskie różnych maharadzów, słonie, małpy i olbrzymi (wypchany) python otwierają przed nami całą „Księgę puszczy“ Kiplinga. Ale oto już znowu zawinęliśmy do jednego z olbrzymich portów indyjskich. Kalkuta, Bombay, Karachi w szeregu panoramicznych widoków i modeli demonstrują rozwój swego handlu i artykuły na eksport, przedewszystkiem znakomitą indyjską herbatę. Niesłychanie misternym wykończeniem odznacza się pawilon Burmy. Wejście — most skopjowano ze słynnej pagody Arakan w Mandalay, sam pawilon ma również kształt koronkowej pagody, rzeźbionej w ciemnym drzewie, której ściany zewnątrz i wewnątrz wykładane są cudowną mozaiką z lśniących kamieni i masy perłowej. Wystawiono tam różne produkta rolne, jak ryż, oliwę, drzewo budulcowe, bawełnę, orzechy, dalej rubiny, jedwab, wyroby z laki, srebra i kości słoniowej. Osobna świątynka, lśniąca różnobarwną mozaiką, z wypełniającym całe jej wnętrze brązowym posągami Buddy, została wykonana w Burmie i w całości przewieziona do Europy.

Trzecim z rzędu co do artystycznego wykończenia jest pawilon cejloński. Zbudowany na wzór słynnej „Świątyni Zęba“ w Kandy, zawiera niezmierne bogactwa w perłach i drogich kamieniach. Poważni, opaśli jubilerzy cejlońscy rozwijają przed olśnionymi oczyma publiczności olbrzymie sznury kremowych i różanych pereł, przesypują pełne garście diamentów i innych szlachetnych kamieni, zsypując je poprostu na okrągłe misy — zaiste, przypominają się bajeczne skarby Ali-Baby. Obszerny dział wystawy stanowią wyroby z gumy i kauczuku i oczywiście słynna cejlońska herbata. Hong Kong przeniósł z rodzinnego miasta całą jedną ulicę. Po obu jej stronach mieszczą się malutkie, wąskie, od ulicy otwarte sklepiki z wyrobami z laki, jedwabiu, drzewa, papieru, ze starą porcelaną i jedwabnemi tkaninami, haftowanemi w żółte smoki, z misternemi rzeźbami w kości słoniowej i filigranowemi wyrobami ze srebra. Dwustu Chińczyków dyskretnie roztacza przed publicznością te cuda, usługując z tą sfinksową grzecznością ludzi Wschodu, która ma w sobie zawsze coś z pogardy dla „białego barbarzyńcy“. Z wielkim przepychem urządzona chińska restauracja pozwala skosztować wszystkich obrzydliwości chińskiego menu i popić to zieloną chińską herbatą przy akompaniamencie przeraźliwej chińskiej muzyki. Ale nastrój „wschodni zachowany wiernie!“

Pawilon malajski, zbudowany w maurytańsko-arabskim stylu budowli publicznych Malaji, zapoznaje ze swoją produkcją gumy, stanowiącą połowę produkcji światowej, zapomocą panoram, modeli, obrazów i wyrobów gumowych. Model portu w Singapore daje pojęcie o jego znaczeniu dla indyjskiego handlu. Palestyna,

pomieszczona w jednym pawilonie z Cyprzem, wystawiła wina i owoce z ogrodów żydowskich kolonistów, artystyczne prace Towarzystwa „Bezalel“ i filigranowe wyroby żydów jemeńskich. Malta przedstawiła swą świetną przeszłość historyczną, zbroje i odznaki rycerzy maltańskich, zdjęcia z zamku wielkich mistrzów i kościoła św. Jana, wskrzeszają obrazy rycerskich zapasów o grób Chrystusa — duch historii mieszka na tej słonecznej wyspie. Dzisiaj kwitnie tam wyrób przepięknych koronek.

W szczupłych ramach artykułu niepodobna choćby w kilku słowach wspomnieć o wszystkich terytorjach, reprezentowanych na wystawie. Bermuda, Indje Zachodnie, Gujana, Tasmanja, Nowa Zelandja (z oryginalnie rzeźbioną chatą Maorysów), Sarawak, Fiji, Nowa Funlandja (z bardzo ciekawymi zbiorami przyrodniczymi), wszystkie niezmiernie interesujące pod względem geograficznym, etnograficznym i przyrodniczym. Natomiast nie można pominąć Kanady, Australji i Afryki, największych i najciekawszych ze względu na ich produkcję pawilonów kolonialnych. Pawilon kanadyjski wykazuje olbrzymie postępy techniki i rozwój ekonomiczny w ciągu ostatnich lat kilkudziesięciu. Kanada właśnie zaopatruje Anglję w mięso, jaja, mleko, sery, masło, owoce i ryby, oczywiście wszystko zamrożone lub w konserwach. Jedną z atrakcji tego pawilonu jest cała ferma księcia Walji z konnym posągami właściciela, wykonana z masła! Prawda, że i Canowa lepił kiedyś lwa z ciasta... Bogactwa mineralne Kanady obejmują: złoto, żelazo, ropę, węgiel, platynę, miedź, nikiel, srebro, marmur i kaolin. Zużytkowanie siły wodnej, znakomita gospodarka rolna i leśna, wykorzystanie bogactw mineralnych, zilustrowane panoramicznie, wygodne środki komunikacyjne (pokazy kabin okrętowych i luksusowych pociągów), czynią z tego kraju samowystarczalne państwo. Brak mu tylko ludzi. Na przestrzeni czterech milionów angielskich mil kwadratowych mieszka tylko 9 milionów ludności. Toteż wszystkie pokazy, prospekty i panoramy mają na celu przede wszystkim zachęć do osiedlenia się w tym „raju ziemskim“, lub choćby tylko turystycznego zwiedzenia.

Australja na obszarze większym od Stanów Zjednoczonych Ameryki ma pięć i pół miliona mieszkańców. Mimo to rozwój tego kraju postępuje szybkim krokiem. Troska o kulturę i wychowanie młodzieży stworzyła tam 10.000 szkół i pięć uniwersytetów. Kopalnie złota, przemysł drzewny, hodowla owiec, merynosów, gospodarka rolna, produkcja bawełny, wina i przetworów owocowych, krzyczą wprost o ludzi, wykazując możliwości dalszego rozwoju. Ciekawie przedstawia się wzorowa ferma australijska, na której codziennie demonstrują strzyżenie żywych owiec i przygotowywanie wełny do przeróbki fabrycznej. Afrykę podzielono na trzy części. Zachodnia, obejmująca 3 pawilony: Nigerję, Złote Wybrzeże i Sierra Leone, odtwarza miasto murzyńskie Kano, obwarowane czerwonymi murami. Ziemia tam również wykazuje tę barwę, z powodu wielkiej obfitości rudy żelaznej. Półdniccy krajowcy zajmują się wyrobem okazów prymitywnej sztuki murzyńskiej, rzeźbiąc w drzewie naiwne kukielki, prototypy „czystej formy“. Zgrupowane w arabskim pawilonie kolonje wschodnio-afrykańskie: Kenya, Tanganyika, Sudan, Uganda, Zanzibar, Nyassa, Mauritius i Sejszele, o znacznie wyższej cywilizacji, niż Afryka Zachodnia, produkują kość słoniową, bawełnę, kawę, ryż i olej roślinny. Najwyżej kulturalnie stoi Afryka Południowa, kraj bogaty, o doskonałych środkach komunikacyjnych, dostarcza złota, diamentów, węgla, bawełny, tytoniu, owoców i zboża. Wywozi cegły, dachówki, wyroby skórzanе, wino i asbest z Rodezji. W modelu wagonu restauracyjnego południowo-afrykańskiego pociągu roznoszą czarni

kelnerzy europejskie potrawy. Ten gratisowy obiad ma zachęcać do zwiedzenia tak uprzejmego kraju. W osobnej zagrodzie urządzono wzorową hodowlę strusi. Dookoła każdego pawilonu ciągną się ogrody z charakterystycznymi dla danego kraju roślinami tak, że cała wystawa sprawia wrażenie jednego olbrzymiego parku, z kilku jeziorami i rzeką, przez którą przerzucono dziesiątki mostów. Gdy wieczorem tysiące świateł różnokolorowych rozbłyśnie nad parkiem, a na rzece i jeziorach rozszaleje się „noc wenecka“, w powietrze strzelają ogniste fontanny i sypie się z góry deszcz gwiazd, zda się, że uczestniczysz w jakiejś ferji wschodniej.

Wystawa w Wembley może służyć za wzór, jak powinno się przedsiębiorstwa takie urządzać. Pamiętając o przysłowiu: „wedle stawu grobla“ — i nie siląc się dorównać Wielkiej Brytanji wspaniałością, może jednak nie od rzeczy byłoby skorzystać z niektórych przynajmniej doświadczeń angielskich. *Wanda Germain.*

## CIEKAWY SZCZEGÓŁY Z WIZYTACJI KOŚCIOŁÓW W DIECEZJI PŁOCKIEJ W R. 1605.

**D**LA historyka kultury ważnym źródłem są wizytacje kościołów, dokonywane z polecenia biskupa bądź przez specjalną komisję, bądź też przez właściwych archidjakonów i dziekanów kościołów. Wizytacje duchowne w Polsce naogół datują się dopiero od ostatniego dziesięciolecia XVI wieku i były przeprowadzane według zgóry ułożonej instrukcji. Taka instrukcja zasadniczo składa się z dwóch części, z których pierwsza (*visitatio exterior*) zawiera szereg pytań dotyczących stanu świątyni, jej inwentarza i uposażenia oraz bractw, szkół i przytułków z nią związanych. Część druga (*visitatio interior*) zajmuje się osobą kapłana jako człowieka i jako szarfa Sakramentów, nadto stanem moralnym parafji. Od samego wizytatora pochodzi natomiast część trzecia (*reformatio*). Są to zarządzenia, wydawane rektorom kościołów, w celu usunięcia rozmaitych minusów, które dostrzegło wizytatorskie oko i ucho. W instrukcjach zależnie od sytuacji raz większy nacisk się kładzie na stan materialny kościoła, innym zaś razem na stan moralny. Historyka sztuki obchodzi przede wszystkim wizytacja zewnętrzna i wartość jej rośnie w miarę szczegółowości opisów inwentarzy, a dopełnia tej wartości „reformacja“, jeśli wizytator nie skąpi uwag na temat przedmiotów związanych ze sztuką.

W archiwum konsystorskim w Płocku jest bardzo obfity dział wizytacji, obfitszy aniżeli w Krakowie. Otóż z pośród znanych mi kilkunastu wizytacji diecezji płockiej, historyka sztuki najbardziej niewątpliwie zainteresuje wizytacja nr. 36, odbyta jesienią 1605 r., gdzie opisany jest stan niektórych kościołów w ówczesnych dekanatach: lipnowskim, mławskim, przasnyskim, pułtuskim, rypińskim, szreńskim i wyszogrodzkim. Oto kilka zaczerpniętych stamtąd zdań wizytatora na temat przedmiotów interesujących historyka sztuki. „Wiersze i malowania owe w kościele po ścianach nieprzystojne jako napis nad ś. Christophorem Tumulus meretricis i inne bez odwłoki niech będą zamazane“ (Dłutowo). „Obraz z infułą ś. Wawrzyńca na ścianie gdyż ś. Wawrzyniec nie biskupem, ale diakonem tylko był, trzeba aby był zamazany“ (Mława). „Obrazy ryte na ołtarzu cechu rzeźnickiego, które są nieprzystojne, niech będą zniesione, a inne przystojniejsze sprawione“ (Mława). „Żelazo do

pieczenia opłatków ma X. pleban nowe z przystojnymi figurami sprawić, a tego z prosnemi nazbyt figurami, które dotąd były nie używać, ale raczej dotąd poki nowe nie będzie w bliskim gdzie kościele przystojniejszego pożyczyc” (Wieczwnia). „Żelazo do opłatków ine z przystojniejszymi figurami kupić” (Janowiec). „Lichtarz, który od belku wisi przy crucifixie jako zoraw u studnie niech będzie zniesiony” (Janowo). „Włosów białogłowskich do wiązania lichtarzew albo dzwonow nie mają używać. Przetoż ow powroz włosiany, na ktorem lichtarz przed ciborium wisi, niech odcięty będzie, a inszy powroz przystojny niech przyprawią” (Dłutowo). „Dzikich i pstrych szmatow nie trzeba więcej używać jako nieprzystojnych, ale je obrocić na nakrycie krzcielnice albo crucifixu, a więcej takich nie sprawować ani przyjmować do kościoła” (Wieczwnia). „Ornaty z żółto-gorejącej kitajki jako nieprzystojnej maści, niech nie używają, ale go niech obroczą na nakrycie krzcielnice” (Dwierzgowo). „Obrusami czwilichowymi pstremi nie mają przykrywać ołtarzow zwierzchu tylko pod spód, pod białe płócienne mogą je kłaść, tak żeby ich widać nie było” (Janowiec). „Z obrazow rytych trzeba często ścierać kurze uczyniwszy do tego miotelki z wierchołków trzciny „(Krzynowłoga Mała) „Rogi jelenie i ściany kościelne trzeba ochędożyć z plugastwa ptaszego” (Duczymin). Dla zakończenia tej litanji, by scharakteryzować dosadność pióra wizytatorskiego, dorzucę jeszcze jeden cytat. „Bydło a nie ludzie zdadzą się być w tej parafje, którzy widząc a owo kości przyjaciół ich psi albo świnię ze cmentarza roznieść mogą i roznoszą, kostnice jednak nie zbudują ani cmentarza ogrodzą”. (Duczymin).

*Dr. Włodzimierz Budka.*



## KILKA UWAG O SPRZĘTACH Z OKRESU BIEDERMEIERA I POTRZEBACH WSPÓŁCZESNYCH

### *W MEBLARSTWIE.*

**C**ZŁOWIEK tworzy mieszkanie, a mieszkanie urabia człowieka. — Nie zdajemy sobie dziś sprawy z trafności tego przysłowia. Nie zwracamy uwagi na urządzenia naszych mieszkań i dlatego przedstawiają one przeważnie pożałowania godny widok. Nie spostrzegamy, że nasze „stylowe” i secesyjne meble są niewygodne, niepraktyczne i brzydkie. Nie rażą nas niezgrabne, ceratą obite kanapy, zimne i odstręczające, z wysokimi, pionowemi, często jakąś galeryjką ozdobionemi, oparciami, które wypychając głowę naprzód, wykrzywiają nam kręgosłup. Nasze stołki, z dużemi zaokrąglonemi oparciami, zgniatają nam piersi i utrudniają oddech, fotele mają za niskie i wąskie poręcze, na których ramiona nie mogą się utrzymać, a nogi zaopatrzone są w zbyt małe kółka, wrzynające się w podłogę; sofy z powodu wadliwej konstrukcji są ciężkie i trudne do przesuwania, a stoliczki z garniturem do palenia stoją niepewne na swych filigranowych, toczonych nóżkach i przewracają się za lada dotknięciem. Sprzęty takie zdobią mieszkania ludzi zresztą bardzo wykształconych i nie psują im humoru. Nie zwracamy na to uwagi i nie zdajemy sobie sprawy z tego, by mogło być inaczej. A jednak dawniej nieco było inaczej.

Sto lat temu, w epoce, którą ochrzcziliśmy mianem Biedermeiera, urządzeniu mieszkania, a w szczególności sprzętom poświęcano wiele uwagi i starań. Był to czas rewolucyjny dla kultury mieszkaniowej. Zerwano wówczas z okazałymi i błyszczącymi urządzeniami i meblami dawnych epok, naśladowaniem niewolniczo formy architektury zewnętrznej. Mieszczanstwo ówczesne nie chciało błyszczeć i reprezentować, lecz wygodnie i przyjemnie mieszkać. W domach krakowskich kryją się w dość okazałej liczbie, niedostępne dla ogółu meble z tych czasów, które nas uczą, jak ówcześni ludzie urządzali się wygodnie, stosownie do swych potrzeb, bez pretensji i szczerze. Konstruowano meble z niezwykłą rzeczowością i celowością, bez zbytecznych ozdób i nadmiaru materiału; piękne przez swą praktyczność i solidne wykonanie. Ochramiamy pozostałe resztki starannie, gdyż uczą nas one, że powinniśmy tak samo postąpić. Czy mamy je naśladować? Bynajmniej. W epoce samolotu i radja nie możemy naśladować form z czasów dyliżansu pocztowego. Powinniśmy jedynie nawiązać zerwaną nić i przez uważne badanie pozostałych wzorów dojść znowu do form, któreby odpowiadały naszym potrzebom. Z dawnych mebli przejmujemy tylko zasady ich budowy i wykonując nowe, powinniśmy dbać o praktyczność, dobroć materiału i staranność wykonania. Należy o to dbać by, stołki nasze, jak dawne, były wygodne do siedzenia i nie zniekształcały ciała. Dobry stołek powinien mieć starannie dobraną wysokość. Od wysokości zależy głębokość oparcia. Oparcie powinno być tak skonstruowane, aby niewywoływało utrudnień w oddychaniu. O ile jest wysokie, musi być płaskie, by pierś była swobodna i nie podawała się naprzód. Oparcie niskie, nie sięgające łopatek, musi być natomiast zaokrąglone, by wygodnie obejmowało korpus. Ten rodzaj stołków jest mało używany, choć jest bardzo wygodny i celowy ze względów zdrowotnych. Oparcia stołków w jadalni nie mogą być zbyt wysokie, by nie przeszkadzały w roznoszeniu potraw. Tylne nogi stołków, które mają stać pod ścianą, muszą być daleko w tył wygięte, by oparcia nie uderzały o ścianę. Fotele powinny mieć poręcze szerokie i płaskie, by ramiona swobodnie na nich spoczywały. Kanapy z bocznymi oparciami, o ile nie służą do leżenia, wystarczą na dwie osoby, gdyż siedzący w środku, nie wiedzą, co z rękami począć. Wysokość stołów może być około 61 cm. Biurka, szafy i łóżka nie powinny być zbyt ciężkie i łatwe do przesunięcia. Jednym słowem, meble z okresu Biedermeiera uczą nas, że celowość, prostota, odpowiednie wymiary, solidna robota i naturalne piękno materiału są głównymi zaletami sprzętów, a rozmaite ozdoby są rzeczą uboczną.

Przy zamawianiu mebli powinniśmy zwracać uwagę na to, co nam dostarcza stolarz. Nasi stolarze, w przeciwieństwie do swych kolegów z przed stu lat, skończonych artystów, nie posiadają wyrobienia artystycznego i nie zdają sobie sprawy, jakim warunkom czynić zadość powinny meble pod względem praktyczności i estetycznego wyglądu. I chociaż trudno zdaje się znaleźć stolarza meblowego, któryby nie uważał siebie za artystę (jak również pracownię, któraby się nie zwała „artystyczną“), to jednak stolarze nasi, nie mając kultury artystycznej, nie tylko nie umieją zaprojektować mebli, ale często dostarczone rysunki ignorują. Musimy zatem sami dopilnować wykonania zamówionych sprzętów i opierając się na dobrych wzorach, sprecyzować wyraźnie nasze żądania. Podając reprodukcje niektórych dawnych mebli z domów krakowskich, należy również zwrócić uwagę na pracę naszych artystów na polu nowoczesnego meblarstwa, a zwłaszcza na oryginalne projekty Wojciecha Jastrzębowskiego i Karola Stryjeńskiego, oraz na ciekawe uświetnienia Czajkowskiego.

*Architekt Stefan Strojek.*



# POLSKA NA WYSTAWIE W PARYŻU.

INFORMACJE DELEGATA RZĄDU W SPRAWIE UDZIAŁU POLSKI W MIĘDZYNA-  
RODOWEJ WYSTAWIE NOWOCZESNEJ SZTUKI DEKORACYJNEJ W PARYŻU.

I. Ogólny program i charakter wystawy. II. Koncepcja i plan Działu Polskiego. III. Stan robót. IV. Organizacja przygotowań. Komitety. Wystawy przeglądowe. V. Strona finansowa. VI. Trudności. VII. Wezwanie do społeczeństwa.

*I. Ogólny program i charakter wystawy.* Międzynarodowa Wystawa Nowoczesnej Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu 1925 r. obejmuje: 1. Architekturę, 2. Wnętrza, meble, sprzęty i wszelkie działy artystycznego przemysłu. 3. Stroje, mody. 4. Sztukę ogrodniczą i dekorację ulicy. 5. Sztukę dekoracyjną teatru: (budowa sceny, inscenizacja sztuk, dekoracje, kostjomy teatralne i. t. d. 6. Nauczanie, (metody zastosowane w szkołach, dotyczące wszystkich powyższych działów). Wystawa poświęcona jest nowoczesnej sztuce i wyłącza z góry wszelkie style historyczne, ich przeróbki lub imitacje. Malarstwo i rzeźba wchodzi w program o tyle, o ile służą wyłącznie celom dekoracyjnym architektury lub wnętrza. Wystawa ma przedstawić wysiłki narodów, (na najlepszych wyborowych okazach, modelach, projektach), wyrażenie w architekturze i sztuce dekoracyjnej potrzeb współczesnego życia. Każdy naród ma za zadanie ukazać światu swoje, tym wspólnym programem objęte, ale własne, narodowe oblicze.

*II. Koncepcja i plan Działu Polskiego.* Ogólna koncepcja wystawy została z góry przez ogólny plan francuski nakreślona, spowodowana pewną ideą specyficznie francuską, a jednocześnie danym terenem, przeciętym Sekwaną na dwie części (Esplanada Inwalidów, brzegi Sekwany, Most Aleksandra III, Cours la Reine, ogrody pałaców sztuki i Grand Palais). Wystawa Polska, jak i każdego innego narodu nie będzie więc skupiona w jednym miejscu, lecz rozrzucona w kilku, a mianowicie: 1. Własny pawilon, poprzedzony małym dziedzińcem, na Cours la Reine, pomiędzy pawilonami Szwecji i Holandji (ogółem teren zabudowany  $10 \times 30$  metrów). 2. Odcinek Galerji na Esplanadzie Inwalidów (pomiędzy Japonją i Danją  $16 \times 22,44$  m.). 3. Miejsce wśród drzew na atrakcje lub sprzedaż wyrobów na Esplanadzie, obok naszej wystawy ( $12,44 \times 21$  m.) 4. Miejsce na różne działy w Grand Palais na parterze (różne  $12 \times 20$  m.), na I. piętrze (działy nauczania,  $44 \times 4$  m.). W Grand Palais będziemy sąsiadowali z Holandją i Japonją.

1. Pawilon. Autorem planów, wyniku kilku konkursów, jest p. Józef Czajkowski, prof. Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, autor głównych budynków na wystawie architektonicznej w Krakowie 1912 r., fasady Muzeum Przemysłowego w Krakowie, kilku dworów w Królestwie i wielu prac nagrodzonych na konkursach architektonicznych. Jego projekt stopniowo dojrzewał, wytrzymał próbę konkursów, kształtował się i ulepszał pod wpływem coraz bardziej wyjaśniającego się i zdecydowanego programu urządzenia wnętrza. Dziś mamy dzieło dojrzałe, oryginalne, nowoczesne w pomysle, odpowiadające przeznaczeniu. Pawilon Czajkowskiego jest budynkiem wystawowym, konstrukcją oryginalną i efektowną, nie ma pretensji do naśladowania czegokolwiek, ani dworu polskiego, ani chałupy, ani pałacu, ani budynku ściśle użytkowego. Wśród wąskiej alei drzew, przez kutą z żelaza bramkę, wchodzi się na niewielki dziedzińczyk otoczony krużgankiem, ozdobiony rzeźbą dekoracyjną. Ściany krużganku udekoruje sposobem sgraffito prof. Wojciech Jastrzębowski. Biała fasada pawilonu, plastycznym ornamentem urozmaicona, zakończona wyniosłą wieżą strzelistą o 3-ch kondygnacjach, silnie zwężającą się ku górze. Szkielet wieży zrobiony jest w lekkiej konstrukcji żelaznej, a nachylone pod różnemi kątami ścianki wieży, stanowiącej jednocześnie dach budynku, w kształcie kryształu, wykonane są ze szkła ułożonego w szybki o pryzmatycznych kształtach. Ta koncepcja szklanej wieży, obliczona jest na efekt świetlny we dnie, uzyskany przez załamywanie się światła w różnie nachylonych płaszczyznach, a w nocy przez oświetlenie całej tej kryształowej formy światłem elektrycznym. Wystające formy wieży na wszystkich trzech kondygnacjach zakończone 25-ma kwiatonami z kutego żelaza ozdobionego złoceniem, a ostatni kwiaton na szczycie wieży, zakończony orłem polskim. Do wnętrza prowadzi przedsionek o posadzce z marmuru kieleckiego i ścianach wyłożonych płytkami majolikowemi prof. St. Jagmina. Na prawo i lewo przez zaciemnione przestrzenie grają efektem barwnym dwa wielkie witraże Mehoffera z Krakowskiego Zakładu S. G. Zeleńskiego. Przez to osiąga się na wstępie nastrój uroczysty i skupiony. Druga przestrzeń wystawowa, główne wnętrze, to ośmio-

boczna sala reprezentacyjna, której kopuła ze szkła o zwężających się ku górze przyzmacz, wspiera się na 8-miu  $4\frac{1}{2}$  metrowych słupach, lekko rzeźbionych, a wykonanych z czarnego dębu parusetletniego, wydobytego z Wisły. Ściany ozdobione malowidłem dekoracyjnym Zofji Stryjeńskiej, posadzka drewniana. Sala ta oświetlona półtonem górnego światła przez szklane przyzmy kopuły i wieży, stanowi, w stosunku do przedsionka, drugi stopień wrażenia świetlnego, a prowadzi do trzeciej części pawilonu, najjaśniejszej, oświetlonej pełnym światłem trzech wielkich okien fasady tylnej. W tej części wystawiony będzie bogaty reprezentacyjny gabinet, z dwóch garniturów meblowych złożony, opracowany przez prof. W. Jastrzębowskiego i J. Czajkowskiego. W tem wnętrzu znajdzie się i gobelin pomysłu Zofji Stryjeńskiej z pracowni Marji Sliwińskiej, wyroby mosiężne firmy Braci Łopieńskich, prawdopodobnie makata buczacka i inne przedmioty dekoracyjne i użytkowe, wreszcie kominiek z marmurów kieleckich.

2. W Galerji na Esplanadzie Inwalidów. Kompleks wnętrz urządzonych, na które się złożą: wnętrze środkowe, dekoracyjnie traktowane, służące jednocześnie za przejście dla publiczności do sąsiednich działów i kilka wnętrz całkowicie umeblowanych, wśród nich jako clou — wnętrze kapliczki, z ołtarzem rzeźbionym w drzewie i bogatą dekoracją rzeźbiarską ścian i sufitu również w drzewie, pomysłu Jana Szczepkowskiego, dyrektora miejskiej Szkoły Zdobniczej i malarstwa w Warszawie, w wykonaniu 2 miejskiej Szkoły rzemieślniczej w Warszawie, pod dyрекcją inż. Tokarskiego. Ściany ozdobione drzeworytami kolorowemi W. Skoczylasa o treści religijnej. Kruchta oświetlona witrażem. Dalej wnętrza mieszkalne prof. Miecz. Kotarbińskiego, pokój kawalerski w wykonaniu, zakładu Michała Herodka w Warszawie i pokój stołowy prof. Wojciecha Jastrzębowskiego, w wykonaniu zakładu Adama Jaszczolta w Warszawie. W tymże dziale będzie prawdopodobnie urządzone także wnętrze, poświęcone twórczości dekoracyjnej Stanisława Wyspiańskiego. Pozatem kilimy, batiki i inne przedmioty.

3. Na Esplanadzie Inwalidów. Tuż obok naszego odcinka Galerji zaofiarowano Polsce miejsce wśród drzew na atrakcję lub sprzedaż wyrobów; prawdopodobnie miejsce to obejmie i urządzi, w porozumieniu z Komitetem Wystawy Towarzystwo „Zdobnictwo“ w Warszawie.

4. Grand Palais. Na parterze różne działy. Na I piętrze — nauczanie: *Parter* stanowić będzie całość, na którą się złożą następujące działy: *a). Architektura.* (Projekty i modele). Przygotowania tego działu podjął się z ramienia Komitetu Prezes Warszawskiego Koła Architektów, prof. Tadeusz Zieliński. *b). Książka.* (wydawnictwa) druki, afisze, oprawy i t. d. Przygotowanie tego działu spoczywa z ramienia Komitetu w rękach prof. Władysława Skoczylasa. *c). Sztuka ludowa.* Dział ten zgromadzi zarówno najbardziej typowe dokumenty tradycyjnej sztuki ludowej polskiej ze wszystkich działów (budownictwo drzewne, sprzęty, stroje, obrazy na szkle, rzeźby, wycinanki, hafty, tkaniny i t. d.), wśród których lud dzisiejszy żyje, które zatem stanowią jego współczesną sztukę, — jak i nowsze dzisiejsze wyroby przemysłu ludowego. Przygotowanie tego działu wzięło na siebie Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego w Warszawie. *d). Dział teatralny.* (budowa sceny, inscenizacja sztuk, dekoracje, kostjomy i t. d.). Będą wystawione makiety teatralne, ewentualnie rysunki. Wśród wymienionych działów będą umieszczone różne wyroby, jak meble koszykarskie, kilimy, batiki, ceramika, hafty, zabawki i t. d. *Piętro.* Na piętrze w długiej wąskiej Galerji rozmieści się nasz *Dział nauczania.* Szkoły państwowe, miejskie lub prywatne, gdzie odbywa się nauka architektury, lub sztuki stosowanej, lub jakiegokolwiek rzemiosła artystycznego mogą otrzymać odcinek ściany i stołu dla zademonstrowania swych metod nauczania. Dział ten nie będzie traktowany jako wystawa prac szkolnych w ścisłym znaczeniu, lecz jako pokaz najciekawszych metod nauczania. Tablice graficzne przedstawiają rozwój szkoły pod względem rodzaju uprawianych umiejętności, prowadzonych warsztatów, godzin, poświęconych pewnym przedmiotom i t. d. W sposób plastyczny, graficzny lub reklamowy może być przedstawiona naczelną zasadą Szkoły, przyczem może być podane w zwięzłej formie wyznaczenie wiary kierownictwa. Ciekawsze metody nauczania będą zaprodukowane za pomocą wybranych, najbardziej charakterystycznych rysunków, projektów, lub nawet wykonanych w szkole przedmiotów, które się nadają do wyrażenia zasadniczej idei tego działu. W dziale tym będzie również uwzględniona *twórczość dziecka*, w szczególności jej właściwości dekoracyjne, w związku z metodami wyzyskania ich i praktycznego rozwijania. Inicjatywę w zorganizowaniu udziału szkół w dziale nauczania przyjęło obecnie Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego.

(C. d. n.)

## KRONIKA MUZEALNA.

ZJAZD WE LWOWIE. W połowie września r. b. odbył się we Lwowie zjazd delegatów Związku Muzeów polskich. Obrady zagał dr. Kopera, dyr. Muzeum Narodowego w Krakowie, podkreślając doniosłość i znaczenie zjazdu delegatów związku polskich muzeologów dla rozwoju muzeów, poczem p. M. Piotrowski z Warszawy wygłosił odczyt na temat „Muzea obyczajowe”. Określając charakter typu muzeów należałoby, zdaniem referenta, rozróżnić w tym zakresie muzea: a) historyczno-obyczajowe, b) artystyczno-obyczajowe oraz c) obyczajowe (ludowe). Referat swój p. Piotrowski opierał na poczynionych doświadczeniach z poprzedniej pracy. Po referacie wywiązała się ożywiona dyskusja, podczas której omawiano sprawę organizacji biura zjazdów muzeologów, w tym też celu wyłoniono komisję, złożoną z trzech osób. Następnie przyjęto wnioski d-ra Kłyszewskiego w sprawie współpracy z muzeami zagranicznymi, przyczem z wielu stron podkreślono, że przy takiej współpracy wiele eksponatów można będzie wykupić z rąk obcych. W charakterze przykładu, dr. Kłyszewski wskazał na Drezno, gdzie znajduje się dużo naszych pamiątek, w szczególności z okresu saskiego. P. Osiński wskazał na brak opieki i pomocy materialnej ze strony rządu względem zabytków i pomników naszej przeszłości. Pozatem wygłosili odczyty: p. Janusz, konserwator m. Lwowa, p. t. „Lapidarium Lwowskie” i p. T. Leśniewski o organizacji muzeum rolnictwa w Warszawie.

Wkońcu p. Turczyński, delegat M. W. R. i O. P., przedstawiając sprawozdanie z działalności Ministerstwa w zakresie muzealnictwa, podkreślił, że dotąd nie wpłynęły do Ministerstwa żadne prośby o pomoc materialną i nie

istniały żadne dane, by można było przy układaniu budżetu wstawić odpowiednie sumy na zasiłki dla muzeów. O ile zaś gdziekolwiek powstałby zamiar budowy gmachu muzealnego, Ministerstwo udzieliłoby odpowiedniej subwencji lub pożyczki na ten cel.

Następnie dokonano wyborów nowego zarządu związku muzeologów, w którego skład m. in. weszli: p. Gembarzewski (prezes), dr. Kłyszewski i dr. Turczyński (zastępcy). Następny zjazd ma się odbyć w Warszawie.

Udział brali w Zjeździe panowie: Badecki K., Biernacki L., Czołowski Al., Dembowski I., Harasimowicz M., Janusz B., Jodkowski J., Kłyszewski Wł., Kopera F., Kotula R., Kruczkowski Fr., Leśniowski St., Łomnicki J., Mękicki R., Orzechowicz B., Osiński K., Piaskowski W., Piotrowski M., Rachwał St., Siemiradzki J., Smoliński A., Stroner Wł., Terlecki Wł., inż. Tor Eug., Turczyński W., Wójcicki Z., Zarewicz St., Zniński Z., Żyła Wł. — Nieobecność swą usprawiedliwili panowie: Gembarzewski, Gumowski i Liske.

### MUZEUM RZEMIOSŁ I SZTUKI STOSOWANEJ W WARSZAWIE.

Muzeum rzemiosł i sztuki stosowanej objawia swą działalność w dwóch kierunkach: jeden to wykształcenie estetyczne i teoretyczne młodzieży rzemieślniczej na samodzielnych kierownikach pracowni własnych lub zakładów przemysłowych, oraz przygotowanie inteligentnych sił twórczych i kierowniczych dla przemysłu artystycznego, jak również zaznajomienie szerokich warstw społeczeństwa z tak zw. „sztuką stosowaną” naszą i zagraniczną minionych stuleci i współczesną. Z drugiej strony Muzeum dąży do możliwie pełnego skompletowania w swych zbiorach okazów prze-

mysłu artystycznego ze szczególnem uwzględnieniem rękodzielnictwa rodzimego, w historycznym i dydaktycznym zestawieniu przedmiotów.

Ważnym czynnikiem, w dużej mierze decydującym o rozwoju i normalnej działalności instytucji, jest posiadanie takiego gmachu muzealnego, któryby odpowiadał dzisiejszym pojęciom muzealnictwa, o którego zdobycie krząta się obecny zarząd i komitet Muzeum z prezesem Feliksem Łopieńskim na czele. Wprawdzie Muzeum posiada gmach własny przy ulicy Chmielnej, lecz przerobiony przed kilkunastu laty ze zwykłej kamienicy czynszowej, nie odpowiada celom, do których jest przeznaczony. To też prowadzone są wewnętrzne konferencje dla ustalenia, gdzie ma stanąć przyszły gmach Muzeum rzemiosł i sztuki stosowanej, odpowiedni do muzeologii i szkolnictwa, którego szkice są już przygotowane i poczyniono kroki do rozpoczęcia robót budowlanych.

W bieżącym roku szkolnym poza ściśle zawodowymi kursami, prowadzonymi przy Muzeum przez cechy, odbywać się będą wieczorne kursa rysunku zawodowego dla stolarzy, rzeźbiarzy, grawerów, cyzelerów, malarzy, kursa haftu artystycznego, zorganizowaną będzie dzienna szkoła zdobnictwa z wydziałami: rzeźbiarskim, malarstwa dekoracyjnego i kompozycji wnętrza, oraz krótkoterminowe kursa batików, metaloplastyki, zabawkarstwa, koszykarstwa. Uzupełnieniem kursów przytoczonych będą prelekcje i wykłady, przeznaczone dla szerszego ogółu, traktujące o rodzimym przemyśle artystycznym i twórczości rękodziel w Polsce, oraz o znaczeniu sztuki stosowanej w dobrobycie narodowym.

**MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE.** *Konkurs na gmach.* Magistrat m. Warszawy oddał 12.000 zł.

do dyspozycji Koła architektów w Warszawie, w celu rozpisania konkursu na ten gmach, który ma stanąć przy Alei 3 Maja i który ma mieścić zbiory Sztuki, Kultury i Wojska, jakoteż na rozplanowanie terenów miejskich w tamtejszej okolicy miasta. Program, warunki konkursu z dodatkiem rysunkowym otrzymać można w kancelarii Stowarzyszenia technicznego w Warszawie przy ul. Czackiego l. 3—5, codzień z wyjątkiem świąt i niedziel, między godziną 11—1 za złożeniem 10 zł, termin 10 grudnia b. r.

**MUZEUM PRZEMYSŁU I ROLNICTWA.** We wrześniu r. b. odbyło się w Warszawie posiedzenie członków komitetu Muzeum przemysłu i rolnictwa, pod przewodnictwem prezesa dr. K. Szlenkiera, w obecności 12 członków komitetu i przedstawicieli ministerjum przemysłu i handlu. Przed zebraniem uczczono 25-lecie pracy dyrektora administracyjnego, p. L. Janikowskiego, poczem prezes Muzeum złożył szereg komunikatów i zawiadomił, że naczelne kierownictwo Muzeum powierzono zgodnie z uchwałą komitetu, p. dyr. Stan. Leśniowskiemu, który od d. 1 września objął to stanowisko. Inspektorem kursów doksztalających, prowadzonych przez Muzeum przy ul. Składowej, został p. inż. J. Straszewicz.

Główną treść posiedzenia wypełniło sprawozdanie dyrektora z prac Muzeum za ubiegłe miesiące i program działalności Muzeum P. i R. na rok 1925. Muzeum przystępuje obecnie do wypełnienia swych podstawowych zadań, do organizacji Muzeum rolnictwa, w myśl jednogłośnych uchwał I-go kongresu rolniczego. Praca ta jest zapoczątkowana i cieszy się poparciem ministerjum rolnictwa. Muzeum rolnicze składać się będzie z 12 działów: statystyki i ekonomiki rolniczej; produkcji roślinnej; produkcji

zwierzęcej, przemysłu rolnego, leśnictwa i przemysłu drzewnego, rybactwa, ogrodnictwa, pszczelnictwa, budownictwa wiejskiego i meljoracji rolnych, maszyn rolniczych, ochrony roślin, szkolnictwa rolniczego i pomocy szkolnych. Na czele Muzeum rolnictwa stać będzie rada muzealna i ściślejszy komitet, złożony z przedstawicieli rządu i naczelnych organizacji rolniczych. W r. 1925 gromadzone będą okazy z poszczególnych działów, do użytku jednak szerszej publiczności Muzeum może być otwarte nie wcześniej, jak w r. 1926 lub 27, jeżeli znajdą się odpowiednie pomieszczenia w salach, po przeniesieniu zbiorów etnograficznych, lub też, gdy nad głównym gmachem Muzeum nadbudowane będzie piętro. Projekty organizacji Muzeum rolnictwa uzyskały aprobatę komitetu. Działalność pracowni naukowych Muzeum: chemicznej, etnograficznej, fizycznej, instytutu fermentacyjnego oraz stacji oceny nasion rozwija się pomyślnie i niektóre z nich, jak n. p. pracownia fizyczna, znacznie rozszerza swą działalność. W bieżącym roku szkolnym Muzeum, wznowiło również szerszą działalność w kierunku dokształcania zawodowego. Gmach Muzeum przy ul. Składowej, na ten cel poświęcony, wkrótce będzie opróżniony przez gimnazjum im. T. Czackiego i będzie poświęcony wyłącznie na kursy zawodowe w dziedzinie przemysłu, rzemiosł i rolnictwa. Obecnie prowadzone są przez Muzeum kursy wieczorne dla elektromonterów, kursy rysunków technicznych i kursy dla cukierników. W or-

ganizacji są kursy garbarskie, włókiennicze i inne. W tymże gmachu prowadzone są kursy dla grafików i zapewne też otwarte tam będą wkrótce kursy malarstwa im. Gersona. Kursy zawodowe prowadzone są przez Muzeum przy poparciu ministerjum oświaty i według programów, zatwierdzonych przez ministerjum. Obecnie na kursy, prowadzone przez Muzeum, uczęszcza 245 słuchaczy. Dla szerszego rozwoju kursów dokształcających niezbędne jest rozszerzenie gmachu przy ul. Składowej; projekty są przez Muzeum złożone władzom do zatwierdzenia.

Po wysłuchaniu sprawozdań dyrektora i przyjęciu jednogłośnie przedstawiono program w r. 1925. Komitet upoważnił p. E. Gerlacha do porozumienia się z Tow. dobroczynności, w sprawie realizacji na rzecz Muzeum zapisu ś. p. Majewskiego. Następnie prezes Muzeum, dr. K. Szlenkier, zreferował sprawę ewentualnego otworzenia, pod egidą Muzeum, autonomicznego instytutu naukowej organizacji pracy, którego projekt przygotowuje specjalna komisja organizacyjna, pod przewodnictwem prof. Radziszewskiego. Komitet, po dłuższej dyskusji, wniosek przyjął i upoważnił prezydium Muzeum w osobach jego prezesa i dyrektora do współdziałania w kierunku tego instytutu pracy przy Muzeum.

W końcu postanowiono, żeby członkowie komitetu Muzeum w najbliższych tygodniach zwiedzili zbiory muzealno-etnograficzne i przyrodnicze i zapoznali się z urządzeniami pracowni naukowych.

## KRONIKA.

Ś. p. STANISŁAW DĘBICKI. Dnia 12 sierpnia b. r. zmarł w Krakowie Stanisław Dębicki, profesor Akademii Sztuk Pięknych. Zmarły profesor urodził się we Lwowie w r. 1866, gdzie uczęszczał do szkół i osiadł tam po odbyciu studjów malarskich w Monachium i Paryżu. Następnie został powołany na katedrę

dekoracji w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Był to artysta niezwykle. Społeczeństwo rzeczywiście nie doceniało prac śp. Dębickiego, a on skromny, nie umiał ułatwić sobie drogi życia i sztuki, w której nie było zbroczy, nie było mody, a przez to nie było i popularności. Niechże to przyznanie się do niewdzięcz-

ności względem talentu będzie bodaj małym zadośćuczynieniem dla Zmarłego i zasług, które przedewszystkiem na polu sztuki zdobniczej zostawił.

W sztuce polskiej jest śp. Dębicki wielkim samotnikiem jakiejś renesansowej a samorodnej linii artystycznego wysiłku, o twórczym duchu, wędrującym często po polach symbolu, będącego odbiciem Jego marzycielskich oczu, którymi tak pobłażliwie i życzliwie na świat patrzył. Jego spuścizna artystyczna obejmuje, obok prac czysto malarskich, przeważnie dzieła z dziedziny sztuk zdobniczych, związanych z warsztatem rzemieślniczym i materiałem. Na tej drodze był jednym z pierwszych, którzy rozumieli potrzebę swojskiej produkcji artystyczno-przemysłowej, był także u nas jednym z pierwszych krzewicieli kultu dla sztuki japońskiej, jako wzoru wykintu i umiejętności stosowania go do codziennych potrzeb. Ze zbiorów swych, pieczołowicie dobranych, urządzał wystawy japońskie w księgarni Altenberga we Lwowie i w ten sposób zmuszał przechodniów do oglądania mistrzowskich dzieł sztuki japońskiej.

Nie wielu osobom wiadomem jest, że śp. Dębicki pracował nad upiększeniem „pocztówki“ i posługiwał się w tym celu swymi pracami sztalugowymi, powstałymi z przeżyć na Pokuciu, które miłował nie tylko dla barwy i formy, ale i za wrodzone tej połaci kraju artystyczne zdolności, ujawniające się w ceramice, wykładance drzewnej, snycerstwie, w tkactwie, pisance i t. d. Na tym podłożu powstają, obok impresji na tle życia Huculów, projekty ceramiczne, niestety niewyprowadzone w materiale, a może nawet rozmyślnie ukrywane w tece. Z wędrowek pieszych po Huculszczyźnie powstaje zbiór pisanek, sędziwych, nieskażonych miejskimi naleciałościami. Zbiór ten niema równego sobie w Polsce, jeśli chodzi o uszeregowanie najwięcej charakterystycznych i bezwzględnie ludowych pisanek.

Z motywu pisankowego powstają prace graficzne śp. profesora Dębickiego, a barwna karta tytułowa do „Pieśni ludowych“ Porębowicza jest najlepszym tego dowodem. Przedziwnie te pieśni ozdobił i tyle tchnął w te ozdoby czulej duszy i fantazji, ile rzeczywistego piękna ludowości znalazł w stornellach i kanzonach włoskich, andaluzyjskich pieśniach cygańskich, balladach szkockich czy angielskich, wreszcie w pieśni ludowej polskiej. Przemówiła do niego owa siła, która ożywia nie tylko istoty ludzkie, ale i całą przyrodę, owa gra żywiołowych namiętności i rzewnych wzruszeń i szukanie symbolu, którym lud tak chętnie swe myśli wypowiada. A ilustracje do bajki Rydla „O Kasi i królewiczu“ stają się już same dla siebie zbiorem czarownych powiastek, wysnutych z czulej duszy artysty, uzmysłowionych z taką dziecięcą prostotą w rysunku i kolorowej plamie. Ilustruje także „Bajki, baśnie i klechdy“ Kasprowicza, bo go pociąga temat i możność swobodnego obrazowania.

W dziale dekoracji monumentalnej pozostawił prace we wnętrzu westibułu teatru lwowskiego i katedry rzymsko-katol. we Lwowie.

Zakończył żywot doczesny; pozostała jednak po nim spuścizna artystyczna niejednokrotnie przypomni Jego twórczość żyjącym, a kiedyś może zbiorowa wystawa prac, której sam nigdy nie urządził, pozwoli na wyznaczenie odpowiedniego miejsca w szeregu najtęższych artystów Polski i ułatwi dokładną ocenę Jego Ducha, który silnym głosem woła: „Non omnis moriar“!

*Redakcja.*

**KONKURS NA PLAKAT.** Zarząd Ogrodu Zoologicznego w Poznaniu ogłasza konkurs na plakat dla zwierzynca pod niżej wymienionymi warunkami:

1. Plakat wielkości 85×65 cm.
2. Treść utworu, charakteryzująca ściśle daną instytucję.
3. Wykonanie (w 4-ch barwach) zastosowane do litografii.
4. Tekst: „Ogród Zoologiczny w Poznaniu. Obowiązkiem każdego obywatela polskiego jest zwiedzanie i popieranie zwierzynca w Poznaniu, jedyne w Polsce“.
5. Termin prekluzyjny nadsyłania prac upływa z dniem 15 grudnia 1924 r. o godz. 18-tej. Później nadesłanych prac nieuwzględnia się.
6. Nadesłane prace pod adresem Stowarzyszenia Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Poznaniu, Plac Wolności 14 a. winny być oznaczone godłem, a nazwisko artysty w zamkniętej kopercie z odpowiednim godłem.
7. Nagrody: 1) 400 zł., 2) 250 zł., 3) 150 zł. Zarząd Ogrodu Zoologicznego zastrzega sobie prawo zakupu dalszych prac po zł. 100.

Wszystkie prace nagrodzone, jakoteż zakupione, przechodzą na własność Ogrodu Zoologicznego, z nieograniczonym prawem reprodukcji. Jury stanowią: Zarząd Ogrodu Zoolog. i Zarząd Stowarzyszenia Artystów, Malarzy i Rzeźbiarzy w Poznaniu. W konkursie biorą udział tylko artyści Polacy.

Łącznie z konkursem plakatu ogłasza Zarząd Ogr. Zoolog. konkurs na winiętę, nadającą się jako klisza do gazet i nagłówek do listów. Wykonanie w jednej barwie; termin nadsyłania jak na plakat pod tym samym adresem. Nagrody: 1) 150 zł., 2) 100 zł., 3) 50 zł.

**KONKURS NA WYSTAWĘ SKLEPOWĄ.** Dyr. Muzeum przem., doceniając znaczenie rozumnej i estetycznej reklamy kupieckiej, uważa okno wystawowe za najskuteczniejszy środek reklamy. Ponieważ w Krakowie stan wystaw sklepowych znajduje się w zupełnym zaniedbaniu, wobec tego Muzeum przystąpiło do urządzenia konkursu na wystawę sklepową.

Pragnący wziąć udział w konkursie, zechcą do dnia 5 grudnia b. r. zgłaszać swe firmy w Dyr. Muzeum — Kraków, ul. Smoleńska 9.

Firmy, które posiadać będą najlepiej urządzone wystawy, otrzymają jako nagrody: medale brązowe

i listy pochwalne. Termin konkursu kończy się 22 grudnia, w którym to dniu Komisja składająca się z reprezentantów Muzeum, Kupiectwa i Prasy obejdzie wszystkie zgłoszone wystawy.

**KONKURS NA AFISZ.** Miejskie Muzeum przem. im. dra A. Baranieckiego w Krakowie, w porozumieniu z gazownią miejską w Krakowie, ogłasza konkurs na afisz, przeznaczony do reklamy gazu. Projekt wielkości  $23\frac{1}{2} \times 30$  cm., lub w odpowiednim powiększeniu, wykonany w 3 do 4 kolorach, ma jasno określać swe zadanie w barwach zdecydowanych i żywych, gdyż afisz umieszczony będzie na szybach tramwajowych itp. W projekcie należy uwzględnić napis: „Gaz, to czystość, oszczędność i wygoda”. Afisz wykonany będzie w reprodukcji cynkograficznej, z zastosowaniem płyty kreskowej. Prace do dnia 15 stycznia 1925 przyjmuje dyrekcja Muzeum przem., ul. Smoleńska 9, gdzie również można zasięgnąć bliższych informacji. Sąd konkursowy stanowiąc będą przedstawiciele Muzeum i Gazowni miejskiej.

**KONKURS NA METALOWĄ WYWIESZKĘ.** M. Muzeum przemysłowe im. dra A. Baranieckiego w Krakowie, w porozumieniu z firmą Gebethner i Wolff w Krakowie ogłasza konkurs na ażurową wywieszkę, połączoną z lampą elektryczną do oświetlenia wejścia sklepowego w Rynku głównym.

W projekcie wielkości naturalnej (1 m.) pożądane jest umieszczenie emblematu firmy (sowa). Rysunek projektu winien odpowiadać technice, w jakiej ma być wykonana wywieszka.

Nagroda I-sza wynosi 150 zł., II-ga 100 zł., III-cia 50 zł. Prace nagrodzone stają się własnością Muzeum przemysłowego. Jury stanowiąc będą przedstawiciele Muzeum, oraz firmy Gebethner i Wolff.

Prace, opatrzone godłem i kopertą z nazwiskiem, należy nadsyłać pod adresem Muzeum przemysłowego w Krakowie, Smoleńska 9, do dnia 15 stycznia 1925 r.

**ROZSTRZYGNĘCIE KONKURSU.** Dnia 24 b. m. rozstrzygnięto drugi konkurs na rzeźbę, która ma stanąć w dziedzińcu pawilonu polskiego na wystawie paryskiej.

Z 14 prac nadesłanych sąd konkursowy uznał za najodpowiedniejszą rzeźbę figuralną p. t. „Rytm”, której autorem jest art. rzeźbiarz p. Henryk Kuna.

Konkurs na witraż do przedsionka kapliczki nie dał pozytywnego rezultatu, postanowiono zwrócić się do 5 artystów o opracowanie w krótkim terminie nowych projektów.

**WYSTAWA PRZEGLĄDOWA POLSKIEGO PRZEMYSŁU ARTYSTYCZNEGO.** Rada Tow. „Zdobnictwo polskie” zawiadamia artystów i wytwórców, iż wystawa przeglądowa polskiego przemysłu artystycznego, urządzona przez Tow. „Zdobnictwo polskie”, w ścisłym porozumieniu z polskim komitetem międzynarodowej wystawy nowoczesnych sztuk dekoracyjnych

w Paryżu 1925 r., w celu wybrania najlepszych okazów przemysłu artystycznego na wystawę paryską, odbędzie się w Warszawie w terminie od 20-go stycznia do 15go marca 1925 r. w kamienicy Baryczków (Rynek Starego Miasta 32), gdzie należy nadsyłać okazy od 7—15 stycznia tegoż roku.

Wszelkich informacji w sprawie wystawy udziela sekretarjat Tow. „Zdobnictwo polskie”, Warszawa, ul. Szczygła 1, od g. 6—7.

**WYSTAWA GRAFICZNA W POZNANIU.** Polskie Tow. Graficzne w Poznaniu z okazji pięciolecia swojego istnienia urządza wystawę polskiej sztuki graficznej. Organizacja wystawy rozpada się na trzy działy: nagłówek gazetowy, oprawa książki i każdego rodzaju druk w wykonaniu wzorowym. Wystawa odbędzie się z końcem roku bieżącego. Dokładne ustalenie terminu nastąpi niebawem. Zgłoszenia udziału przysyłać należy na ręce p. Kozłowskiego w Poznaniu, Piekary 8.

**WYSTAWA FOTOGRAFICZNA W WARSZAWIE.** Zjazd Delegatów Stowarzyszeń Fotograficznych odbył się w Warszawie w dniach 14, 15 i 16 b. m. niezależnie od Wystawy Fotograficznej — z inicjatywy Zach. Polsk. Związku Fotogr. Zawod. w Poznaniu.

**WYSTAWA PRAC ARCHITEKTONICZNYCH.** Dnia 1 listopada br. otwartą została w gmachu Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie wystawa prac słuchaczy wydziału architektury Akademii. Sprawozdanie szczegółowe podamy w następnym zeszycie.

**WYSTAWA DOMOWA W ANGLJI.** Znany dziennik londyński Daily Mail, organizuje w roku przyszłym wystawę t. zw. idealnych urządzeń domowych. Ostatnia taka wystawa odbyła się w roku zeszłym; zwracała na niej uwagę hala rzemiosł, w której Polska nie była reprezentowana. Obecnie organizatorzy zwrócili się do władz polskich z zaproszeniem Polski do udziału i z prośbą o pomoc w nawiązaniu stosunków ze sferami rzemieślniczymi polskimi, celem nakłonienia ich do wzięcia udziału w wystawie.

Zainteresowani mogą porozumieć się bezpośrednio z Komitetem wystawy pod adresem: „Dorien Leigh, Ltd.” Cromwell Place, South Kensington, London.

**KURS SAMORODNEGO SPAJANIA METALI** obejmujący wykłady teoretyczne oraz ćwiczenia praktyczne spajania gazem acetylenowym, dissous, świetlnym i wodorem, urządza Dyrekcja Muzeum przemysłowego dla pracowników działu metalowego. Wpisy przyjmuje i informacji udziela Dyrekcja Muzeum codziennie w godzinach od 9-tej do 2-giej.

**KURS RADJOTECHNIKI** odbędzie się staraniem Dyrekcji Muzeum przemysłowego pod kierownictwem Dr. Jana Stocka, prof. Akademii Górniczej, oraz inż. Kozickiego, kierownika Krakowskiej Radjostacji. Kurs obejmie naukę praktyczną i teoretyczną wraz z ćwiczeniami.

zeniami; celem kursu jest wyszkolenie pierwszego zastępu fachowych radjotechników, którzyby mogli nabyte wiadomości dalej szerzyć. Wobec tego na kurs powyższy zostaną przyjęci tylko ci kandydaci, którzy wykazą się należyte wiadomościami z zakresu fizyki i elektrotechniki. Podania o przyjęcie na kurs wnoszą należy do Dyrekcji Muzeum. Informacji udziela Dyrekcja Muzeum codziennie w godzinach od 9—2-ej.

Z AKADEMJI SZTUK PIĘKNYCH W KRAKOWIE. Pierwsze dyplomy architektów na wydziale architektury Akademii Sztuk Pięknych otrzymali: pp. Zygmunt Gawlik, Marjan Łobodziński, Stefan Piowarczyk, Stefan Strojek i Bogdan Treter.

Docenturę historii sztuki objął p. Dr. Świerż, a docenturę chemii malarskiej p. Hopliński, bibliotekarz Akademii.

## NADESŁANE KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

ZYGMUNT GOTTLIEB: FOTOCHEMIGRAFJA. Praktyczny podręcznik wyrobu klisz jedno i wiele — barwnych oraz reprodukcji w światłodruku, heliografiurze i rotograviurze, z 56 rysunkami w tekście oraz 20 wkładkami, ilustrującymi techniki reprodukcyjne. Nakładem i drukiem tłoczni Wł. Łazarskiego. Warszawa, 1924. Skromna nasza literatura zawodowa wzbogaconą została pierwszym polskim podręcznikiem w dziale grafiki mechanicznej. Budzi to nadzieję, że wreszcie potrafimy podążać za szeroko rozwiniętym zmysłem wydawniczym w dziale podręczników zawodowych na zachodzie, gdzie również i technika reprodukcji znacznie nas wyprzedziła. W nowoczesnych technikach graficznych posługujemy się siłami obcymi, gdyż brak nam należyte wykształconych pracowników polskich. W dawno już znanych sposobach cynkograficznych wykazujemy niedołęność, zasklepienie w rutynie, brak precyzji w wykonaniu nawet zwykłych klisz kreskowych i siatkowych. Pobieżna znajomość zawodu to główna cecha młodszej generacji. Trzeba więc przekonywać młodzież o potrzebie studiów fachowych i wzbudzać ambicje zawodowe, gdyż tylko wtedy rozwiniemy należyte przemysł graficzny.

W pierwszym rzędzie do tego celu niezbędna jest szkoła, obejmująca wszystkie działy grafiki. Wiemy jednak, że zanim państwo zdecyduje się otworzyć tego rodzaju uczelnie, to wówczas zabraknie nam sił nauczycielskich. Pozostaje więc inicjatywa prywatna, którą tak dzielnie podjął właściciel zakładu graficznego, p. Gottlieb. Podzielił się swą wiedzą fachową, której niektórzy tak zazdrośnie strzegą, dla dobra ogółu, tak mało obznajomionego ze sposobem reprodukcji i dla uzupełnienia wiadomości, zdobytych w pracowniach graficznych przez naszych zawodowców. Podręcznik napisany jest jasno, rzeczowo i zrozumiale nawet dla laika. Jest to praca godna przykładu dla innych zawodów, oczekujących teoretycznego ujęcia. Podręcznik fotochemigrafii winien znaleźć jak najszerze poparcie M. W. R i O. P.

INŻ. KAROL BILY: ZNACZENIE PRACY RĘCZNEJ W NOWEJ SZKOLE. (Książnica-Atlas. Lwów, 1924 r., str. 17). Zaprowadzenie w szkole robót ręcznych spotkało się z ogólną niechęcią, wywołało nawet protesty rodziców i lekceważenie przedmiotu przez grono nauczycielskie, które, nie mogąc pojąć znaczenia nauki

robót, traktuje ten przedmiot jako kosztowną i nie znaczącą zabawkę.

Rozważanie nad przyczyną ogólnego niedoceniania tak ważnej dziedziny nauki, znajdzie swe wytłumaczenie w sposobie ujęcia robót i braku celowości. Dotychczas przeważnie ograniczała się praca do wycinanek, wystrzyganek, wyklejanek itp., a temsamem pojęcie robót ręcznych identyfikowano z tym niewinnym i bez większego znaczenia środkiem pedagogicznym. Jak należy rozumieć znaczenie pracy ręcznej w nowej szkole, wyjaśnia rzeczowo, na podstawie potrzeb życia i wychowania nowego pokolenia, zdolnego do wszechstronnej twórczości w dziedzinie ekonomiczno-społecznej, doświadczony pedagog i autor wydanej broszury Karol Bily. Dając realne podłoże swej pracy, stawia w szkole pracę ręczną jako cel narodowego odrodzenia. Użyteczność i celowość przeprowadzenia nauki uzasadnia przekonywująco; łącząc pierwiastek artystyczny z technicznym, daje autor w pracy swej nowoczesny pogląd, wyświetlający sprawę nauki słoju. W myśl zasad autora należałoby przeprowadzić gruntowną reformę w szkołach i na kursach nauczycielskich.

LEONARD LEPSZY I STANISŁAW TOMKOWICZ. Zabytki sztuki w Polsce. I. Kraków, Kościół i Klasztor OO. Dominikanów. Kraków. Nakładem polskiej Akademii Umiejętności. 1924.

IZYDOR GULGOWSKI. Kaszubi. Biblioteka Geograficzna „Orbis”. Kraków 1924. str. 128. Rysunki i ilustracje w tekście. Znany etnograf, niegdyś piszący wyłącznie w publikacjach niemieckich, dziś oddaje wielkie usługi polskiej literaturze ludoznawczej. W pracy swej omawia dzieje historyczne Pomorza, zwyczaj i przemysł kaszubski.

MARJAN ZIÓŁKOWSKI. Wesele akt. 3. osoby dramatu, 1924. Autolitografia. Skład główny Księgarnia św. Wojciecha. W siedmiu barwnych autolitografiach ujął autor postacie „Wesela” Wyspiańskiego w silnie stylizowanej formie.

TEKA DRZEWORYTÓW komponowanych, rysowanych i ciętych przez uczniów państwowego Seminarjum Nauczycielskiego w Lublinie. Lublin 1924 r. Pierwsze próbki ksylograficzne uczniów wypadły niezmiernie interesująco. W szesnastu drzeworytach i jednym



lineorycie przejawia się doskonały kierunek pedagogiczny i nadzwyczajne poczucie materiału u uczniów. Prace wydane bardzo starannie, na doskonałym papierze, wzbudzają wielkie zaufanie i nadzieję na przyszłość. Niejedna szkoła zawodowa, czy artystyczna może pozazdrościć rezultatów nauki, którą tak świetnie przeprowadził prof. Seminarjum, p. Wiktor Ziółkowski.

DR. O. NOTHDURFF. Doświadczenia chemiczne. Tłumaczył z 21 wydania niemieckiego Paweł Heczko. Przejrzał i wstępem zaopatrzył prof. Bronisław Duchowicz. Str. 316. Rycin 152. Cieszyn 1924. Nakład i własność księgarni B. Kotuli. Jest to praktyczny podręcznik do studjum chemii na podstawie łatwych doświadczeń.

SZTUKI PIĘKNE: Miesięcznik poświęcony: architekturze, rzeźbie, malarstwu, grafice i zdobnictwu. Organ Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych. Druk i nakład, Drukarni Narodowej w Krakowie. Treść Rocznika I-go Nr. 1-go: Prof. Mehoffer. Wczoraj i dzisiaj w sztuce. Antoni Potocki, Henri Matisse. Dr M. Treter. Sztuka na XIV międzynarodowej wystawie sztuki w Wenecji r. 1924. Kronika artystyczna. Polski Instytut Sztuk Pięknych. Zeszyt zawiera szereg ilustracji i dwie rotogravury.

POŁUDNIE: Kwartalnik, ilustrowany, poświęcony sztukom plastycznym i krytyce artystycznej. Warszawa 1924, wydawnictwa rok trzeci. Treść zeszytu 1-go: Stanisław Woźnicki. Od malowniczości do linearyzmu. Jan Dąbrowski. Prądy w architekturze współczesnej. Jerzy Siennicki. Kościół Św. Trójcy w Lublinie. Stefania Za-

horska. Kubizm i jego pochodzenie. Franciszek Siedlecki. Zadania współczesnej inscenizacji scenicznej. Jan Lorentowicz. Teatr szkolny. Kronika artystyczna.

SPIS GAZET I CZASOPISM Rzeczypospolitej Polskiej, oraz Poradnik Reklamowy zawiera: w 6 częściach wszystkie pisma w Polsce z dokładnymi adresami, nazwisko redaktora, wydawcy, kierunek pisma i wiele innych szczegółów, a także pisma polskie w Ameryce i innych krajach świata. Cena z przesyłką zł. 5.50. Wydawca: Teofil Pietraszek, biuro ogłoszeń w Warszawie, Marszałkowska 115.

„L' AMOUR DE L' ART“: Sierpniowy numer artystycznego miesięcznika, wychodzącego w Paryżu pod redakcją Waldemar Georg'a, poświęcony jest w przeważnej części polskiej sztuce dekoracyjnej. Prócz szeregu ilustracji, zawiera artykuły: Tadeusza Stryjeńskiego o architekturze w Polsce. Karola Stryjeńskiego o polskim szkolnictwie zawodowym i J. Warchałowskiego o polskiej sztuce stosowanej.

NARODNA STARINA. Czasopismo poświęcone kulturze i etnografii południowych Słowian, redagowane przez Dr. J. Matasovic'a w Zagrzebiu, wydało czwarty zeszyt. Chorwaci znani są ze swej sumienności w pracy, więc i Nar. Star. podaje poważne, sumiennie opracowane artykuły. Znajdujemy wiadomości z historii, numizmatyki, z muzeów itd., co w bratnim Polskim narodzie powinno wzbudzić należyte zaciekawienie i poparcie. Liczne ryciny zdobią pismo i stawiają je na prawdziwie artystycznym poziomie.

#### REDAKTOR KAZIMIERZ WITKIEWICZ.

TREŚĆ ZESZYTU: *ADAM CHMIEL*: KARTY Z FABRYKI KRAJOWEJ J. G. DU PORTA W WARSZAWIE. — *KAROL HOMOLACS*: TEORJE KOLORYSTYCZNE W ZWIĄZKU Z POTRZEBAMI SZKOLNICTWA I PRZEMYSŁU. — *TADEUSZ SEWERYN*: TKACTWO I KRAWIECTWO W BRZEZINACH. *KS. DR. TADEUSZ KRUSZYŃSKI*: NIECO O DAWNYCH POLSKICH KILIMACH. — *WANDA GERMAIN*: WYSTAWA WIELKOBRYTYJSKA W WEMBLEY. — *DR. WŁODZIMIERZ BUDKA*: CIEKAWY SZCZEGÓŁY Z WIZYTACJI KOŚCIOŁÓW W DIECEZJI PŁOCKIEJ W R. 1605. — *ARCHITEKT STEFAN STROJEK*: KILKA UWAG O SPRZĘTACH Z OKRESU BIEDERMEIERA I POTRZEBACH WSPÓŁCZESNYCH W MEBLARSTWIE. — POLSKA NA WYSTAWIE W PARYŻU. — KRONIKA MUZEALNA. KRONIKA. — NADESLANE KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

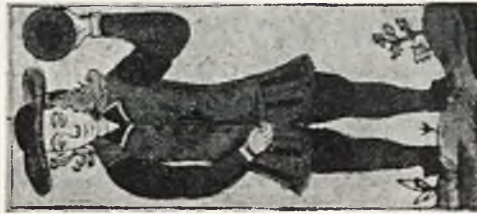
ILUSTRACJE: Tablica kolorowa. Fragment malowań ściennych z okolic Dąbrowy, w pow. Tarnowskim (do Nr. 1. R. IV. str. 25). — Tabl. II. Karty z fabryki krajowej J. C. Du Porta. — Tabl. III i IV kilimy ze zbiorów Muzeum przemysłowego w Krakowie. — Tabl. V, VI i VII. Meble z okresu Biedermeiera z prywatnych domów krakowskich.



FRAGMENT MAŁOWAŃ LUDOWYCH ŚCIENNYCH Z OKOLIC DĄBROWY W TARNOWSKIM.  
Z ORYGINAŁU ZNAJDUJĄCEGO SIĘ W MUZEUM NARODOWYM W KRAKOWIE.



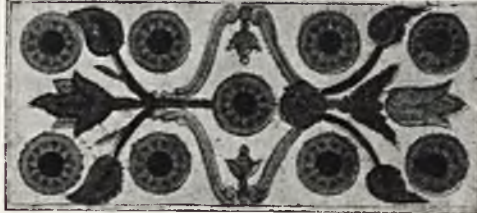
2



6



1



5



7



4



9

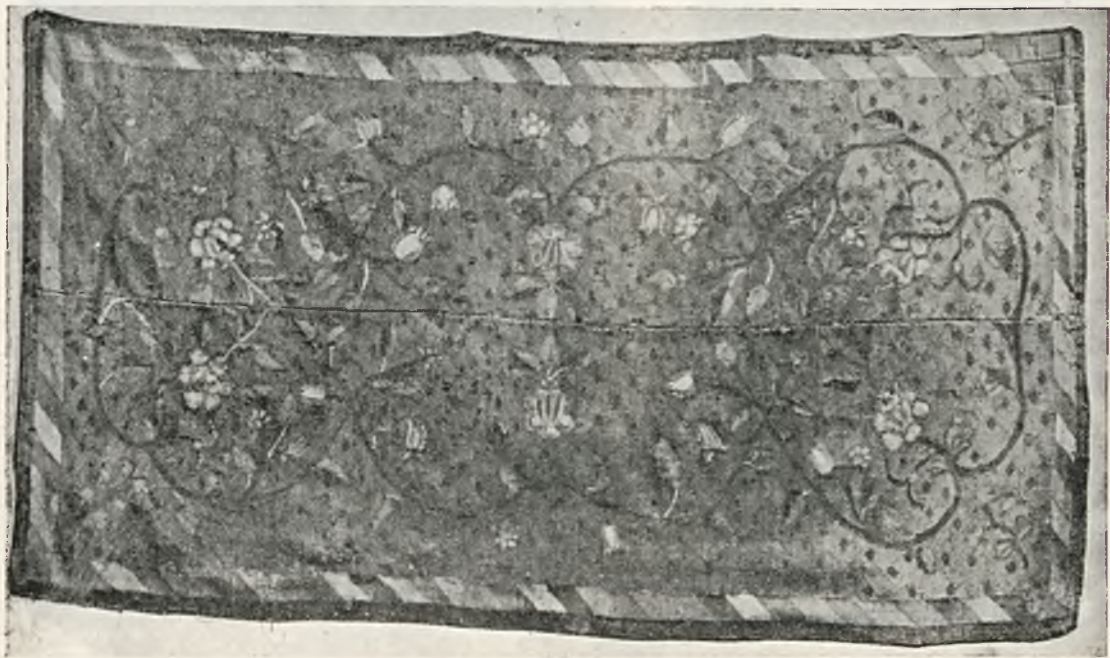


3



8

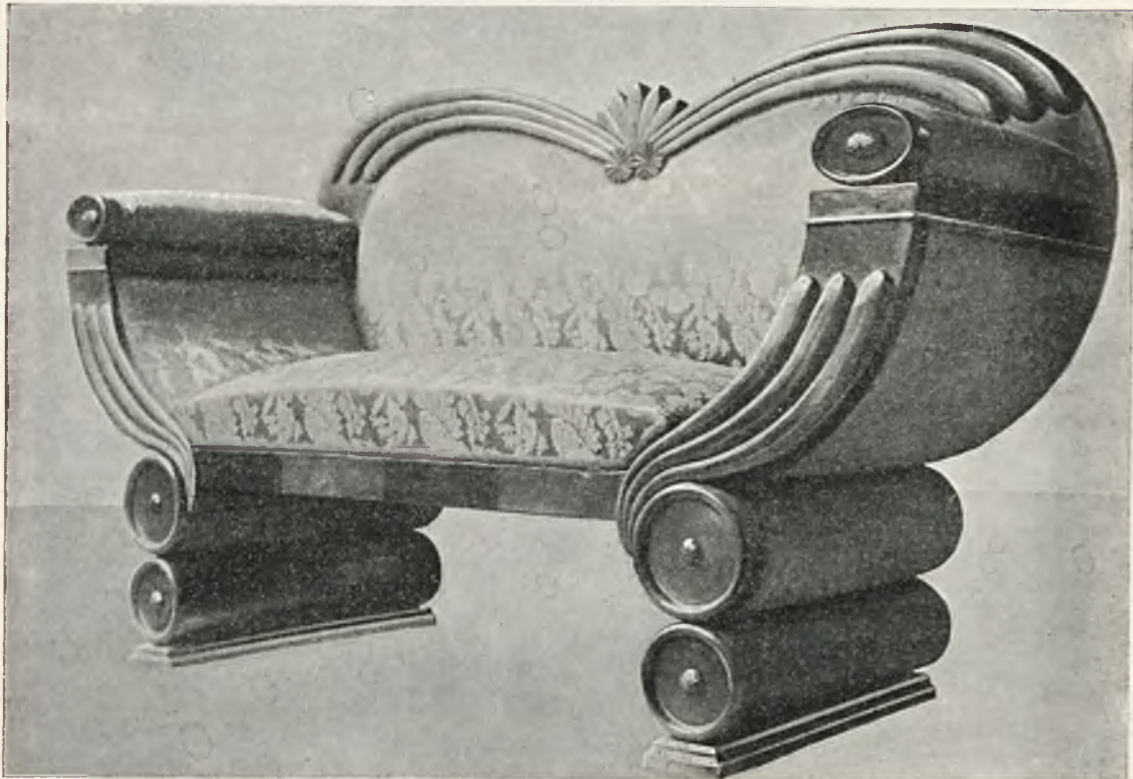
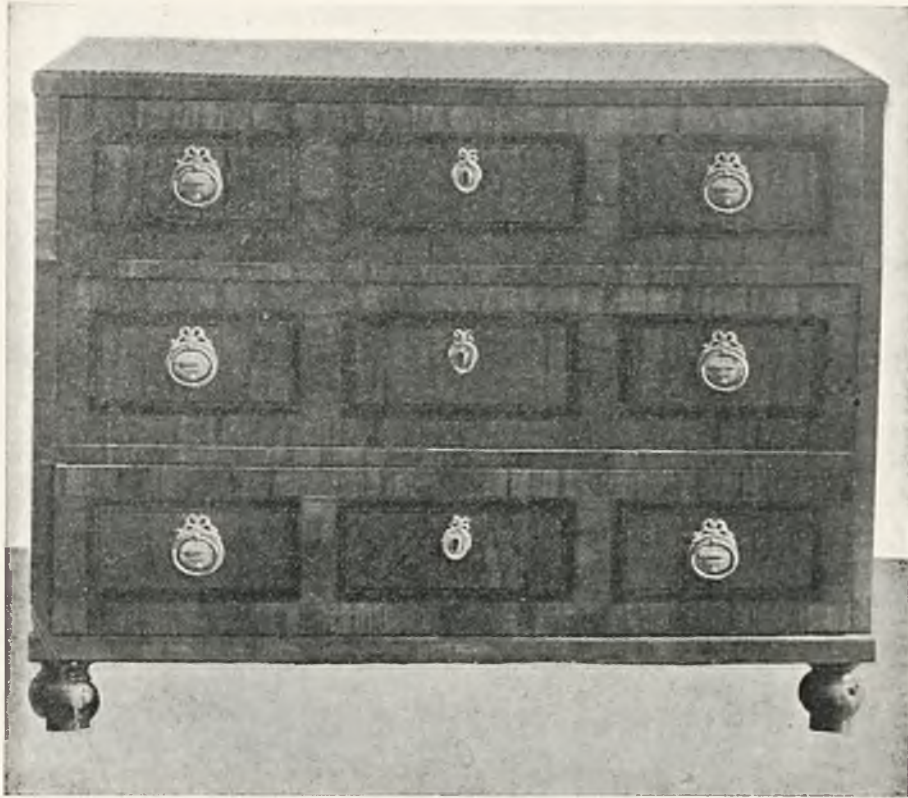
KARTY Z FABRYKI KRAJOWEJ J. C. DU PORTA.



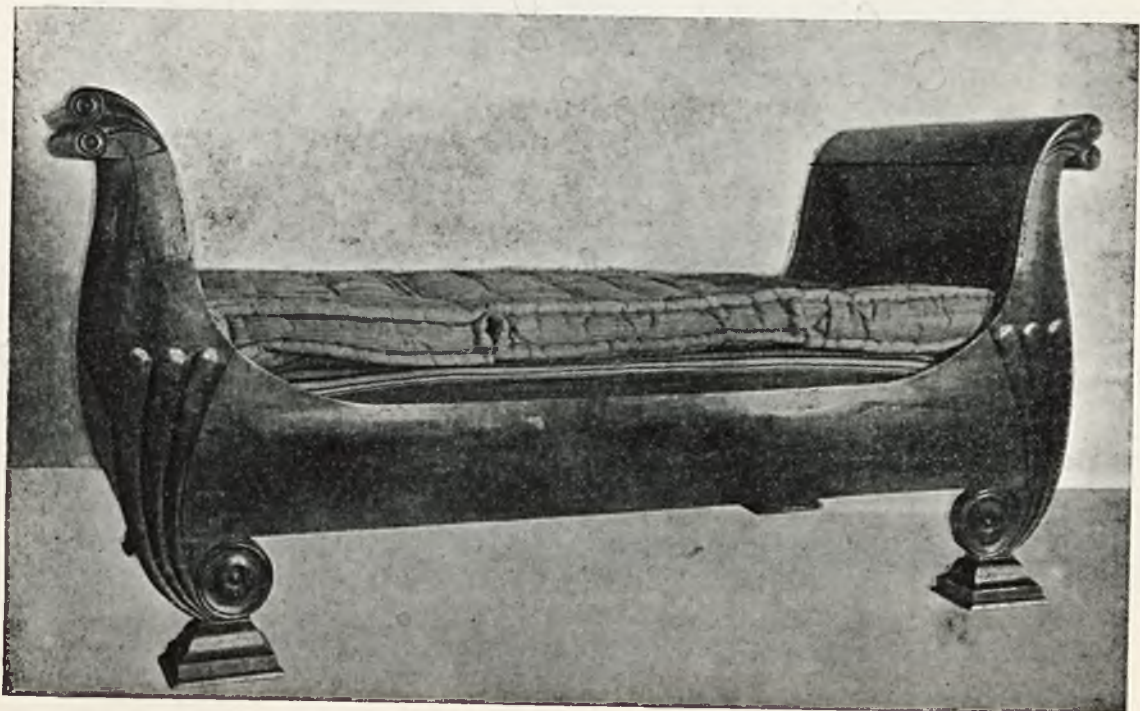
KILIMY ZE ZBIORÓW MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO W KRAKOWIE.



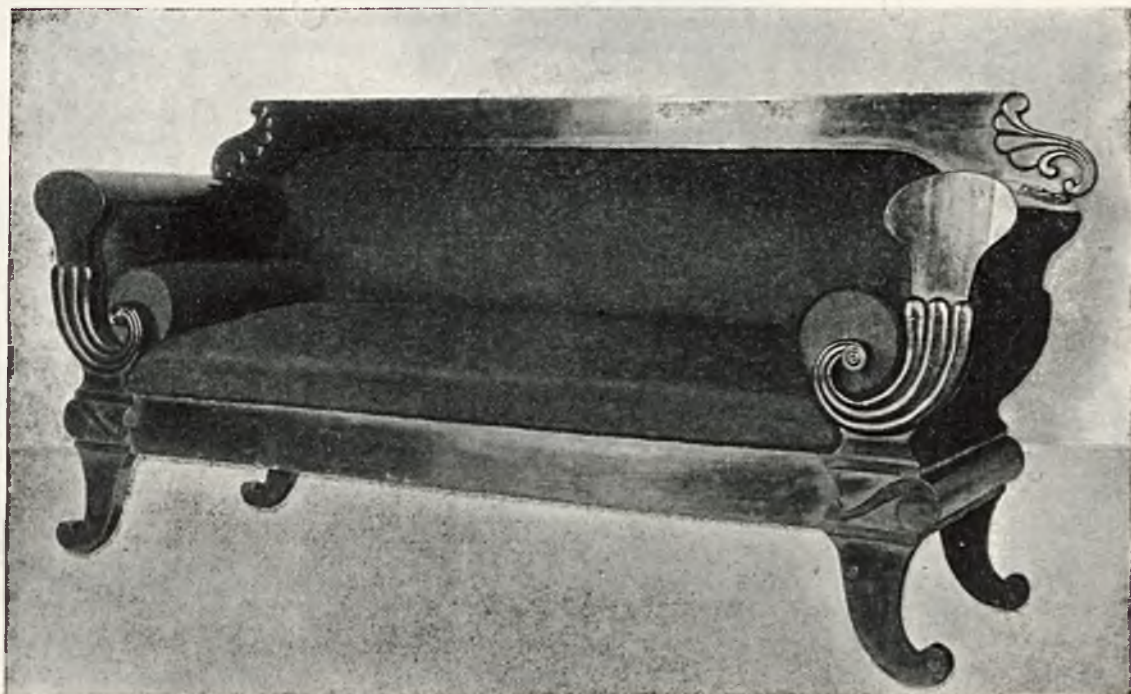
KILIMY ZE ZBIORÓW MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO W KRAKOWIE.



MEBLE Z OKRESU BIEDERMEIERA Z PRYWATNYCH DOMÓW KRAKOWSKICH.



MEBLE Z OKRESU BIEDERMEIERA Z PRYWATNYCH DOMÓW KRAKOWSKICH.



MEBLE Z OKRESU BIEDERMEIERA Z PRYWATNYCH DOMÓW KRAKOWSKICH.