



**PRZEMYSŁ
RZEMIOSŁO
SZTUKA**

WRAKÓW 1924 ROK

PRZEMYSŁ RZEMIOSŁO SZTUKA



ROCZNIK IV. NUMER 4.

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



RÓCZNIK W NUMER I
CZASOPISMO RÓZNOCZESNE WYDAWANE PRZEZ MUZEUM PRZEM.

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

PASIAKI ŁOWICKIE.



ORODNA krasa łąk naszych we wszystkich jaskrawych nasyceniach odbija się w barwnych pręgach wełniaków łowickich. To właśnie niekłamane „swojskie nasze“, wypowiedziane szczerze, a „zprosta“, stało się przyczyną dużej popularności tych wyrobów. W ostatnich latach, zwłaszcza po wojnie, można je spotykać nietylko we większych miastach Polski, ale i Europy. W r. 1920 widywano na bulwarach paryskich elegantki, ubrane w najczystszej krwi wełniaki łowickie. Zapytane o pochodzenie tych „egzotycznych“ materij odpowiadały, że są to podarki ich mężów, krewnych lub znajomych, przysłane z Polski nad Sekwanę. W Belgji przed paru laty wełniaki księżackie z niemalym zachwytem przyjęły się jako lokalna, czasowa moda. W Niemczech znane były stosunkowo dość szeroko, zwłaszcza w czasie okupacji pruskiej w Polsce w 1915—1918 r. Pamiętają chłopci łowiccy te smutne czasy rabunku i kradzieży. Żołdak pruski w rekwizycyjnym szale nie darował i barwnym pasiakom, których liczba w każdej bogatszej chacie była zdumiewająco duża. Sceny zdzierania wełniaków z kobiet na ulicach nie należały wówczas do rzadkości. Takie były środki popularyzowania wełniaków łowickich w Niemczech. Skutek tego niedawnego ducha czasu był widoczny. Coraz mniej widywało się chłopów lub kobiet, ubranych w swoje dawne stroje, które zastępować zaczęto miejską, fabryczną tandetą. Powrót jednak stosunków normalnych przywraca powoli stan przedwojenny. Rozrost produkcji pasiaków nie jest kwestją małej wagi. Wełniak łowicki powinien odegrać w przyszłości ważną rolę, jako najodpowiedniejszy czynnik dekoracji wewnątrz mieszkalnych, przedewszystkiem warstw uboższych, których nie stać na drogie, smyrneńskie dywany, a choćby i tańsze kilimy gliniańskie, kosowskie czy zakopiańskie. Powinien wyprzeć ze ścian i podłóg mieszkań polskich owe banalne, pruskie i łódzkie dywany z bezmyślnymi psami, jeleniami, lwami i t. p. tandetną menażerją, na miejsce której wnieść powinien radosną barwę kwiatów łąk naszych, oświetlonych czerwcowym słońcem. Ze istotnie roztacza tę radość i słońce w szarzyźnie mieszkań urzędniczych i robotniczych, wykazały to setki przykładów. Wełniakowi przypaść powinna zaszczytna rola szerokiego zdemokratyzowania wartości naszego przemysłu ludowego.

Bardzo wiele warsztatów tkackich, czynnych przed wojną i w czasie niej, podczas represyj pruskich zawiesiło swoją działalność. Skutkiem tego cały wyrób wełniaków skupia się w samym Łowiczu, gdy tymczasem w okolicznych wsiach znajduje się do 40 skromnych warsztatów, na których tkają gospodynie w czasie wolnym od zajęć gospodarskich. Przemysł ten na wsi zanika jednak w latach powojennych coraz bardziej, gdyż księżacy coraz ochotniej wyzbywać się zaczynają swego stroju na rzecz fabrycznego sukna z Łodzi i Tomaszowa Mazowieckiego lub gotowych, jarmarcznych ubrań, masowo wyrabianych przez kilkuset krawców w pobliskich Brzezinach. W Łowiczu samym znajduje się obecnie sześć wytwórni wełniaków, a z tych dwie w rękach Żydów. Żydowskie warsztaty wykonywują wełniaki, w których układzie barw trudno doszukać się estetycznego sensu. Dla dobra artystycznego przemysłu ludowego należałoby je zamknąć. Wszystkie łowickie tkalnie wełniaków pracują na eksport. Najstarsza, jaką znamy, wytwórnia łowicka powstała w r. 1826. Należała ona oddawna do rodziny *Kolaszyńskich*, znanych farbiarzy wełny i tkaczy. Farbiarnia Antoniego Kolaszyńskiego farbowała jeszcze w r. 1826 do 1831 sukno dla wojska Królestwa Kongresowego. Z czasów tych pozostał do dnia

dzisiejszego duży kocioł farbiarski o 3 m. średnicy, zakopany w ziemi na miejscu dzisiejszej farbiarni. Po Antonim objął zakład Michał, który w r. 1863 był kasjerem powstańczym w okręgu łowickim. Po Michale prowadzi farbiarnię Antonina Kolaszyńska, matka obecnego właściciela zakładu i fachowego farbiarza, którego zakład tkacko-farbiarski podupadł w czasach pruskiej okupacji w Polsce i dopiero w r. 1918, po ustąpieniu Niemców, przekształcił się, a raczej ograniczył jedynie do przędzalnictwa i farbiarstwa. W ostatnich latach przed wojną Kolaszyński otrzymał cały szereg odznaczeń, z których na szczególne wyróżnienie zasługuje wielki medal srebrny, który zdobył ten nasz cichy tkacz na wszechrosyjskiej wystawie w Moskwie w r. 1913, medal srebrny na wystawie przemysłowej w Częstochowie w r. 1908, medal brązowy na wystawie w Lipnie w r. 1908, oraz cały szereg pomniejszych. Dzisiaj Kolaszyński wkracza na drogę zdrowego rozwoju swego przedsiębiorstwa. Szeroko otwierające się pole na zbyt wełniaków umożliwia mu powrót do dawnej tradycji pracy tkackiej. Artystycznemu przemysłowi ludowemu przybędzie więc nowa, cenna, fachowa siła, nowe źródło rzetelnej produkcji.

Najpoważniej z obecnie istniejących tkalni pasiatych wełniaków przedstawia się pracownia Walentego Wyrzykowskiego (ul. Zduńska i Nowy Rynek), która ma już ustaloną opinię w polskich firmach handlowych. Właściciel jej pracuje już w swoim zawodzie około 10 lat. Praktykę swoją rozpoczął w podobnym zakładzie, jaki obecnie sam posiada, a który wówczas prowadził Sadowicz. Z zakładu Sadowicza wyszło bardzo wielu tkaczy, pracujących dzisiaj w Łowickiem. Obecnie тка Wyrzykowski na 10 warsztatach, wyrabiając wełniaki różnej szerokości: 1·50 m (najszerze), 1 m, 95 cm i 70 cm. Krosien innych szerokości nie używa. Warsztaty te są dziełem stolarzy łowickich. W krótkim czasie uruchomić ma Wyrzykowski drugie 10 warsztatów w osobnym budynku, w którym stanie również warsztat do tkania szerszych, bo dwumetrowych wełniaków. W pracowni tej rozpocząć ma także wyrób nieznanych dotychczas pasiaków, których różnokolorowe pasy będą biegly wzdłuż długości wełnianego płata, a nie wpoprzek jej. Wełniak tego rodzaju wzmocze niezawodnie zakres jego zastosowania do celów architektoniczno-dekoracyjnych, czemu w lwiej części dotychczas stała na przeszkodzie dysproporcja między pionowym układem krótkich pasów, a horyzontalnym formatem i zastosowaniem wełniaka. Jeżeli pasiak rozpostarto na ścianie poziomo, wtedy za krótkie, bo najwyżej 1½ metrowe pasy nie były zdolne wzmoczyć wysokości dekorowanej ściany. Jeśli zawieszono go pionowo, wtedy poziomy bieg pasów kłócił się z wertykalnym kształtem wełniaka i również niespełniał dekoracyjnego zadania. Wspomniany podłużny układ pasów stosowany był dotychczas jedynie w wyrobie krajelek. Nieznano jednak większych rozmiarów wełniaków tego typu. Tem więcej zaimar W. Wyrzykowskiego zasługuje na uznanie.

Wyrzykowski nie zajmuje się farbiarstwem, jak jego sąsiad Kolaszyński. Ponieważ czyszczenie wełny wymaga wiele zachodu i nakładu pracy, sprowadza ją z Łodzi lub Zgierza (pralnia przędzy Braci Ernst). Z tych samych miast sprowadza również bawełnę. Gdy odpowiednio ubarwionej przędzy nie może dostać u swoich hurtowników, przychodzi mu z pomocą łowicki „kros“ (farbiarz), Kolaszyński. W wytwórni Wyrzykowskiego wyrabia się na jednym warsztacie w ciągu 8 — 10 godzinnego dnia roboczego 4 — 6 m (8 — 10 łokci) wełniaka. Ilość produkcji zależy zresztą i od wprawy robotnika i od rodzaju wykonywanego wzoru. Trochę wolniej robi się wełniak drobno prążkowany. Najszybciej postępuje wykonywanie wełniaka o szerokich tłach

i pasach w układzie „bez końca“, o których będzie mowa poniżej. Wyroby swoje wysłał Wyrzykowski do wszystkich prawie większych miast Polski: Warszawy, Krakowa, Lwowa, Wilna, Poznania, a z mniejszych: do Kielc, Radomia, Piotrkowa, Suwałk, Brześcia Kujawskiego, Brześcia Litewskiego i w. i. W ostatnich czasach ilość zamówień wzrasta. Mało stosunkowo interesuje się temi wyrobami Małopolska, a już najmniej Wielkopolska, jeżeli rozumie się, chodzi o ilość nadsyłanych zamówień. Wytwórnia Wyrzykowskiego otrzymała dotychczas tylko jeden brązowy medal na wystawie rolniczo - przemysłowej w Łowiczu we wrześniu 1923 r. Takie samo wyróżnienie otrzymał wówczas i inny tkacz łowicki, Bełłociński, mający znacznie mniejszy zakład od Wyrzykowskiego. Tak mała ilość odznaczeń tłumaczy się tem, że żaden z łowickich tkaczy, poza weteranem tego zawodu, Kolaszyńskim, nie ubiegał się o nie i żadnej wystawy przemysłowej nie obsyłał swemi wyrobami. Owo trzymanie pod korcem łowickich pasiaków i ich stosunkowo skromnie rozwinięta domowa produkcja stanowi główną przyczynę niezbyt powszechnej wziętości tych wybitnie ludowych wyrobów, pomimo, iż charakter ich dałby się zużytkować w daleko szerszym zakresie, niż dzieje się to dotychczas. Zastosowanie obecnie wyrabianych wełniaków jest bardzo różnorodne. Techniczne właściwości materiału, wykonanego to na osnowie lnianej, to bawełnianej, stanowią podstawę różnorodnego zastosowania. Pasiaków na osnowie lnianej używa się jako materiału na spódnice i spodnie wiejskie, na chodniki, obicia mebli, dywany, chorągwie, pokrycia stopni ołtarzowych i t. p. Osnowa bawełniana stanowi podstawę materiałów na ubrania dla kobiet wiejskich i miejskich, na fartuszki, kapy na łóżka, obrusy, portjery, nakrycia mens w kościołach, szlaki, krawaty, krajki (pasy) i t. p.

BARWIENIE WEŁNY W ŁOWICKIEM. Farbowaniem wełny zajmuje się największa w Łowiczu farbiarnia Kolaszyńskiego. Proces farbowania daleko odbiega od prymitywnych sposobów, podyktowanych koniecznościami domowego przemysłu. Zaczyna się on od najważniejszej czynności, wchodzącej w zakres farbowania t. j. od wymycia i wyprania wełny w roztworze sody i mydła, ogrzanym najwyżej do 30 — 40°C i zaprawionym małą domieszką amoniaku. Następnie należy wełnę oczyszczoną z tłuszczu i różnych „paprochów“ (nieczystości) wyplukać w czystej wodzie z resztek mydła, gdyż brudny surowiec przyjmuje farbę nierówno. Jeżeli wełnę ma się farbować na barwy jasne, należy ją wybielić zapomocą kwaśnego siarczynu sodowego i kwasu siarkowego lub innych środków wybielających. Wełnę wybieloną lub z natury jasną przeznacza Kolaszyński do ufarbienia na kolory jasne: żółty, różowy, jasno-zielony i t. d. Wełnę ciemniejszą farbi na ciemny ton czerwony (buraczkowy), fioletowy, niebieski, zielony i t. d. Wełnę czarną farbi na czarno lub tony bardzo głębokie.

Barwiki dzielą farbiarze łowiccy na „słodkie“ i kwaśne. Do pierwszych zalicza Kolaszyński używane przez siebie róże, fiolety, ciemne amaranty, do drugich resztę farb; żółte, zielone, niebieskie, pomarańczowe, czarną i granat. Wszystkie barwki sprowadza Kolaszyński w najprzedniejszym gatunku z fabryki Leopolda Kasella i Sp. (C) z Frankfurtu nad Menem lub z Badische Anilin u. Sodafabrik in Ludwikshafen am Rhein (B. A. S. F.). Używa ich w różnych ilościach, zależnie od ilości farbowanej w kotle wełny i mniejszej lub większej siły tonu barwnego. Barwy *różowe* daje skoncentrowana rodamina B lub R w ilości $\frac{1}{4}$ — 20/0, zależnie od pożądanego odcienia. Barwik ten, rozpuszczony w wodzie, utrzymuje się podczas farbienia w stałej temperaturze 60°C. Wełnę obraca się w wodzie dotąd,

dopóki barwa się nie wyrówna. Czas farbienia nie może trwać krócej, niż 45 minut do 1 godziny. Do uzyskania *fioletów* służy fiolet metylowy od 2 — 6 B (ten ostatni jest naintensywniejszy w błękitcie) w ilości 2 — 3⁰/₀; stała temperatura 60 — 70⁰C; czas farbienia: 1 godzina (aż do zrównania się barwy). Barwy *buraczkowej* dostarczają fuksyny E, O w ilości 2 — 3⁰/₀, stała temperatura 60 — 70⁰, czas farbienia: około jednej godziny. Powyższe barwiki należą, wedle terminologii farbiarzy, do grupy „słodkich“, a naukowo do grupy trójfenylometanowej albo barwików zasadowych, gdyż w procesie farbienia wełny nie zakwasza się (Georg Georgievics: Lehrbuch der Farbenchemie — Letzte Auflage). Jak widać z powyższych przepisów, w żadnym wypadku nie ogrzewa się wody do 100⁰C. Gdyby woda przeszła w stan wrzenia, zdaniem Kolaszyńskiego, żaden z wymienionych barwików nie da czystego tonu, lecz brudny albo nierówny, (dzieje się to raczej wskutek gwałtownego farbowania). Błędy w farbowaniu zdarzają się dosyć często. Możemy je odczytać po dokładnym przyjrzeniu się pasom na wełniakach. Do barwików kwaśnych należą: żółte (cytrynowy — Naphtholgelb S), szafiry (Viktoria-blau C, R, S), orange I R ciemniejszy, zwany popularnie „sannickim“ i orange II jaśniejszy, czarny (Wollschwarz B), pons (Ponceau 2, 3, 4 R) oraz granat (Wollgranat B lub R). W barwikach powyższych farbuje się wełnę zawsze w wodzie wrzącej przez przeciąg jednej godziny. Prócz tego farbowanie temi barwikami tem przedewszystkiem różni się od „słodkiego“, że, obok 1 — 3⁰/₀ barwika używa się w tej czynności 1 — 2⁰/₀ kwasu siarczanego. Celem otrzymania barwy zielonej w różnych odcieniach miesza 1 — 1¹/₂⁰/₀ barwika żółtego z 1⁰/₀ (Solidgrün lub Malachitgrün) barwika zielonego i zaprawia 1 — 2⁰/₀ kwasu siarczanego. Wzmacnia to nasycenie zieleni i ożywia jej ton. Częściej używany jest barwik, trwalszy od poprzedniego, składający się z mieszaniny 3⁰/₀ Säuregrün, 1 — 1¹/₂⁰/₀ barwika żółtego i 1 — 2⁰/₀ kwasu siarczanego. Podobnie postępuje się z oranżami (1¹/₄⁰/₀ orange + 1⁰/₀ barwika żółtego). Barwik szafirowy, noszący nazwę Viktoria-blau CRS, należy łączyć z kwasem siarkowym, natomiast inny szafir Neuviktoria-blau lub Viktoria-blau B rozpuszczać trzeba w kwasie octowym. W farbowaniu należy zawsze pamiętać o tem, że ze zmianą procentu barwika otrzymujemy różne odcienie.

WYTRZYMAŁOŚĆ BARWIKÓW. Barwne pasiaki po niejakiem czasie zaczynają powoli tracić swój kolor. Dzieje się to głównie wskutek wpływu słońca i wogóle światła. Przez dłuższe oddziaływanie słońca płowieją prawie wszystkie barwy pasiaków. Najwięcej odporne temu wpływowi są barwki antracenowe, tych jednak Kolaszyński nie używa. Najtrwalszy na pasiakach jest kolor sannicki, pomarańczowy, buraczkowy (ciemny karmin) i zielony; najpowolniejszy wpływom światła okazuje się kolor szafirowy (ciemno-niebieski). W praniu najszybciej traci barwę kolor pomarańczowy, różowy, buraczkowy, a czasem zielony. W jakim czasie płowieją wełniaki, tego nie można dokładnie określić bez naukowo przeprowadzonych prób. Naogół stwierdzić trzeba, że pasiaki łowickie nigdy radykalnie barw swych nie zmieniają. Świadczą o tem wełniaki 20-to, 30-to i 45-cio letnie, które, pomimo wypłowienia, zachowały jeszcze całą żywość barw. Zresztą pewne wypłowienie ma swój urok przez to, że barwy, które poprzednio wydawały się bardzo jaskrawe, tonują się i nieraz subtelnie harmonizują. Prócz słońca, ujemnie oddziałują na wełniaki woda podczas prania. Szczególnie gorąca woda i mydło szkodzi wełniakom półnianym, zbijanym za słabo lub za silnie. Wełniaki takie należy prać w zimnej wodzie lub co najwyżej letniej i wówczas jest nadzieja, że koloru nie stracą. Wełniaki półniane i słabo zbijane po wypraniu kurczą się, zwierają w tkance i wiotczeją

w porównaniu z dawną rzadkością, szorstkością i twardością. Pomimo tej dodatniej właściwości, jakich używa pranie wełniakom, lepiej wogóle zaniechać tych prób, gdyż czasem, gdy do ich wyrobu użyto wełny wadliwie farbionej, już po pierwszym praniu mogą stracić swoje dawne barwy, a w czwartym lub piątym całkiem pewnie.

PRZESZŁOŚĆ WEŁNIAKÓW ŁOWICKICH, tem samem i stroju księżaków, jest bardzo ciekawa, chociaż opiera się wyłącznie na przypuszczeniach, jakie robi się wogóle pod adresem rodzaju barwistości strojów ludowych. Wełniaki, takie czy inne, nie są właściwością wyłącznie Łowickiego. Pasiate materje spotyka się w stroju Kurpianek, Lublinianek, Litwinek, Rusinek, Krakowiaków i t. d., nigdzie jednak pasiak, szczególnie wełniany, nie nabrał takiej „bajecznej kolorowości“ nasyconych słońcem barw, jak właśnie w księstwie Łowickiem. Czemu to przypisać? Poszukiwania historyczne dostarczają nam wiele ciekawego materiału, aczkolwiek nie rozjaśniają obchodzącego nas zagadnienia. W Łowiczu założyli farbiarze i tkacze cech swój już w r. 1380, sukiennicy w r. 1675 (R. O. „Łowicz“ -- „Ziemia“ R. IV. N. 15-16). Oba cechy nie wybiły się jednak ponad przeciętność, jeśli sędzić po małej wziętości ich wyrobów na targach polskich. Wiemy też, iż prymas M. Poniatowski założył w tem mieście w r. 1788. „Społeczeństwo fabryki krajowej płóciennej“, jednak nie czytamy nigdzie o wyborowej jakości towaru płócienników łowickich czy „knapów“ (sukienników). Sochaczewska fabryka gobelinów w XVII w. pracowała w innym duchu i żadnego impulsu, szczególnie ludowi, dać nie mogła. A może strój księżaków pochodzi mutatis mutandis z dawnego stroju mieszczan łowickich? W XVI w. w „mieście pelikana“ (herb Łowicza) odbywały się jarmarki, które śnać miały swoją sławę daleko poza Polską, jeśli na nie zjeżdżali się kupcy niemieccy, angielscy, ormiańscy, greccy, perscy, a nawet trafiali się niekiedy i chińscy. Przewalały się tu z rąk do rąk jedwabie wschodnie, makaty tureckie, sukna bucharskie i włoskie, kobierce i safiany perskie, nie mówiąc już o innych towarach, Zbytek w stroju mieszczan łowickich musiał chyba przebrać miarę, jeśli zatwierdzony w r. 1626 przez arcybisk. Krak. Gembickiego przywilej J. Łaskiego zakazuje krawczykom stroić się w ubrania z różnokolorowego sukna pod karą zapłacenia jednego funta wosku (R. O. „Łowicz“). O pasiakach jednak nic nie słyszymy. Jeszcze w XVIII w. nie spotyka się pasiatych materjy w stroju mieszczanek łowickich, które naówczas upodobały sobie w kolorze niebieskim albo zielonym czy czerwonym, usianym rzutkami kwiatów.

Mało prawdopodobieństwa posiada również domysł, iż na barwistość stroju ludu łowickiego mogły w pewnej mierze oddziałać projektowane podobno przez Roffpela ubiory gwardji papieskiej (barwy pomarańczowo-żółtej i czerwonej oraz fioletowo-niebieskiej), której żołnierze przyjeżdżali często z nuncjuszami do Łowicza, choć znane są wypadki, iż żołnierze ci nieraz nie wracali już do Włoch, osiedliwszy się w Łowickiem na stałe. Już więcej słuszności mogłaby mieć hipoteza, iż lud łowicki zapatrzył się w pasy polskie, których środkową część, jak wiemy, wypełniały szerokie barwne pręgi, odgradzane wąskimi przedziałkami, albo też upodobał sobie w prążkowanych tłach materjy, które za czasów Ludwika XVI stawały się modne w całej Europie, w ślad za przykładem jego dworu.

Wszystkie te, jednak snute na tle historycznem przypuszczenia obala, zdanie samego ludu. Do dziś dnia żyją w Łowickiem stare gospodynie, które pamiętają, jak w ich młodości nosili chłopcy tylko „biołne portki“ z somodziałowego płótna, zamiast dzisiejszych barwistych pasiaków (H. Chmielińska, „Księżacy“, „Ziemia

R. IV N. 15 — 16), a kobiety stroiły się w kiecki o „prozkach“ (prażkach) czerwonych, czarnych i zielonych, które to barwy do dnia dzisiejszego przeważają w stroju wieśniaczek konserwatywnych okolic Tomaszowa Mazowieckiego i Opoczna. Wypływa stąd pewnik, iż barwny strój księżaków powstał później od stroju księżanek. Pasiaki zatem łowickie są jednym z najmłodszych przejawów artystycznego przemysłu ludowego, gdyż powstanie ich należy odnieść niezaprzeczenie do pierwszej połowy XIX w., zatem czasu, poprzedzającego nieco narodziny łowickiej wycinanki z barwnego papieru. Istotnie wiek ten, który w ornamentyce tkanin cechuje naturalizm, a w technice warsztatowy szablon, wprowadził w całej Europie w tak częste użycie gładkie materje w paski, iż posługiwano się niemi nawet w zastosowaniu do mundurów wojskowych. Rzecz szczególna, że starzy folklorysty, jak Dorjan Dołęga Chodakowski, Kraszewski, Żegota, Jaroszewicz, Gerson, Kopernicki, J. Chociszewski, O. Kolberg, W. E. Radzikowski i i. bardzo mało albo wcale niezajmują się ludem łowickim. Nie znajdujemy u nich ani jednego prawdziwego zachwyty nad przepysznym strojem księżackim, choć mniej „kolorowym“, lecz starszym typom etnograficznym poświęcili sporo uwagi.

To, że właśnie lud łowicki zdobył się na strój piękniejszy od swoich sąsiadów i wykazał większą od nich bujność i oryginalność w zdobnictwie (wycinanki), należy wiązać ściśle z jego przeszłością, której najznamienniejszą cechą była wolność i ekonomiczny dostatek. Nie można bowiem zaprzeczyć faktu, że siła tradycji wolności naszych górali tatrzańskich i Hucułów odbija się i na charakterze psychologicznym tych typów etnograficznych i na rodzaju ich twórczości. Te same przyczyny złożyły się także na wykształcenie „bajecznej kolorowości“ ludu łowickiego. Sięgnijmy w przeszłość! Mieszczanie łowiccy pod opieką arcybiskupów gnieźnieńskich czyli prymasów „Legatów Pierwszych Książąt“ Polski, mieli wszelkie warunki dostatniego życia. Z artykułu R. O. „Łowicz“ („Ziemia“ R. IV — 15 — 16) dowiadujemy się, że arcyb. Mikołaj Trąba pozwala im rządzić się prawem magdeburskiem, że przywilej Jagiełły zwalnia ich od cła targowego, a pozwala zakupywać sól z żup wielickich i bocheńskich. Za Zygmunta Starego zabrania arcyb. Jan Łaski osiedlać się w tem mieście Żydom, aby utrzymać je w schludności, a ludność uchronić od wyzysku (Ibid.). W XVI w. dostaje Łowicz przywilej urządzania jarmarków, których sława rozeszła się szeroko po świecie. Zygmunt August nadaje mieszczanom łowickim prawo wolnego spławu towarów do Gdańska, a Zygmunt III pozwala im magazynować sól wielicką („Ziemia“ 1923 — Ibid.) Pod taką troskliwą opieką królów polskich i prymasów Łowiczanie wzrastali w dobrobycie, równając się nieraz w dumie, zwyczajach i stroju z szlachecką bracią. Dowodem tego częste wypadki pieczętowania się różnemi gmerkami, które patrycjuszom łowickim zastępowały szlacheckie herby. Także chłop łowicki uprzywilejowany był wyjątkowo. Obrazuje to kilkoma nadzwyczaj ciekawymi faktami historycznymi Dr. Ign. Baranowski w art. „Z przeszłości księżaków“ („Ziemia“ R. IV N. 15 — 16). Oto już w XV w. z łaski arcyb. Jana Łaskiego dostają kmiecie łowiccy coś w rodzaju szlacheckiego „neminem captivabimus“ oraz prawo apelowania od wyroków starościńskich do sądu arcypasterza. A w XVII w., kiedy w całej Polsce wzrasta pańszczyzna, w Księstwie Łowickiem zmieniać się ona zaczyna w „najem wielki“ czyli czynsz. Nie dziw więc, że pod koniec istnienia Rzplitej dostatek chłopów łowickich staje się wprost przysłowiony. Prymas Michał Poniatowski otacza opieką samorząd gromadzki, który utrzymał się tu od wieków i zaprowadza warunki, w których

życzliwy stosunek włościan do dziedziców nie natrafiał na zbytne przeszkody. Dobrobyt księżaków wzrasta szczególnie od r. 1820, t. j. od czasu nadania Księstwa W. Ks. Konstantemu przez cara Aleksandra I. W r. 1823 wskrzesza ks. Drucki-Lubecki w Łowiczu jarmarki końskie, wykorzystując zamięłowanie chłopów okolicznych do hodowli koni. Do r. 1838 przeprowadza rząd w Księstwie reformę rolną, polegającą na oczynszowaniu włościan, skutkiem której w kilka lat potem średnia posiadłość rolna księżaków waha się między 30 a 50 morgami. Sława dostatku księżaków rodzić będzie znane opowieści o chłopie, który strzechę swą pokrył złotem (talarami), niczem król Zygmunt swoją kaplicę. Oto ekonomiczne podłoże, na którego tle powstanie bogatych w barwy wełniaków łowickich staje się więcej zrozumiałe, bo istotnie jest prawda w znanych słowach Stan. Przybyszewskiego, że lud „jak będzie miał chleb, to sobie drogę znajdzie“ (do sztuki).

ZESTROJE BARWNE PASIAKÓW ŁOWICKICH. Dlaczego jednak takie a nie inne barwy wchodzi w skład naszych pasiaków? Istnieje przypuszczenie, że główne kolory wełniaków księżackich są odbiciem barw wojska kongresowego, za którego reorganizację dostał ks. Konstanty Księstwo Łowickie w podarunku od cara. Byłyby to następujące barwy: zielona, jako kolor mundurów strzelców i artylerji, granatowa czyli kolor mundurów piechoty, żółta, barwa wyłogów piechoty, czerwona (karmazyn), barwa wyłogów sztabu i czarna jako kolor wyłogów strzelców i artylerji. Nie można odmówić ścisłości i prawdopodobieństwa powyższemu zestawieniu wobec faktu, iż najstarszy w Łowiczu zakład farbiarsko-tkacki Kolaszyńskiego farbował jeszcze w r. 1826 sukno dla wojska polskiego. A jednak prawdopodobiejsze wydaje mi się przypuszczenie, oparte nie na historycznej podstawie, t. zn., iż na dobór barw wpływało nie zapatrzenie się na szlacheckie wzory, lecz przedewszystkiem sam materiał, t. j. zasób barwików, któremi lud rozporządzał. Zestawień zaś barwnych dokonywały dawniej, tak samo, jak i dzisiaj, księżanki, strojnissie wiejskie, samorodne modniarki, u których niemalą rolę gra panująca w danym czasie moda oraz chęć wyróżnienia się od współrówieśniczek, na co gwara księżacka posiada dosadne określenie: „wysada“. Nie bawią się one w delikatne rozróżniania, w wyszukane, pańskie półtony, stąd też barwy wełniaków, aczkolwiek przypominają Sabaławe „prask w pysk“, właśnie dlatego dają jeszcze pojęcie o stopniu estetycznych wymogów ludu. Jaskrawe zestroje barw pasiaków niezawodnie uznać można za spóźnione echo przebrzmiałego baroku, którego główną cechą była dążność do potężnego, malarskiego efektu za wszelką cenę. Sute bufy, fałdziste, nabrzmiałe opady materji, krynoliny, „szyk“ stroju księżanek, który aż rozpiera dostatnie dziewczuchy i gospodynie, podczas procesji w dzień Bożego Ciała — mówi sam za siebie. Cały ten przerost form, zależny zresztą więcej od właściwości materiału, niż rokokowego kroju szwaczki, ustępuje miejsca nasyconym barwom, między którymi panuje zaciekle walczyć o jaskrawość.

W pracowni Wyrzykowskiego najczęściej kombinuje barwne wzory albo sam właściciel albo kierownik warsztatów, Czajkowski. Stojąc nad warsztatem podają oni odpowiednio farbioną przędzę pracującemu tkaczowi. Pomysł rodzi się więc w widomej formie wprost na warsztacie, bez uprzedniego projektowania całości farbami na papierze. Czasami sam tkacz kombinuje barwy, o ile właściciel zakładu lub też kierownik warsztatów uzna, że można mu tę pracę powierzyć. Gdy jednak ma tkąć wzory już znane, wówczas przędzę dobiera sobie sam robotnik. Podstawowym kolorem wełniaków, czyli tłem (szerokie pasy) był dawniej „prosty“, t. zn. cynobrowy,

koralewo-czerwon. Zwią go też pospolicie kolorem sannickim, gdyż najtypowszym był dla wsi Sannik i jej okolicy. Należy on już do przeszłości, jako zabytek starej daty. Nie zawładnie chyba nigdy tłem wełniaków, gdyż powszechna opinia księżanek obarczyła go potępieniem: „to ordynalne“. Miejsce jego w ostatnich latach, jeszcze przed wojną, zajął kolor pomarańczowy, zwany tam podobnie jak i w Opoczyńskim „ponsem“, a obecnie cytrynowo-żółty walczy o przewagę w tle.

Istnieje twierdzenie, że dawne upodobanie księżaków do czerwonego koloru, „prostego“ i „dubeltowego“, przypisać należy rozgałęzionej w dawnych czasach w Księstwie Łowickiem hodowli czerwca (*coccus polonicus*). Popierałby ten domysł charakterystyczny fakt, że kolor czerwony znamieny jest dla wsi, w których przeważa ziemia orna. Nie wydaje mi się to prawdopodobne, wobec wyrażonego powyżej przekonania, iż barwne pasiaki łowickie powstały dopiero w XIX w., powtóre brak nam dowodu historycznego na to, iż w Księstwie Łowickiem istotnie hodowano czerwec za czasów istnienia Rzplitej. Z uprawy czerwca (w czerwcu zbierano owad czerwec z rośliny, zwanej czerwcem), znane było nie Łowickie, lecz ziemie ruskie, skąd w XV w. wywożono go do Włoch i małej Azji. Dowóz jednak koszenili z Ameryki, potem lakowca i alkiemesu w XVI w. podciął w Polsce uprawę czerwca, dostarczającego szkarłatnego barwika, do tego stopnia, iż daremnie stara się podnieść tę produkcję Zygmunt III, zachęcając specjalnym przywilejem w r. 1597 do wyrobu czerwcowego barwika, wedle metody wynalezionej przez Polaków Cikońskiego, podkomorzego krakowskiego i Niegoszewskiego, sekretarza królewskiego. (Dr. E. Swiekowski: Zarys art. rozwoju tkactwa i hafciarstwa. Kraków 1906). Kolor czerwony dawnych wełniaków łowickich nie ma więc nic wspólnego z czerwcem, jako barwikiem karmazynowym. (Karmazyn pochodzi od wschodniego wyrazu „chermisi“, po łacinie „granum scarlati“, ziarnko szkarłatu, czyli kuleczka wysuszonego czerwca. Zatem karmazyn odpowiada czerwcowi). Faktem jest, iż kolor czerwony, jako najjaskrawszy, występuje w ubiorach ludowych wszędzie, gdzie lud odpowiednim barwikiem rozporządza („co czerwone to ładne“), tem samem nie może być mowy o jakiegokolwiek „wpływowości“, jeśli chodzi o genezę tego koloru w księżackich pasiakach. Jeśli co oddziałać mogło na barwę tła naszych wełniaków (poza materiałem), to ziemia. Pominąć bowiem nie można faktu, że w okolicach Księstwa, w których przeważają pastwiska i łąki, przeważa w tle kolor zielony zamiast czerwonego lub orange, w okolicach silniej zalesionych — barwy odległego lasu — fioletowe i granatowe. Podobnie na plan pierwszy wybijają się zielone, granatowe, czarne i fioletowe barwy w kobiercach wełniakach, pochodzących ze wsi, otoczonych lasami w brzezińskim i opoczyńskim powiecie. Ciekawie też zestawić można charakterystyczne dla Łowickiego długie, a szerokie pola i zagony z szerokimi pasami wełniaków, niejako zagonami, które odgradzają od siebie wąskie miedze barwnych pręg. W pobliskim opoczyńskim, które cechuje mniej szeroki podział roli, krótkie i wąskie zagony, noszą chłopci spodnie z wełniaków o wąziutkich paskach, biegnących poziomo, w odróżnieniu od pasów łowickich, które pionowym biegiem swoim wzmacniają wrażenie długości. Zestawień tych nawet ze stanowiska naukowego badania lekceważyć nie wolno.

Naogół z łowickich wełniaków można wyodrębnić z różnych zestrojów następujące barwy: „corny, bielny, żółty, „jasny“ t. j. błękitny, „ponsowy“ czyli pomarańczowy, „jaśniuchny“ t. j. jasno-niebieski, „czerwony, wiśniowy“ (buraczkowo-brunatny), różowy, ochrzczone w niektórych okolicach niewiadomo dlaczego „łysym“,

jasno-różowy, zwany pięknie „leciuchnym“, „ciałowy“, t. zn. cielisty, zielony i „zieleńczy“ czyli żółto-zielony. Ostatnie lata przyniosły stosunkowo wielkie zmiany i w jakościowych i ilościowych zestawieniach barwnych. Wpływy miast i fabryk zaznaczyły się tutaj wprowadzeniem całego szeregu odcieni z zakresu jednej barwy, wskutek czego dawna prostota zaczyna znikać, a miejsce jej zajmują niepewne i chwiejne barwy. Rzecz szczególna i nadzwyczaj charakterystyczna, że dopiero w pierwszych latach powstawania Polski ukazał się na wełniakach kolor różowo-amarantowy. Jednocześnie coraz częściej zaczęły się pojawiać kardzo cienkie i drobne paski na miejscach, przedstawiających miedzę. Wyrafinowanie i wybredność kultury nowoczesnej musiała i tutaj znaleźć swój oddźwięk. Za najtypowsze jednak należy uznać księżackie wełniaki o szerokich pasach czerwonych (nie amarantowych), z odpowiednim doborem innych barw. Takich wyrobów spotyka się obecnie coraz mniej. Powyższe uwagi nasuwają wniosek, że 1) przewaga pewnych barw pasiaków łowickich ulega ciągłej ewolucji, 2) że w czasach odległych przedstawiała się bardzo ubogo, t. zn. z dwóch różnie ubarwionych pasów, początkowo jednakowej szerokości, 3) że w ostatnich czasach różniczkowała się znacznie.

W nieprzejrzanem bogactwie kombinacji różnobarwnych pasów na wełniakach odróżnić można trzy główne układy. Najprymitywniejszy wydaje mi się układ I asymetryczny, rytmiczny, polegający na rozmieszczaniu pasów w odstępach równomiernych. Nie można tu mówić o żadnej osi układu, ani o geometrycznej odległości pasów od środka kompozycji. W układzie tym spotykamy się z trzema rodzajami wełniaków: w pierwszym powtarza się stale jedna dość szeroka miedza, w drugim dwie miedze o różnych barwach, lecz jednakowej szerokości, w trzecim trzy i więcej miedz o różnej szerokości i różnej barwie. Z tego zapewne ostatniego rodzaju wyłonił się ewolucyjnie wełniak II typu, o układzie „bez końca“. Polega on na zestawianiu z sobą różnobarwnych pasów bez ściślejszego i zamkniętego w sobie układu. O ile układ pierwszy przedstawiał kompozycję zamkniętą w sobie, w zakresie jednej, dwóch i trzech miedz, to układ drugi stanowi kompozycję otwartą i ciągłą, którą w każdym miejscu można przerwać, bez szkody dla całości. Wełniaków tego typu używa się na chodniki. Trzecim z kolei jest układ ściśle symetryczny, prawdopodobnie wytwór najmłodszy. Polega on na symetrycznym rozkładzie, odpowiadających sobie barw w jednakowej odległości od osi. W typie tym można odróżnić dwa rodzaje: w pierwszym powtarza się stale jeden wzór kompozycyjny, który w wełniaku gra rolę pierwiastka rytmicznego, w drugim powtarzają się dwa różne wzory, z których jeden przeważnie bywa szerszy, drugi węższy. Tego układu wełniaków używa się więcej w mieście, a mniej stosunkowo na wsi. Wyjątek stanowią tutaj fartuchy starych kobiet, używane często do nakrycia głowy i ramion w czasie deszczu lub słońca.

Mimowoli nasuwa ta faza ewolucyjna porównanie do stanu posiadłości roli na wsi: coraz większe rozdrabnianie pól, coraz większa ilość zagonów i miedz, odgraniczających poszczególne posiadłości. Kombinacje mogą tu być przeróżne. Mniej złożonych naogół, o polach pomarańczowo-żółtych, używają mężczyźni na spodnie, więcej skombinowane stanowią materiał na spódnice dla dziewcząt i gospodyń wiejskich. Ogromny rozrost miedz zarówno pod względem rozległości, jak i różnorodności barw jest objawem najnowszej mody. Niema specjalnych nazw na określenie różnych wzorów barw pasiaków. Oznacza się je wedle barwy podstawowej, czyli tła. Mówi się więc: pasiak żółty, jasno i ciemnozielony, szafirowy (ciemno-

niebieski) i t. d., pomimo, iż w każdym poszczególnym wypadku, obok głównej barwy, występuje cała gromada innych. W dzisiejszym stanie produkcji wełniaków księżackich nie można mówić o tem, co nazwalibyśmy dokładnym cennikiem próbek. Wyrzykowski nosi się wprawdzie z zamiarem wydania cennika swych wyrobów, jednak ciągle odkłada to do „lepszych czasów“. Nie jest to pomysł godny uznania, gdyż cennik taki niezawodnie ująłby produkcję pasiaków w stałe reguły niezienne, a to zadokumentowałoby początek śmierci tych wyrobów. Niejedną już bowiem gałąź przemysłu ludowego powiodło do zatury tego rodzaju zeschematyzowanie i zmanierowanie wytwórczości.

O pięknie pasiaków nie można sądzić na podstawie kilku sztuk wystawionych na sprzedaż w bazarach Lwowa, lub Krakowa. Rzeczy te, przeważnie wadliwe w układzie barw, wyrabiają u bezkrytycznej publiczności przekonanie, że właśnie krzykliwość barw w najszaleńszym dysonansie i niedorzeczności jest cechą pasiaków łowickich. Wynikiem takiej oceny jest pokup takich właśnie wełniaków, którym tkacze łowiccy nadali dosadną nazwę: „warjaty“. Właściwie „warjatem“ zwie się drobno-prążkowany wełniak, o wielkiej ilości krzykliwych barw, zestawionych w sposób zupełnie przypadkowy. Rzecz jednak znamienita, iż miejscowym nabywcom, poszukującym rzeczy pięknych, wyrazi tkacz pochwałę, jeśli powie: „Wiem czego pan żąda. Warjat nie dla pana“! Bezprzecnie i w stroju ludowym można spotkać się z takimi „typowemi“ wełniakami, bo i kobiety wiejskie grzeszą często brakiem swoistego gustu. Kto jednak szuka rzeczy naprawdę pięknych, pomimo nasyconej jaskrawości barw, musi, choć raz w życiu, przypatrzeć się wspaniałej procesji w święto Bożego Ciała w Łowiczu. Całego majestatu używa ta uroczystość wełniak łowicki, który w dniu tym święci prawdziwe triumfy. Wtedy na tym wielkim przeglądzie strojów łowickich zobaczyć można przykłady nietylko milej dla oka barwistości, ale i istotnej kolorystyki. Jest to kopalnia motywów dla kompozytorów nowszych zestrojów barw pasiaków. Wzory tkackie w postaci długiego paska papieru z wyszczególnieniem następstwem i rodzajem barw można tkaczom przysłać listownie, a każdy z nich chętnie podejmuje się wykonania rzeczy nowej, a pięknej. Wełniak pod względem barwnym jest rzeczą żywą, gdyż nie skostniał jeszcze w typie i współpracy jednostek o wyrobionej, fachowej inteligencji artystycznej. Obmyślanie wzorów przez chwilowych amatorów ludowości zaprzepaszcza tylko odrodzenie tego za mało wykorzystanego przemysłu ludowego.

ZAKONCZENIE. Wielkie zasługi około zachowywania stroju łowickiego posiada nauczycielstwo i duchowieństwo. Państw. Seminarjum naucz. męskie w Łowiczu, wprowadziło do obowiązkowego munduru uczniowskiego spodnie łowickie, krawę i pasek na czapce-rogatywce, chcąc tym sposobem wpoić w lud okoliczny przekonanie poszanowania swego barwnego stroju. Jest to objaw bardzo sympatyczny, mogący służyć innym zakładom za przykład, jak w rzecz przeżywającą się można tchnąć świeże życie. Drugi dodatni objaw zainteresowania się ludowem tkactwem łowickiem stanowi działalność p. Sabiny Grzegorzewiczowej, (wieś Kurdwanów, pow. Sochaczew), która własnym kosztem zakupiła parę warsztatów i przez specjalnie sprowadzonych, fachowych tkaczy nauczyła kilka dziewcząt wiejskich tkania wełniaków. Ten czyn p. Grzegorzewiczowej, która do dziś dnia opiekuje się tym działem przemysłu ludowego, należy, niestety, do wyjątku. A przecież przemysł ten aż woła o organizację pracy, o fachowe kierownictwo. O zbyt nietrudno, gdyż przyjezdni kupcy z warsztatu wydzierają sobie z rąk pasiaty towar. Pod względem

estetycznym chromają wełniaki aż nadto często, gdyż poszczególne wytwórnie, skazane na dogadanie zmanierowanym gustom przygodnych amatorów swojszczyzny, płodzą w wielu wypadkach takie rzeczy, z których nie ludowość bije w oczy, lecz barbarzyńskie chamstwo dysonansów. Założenie wytwórni pod fachowem w całym tego słowa znaczeniu i artystycznym kierownictwem może dzisiejszemu rozbestwieniu barwistości położyć tamę, przez co wydrze tę gałąź szczerze polskiego przemysłu z rąk żydów, którzy tutaj najwięcej działają w kierunku spaczania estetycznych upodobań już choćby dlatego, że kulturalnie nic z ludem ich nie łączy.

Tadeusz i Stanisław Seweryn.



TEORJE KOLORYSTYCZNE W ZWIĄZKU Z POTRZEBAMI SZKOLNICTWA I PRZEMYSŁU.

(Dokończenie).

Reasumując w krótkości uwagi, które mi się nasunęły przy omawianiu układu barw, ustalonych w nim norm, oraz założeń harmonji, w opracowaniu Ostwalda, stwierdzam, że należy z wielkiem uznaniem odnieść się do tej pierwszej poważnej próby naukowego ujęcia zagadnienia. Jest rzeczą wielce pożądaną, aby ludzie, zajmujący się teorią malarstwa lub pedagogią artystyczną zapoznali się z tą pracą i korzystając ze zdobytych przez tego dzielnego badacza osiągniętych, starali się naukę tę pogłębić i dopełnić jej braki. Braki te wydają mi się dotyczyć następujących punktów:

1) Szereg tonów szarych (*w s*) (oraz analogiczne szeregi tonów równoczystych, równoczarnych, równobiałych) buduje Ostwald według postępu geometrycznego, opierając się na prawie Fechnera. Tego rodzaju matematyczna ścisłość nie wydaje mi się odpowiednią w zastosowaniu do wrażeń wzrokowych, zwłaszcza w wartościach skrajnych. Wobec tego normy ustalone przez Ostwalda dla trojakiich szeregów barw jednorodnych wymagałyby, zdaniem mojem korekty.

2) W związku z tem uważam, że stosunki tonów zmieniają się pozornie ze zmianą siły oświetlenia czyli, że normy mogą być ważne tylko dla jednego, określonego oświetlenia. Przy zmianie oświetlenia należałoby zmienić i normy. Wynika stąd, że harmonje ustosunkowane n. p. w słabem oświetleniu wnętrza miejskiego nie będą właściwe dla silnego oświetlenia plenerowego i t. p.

3) Przy ustaleniu norm na kole barw tęczyowych nie uwzględnia Ostwald roli wyjątkowej trzech barw podstawowych (żółta, niebieska, czerwona), które zdaniem mojem, tak dla poczucia, jak dla empirji, są jedynymi w kolorystyce wartościami pierwiastkowymi (obok białej i czarnej) i winny być przy omawianiu harmonji wyróżnione.

4) W związku z tem rozkład barw tęczyowych ustalony przez Ostwalda na obwodzie koła nie wydaje mi się prawidłowym, a specjalnie nie uważam za słusne umieszczanie ultramaryny naprzeciwko żółtej (jako dopełniającej) w miejsce powszechnie tam spotykanej fioletowej. Skutkiem takiego rozkładu wydają mi się tony

zielone i niebieskie na kole Ostwalda mniej zgęszczone, niż przeciwległe, tak że różnica pomiędzy dwoma sąsiadującymi barwami zielonemi wydaje mi się przeciętnie znacznie mniejsza, niż pomiędzy dwoma sąsiadującymi barwami czerwonymi.

5) Podstawowe prawo harmonji, polegające na tem, że tony użyte do jednego zespołu powinny się jednakowo pomiędzy sobą różnić, uważam za słuszne, ale jedynie w tym wypadku, jeżeli na wzorze płaszczyzny są równe i równoznaczne; wydaje mi się że przy płaszczyznach nierównych inne występują ustosunkowania tonów. Ponadto, ponieważ normy Ostwalda nie wydają mi się poprawne, układ barw Ostwalda nie wydaje mi się miarodajnym przy metrycznym kontorolowaniu tego prawa.

6) Dwa dalsze prawa harmonji ustalone przez Ostwalda a mianowicie: prawo łączenia dwóch harmonijnych zespołów barw za pomocą jednego wspólnego tonu, oraz prawo zastępowania jednego tonu szeregiem równoznacznym, wydają mi się nie dość uzasadnione, nie dość określone i zbyt dowolne i skomplikowane przy stosowaniu.

7) Uważam że należałoby natomiast wziąć pod uwagę, inne jeszcze czynniki harmonizujące, w pierwszym rzędzie należałoby rozszerzyć podstawowe prawo harmonji na niektóre szeregi barw nie uwzględnione w teorii Ostwalda, oraz liczyć się z pozorną jasnością barw, jako czynnikiem silnie na harmonję wpływającym.

8) Wreszcie należałoby przy budowie harmonji uwzględnić w sposób zasadniczy czynniki poza barwą leżące. o ile na harmonję barw bezpośrednio oddziałują. Do tych czynników zaliczam: a) wielkość i kształt poszczególnych powierzchni. Ten stosunek wielkości i kształtu plam barwnych wydaje mi się tak ważnym czynnikiem, że od niego wszelką harmonję uzależnić można. Podstawowe prawo harmonji Ostwalda ważne jest, jak zaznaczyłem przed chwilą, przedewszystkiem w tym wypadku, jeżeli płaszczyzny są równe i co do kształtu równoznaczne. Ze zmianą wielkości i kształtu należałoby (chcąc utrzymać harmonję) zmieniać równoległe i wzajemny stosunek użytych tonów. Wobec tego jest rzeczą prawdopodobną, że każdy zespół tonów, nawet dowolny, przemieniłby można na harmonję, przez odpowiednie ugrupowanie plam, b) wrażenie, jakie dany zespół tonów wywołuje, zależne jest w wysokim stopniu od roli, jaką mu przeznaczymy. Czysta harmonja t. j. taka, która ma wyłącznie znaczenie zespołu barwnego, występuje jedynie wtedy, jeżeli barwy rozmieszczone są w postaci plam nie mających zgoła innego wyrazu. Tego rodzaju zestawienie spotyka się jednak rzadko. Jako przykłady posłużyć mogą niektóre typy barwnych tkanin (np. pasiaki) i niektóre witraże (np. rozety, w których barwy nie występują na tle). Częściej znacznie spotykamy harmonję kolorystyczną połączoną z ornamentem, a takie zespolenie zmienia wyraz poszczególnych plam. Przy ornamencie płaskim występuje nowy charakterystyczny czynnik w postaci tła, który wymaga specjalnego traktowania kolorystycznego. Plamy, na które rozpada się sam ornament, muszą być ustosunkowane nie tylko pomiędzy sobą, ale ponadto muszą być odniesione do tła; a ta podwójna zależność odbija się oczywiście w sposób zasadniczy na samej harmonji, c) jeszcze inne założenia harmonji pojawiają się w plastyce przestrzennej, a więc w obrazach perspektywicznie ujętych. Bryła o jednolitem zabarwieniu lokalnem, wyrażona szeregiem różnych plam światłocienia, zachowuje wrażeniowo swoją jednolitość zabarwienia. Zmiana tonu, wywołana odległością, ujmowana jest przez poczucie właśnie jako wyraz odległości, a nie tylko jako różnica tonu. Na takich podstawach wytworzona harmonja w obrazie perspektywicznym musi się oczywiście zasadniczo

różnić od harmonji barw ornamentalnej, albo zgoła czysto kolorystycznej. Łatwo się też przekonać, że barwy które się dobrze zestrzają w pejzażu perspektywicznym, robią nie harmonijne wrażenie, skoro zostaną użyte do płaskiego ornamentu. Ostwald nie uwzględnił wcale tych trzech zakresów, z których każdy inne ma założenia harmonji, a ten brak rozróżnienia stanowi może największą szczybę w jego teorii.

* * *

Omawiając zagadnienia kolorystyczne musiałem znaczną część artykułu poświęcić krytycznej analizie teorii barw Ostwalda, gdyż jest ona jedyną dotychczas próbą naukowego ujęcia tego zagadnienia i mieści w sobie dociekania poprzednich badaczy. Ten pobieżny szkic, zbyt krótki, aby na jego podstawie można było w poszczególnych działach teorii Ostwalda się rozpatrzyć, wystarcza jednak, aby sobie uświadomić, jak niesłychanie skomplikowane są zagadnienia kolorystyczne. Uświadomiwszy sobie zaś tę różnorodność współdziałających czynników, łatwo zrozumieć fakt, na pozór dziwny, dlaczego kolorystyka tak znacznie wyprzedzoną została przez teorię harmonji muzycznej.

Podczas gdy w muzyce zespół dźwięków opiera się na prostych stosunkach ilościowych drgań głosowych, w kolorystyce stosunki ilościowe drgań świetlnych, nie zdają się odgrywać bezpośrednio roli. Podczas gdy w muzyce mamy do czynienia właściwie z jednym tylko szeregiem tonów, kolorystyka umożliwia tworzenie dowolnej ilości szeregów, a materiał kolorystyczny nie daje się uzmysłowić linią, ani nawet płaszczyzną, ale wymaga bryły. Wobec tak zasadniczych różnic, wszelkie odwoływanie się do analogji muzycznych jest przy kolorystyce bardzo niebezpieczne, a jest ono tem niebezpieczniejsze, że mimowoli nęci każdego teoretyka i wbrew jego wiedzy i woli naprowadza na zwodnicze drogi*).

Ostwald, chociaż się wyraźnie przeciwko stosowaniu tych analogji kilkakrotnie zastrzega, ulegać się wydaje tu i ówdzie ich urokowi. Dotyczy to n. p. jego norm. Mam wrażenie, że właśnie ściśle określone oktawą normy muzyczne suggestynują go i zmuszają do wprowadzenia analogicznych norm w kolorystyce. Suggestja ta przesłania mu różnice materiału oraz trudności, które przy obecnym stanie nauki nie dają się opanować.

Zachodzi jednak pytanie, czy zrzekając się ścisłości metrycznej spodziewać się możemy jakichkolwiek konkretnych korzyści z teoretycznych rozważań. Ołbrzymia większość artystów uważa wszelką teorię w zakresie kolorystyki za zbędną, twierdząc, że tylko intuicja może w tej dziedzinie być kierownikiem. Nie wątpię w to, że istotnie intuicja pozostanie na zawsze źródłem wszelkiej twórczości artystycznej, myślę jednak, że ogólne teoretyczne uporządkowanie zagadnień kolorystycznych mogłoby nieraz wesprzeć tę intuicję. Przypuszczenie to wydaje się potwierdzać moje pedagogiczne doświadczenie. Ogólne teoretyczne określenie typu żądanej harmonji ułatwia uczniowi nieraz zadanie; chociaż właściwe ustosunkowanie tonów, dany typ harmonji wytwarzających, osiągnąć się daje wyłącznie na podstawie poczucia. Rzeczą poczucia jest również zdecydować jaki typ harmonji, w jakich warunkach, zastosować należy. Jeżeli uczeń nie umie sobie uświadomić ogólnych typów harmonji, zmuszony jest rozpocząć od składania poszczególnych

*) Prawdopodobnie tej analogji przypisać należy, uparte rozróżnianie siedmiu barw tęczy, tak bardzo rozpowszechnione, chociaż zupełnie nie odpowiada istotnemu stanowi rzeczy.

barw, nie ogarniając zazwyczaj mającej powstać całości; tak że często przypadek stanowi podstawę jego twórczości a nie koncepcja artystyczna. Zdarza się też często, że uczeń, nie mający teoretycznego przygotowania zatrzymuje się w swojej twórczości przy pierwszym napotkanym typie harmonij i nie umie rozszerzyć zakresu, ponieważ się nie orientuje w innych możliwościach.

Nie przesądzając znaczenia teorii dla samej twórczości artystycznej, uważam, że ma ona zupełnie konkretne i niewątpliwe znaczenie dla przemysłu artystycznego. W dziale tym pracują, jako wykonawcy, nieraz ludzie, nie obdarzeni specjalną intuicją kolorystyczną i nie można żądać, aby każdy człowiek, wyrabiający rzeczy kolorowe, miał tę intuicję silnie wyrobioną, jeżeli się zważy, że prawie wszystkie wyroby przemysłowe operują barwą. Dla ludzi tych, nie tylko samodzielne zestrajanie tonów, ale odtwarzanie tych tonów podług wzoru przedstawia nieraz nieprzezwyciężone trudności, głównie dlatego właśnie, że się w materiale kolorystycznym zgoła nie orientują.

Zapoznanie się z logicznym układem barw przyniesie im realną korzyść, choćby przez to, że ułatwi im znacznie znalezienie żadanego tonu; a równocześnie zrozumienie najbardziej podstawowych założeń harmonij kolorystycznych może ich nieraz uchronić przed rażącymi nonsensami n. p. w wypadkach, kiedy ze względów technicznych zmuszeni są daną harmonię nieco zmienić (przetransponować, albo uprościć). Kto się bliżej zetknął z tymi sprawami, czy to w drukarni czy w introligatorni, czy w jakimkolwiek warsztacie, w którym kolor odgrywa jakąś rolę, ten stanie niewątpliwie na stanowisku, że pewne teoretyczne wyszkolenie jest bezwzględnie konieczne. Jeżeli równocześnie na przykładzie teorii Ostwalda przekonamy się, że ściśle ujmowanie tych zagadnień jest przedwcześnie i stwarza teorię zbyt skomplikowaną dla praktycznego jej stosowania, to dojdziemy do wniosku, że należy dążyć do zbudowania teorii kolorystycznej ogólniejszej, nie mającej pretensji do metrycznej ścisłości, zastosowanej do praktycznego użytku, uwzględniającej w pierwszym rzędzie te typy harmonij, które się w zbiorowej intuicji ustaliły*). Będzie to zatem, nie teoria naukowa, ale szereg wskazań ogólnych, o charakterze praktycznym związanych w całość możliwie jednolitą i logiczną.

Doszedłszy do takiego wniosku, opracowałem tego rodzaju praktyczne wskazania kolorystyczne, nie mające zgoła pretensyj do naukowej teorii, nie polegające na ścisłych miarach, a przeznaczone wyłącznie dla ogólnej orientacji w tej tak niesłychanie skomplikowanej dziedzinie. Wskazania te omówione obszerniej w książce mojej „Budowa ornamentu“**) podaję poniżej w streszczeniu w przypuszczeniu, że mogą one oddać pewne usługi, chociaż nie wyjaśniają licznych sprzeczności, które w sobie dotychczas kryje zagadnienie barwy***). Uwagi te nie są teorią, któraby się jako równorzędna, teorii Ostwalda przeciwstawiała, ale mają wyłącznie znaczenie użytkowe, tymczasowe, zanim się dostatecznie nie rozwinie odpowiednia nauka, zapoczątkowana przez Ostwalda. Co do geometrycznego układu materiału

*) Ostwald, omawiając niektóre ze swoich teoretycznie zbudowanych, szeregów barw, zaznacza kilkakrotnie, że są to zespoły nowe, dotychczas artystycznie nie wyzyskane. Teoretyczne konstruowanie tworów artystycznych wydaje mi się rzeczą co najmniej niebezpieczną i myślę, że analiza naukowa powinna się ograniczyć wyłącznie do określenia związków w tych typach harmonij, które przez poczucie artystyczne zostały usankcjonowane.

**) Książka ta znajduje się w opracowaniu i jest rozszerzeniem książki wydanej w r. 1920 pod tytułem „Podstawowe zasady budowy ornamentu płaskiego i metodyka kursu zdobniczego“.

***) W artykule moim pominąłem zupełnie szereg dalszych zagadnień kolorystycznych, nie wyjaśnionych dotychczas teoretycznie, ponieważ nie mają bezpośredniego związku z praktycznym stosowaniem barwy. Omówienie tych niewyświetlonych kwestij rozszerzyłoby znacznie ramy tego, i tak już zbyt rozciągniętego artykułu rozbijając go i komplikując bezcelowo.

kolorystycznego, nie korzystam z tego, który podaje Ostwald, ale zachowuję mój układ pierwotny (obmyślony przeze mnie przed zapoznaniem się z pracami Ostwalda) nie dlatego, jakobym mój uważał za słuszniejszy, ale, że mi się wydaje poręczniejszy. Barwy, które odczuwamy jako czyste, (t. j. barwy tęczowe wraz z czystymi zbielonemi i zczernionemi), nie leżą w układzie Ostwalda na jednej płaszczyźnie, ale rozkładają się przestrzennie na obu płaszczyznach podwójnego stożka; w moim układzie natomiast mieszczą się one na jednej tarczy płaskiej i skutkiem tego łatwiejsze są do graficznego uzmysłowienia. Korzyść ta wydaje mi się ważną z tego względu, że barwy czyste tworzą właśnie pewien komplet barw, który stanowi podłoże dla całej grupy prostych i podstawowych harmonji kolorystycznych. Układ mój umożliwia tedy uzmysłowienie całej tej grupy najważniejszej, bez odwoływania się do wyobraźni przestrzennej, tak niesłychanie rzadkiej wśród ludzi. Równocześnie ma ten układ tę dogodność, że linie równoległe do osi walca reprezentują w nim szeregi barw równych pod względem zabarwienia i pod względem pozornej jasności a różnych jedynie pod względem stopnia złamania (przykłady takich szeregów uzmysłowione zostały na planszy w postaci pasów poziomych).

Przekonałem się, że uzmysłowienie tego rodzaju szeregów jest ze stanowiska pedagogicznego bardzo korzystne, gdyż uczy ono rozróżniać *łamanie* barwy od *zciemniania* barwy, których to dwóch pojęć, bardzo zasadniczych, nie rozróżniają zazwyczaj uczniowie. W układzie Ostwalda nie zostały te szeregi wcale uwzględnione; występują tam natomiast trojaki szeregi barw jednorodnych (równo-czarne równo-białe i równo-czyste) które zdaniem mojem mają w praktyce mniej podstawowe znaczenie, a są bardzo trudne do istotnego przyswojenia. Zresztą szeregi barw jednorodnych możnaby łatwo demonstrować również i w moim układzie. Należałoby w tym celu przedstawić przekrój uskuteczony płaszczyzną przechodzącą przez oś walca. Każdy taki przekrój przedstawiłby w obrębie prostokąta, wszystkie tony jednorodne, podobnie jak trójkąt Ostwalda i umożliwiłby uzmysłowienie wszystkich żądanych szeregów barw jednorodnych. Tego rodzaju przekroje nie zostały na planszy przedstawione, skutkiem trudności technicznych i kosztów związanych z taką reprodukcją.

* * *

Układ barw, opracowany przeze mnie a uwidoczniony na załączonej tablicy, umożliwia uzmysłowienie sobie całego materiału kolorystycznego przy pomocy trojkiej skali.

1) Skala barw tęczowych*) obejmuje barwy najintensywniejsze t. j. takie, które mają maksimum nasycenia barwnego. Barwy te dają się ułożyć na obwodzie koła. Wszystkie te barwy dają się teoretycznie złożyć z trzech barw podstawowych (żółta, czerwona, niebieska), które możemy sobie wyobrazić w trzech punktach na obwodzie tak, aby jedna od drugiej oddzielona była $\frac{1}{3}$ częścią obwodu koła. Ponieważ barwików idealnie czystych nie posiadamy, zastąpimy każdą z trzech barw idealnych dwoma barwikami konkretnymi, z których jeden umieścimy po jednej, drugi po drugiej stronie punktu odpowiadającego idealnej barwie nieistniejącej. I tak: czerwoną zastąpimy cynobrem i karminem; żółtą zastąpimy kadmium cytrynowem i kadmium pomarańczowem; niebieską wreszcie, ultramaryną i błękitem

*) Patrz tablica tarcza lewa krąg „D”.

paryskim. Łuk koła położony pomiędzy każdymi dwoma parami barw wypełnią barwy przejściowe a mianowicie: pomiędzy cynobrem i pomarańczową znajdować się będą wszystkie barwy tęczowe pomarańczowe; pomiędzy żółtą cytrynową a błękitem paryskim wszystkie barwy tęczowe zielone; pomiędzy ultramaryną a karminem wszystkie barwy tęczowe fioletowe. Dwie barwy tęczowe tem są do siebie podobniejsze, tem są mniej kontrastowe, im bliżej siebie są położone na obwodzie koła. Każde dwie barwy koła barw tęczowych, które leżą naprzeciw siebie na końcach dowolnej średnicy, nazywają się dopełniającymi i połączone ze sobą w odpowiednim stosunku dają ton szary. Barwy dopełniające posiadają największą siłę kontrastu pod względem zabarwienia. Ze wszystkich barw tęczowych najjaśniejszą jest żółta, a najciemniejszą dopełniająca ją barwa fioletowa. Ze wszystkich barw tęczowych najcieplejszą jest pomarańczowa a najzimniejszą dopełniająca ją niebieska. Dwie te barwy przeciwstawiają się sobie najsilniej pod względem zabarwienia.

2) Skala barw czystych*) obejmuje wszystkie te barwy, które się dają uzyskać z barw tęczowych przez dodanie idealnej barwy białej lub czarnej. Barwy stopniowo zbielone możemy rozłożyć wzdłuż promieni, tak, że w środku wypadnie ton biały. Barwy stopniowo zczernione możemy rozłożyć w przeciwnym kierunku. Jeżeli tę czynność powtórzymy w odniesieniu do wszystkich barw tęczowych, to otrzymamy tarczę reprezentującą pełną skalę barw czystych. Każdy punkt tej tarczy przedstawia inną barwę.

Na tarczy tej możemy podobnie jak na kole barw tęczowych, rozróżnić barwy ciepłe i zimne, co wyrażone zostało na planszy osią łączącą najzimniejszy ton, niebieski, z najcieplejszym, pomarańczowym. Oprócz tego możemy w każdym kole barw czystych rozróżnić barwy pozornie jaśniejsze i ciemniejsze, co wyrażone zostało na planszy osią łączącą najjaśniejszą barwę żółtą z najciemniejszą, fioletową. Gdybyśmy wykreślili na tej tarczy linje łączące kolejno barwy o różnych zabarwieniach, dobierając je z takich kręgów, aby zachować stały stopień pozornej jasności, otrzymalibyśmy linje eliptyczne, zbudowane na osi jasno ciemnej. Linje te reprezentowałyby szeregi barw czystych równych pod względem pozornej jasności, (Te same linje byłyby ważne również dla każdej dowolnej tarczy barw złamanych). Linje te zostały na planszy pominięte ze względu na trudności techniczne. Czytelnik może je łatwo sam w przybliżeniu skonstruować. Możliwość uzmysłowienia na jednej płaszczyźnie tych szeregów barw czystych (względnie w jednakim stopniu złamanych), o równej jasności pozornej wydaje mi się również bardzo istotną korzyścią mojego układu pod względem dydaktycznym. Szeregi te dają bowiem materiał do tworzenia harmonii bardzo częstych i ważnych. W układzie Ostwalda odpowiadałyby tym szeregom linje przestrzenne bardzo skomplikowane, trudne do uzmysłowienia nawet przy wyrobionej wyobraźni przestrzennej.

3) Skala barw złamanych obejmuje wszystkie barwy, które dają się uzyskać z barw czystych przez dodanie tonu idealnie szarego tej samej jasności. Skali tej nie możemy sobie uzmysłowić na płaszczyźnie, ale możemy sobie wyobrazić w postaci walca, którego podstawę stanowi tarcza barw czystych. Z każdego punktu tej tarczy wyobrażamy sobie mianowicie linję pionową, na której rozmieścimy barwy stopniowo coraz bardziej złamane aż do zupełnej szarości. Każdy poziomy przekrój tego walca przedstawia tarczę barw analogiczną do tarczy barw czystych, ale tem bardziej złamaną im dalej przekrój od podstawy skutecznymy. Walec ten

*) Patrz tablica tarcza lewa.

obejmuje wszystkie barwy jakimi rozporządzamy, a każdy jego punkt odpowiada innej barwie. Na planszy przedstawiony jest jeden z takich przekrojów, odpowiadający barwom średnio złamanym. Prócz tego przedstawiono na planszy szeregi odpowiadające linjom równoległym do osi walca. Są to szeregi zaczynające się barwą tęczaową a kończące się barwą szarą; a zatem szeregi barw stopniowo coraz bardziej złamanych, zachowujące stale tę samą jasność pozorną. Analogiczne szeregi należy sobie wyobrazić rozpoczynając od każdej barwy czystej.

W każdej barwie rozróżnić możemy trojaki właściwości, a mianowicie: 1) zabarwienie, 2) stopień jasności, 3) stopień złamania (nasylenia barwnego). Stopień jasności i stopień złamania uszeregować można w postępie rosnącym wzdłuż linii prostej; tak że barwy tem bardziej się od siebie pod względem tych właściwości różnią, im dalej są na tej linii od siebie odległe. Zabarwienie rozłożyć możemy w szeregu nieprzerwanym na obwodzie koła, tak że istnieje dla każdej barwy, barwa przeciwległa (dopełniająca) najbardziej się od niej różniaca.

Każda z tych trzech właściwości może być użyta bądź jako czynnik uzgodnienia, bądź jako czynnik przeciwstawienia, przyczem najsilniej działać się wydaje przeciwstawienie w sensie jasności, nieco słabiej przeciwstawienie w sensie zabarwienia, a najsłabiej przeciwstawienie w sensie złamania (nasylenia). W odniesieniu do każdego z tych trzech czynników harmonja wyrażać się może albo powtarzaniem tej samej wartości (powtarza się to samo, zabarwienie, ta sama jasność, ten sam stopień złamania), albo wprowadzeniem tej samej różnicy (ta sama różnica zabarwienia, jasności stopnia, złamania). Rolę czynnika harmonizującego stanowi rzadko jedna z trzech powyższych właściwości barwy; częściej dwie właściwości użyte są łącznie do zharmonizowania; a najczęściej spotyka się takie układy, w których wszystkie trzy właściwości stanowią w pewnym stopniu czynniki harmonizujące a w pewnym czynniki kontrastowe n. p.: barwy nie są równie jasne ale różnią się mało co do jasności równocześnie nie są jednako złamane, ale różnią się mało co do stopnia złamania. W każdym razie różnice te są równe albo przynajmniej uporządkowane. Albo: barwy nie są jednakie co do zabarwienia ale mają wspólny ton. Ten wspólny ton osiągnąć można, albo na tej drodze, że wszystkie barwy użyte są sobie bliskie co do zabarwienia, albo że są zestrojone przy pomocy małych drugorzędnych plam, odpowiednio zabarwionych, albo że powierzchniowo jedna barwa dominuje, albo wreszcie, że do każdego wprowadzonego do harmonji tonu domieszkamy tego samego barwika. Pozatem, przy harmonji kolorystycznej odgrywa rolę nietylko wielkość plamy barwnej, ale jej odległość. Ogólnie można powiedzieć, że każdy kolor działa tem silniej w zestawieniu z drugim, im większą zajmuje powierzchnię, im bliżej jest położony i im silniej jest z nim skonstrastowany. Małe plamy drugorzędne, nie grają bezpośredniej roli w harmonji i bywają używane jako czynnik dodatkowy, bądź uzgadniający, bądź ożywiający. Plamy czarne, szare i białe mogą być stosowane w każdej harmonji i działają uzgadniająco pod względem zabarwienia, przyczem pierwsze działają najsilniej, drugie słabiej, a trzecie najsłabiej. Podobne znaczenie w pewnym sensie mają również plamy złote i srebrne, które przytem dzięki zmiennym błyskom ożywiają i bogacą całość. Harmonja kolorystyczna jest tem spokojniejsza, im większa jest przewaga czynników uzgadniających nad czynnikami niepokojącymi i odwrotnie. Harmonje kolorystyczne mogą się ograniczać tylko do skali tęczaowej, albo rozciągać się na całą skalę barw czystych, albo wreszcie na pełną skalę barw złamanych.

Do jednej harmonji nie należy wprowadzać wielkiej ilości barw. Organizacje kolorystyczne bogacić można natomiast łącząc ze sobą dwie (lub więcej) harmonje kolorystyczne w jedną całość; przyczem poszczególne harmonje składowe uzgadniają się i przeciwstawiają sobie wzajemnie na podstawie tych samych czynników, które służą do tworzenia prostych harmonji.

W harmonjach kolorystycznych plamy mogą się układać rytmicznie ale nie muszą się rozpadać na tło i motyw. Jeżeli tego przeciwstawienie niema, układów nie należałoby nazywać ornamentami ale raczej rytmicznymi harmonjami kolorystycznymi. W tego rodzaju układach dążą wszystkie plamy równomiernie do osiągnięcia regularnego kształtu; czasem nawet jeden albo dwa kształty zmieniając zabarwienie wypełniają całą powierzchnię.

Jeżeli harmonję kolorystyczną chcemy zastosować do ornamentu, wtedy musimy przede wszystkim wprowadzić przeciwstawienie (bądź co do jasności, bądź co do zabarwienia, bądź co do stopnia złamania, bądź wreszcie co do dwóch lub trzech tych czynników równocześnie) pomiędzy tłem a ornamentem, wprowadzając pomiędzy temi dwoma wartościami równocześnie jakieś czynniki uzgadniające. Tło powinno mieć pod względem barwy raczej wyraz pasywny, ornament zaś powinien mieć wyraz aktywny. Wartości kolorystyczne mogą się z wartościami ornamentalnymi splatać w różnej formie a mianowicie kolorystyka może podkreślać ornamentalny sens danych plam*) albo może służyć do urozmaicenia ornamentu a mianowicie na tej drodze, że rytmika kolorystyczna nie pokrywa się ściśle z rytmiką ornamentalną**). Chociaż jednak rytmika kolorystyczna nie musi się ściśle pokrywać z rytmiką ornamentalną, nie może z nią być zasadniczo sprzeczna. Wartości kolorystyczne winny być bowiem podporządkowane ornamentowi i powinny budowę jego wypuklać.

Jak już wspominałem wymagałaby harmonja barw osobnego opracowania, gdybyśmy ją omawiać chcieli w odniesieniu do obrazu perspektywicznego. Dzieziny tej nie uwzględniam zupełnie, gdyż wydaje mi się nieporównanie trudniejszą do teoretycznego opanowania od kolorystyki czystej, lub ornamentalnej. Jeżeli te ostatnie nie dały się dotychczas ująć definytywnie w ramy ściślej naukowej analizy, to wszelka próba opanowania teoretycznego kolorystyki obrazowej skazana jest dzisiaj tembardziej na niepowodzenie.

Karol Homolacs.

*) Płaszczyzny podziału stanowią tła różnie zabarwione, a na każdym z nich rozwija się ornament przeciwstawiony mu kolorystycznie a równocześnie z nim szarmonizowany albo: ornament jako całość przeciwstawiony jest kolorystycznie barwie tła, sam zaś rozpada się wewnątrz na różne plamy, wytwarzające pomiędzy sobą rytmiczną harmonję kolorystyczną i t. d.

***) Motywy powtarzające się co do formy są różne co do barwy lub przeciwnie, albo: układ jest symetryczny w budowie ornamentalnej, ale pod względem zabarwienia nie jest symetryczny.

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

(Dokończenie).

Ostatni czwarty kolor kart: kije (basti), ma ten znak wyrażony dwojako: na dwóch kartach: jedyńce i niżniku widzimy zwykły ostrzew (kij z obciętemi gałęziami) zakolorowany żółto, na innych kartach (dwójka) mamy równe okrągławe lub płaskie laski, ułożone na kartach: 7, 8, 9, 10, jakby w pęki „rózg liktorskich“, związane żółtymi pasami. Ostrzew, na jedyńce wyrażony, trzyma ręka podobnie jak trzyma ręka miecz na jedyńce mieczowej. Ostrzew jest grubszym końcem ku górze zwrócony i ma dwa boczne ramiona obcięte, nadto ma dwa liście po jednym z każdego boku umieszczone. Ścięcia ostrzewia zakolorowane są barwą czerwoną, liście zieloną. Dłoń trzymająca ostrzew, wychyla się jakby z poza pagórków, zakolorowanych barwą żółtą, zieloną i czerwoną. Niżnik, który trzyma również ostrzew, przedstawia postać męską stojącą, bokiem w prawo zwróconą, w kaftanie do kolan sięgającym, z krótkim okryciem na plecach. Na głowie ma czapkę okrągłą z chustą, zwisającą w tyle głowy na plecy. Niżnik trzyma przed sobą stojący na ziemi kij sękaty (ostrzew), zabarwiony kolorem żółtym. Ubiór niżnika ma, jak i przy innych figurach, niektóre części ubrania zakolorowane: żółto, czerwono i zielono.

Już nie ostrzew, lecz laski okrągławe z 2 pierścieniami na nich ma za znak dwójka. Laski ułożone są w kształcie krzyża św. Andrzeja, miejsca między skrzyżowaniami lasek wypełnia ornament roślinny. Laski i ornament zakolorowane są trzema barwami. Karty 7-a, 8-a, 9-a i 10-a ze znakiem kija, mają, jak wspomnieliśmy, pęki prostych lasek, również w kształcie krzyża św. Andrzeja ułożonych. Pęki związane są z trzech i z czterech lasek. Dwa pęki z trzech lasek, skrzyżowane, mają na osi pionowej jeszcze jedną laskę, ponieważ chodziło o wyobrażenie 7-ki, ażeby gracz widział siedm końców lasek ($6+1=7$). Ósemka, dziewiątka i dziesiątka mają skrzyżowane pęki z czterech lasek, przyczem na dziewiątce umieszczono jeszcze jedną laskę pionowo na skrzyżowaniu ($8+1=9$), a na dziesiątce dwie ($8+2=10$). Ilość oczek tych kart wyrażona jest jeszcze liczbą arabską: 7, 8, 9, 10, umieszczoną na miejscu skrzyżowania się lasek, które to miejsce w kształcie romba zostawiono nieprzecięte linjami konturów lasek. Laski związane w pęki ożywiono dekoracyjnie przez to, że pojedyncze części lasek założono barwą czerwoną i zieloną, pasy zaś, które wiążą laski, zakolorowano żółtą barwą. Miejsca wolne na kartach zdobią ornamenty roślinne, również kolorowane. Wyżnik i król koloru: trzyma każdy z nich laskę, wyżnik mniejszą, opartą jak buławę na biodrze, król ma w lewej ręce przed sobą laskę długą, zakończoną u dołu i u góry galką (ob. fig. 8).

Karty do gry z fabryki Du Porta w Warszawie przedstawiają się dekoracyjnie bardzo poważnie. Dekoracyjność tworzy już rysunek przez to, że przedmioty wyobrażające kolor karty: kielichy, miecze, pieniądze i kije połączone są ornamentem arabeskowym i przez to, że założone są barwami. Szczególniej uderza ta barwna dekoracja na kartach, przedstawiających rodzaj karty: miecze i kije. Gdyby karty z tymi znakami były niekolorowane, wyobrażałyby liczne linje elipsowate u pierwszych, a proste u drugich, ilość tych linii zacierałaby ilość mieczów i lasek, a więc ilość oczek kart. Zabarwienie tych przedmiotów w sposób, jak to wyżej przedstawiono, usunęło tę nieprzejrzystość i dodało dekoracyjności kartom, przy użyciu małej ilości barw, bo tylko: żółtej, czerwonej i zielonej, a czasem blado-niebieskiej. Na talji bo-

wiem kart w Muzeum Przemysłowym krakowskim (a także na niepełnej talji kart Muzeum narodowego), karty figuralne (król, wyźnik, niżnik), mają włosy głów założone kolorem blado-niebieskim, również tym kolorem założone są konie wyźników i węzły trzonu kielichów na kartach ze znakiem kielicha, wreszcie linje arabeskowe na kartach niefiguralnych pokryte są w części barwą zieloną, a w części barwą blado-niebieską. Barwę blado-niebieską, oprócz trzech innych, widzimy tylko na jednej talji, dwie inne talje tej barwy nie mają, tylko pozostawiono te miejsca niezakolorowane — białe.

Każda talja z opisanych tu kart z fabryki Du Porta ma wybity stempel opłaty skarbowej, którą w Polsce ustanowiono w r. 1775: od talji francuskiej 2 zł., od talji polskiej 1 zł. 10 gr. Na talji, będącej własnością p. G. Soubise-Bisier są stemple: Stanisława Augusta, Fryderyka Augusta i Mikołaja I-go¹⁾, na talji w Muzeum narodowym jest stempel przedstawiający orła polskiego, pod nim: ZŁOT. 1 GR. 10, stempel z inicjałami F, A, R z koroną na górze (Fryderyk August) i stempel z czasów Mikołaja I-go z oznaczeniem: 20 kopiejek i inny z oznaczeniem: kopiejek 24. Inne talje, tu wspomniane, mają tylko stempel Stanisława Augusta i mikołajowski. Te różne stemple skarbowe, wyciśnięte na kartach wskazują, że karty były dłuższy czas w użyciu. Opisane powyżej karty z fabryki J. C. Du Porta w Warszawie, z drugiej połowy XVIII-go wieku, zachowały typ kart włoskich, hiszpańskich i portugalskich, jaki te karty miały w XVII-ym wieku. Możemy to stwierdzić, mając do porównania 12 kart t. zw. włosko-hiszpańskich z XVII-go w., które znajdują się w Zbiorze graficznym Biblioteki Jagiellońskiej nr. inwentarza 7626, wydobyte z oprawy książkowej. Zwróciła na nie moją uwagę p. Dr. Zofja Ameisen, kustoszka tegoż „Zbioru graficznego“.

Wspomniane karty do gry odbite są na jednym arkuszu, przeciętym podczas użycia go do wzmocnienia oprawy tekturowej. Karty nie są więc rozcięte na pojedyncze, tylko są odbiciem jednej formy kartowniczej, o tyle już przygotowane do swego użytku, że strona odwrotna arkusza podklejoną jest drugim arkuszem papieru, na którym odbity jest ornament, ułożony w romby, którego bok wynosi 17 mm. W każdym rombie jest rysunek, przedstawiający pojedynczą lilję heraldyczną lub różycę. Ozdoby te ułożone są w ten sposób, że jeden szereg tworzą romby z liljami heraldycznymi, drugi szereg romby z różycami i tak dalej naprzemian. Odbity arkusz kart do gry (forma kartownicza jedna), zawiera sześć kart w szeregu górnym, a sześć w szeregu dolnym, obok siebie umieszczonych, oddzielonych od siebie liniami poziomymi i pionowymi, tak, że każda karta ma prostokątną obwódkę zewnętrzną (podług której rozcinano karty na pojedyncze) i obwódkę wewnętrzną, również prostokątną, linearną, połączoną tylko w narożach linijką skośną z rogami obwódki zewnętrznej. Każda karta ma wysokości z brzegiem 140, a szerokości 64–65 mm. wielkość bez brzeżku wynosi 130 mm. wysokości a 55 mm. szerokości. Karty są więc podłużne, prostokątne (140×64 mm.). Wielkość ich jest prawie ta sama, jaką mają karty z fabryki Du Porta (135×60 mm.). Przedstawiają: *karty figuralne* po trzy z każdego „koloru“: króla, wyźnika i niżnika z *copas, espadas, dineros i bastos* (tablica II).

Karty są odbite z drzeworytu barwą czarną, jeszcze niekolorowane. Kolorowanie, jak wiadomo, następowało później za pomocą patronów. Znaki rodzaju kart są te same, które mamy na kartach z drugiej połowy XVIII w. Stylizacja znaków jest oczywiście inna, oprócz znaków: pieniążka i miecza, która, tak w kartach

¹⁾ Pamiątki Starej Warszawy nr. 1221, 1227.

z fabryki Du Porta, jak i w kartach z XVII w., jest jednakowa. Odmianę wykazują tylko znaki *puhara*, który na kartach XVII-go wieku przypomina kształtem wąski, a wysoki kosz z liśćmi na górze i znak *kija*, mający kształt laski grubej z podłużną, okrągławo zakończoną gałką. Ułożenie figur kart jest jednakowe. Na kartach XVII wieku królowie siedzą na niskich, w kształcie skrzyń tronach, na głowie mają korony, a w ręce trzymają znak rodzaju karty. Wyźniki są to postacie męskie (rycerzy) na koniach. Konie mają bardzo ciekawe pozycje, wskutek tego, że szerokość kart wynosi mniej więcej połowę wysokości kart, drzeworytnik nadał postaciom koni pozycję, która skraca całą długość szyi konia. Konie mają więc łby albo wzniesione do góry, albo skręcone silnie w bok. Wreszcie niżniki stanowią pachołcy stojący, każdy z nich trzyma odpowiedni znak karty. Jako dodatki zdobnicze użyto na kartach motywów figuralnych i roślinnych (na tronach królewskich), wyobrażenia „słońca“, „księżycy w pełni“ na piersiach koni i na klamrach pasów, wreszcie „skaczącego psa„ (wyźnik puharowy), „biegnącego zająca (wyźnik dineros)“.

Te karty z XVII wieku nie są wyrobem polskim, tylko zagranicznym, może niemieckim, więcej jednak, zdaje się, wyrobem francuskim, za czym przemawiałyby może lilja pojedyncza, użyta w ornamencie strony tylnej kart. Pochodzenia tych kart stanowczo określić nie można, nie mając do porównania tego typu kart ze zbiorów zagranicznych. Nie rozstrzygają też tej kwestji dwa podwójne inicjały, które znajdują się na kartach. Na podstawie tronu króla mieczowego widzimy inicjały M||A. Inicjały te uważamy za inicjały imienia i nazwiska kartownika, który te karty wyrabiał. Drugi inicjał, który znajduje się na samem dole, w rogu lewym (heraldycznie) w obwódce prostokątnej \boxed{CP} oznaczać może imię i nazwisko drzeworytnika, który wykonał drzeworyty do kart. Inicjał ten bowiem jest umieszczony w miejscu mniej widocznym, podczas gdy inicjały pierwsze M||A znajdują się na bardzo widocznym miejscu karty, jakby miały również równorzędne znaczenie z wyobrażeniem karty.

Karty tego typu, który omówiliśmy, wyrabiała w drugiej połowie wieku XIX, znana fabryka kart do gry w Wiedniu *Ferdynanda Piatnika*. Znamy talję, złożoną z 39 kart, t. j. po 9 kart każdego „koloru“: pieniądza, puhara, kija i miecza. Karty niefiguralne są od 1–7 włącznie, karty figuralne zaś n. p. „Fante di danari“ (niżnik) ma liczbę 11, „caval di danari“ (wyźnik, jeździec) liczbę 12, „re di danari“ (król) liczbę 13. W dawniejszych kartach były jeszcze karty: ósemka, dziewiątka i dziesiątka. Rysunek znaków kart Piatnika zachowany jest według typu dawniejszego: pieniądze przedstawione są jako „różyce“, kije jako „fascy“, albo laski grube ozdobione na końcach gałkami, „miecze“ wygięte są również w kabłąki. Układ tych znaków na kartach jest wzorowany również według kart dawniejszych. Figury ludzkie mają układ odmienny od dawniejszych. Niżniki nie wyobrażają całej postaci męskiej, tylko pół postaci (podwójnej), tak samo wyźniki, czyli jeźdźcy mają 1/2 postaci i łeb koński przed sobą, (dawniejsze przedstawiają całego jeźdźcę na koniu), wreszcie królowie nie siedzą na tronie, tylko wyobrażeni są w półpostaciach (podwójnych). Do kolorowania kart użyto tylko trzech barw: czerwonej, niebieskiej i żółtej.

Karty mają wymiar: wys. 95 mm. (w obwódce: 85), szerokości 50 (w obw. 40). Na jedynce pieniądza (di danari) jest umieszczony napis fabryki kart w obwódce koła: *Ferd. Piatnik e figli. Vienna*, w środku koła stempel austriacki opłaty skarbowej. Oprócz napisu firmy jest jeszcze dwuwiersz: „*Son gli amici molto rari, quando non si hadanari*“. Jedyńka przedstawiająca: puhar (coppa), wyrażony tu

jako wodotrysk (ogrodowy) na dwuwiersz: „*Una coppa di buon vin fa corraggio famor bin*“. Jedyńka kijowa (di baston) z kogutem u dołu, ma na wstędze owiniętej około kija napis: „*Molte votte le giuo cate, van finire aba stonate*“, wreszcie jedyńka „mieczowa“ ma dwuwiersz: „*Il giuoco della spada a molti non aggrada*“. Każda figura ma przez środek, w którym stykają się półpostacie, białe pole, z napisami oznaczającymi maść i walor karty: „fante di bastoni, caval di bastoni, re di bastoni, fante di spade, caval di spade, fante di coppe, re di coppe“. Adam Chmiel.



POLSKA NA WYSTAWIE W PARYŻU.

INFORMACJE DELEGATA RZĄDU W SPRAWIE UDZIAŁU POLSKI W MIĘDZY-
NARODOWEJ WYSTAWIE NOWOCZESNEJ SZTUKI DEKORACYJNEJ W PARYŻU.

(Dokończenie).

III. Stan robót we wrześniu 1924 r. Pawilon. Stan robót był następujący: Po zawarciu odpowiednich umów z przedsiębiorcami, na podstawie szczegółowo opracowanych planów i rysunków, na terenie oficjalnie oddanym Polsce na Cours la Reine w Paryżu, rozpoczęto ogrodzenie budowlanego terenu i roboty terenowe. Przewidywana konstrukcja całego pawilonu ukończona będzie 1. stycznia 1925 r. W kraju tymczasem toczą się pertraktacje z firmami o wykonanie robót dekoracyjnych i wewnętrznych, jak posadzki, bramy, ozdoby zewnętrzne, wieże i t. d. W przygotowaniu dalej: wykonanie 8-miu słupów rzeźbionych do głównej sali pawilonu, dekoracja malarska i inne. Komitet czuwa również nad rozpoczęciem wykonaniem głównych eksponatów.

Galerja na Esplanadzie Inwalidów. Po ustaleniu rozplanowania, Komitet czuwa nad rozpoczęciem wykonaniem urządzeń meblowych i wnętrza kapliczki. Roboty na miejscu w Paryżu (ścianki działowe, sufity i t. d.) będą mogły być rozpoczęte w listopadzie 1924 r. Grand Palais. Projekt rozplanowania poszczególnych działów — w opracowaniu. Sale będą oddane do dyspozycji w styczniu 1925 r., celem wykonania odpowiednich adaptacji i podziałów.

IV. Organizacja przygotowań. Wystawy przeglądowe. Komitety. Przygotowania Polski pod egidą Ministerstwa Oświaty, trwające od dłuższego czasu, spoczywają w rękach Delegata Rządu p. Jerzego Warchałowskiego i Komitetu wykonawczego wystawy, pod przewodnictwem Delegata. Na projekt pawilonu, oraz niektórych poszczególnych urządzeń, ogłoszono w swoim czasie szereg konkursów, nadto szereg odezw do artystów i wykonawców.

Urządzenia i przedmioty o specjalnem przeznaczeniu, które się przygotowują na wystawę zostały w projektach zaaprobowane przez odnośne Komisje kwalifikacyjne komitetu wystawy. Odbyło się też kilka specjalnych wystaw orientacyjnych, które dały pewien pogląd na materiał do wystawy paryskiej. Obecnie wszelkie przedmioty luźne będą kwalifikowane na Wystawie przeglądowej ze wszystkich dziedzin przemysłu artystycznego i dekoracyj, którą urządza w styczniu 1925 r. w Warszawie Towarzystwo „Zdobnictwo“ (sekretariat Szczygła 1), w ścisłym porozumieniu z Komitetem Wystawy. W grudniu 1924 r. będzie urządzona w Warszawie *Przeglądowa wystawa architektoniczna* (informacje w Kołach Architektów). W styczniu 1925 r. Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego urządzi w Warszawie *Wystawę Szkół* przemysłu artystycznego, dekoracji i architektury, celem ułatwienia Komitetowi zrealizowania działu Nauczania na Wystawie. Poza *Delegatem Rządu* i w ścisłym z nim porozumieniu działa *Komitet Główny Wystawy*, złożony z kilkudziesięciu przedstawicieli Rządu, sfer finansowych, przemysłowych i artystycznych, o charakterze reprezentacyjnym i nadzorczym. Komitet ten wyłonił ze siebie Komitet Wykonawczy i Komisję Fi-

nansową. Komitet wykonawczy wyłonił ze siebie kilka Komisji kwalifikacyjnych. Protektorat nad udziałem Polski w Wystawie Paryskiej objął pan Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej. Poza tem powołano Prezydium Honorowe Komitetu Głównego.

V. Strona Finansowa. Udział Polski w Wystawie jest oficjalny. Rząd nasz przyjął za prośbą Rządu Francuskiego i mianując swego Delegata oraz powołując Komitety, tem samem wziął na siebie odpowiedzialność finansową za przedsięwzięcie. Jednakowoż wobec trudnej sytuacji finansowej Państwa i związanych z nią koniecznych oszczędności, nie mogąc pokryć całkowicie wydatków wystawy, Rząd zwrócił się za pośrednictwem Komitetu głównego do Społeczeństwa o współdziałanie i ofiary pieniężne. Przyrządzone dotąd fundusze rządowe są niewystarczające. Należy się spodziewać, że budżet państwowy na rok 1925, który obecnie jest w opracowaniu, szerzej uwzględni konieczność tego wypadku, a jednocześnie Skarb Państwa znajdzie sposób jak najszybszego zrealizowania sum budżetowych, gdyż ze względu na bliski termin otwarcia wystawy — w kwietniu 1925 r. i rozpocząć budowę pawilonu oraz inne prace, znaczniejsze wydatki przedstawiają się jako niecierpiące najmniejszej zwłoki.

Akcja finansowa wśród społeczeństwa, zainicjonowana przez Komisję Finansową Komitetu, dała dotąd bardzo nikłe wyniki. Ożywienie jej jest niezbędne, a konieczność dopływu ofiar pieniężnych od społeczeństwa jest tem większa i tem pilniejsza, że fundusze rządowe z budżetu 1925 r. nie prędko będą płynne. Sam budżet wydatków wystawy nie mógł być zawczasu definitywnie ustalony, gdyż musiał czekać i na skrytowanie się warunków co do miejsca i kosztów w samym Paryżu, jak również na sprecyzowanie naszego programu, który, jakkolwiek skromny, jednakowoż jest uzależniony od artystycznych koncepcyj, rozwijających się i dojrzewających stopniowo. Dzisiaj cyfrę preliminowanego wydatku 400.000 złotych można uważać za całkiem prawdziwą.

VI. Trudności. Realizacja wystawy napotyka na ogromne trudności artystyczne, organizacyjne i finansowe. *Trudności artystyczne.* Wysoki cenzus artystyczny wystawy i zdecydowanie nowoczesny jej charakter wymaga od artystów niezwykłego wysiłku. Wysiłek ten szczególnie trudny jest w dzisiejszych czasach, kiedy walka o byt pochłania wszystkie siły życiowe człowieka, gdy nieustalone warunki życia i pracy wytwarzają atmosferę gorączkową, pozbawioną koniecznego dla twórczości spokoju. W dodatku honorarja, jakie Komitet może płacić artystom są tak skromne, że nie mogą one zachęcić ich do szczególnie wytężonej pracy. To też udział artystów w konkursach nie był liczny i zgłoszenia się do roboty ze zdecydowaną inicjatywą były rzadkie. Wielu artystom zabrakło poprostu odwagi. Głównie więc zadanie wystawowe spoczęło na barkach nielicznej grupy, nadmierne pracą przeciążonej. Jest nadzieja, że w ostatniej chwili braki, stąd wynikłe, będą nadrobione.

Trudności organizacyjne. Pomijając trudności zorganizowania artystów do pracy, największą trudność stanowi pozyskanie firm, chętnych do udziału w wystawie. Przedsięwzięcie to nie jest wielkim targiem, przedstawiającym interes dla bieżącej produkcji przemysłowej. Szczególny wysiłek techniczny i konieczność wprowadzenia do produkcji nowych oryginalnych wzorów, których naogół niema, wstrzymuje firmy od udziału, zwłaszcza, że wiąże się z tem znaczny koszt nakładu. Zrozumienie interesu tego nakładu jak i pozyskanie nowych oryginalnych polskich wzorów — należy, zdaje się, jeszcze do przyszłości. Niejedna firma, na której udział liczone, której eksponaty są konieczne dla budowania wystawy, cofnęła się lub żąda znacznej zapomogi, albo wręcz zamówienia eksponatu za pieniądze. Ciężkie przesilenie gospodarcze, jakie w tej chwili przechodzimy, jest niewątpliwie jednym z głównych tego powodów. W jednym wypadku firma, której udało się, dzięki współpracy artystów, zgromadzić w swym ręku najlepsze wzory, zmuszona była z powodu przesilenia finansowego zawiesić pracę na czas nieokreślony. W drugim wypadku długotrwały, niezakończony beznadziejny strejk robotników jednej z najpoważniejszych firm, która miała być jednym z głównych eksponentów, stworzył dla Komitetu niespodziewanie trudną sytuację, z której tylko największym wysiłkiem i szczęśliwym zbiegiem okoliczności znaleźć się mogło wyjście. Finansowe trudności wpływają z powyższego same przez się i tylko większy, natychmiastowy przyływ pieniędzy do kasy Komitetu sprawę uratować zdoła.

VII. Wezwanie do Społeczeństwa. Odezwa, którą Komitet do społeczeństwa wystosował, przedstawiając ważność i konieczność jak najświetniejszego udziału Polski w tej wystawie wymaga poparcia całego społeczeństwa, a w szczególności prasy. Skoro rzecz jest zdecydowana i zaawansowana, wszyscy, jak stwierdza korespondent paryski poczytnego

dziennika warszawskiego, jesteśmy za nią odpowiedzialni. A zainteresowanym jest nie tylko ten lub inny artysta, biorący udział w wystawie, zmuszony do największego w najtrudniejszych warunkach wysiłku, wystawiony na krytykę i tyle trudności, zainteresowaną jest nie tylko ta lub inna firma, ofiarnie i odważnie stojąca do międzynarodowego popisu, ale całe społeczeństwo polskie, wszystkie wielkie zrzeszenia, firmy przemysłowe z obcej chociażby dziedziny, firmy handlowe, wreszcie Rząd i sfery polityczne, gdyż nikt nie zaprzeczy, że sukces Polski w Paryżu, gdy cały świat przyglądać się będzie zapasom narodów na terenie artystyczno-kulturalnym i przemysłowym, wyrażonym w tak zrozumiałych, tak do każdego przemawiających formach, odbije się zdecydowanie i korzystnie na każdej pracy w kraju, na każdym indywidualnym lub zbiorowym wysiłku. Dzisiaj bowiem żaden już kraj obejść się nie może bez zaufania zagranicy, bez zajęcia w każdej dziedzinie poważnego, swego własnego miejsca w wielkiej rodzinie narodów.

REGULAMIN DZIAŁU NAUCZANIA W DZIALE POLSKIM NA MIĘDZYNARODOWEJ WYSTAWIE NOWOCZESNEJ SZTUKI DEKORACYJNEJ W PARYŻU 1925 R. wraz z wnioskami, uchwalony na konferencji profesorów, zwołanej przez Pana Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego dnia 29 września 1924 roku w Warszawie.

I. W Polskim Dziale Nauczania na wystawie paryskiej, który mieścić się będzie w Galerii na I. p. w Grand Palais (długość 44 m. \times szer. 4 m.) biorą udział szkoły państwowe, miejskie, prywatne i poszczególni pedagodzy.

II. Właściwym przedmiotem wystawy są metody nauczania, nie zaś same prace szkolne jako takie. Jednakowoż i prace szkolne mogą być wystawione w tym dziale, o ile służą do zilustrowania metody. Prace wykonane w szkole, a odpowiadające swym poziomem ogólnym wymaganiom artystycznym i technicznym wystawy sztuki dekoracyjnej, mogą być umieszczone w ogólnych działach wystawy, z zaznaczeniem pochodzenia i autorstwa.

III. Sposób przedstawienia metody może być różny, na przykład: a). zwięzłe napisy, widoczne i czytelne, z wyznaniem wiary kierownika, lub poszczególnych pedagogów, b). tablice graficzne i statystyczne, uzmysławiające program szkolny, ilość i wiek uczniów, rodzaj i ilość warsztatów, rozwój szkoły i t. d. c). rysunki schematyczne, przedstawiające podstawy nauki formy, ornamentu lub t. p. oraz rysunki uczniów, najlepiej ilustrujące metodę i t. p.

IV. Zakres tego działu odpowiada ogólnemu zakresowi wystawy, czyli obejmuje: architekturę, sztukę dekoracyjną i stosowaną we wszystkich jej objawach oraz twórczość dziecka z dziedziny dekoracyjnej. V. Plan, rozkład sali i projekt dekoracji ogólnej dostarczony będzie przez Sekcję Nauczania Komitetu Wykonawczego wystawy. Komitet wystawy da do dyspozycji wystawców surowe ściany, biorąc na siebie urządzenie sufitu (velum) i sporządzenie ścianek działowych. Wystawcy winni sami przygotować swój materiał wystawowy i przedstawić do aprobaty Sekcji Nauczania projekt urządzenia swego działu. O przyjęciu na wystawę materiału, przygotowanego przez szkołę, również decyduje Sekcja Nauczania.

VI. Koszta przygotowania i opakowania materiału, urządzenia i dekoracji poszczególnych działów oraz proporcjonalnie rozłożone koszta dekoracji całej sali ponoszą wystawcy z funduszków własnych, szkolnych lub z zapomogi, o którą mogą się starać w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Koszta transportu tam i z powrotem bierze na siebie Komitet wystawy.

VII. Sekcję Nauczania Komitetu stanowią pp.: Józef Czajkowski, Karol Jankowski, Wojciech Jastrzębowski, Czesław Młodzianowski, Fryderyk Pautsch, Jan Raszka, Jan Szczepkowski, Władysław Skoczylas, Karol Stryjeński, delegat oddziału art. przemysłu przy Szkole przemysłowej we Lwowie, delegat Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego i delegat rządu Jerzy Warchałowski.

VIII. Termin składania krótkich pisemnych deklaracji udziału w wystawie pod adresem; Komitet Wykonawczy wystawy paryskiej (Tamka I. w Warszawie) upłynął 20 Października b. r. Na przedstawienie szkicu urządzenia swego działu wyznacza się termin 1 miesiąca od chwili ogólnego podziału sali i wyznaczonego w przybliżeniu miejsca. Cały zaś materiał wystawowy, po przyjęciu przez komisję, ma być przygotowany do wysyłki i dostarczony Komitetowi w Warszawie do dnia 20 lutego 1925 r., a to wobec ustalonego terminu otwarcia wystawy paryskiej już w kwietniu 1925 roku.

Wnioski. a). Zebrani na konferencji uchwalili prosić Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, które czuwać będzie nad przygotowaniem na czas materiału

zadeklarowanego przez wystawców, aby udzieliło wystawcom jak najdalej idącego poparcia. b). Uchwalono wreszcie, celem ułatwienia zrealizowania tego działu oraz przeglądu w ogólności metod nauczania w Polsce w wymienionych dziedzinach, prosić Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego o urządzenie w Warszawie w drugiej połowie stycznia 1925 roku ogólnej Wystawy Szkół, która da materiał już gotowy lub do uzupełnienia na wystawę paryską.

* * *

STANY ZJEDNOCZONE A WYSTAWA W PARYŻU. Dotąd liczba pawilonów zagranicznych wynosi 36. Stany Zjednoczone odmówiły swego udziału, a to z tego powodu, że ich dorobek na tem polu stoi zbyt nisko, aby mogły współzawodniczyć z innymi państwami.

KRONIKA MUZEALNA.

MUZEUM KATEDRALNE W WARSZAWIE. Część zbiorów stanowią cenne okazy, będące własnością katedry; część większą, pozostałości po skasowanych niegdyś kościołach, lub rzekomo „graty rupiecie“, zebrane ze strychów i zakamarków kościelnych, ocalałe od zaguby, a cenne, dzięki bądź patynie wiekowej, bądź też swemu charakterowi ludowemu. Już u wejścia zwraca uwagę okazały tryptyk, a pod nim rzeźba, dzieło rąk artysty ze szkoły Wita Stwosza. Malowidła, obrazujące koniec życia św. Jana: jego kazanie, uwięzienie, ścięcie mu głowy, okazują, jak malarze ówczesni starali się w jednym obrazie zgrupować różne epizody obranego tematu. Widzimy dalej: jedną z najstarszych kopii obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, jedną ze stacji Męki Pańskiej, mianowicie: „Ecce homo“; figurę „Smierć Matki Boskiej“, rzeźbę ludową „Pana Jezusa bolejącego“, typowo polską, taką, jaką widzimy na kapliczkach przydrożnych w różnych okolicach naszej ziemi. Mamy podobiznę owego „Pielgrzyma“ kamiennego z gór Świętokrzyskich, rzekomo, według podania ludu, wspinającego się z wolna na klęczkach ku szczytowi góry, na którym, gdy stanie, będzie koniec świata. Lud twierdzi, że podczas wojny ubiegłej pielgrzym wspiął się na znaczną wysokość. Na

ścianach — makaty i makatki. Dużo majoliki, sporo mis gdańskich.

Do najcenniejszych okazów należą: monstrancja Zygmuntońska, kuta w srebrze, szczerozłota puszką inkrustowana, wspaniałe kielich z porcelany saskiej, dar jednego z Sasów dla katedry. Cenne też są zbiory: pasów słuckich, ofiarowanych przez szlachtę świątyniom, ornatów, z których najokazalszy gobelinowy, kap, a w ich liczbie jedną z czasów Ludwika XIV. Cenny, jako pamiątka, jest relikwiarz z drzewem Krzyża św., dar papieża Inocentego XI Janowi III-mu. Pamiątkę narodową stanowi alabastrowy krzyż z trybunału Piotrkowskiego (r. 1578), ten, na którym według podania, Chrystus odwrócił swe oblicze w drugą stronę, gdy sędziowie wydali wyrok niesprawiedliwy z krzywdą biednej wdowy... Dalej jest krzesło tronowe Stanisława Augusta i tron prymasowski z obdarciem obiciem, które będzie zastąpione innym. Dział archiwalny bogaty, cały zbiór starych pergaminów, w których skrzętny badacz znalazłby wiele materiału do historii Kościoła i kraju.

Pobieżny rzut oka na muzeum, daje za ledwie pojęcie o tem, jakie bogactwo wspomnień historycznych skupia się w tych ścianach. Nie można tych skarbów lekceważyć, trzeba je otoczyć

opieką społeczną, bo obciążony obowiązkami duszpasterz, czcigodny proboszcz katedry, sam utrzymać, a tem bardziej rozszerzyć muzeum nowemi okazami, nie zdoła.

MUZEUM TATRZAŃSKIE W ZAKOPANEM. W roku administracyjnym 1922/23 zwiedziło Muzeum Tatrzańskie 13.289 osób (najwięcej w czerwcu: 2.324 i lipcu: 3.611), w roku 1923/24 11.472 osób (w czerwcu: 2.324 i lipcu 2.299). Ponadto zwiedziło Muzeum bezpłatnie cały szereg wycieczek zagranicznych i uczniów szkoły przemysłu drzewnego. Zmniejszenie się frekwencji w ubiegłym roku administracyjnym wynikło z powodu nieopalania sal muzealnych, skutkiem braku funduszków. Ruch wycieczkowy młodzieży w roku bieżącym był bardzo słaby. Ogółem frekwencja zmniejszyła się w r. 1924 o 1.817 osób, co się dotkliwie odbiło na niewielkich zresztą dochodach Muzeum Tatrzańskiego.

MUZEUM ETNOGRAFICZNE NA WAWELU. Ruch zwiedzających w ciągu miesięcy letnich był w Muzeum dość ożywiony. Od maja do września włącznie zwiedziło zbiory 3.738, w tem sporo wycieczek szkolnych i ludowych. Zbiory Muzeum wzbogacone zostały następującymi darami: p. Jan Powojowski ofiarował dzbanek krakowski z XVIII wieku, wykopany przy zakładaniu fundamentów pod kamienicę Wolnego przy pl. Szczepańskim; Dr. Tadeusz Wolski złożył tatarskie ubranie na głowę kobietą i wisiorek do warkocza, pochodzące z Kazania; prof. Juliusz Zborowski złożył stary góralski łyżnik, połączony z listwą, oraz obraz M. B. Częstochowskiej; prof. U. J. Dr. Wł. Semkowicz ofiarował 5 obrazów na szkle, podła-

żnik słomiany, staro dawną pasyjkę drewnianą, dzbanuszek i 5 akwarel; wszystkie te przedmioty pochodzą z Orawy. Dalej ofiarował p. Józef Bałaban 9 zabawek drewnianych i glinianych huculskich, zakupionych na jarmarku w Kutchach, owczy serek w kształcie jelenia oraz 7 fotografii Ormian z Kut. Ks. Sroka darował 3 ozdobne palmy wielkanocne, stołek góralski, obraz, ciupagę igielatę na żętycę, pochodzące z Jurkowa (pow. Limanowa). Poza tem prof. L. Węgrzynowicz złożył starodawną trąbę góralską, 32 haftów i husteczkę haftowaną z Kieleckiego oraz 2 fotografie, zaś prof. Stan. Jakubowski żelazne krzesiwo staroświeckie z Repużynec (pow. Horodenka). Nadto kustorz insp. Seweryn Udziela przywiózł z wycieczki naukowej do Mucharza szereg przedmiotów tamtejszych. Celem zabezpieczenia zbiorów przed wilgocią i molami, przewietrzono i oczyszczono w ciągu lata wszystkie okazy futer i tkanin. Główną troską zarządu Muzeum przy nadchodzącej zimie jest ochrona zbiorów przed niszczącym zębem mrozu i wilgoci, które zagospzczą wnet w grożącym ruiną budynku. Niestety, opłakane warunki materialne nie pozwalają nawet na najpilniejsze inwestycje w tak pożytecznej i żywotnej placówce kulturalnej i naukowej.

Ze szczerą natomiast radością wypada zanotować fakt, iż kapituła orderu „Polski Odrodzonej“, w uznaniu znakomitych zasług naukowych na polu etnografii kustosza i twórcy Muzeum insp. Seweryna Udzieli, udekorowała go krzyżem oficerskim tegoż orderu. Wiadomość o wysokiem odznaczeniu zasłużonego uczonego, który całe życie swoje i każdy grosz poświęcił wzniosłej idei badania ludu polskiego, przyjęło całe społeczeństwo z należyty, serdecznym oddźwiękiem. *J. D.*

Z DZIAŁALNOŚCI MUZEUM PRZEM. W KRAKOWIE.

SPRAWOZDANIE ZA ROK 1923/4.

ZBIORY MUZEALNE powiększyły się przede wszystkim dzięki ofiarności publicznej. Dary złożyli: pp. prof. J. Bukowski, gen. Zdzisław Hordyński, Z. Jaworski, ks. dr. T. Kruszyński, M. Madeyska, Z. Maftyniuk, J. Muczkowska, prof. J. Peszko, prof. T. Seweryn, J. Szczerbatko i Dyrekcją Szkoły Przemysłu artystycznego w Krakowie.

Zakupiono: 9 naszyjników paciorkowych huculskich, 2 paciorkowe kółka huculskie do upręży, 1 sitko srebrne, cyzelowane i 1 kwiat jedwabny, batikowy. Oprowadzono po zbiorach 15 wycieczek, w ogólnej liczbie 450 osób. Ze zbiorów korzystały stale kursy rysunkowe dla nauczycieli szkół powszechnych i Państwowa szkoła przemysłu art.

BIBLIOTEKA. Zakupiono książek ogółem: 290, z czego polskich 238, obcych 52, otrzymano w darze 74 dzieł.

Czytelnia. Czasopism abonowano 22, bezpłatnie otrzymano 7, wymiennych za czasopisma „Przemysł, Rzemiosło i Sztuka“ 22, dzienników bezpłatnie 24. Korzystało z czytelnicy 8083 osób.

WYDAWNICTWA MUZEUM.

Ukończono druk „Wycinanek“ oraz Zarzys technologii drewna Inż. Herzberga. Wydano „Podręcznik do ćwiczeń zdobniczych“ K. Homolacza; „Garbarstwo chromowe“ Stefana Marko i M. Keh. „Przemysł, Rzemiosło, Sztuka“ dwa Zeszyty rocznika III-go i dwa rocznika IV. Rozpoczęto druk Podręcznika do trykotarstwa ręcznego.

SALA WYKŁADOWA. Urządzono 26 wykładów publicznych, ilustrowanych obrazami świetlnymi.

„SZOPKA KRAKOWSKA“. Celem zachowania pięknego zwyczaju krakowskiego, dyrekcja Muzeum wznowiła tradycyjną „Szopkę krakowską“, osnutą

na motywach ludowych, według oryginalnego tekstu, ogłoszonego w „Bibliotece krakowskiej“ Nr. 24 przez prof. Tad. Estreichera. „Szopkę“ wykonano według pierwowzoru, znajdującego się obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie. „Szopka krakowska“, znakomicie odtworzona i odgrywana, wypełniła 28 przedstawień w sali Muzeum.

KURSY ZAWODOWE. W roku sprawozdawczym urządzono następujące kursy: rysunków zawodowych dla stolarzy, dla metalowców, dla przemysłu budowlanego, kurs rachunkowości ogólnej, rysunków geometrycznych, introligatorski i fryzjerski. Kursy kobiece: kilimkarskie i trykotarskie, kurs przyozdabiania bielizny. W każdą niedzielę rano odbywały się wykłady nauki o stylach.

PROGRAM KURSÓW NA R. 1924/1925.

I. KURSY RYSUNKOWE: 1) Rysunki odręczne, cztery razy tygodniowo. 2) Rysunki geometryczne dla pracowników różnych zawodów, dwa razy tygodniowo. 3) Rysunki zawodowe dla metalowców (mechaników, ślusarzy budowlanych i maszynowych, tokarzy, kowali, odlewaczy, bronzowników, instalatorów itd.), dwa razy tygodniowo. 4) Rysunki zawodowe dla stolarzy (meblowych i budowlanych), dwa razy tygodniowo. 5) Rysunki zawodowe dla pracowników przemysłu budowlanego (murarzy, cieśli, kamieniarzy), dwa razy tygodniowo.

II. KURSY RACHUNKOWE:

1) Rachunki ogólne dla pracowników różnych zawodów, dwa razy tygodniowo. 2) Rachunki przemysłowe dla różnych zawodów, dwa razy tygodniowo.

III. KURSY ZAWODOWE: 1) Kursy samorodnego spajania metali (przy

współdziale firmy „Gaz“ w Trzebini).
2) Kurs radjotelegrafji i radjotelefonji.
3) Kurs krawiecki. 4) Kurs szewski.

IV. KURSY DLA KOBIET: 1) Kursy kilimkarskie z nauką codzienną. 2) Kurs trykotarstwa ręcznego dwa razy w ty-

godniu. 3) Kurs przyozdabiania bielizny raz w tygodniu.

V. WYKŁADY NAUKI O STYLACH odbywać się będą w każdą niedzielę w godzinach rannych od 10—12-tej.

KRONIKA.

„SZOPKA KRAKOWSKA“ W MUZEUM PRZEMYSŁOWEM W KRAKOWIE. Ciekawym i charakterystycznym objawem twórczości naszego ludu jest „Szopka Krakowska“, powstała w XVIII w. Tekst i sceny tego teatrzyku układali poeci ludowi.

„Szopka“ oddziaływała bardzo silnie na szerokie sfery, wzmacniała poczucie narodowe, wydobywała na jaw twórczość dramatyczną i upodobania artystyczne ludu krakowskiego.

Osnowa dramatyczna „Szopki“ opiera się na motywach liturgicznych, związanych z uroczystościami „Bożego Narodzenia“. Głównymi aktorami „Szopki“ są: pasterze, aniołowie, trzej królowie, Heród, śmierć i djabeł. Występują na tej małej scenie: krakowiaci i górale od Żywca, kosynierzy, żołnierze, ułan i saper, Twardowski, cygan z niedźwiedziem, czarownica i t. d.

Korowód figurek przesuwa się w zawrotnym tempie, wśród śpiewu kolend i przyakompaniamencie muzyki.

Wł. L. Anczyca opublikował w r. 1862 w numerze 135 „Tygodnika Ilustrowanego“ tekst „Szopki krakowskiej“. W objaśnieniu pisze: „Jakże jasełka w wieku XVI i XVII różnią się od dzisiejszych. W scenach „Szopki“ widzimy jeszcze niektóre dawne postacie, jak: śmierć, heroda, szatana, Twardowskiego, pachotka i dziadka, ale znikły już bezpowrotnie: konfederat, klecha, szlachcic, o których istnieniu w jasełkach slyszeliśmy od starców w młodych leciech. Szkoda, aby te zabytki zupełnie zanikły. Oprócz powyższych scen, widywaliśmy w dzieciennych latach Niemca z Niemką, Cygana z niedźwiedziem, Żydka i Żydówkę, ale pomimo starania nie mogliśmy odszukać szopkarzy, którzyby znali te sceny. Widać, że zaginęły, jak dawne figurki wprowadzone w szopce“.

Tekst „Szopki“, ogłoszony przez Wł. Anczyca, wydał drukiem w osobnej broszurze Józef Bendorf w r. 1865 w Krakowie. W wydaniu tem zebrano i ułożono w sceny „Szopkę krakowską“, w ten sposób, jak ją wówczas pokazywali w Krakowie chłopcy, a więc można przypuścić, że dzisiejsza „Szopka krakowska“ istnieje około 80 lat.

Sceny, wprowadzające do „Szopki“ Niemca, Cygana z niedźwiedziem a także czarownicę, zaginione bezpo-

wrotnie, jak twierdził Wł. Anczyca, zostały później odszukane i znajdują się w „Szopce krakowskiej“, wydanej przez Towarzystwo Miłośników historii i zabytków Krakowa w Bibliotece krakowskiej Nr. 24, w opracowaniu Prof. U. J. T. Estreichera, pod pseudonimem dr. Jana Krupskiego.

Prosta i szczerza „Szopka krakowska“ oddziaływała silnie na uczucia i wyobraźnię nie tylko podmiejskiego ludu, ale wywierała także wpływ na twórczość poetów i artystów. Między innymi Stanisław Wyspiański był gorącym zwolennikiem „Szopki“ i nawet zamówił dla siebie u murarza-szopkarza oryginalną „Szopkę krakowską“. Szopka Wyspiańskiego znajduje się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego. Pewne echa z „Szopki krak.“ dają się odczuć w budowie „Wesela“. Niektóre sceny z „Wesela“, te krótkie, urwane dialogi mają wybitny charakter marionetkowy.

Popularny utwór Z. Rydla „Betlejem Polskie“ osnuty jest w całości na motywach „Szopki krakowskiej“. Z artystów malarzy L. Wyczółkowski namalował znakomity obraz p. t. „Szopka krakowska“.

Rok rocznie przed wojną, w okresie świąt Bożego Narodzenia zjawiały się codziennie wieczorem na Rynku krakowskim przepiękne szopki, o strzelistych wieżach, błyszczące kolorowymi światłami. Obok szopek stały skrzynie z lalkami, a przy nich krakowscy murarze, „architekci“ tych szopek i zarazem aktorzy, oczekiwali niecierpliwie zaproszenia ich na przedstawienia szopki do domów, gdzie odgrywano szopkę wśród śpiewu staropolskich kolend, przy akompaniamencie harmonji.

Wojna przerwała i zabiła ten tradycyjny zwyczaj krakowski. „Szopka“ zniknęła, zdawało się, bezpowrotnie, z linii A. B. naszego pradawnego Rynku.

Na szczęście, dzięki inicjatywie Miejskiego Muzeum Przemysłowego w Krakowie, „Szopkę krakowską“ uratowano od zagłady. Tamtego roku „Szopka“ została wskrzeszona i odtworzona w czystszej formie architektoniczno-etnograficznej, według pierwowzoru Ezeniekiera murarza z Krowodrzy, który przez czterdzieści lat od roku 1864 z „Szopką“ po Krakowie chodził i odgrywał przedstawienia według dawnego tekstu ludowego.

L. S.

„NASZE MORZE“. WYSTAWA KASZUBSKIEJ SZTUKI LUDOWEJ W WARSZAWIE. Wystawa „Nasze morze“ dała pierwszy raz okazję do zaznajomienia się z wyrobami sztuki ludowej na Kaszubach. Jest to wytwórczość, z którą się liczyć należy, mówiąc o przemyśle ludowym w Polsce. Na wystawie rozłożone były na pierwszym planie hafty kaszubskie: serwety i serwetki różnej wielkości, poduszki, laufry, bluzki, kostjomy itp. Właściwym urokiem haftów kaszubskich są ich kolory nadzwyczaj żywe, zwracające na siebie uwagę. Harmonja ich kolorów składa się z barwy czerwonej, zielonej, niebieskiej, żółtej i czarnej. Wyroby ludowego przemysłu kaszubskiego obejmują dalej: tkactwo, oryginalne plecionki z korzeni sosnowych, ceramikę itp. Oprócz tego był dział muzealny, okazy dawniejszej sztuki ludowej, które są podstawą dzisiejszej twórczości. Przy nowych wyrobach wystawiono okazy pierwotnej sztuki kaszubskiej. Był to pomysł bardzo szczęśliwy. Jeżeli ktoś miał wątpliwości co do charakteru ludowego starej sztuki kaszubskiej, to zdanie swoje zmienił, przeglądając okazy haftów na tej wystawie.

Te same kolorowe motywy, jakie widzieliśmy na meblach, a które jeszcze do niedawna wykonywane były przez wiejskich artystów, takie same kompozycje spotykamy na starych wyrobach hafciarskich, a szczególnie na starożytnych obrazach, malowanych na szkle i drzeworytach, ozdobionych motywami ludowymi.

Oddział sztuki kaszubskiej na wystawie „Nasze morze“ zorganizowali P. Gulgowscy z Pomorza (m. Wdzydze, p. Stary-Bukowiec). P. Gulgowski zebrał resztki wyrobów sztuki rodzimej i umieścił je w osobnej chacie kaszubskiej, przez niego na ten cel zakupionej. P. Gulgowskiej posłużyły owe zbiory jako podstawa do nowej twórczości.

Wobec tego, że lud kaszubski już więcej nie tworzył i tradycja została zerwana, chodziło o to, by przerwana niech uchwycić i twórczość ludu kaszubskiego ożywić, jednak na dawnych podstawach. Nie mogą to być kopje starych wyrobów, lecz muszą w sobie mieć owego ducha twórczości, który nigdy nic nie naśladuje, tylko nowe tworzy. Do jakiej doskonałości można w tym kierunku doprowadzić wyroby, przykładem są kafle kaszubskie, które przedstawiają wszelkie cechy nowoczesnej twórczości i artyzmu, ściśle zachowując tradycyjny charakter rodzimej sztuki ludowej.

Przyczyniła się do tego ta okoliczność, że P. Gulgowska, urodzona i wychowana na Kaszubach, żyła się z tą tradycją wiejską, a jako malarka, obznajmiona z przemysłem artystycznym, umiała szczęśliwie wyszukać właściwą drogę, która łączy nas z tradycją ludu. Dlatego nowe wyroby noszą wszelkie cechy rodzimej sztuki i są wolne od obcych wpływów. Hafty kaszubskie robią dziewczęta wiejskie pod kierunkiem P. Gulgowskiej. Z chwilą, gdy uczennice wiejskie pokonały stronę techniczną, tak, że haft i rysunek nie

robił im już trudności, poczęły same tworzyć w swym rodzimym charakterze kaszubskim.

Początek prac sięga r. 1907, jeszcze za czasów pruskich. Nie oczekiwano wówczas żadnej pomocy od rządu i dlatego praca ograniczyła się do wioski Wdzydze i bliższych osad, zatrudniając w tym przemyśle około 100 osób, dając im poważny zarobek. Prace wykonuje się przeważnie zimą, gdy brak innego zajęcia. Zbyt gotowych wyrobów jest tak zorganizowany, że się sam opłacać musi, ponieważ niema na to żadnych społecznych funduszków.

Oprócz haftów były na wystawie wyroby z korzeni sosnowych, następnie siatki na filet, wyroby tkackie i ceramiczne. Wystawa „Nasze morze“ dowodzi, że lud kaszubski posiadał własną sztukę i jeszcze dzisiaj tkwi w nim owa siła twórczości. Obowiązkiem rządu i społeczeństwa jest te prace popierać i do dalszego rozwoju doprowadzić.

Na Kaszubach mamy kilkanaście set wiosek z temi samemi warunkami, jak wieś Wdzydze. Co w jednej miejscowości jest możliwe, powinno się udać i w drugiej. Wspaniale rozwinięty przemysł domowy szwedzki powstał z małych początków i usiłowań jednostek. Dzisiaj stoi na wysokim poziomie i przynosi swemu krajowi miliony, zatrudniając przy tem setki rąk i zmniejszając liczbę bezrobotnych.

Tymczasem u nas na stworzenie warsztatów pracy niema jakoś funduszków i odpowiedniego zrozumienia u czynników decydujących.

G. W.

WYSTAWA PRAC ARCHITEKTONICZNYCH UCZNIÓW AKADEMJI SZTUK PIĘKNYCH W KRAKOWIE. W listopadzie b. r. otwartą była w Akademii wystawa prac uczniów Wydziału architektury. Na wystawie umieszczono prace dyplomowe absolwentów oraz uczniów niższych kursów. Urządzenie tej wystawy powitać należy z uznaniem.

Wystawione prace były obrazem nadzwyczaj żywotnej działalności wydziału architektury krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Na wystawie znajdowały się bardzo sumienne i artystyczne prace dyplomowe architektów: 1). projekt opery, wykonany przez Zygmunta Gawlika i Marjana Łobodzińskiego, 2). projekt domu ludowego z teatrem, wykonany przez Stefana Strojka i Stefana Piwowarczuka, 3). projekt rezydencji letniej prezydenta przez Bogdana Tretera.

Ponadto na wystawie znajdowały się projekty pawilonu recepcyjnego, politechniki, cukierni, mostu i grobowca w wykonaniu uczniów I, II i III kursu Akademii. W numerze niniejszym podajemy reprodukcje prac absolwentów wydziału architektury.

WYSTAWA DROBNEGO PRZEMYSŁU ORAZ PRZEMYSŁU LUDOWEGO W LUBLINIE otwartą zostanie, w maju 1925 r. Wystawa ma zgromadzić przedmioty wytwórczości rękodzielniczej, a tem samem przedstawić rozwój przemysłu ludowego w kierunku

technicznym, artystycznym i gospodarczym. Wystawa obejmie przemysł ludowy województwa lubelskiego i województw sąsiednich. Wystawa będzie miała charakter pokazu naukowego. — Adres Komitetu wystawy: Lublin, Krakowskie Przedmieście 3. Wydział Przemysłowy.

KONKURS NA RACJONALNIE WZNIESIONE BUDYNKI WIEJSKIE. Komitet Konkursu na racjonalnie wzniesione budynki wiejskie, złożony z przedstawicieli Ministerstwa: Rolnictwa i Dóbr Państwowych, Reform Rolnych, Robót Publicznych, Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Spraw Wewnętrznych, Polskiej Dyrekcji Ubezpieczeń Wzajemnych, Związku Spółdzielni Budowlanych, Koła Architektów w Warszawie, Centralnego Związku Kółek Rolniczych, Polskiego Związku Organizacji i Kółek Rolniczych, podaje do wiadomości ogółu rolników, że na skutek dużej ilości zgłoszonych gospodarstw, prace Komitetu nad rozstrzygnięciem tego Konkursu i w związku z objazdami gospodarstw, przedwstępnie uznanych za racjonalnie pobudowane, nie mogły

być ukończone do dnia 1 października r. b., przeto termin ostatecznego rozstrzygnięcia Konkursu zostaje przesunięty na dzień 1-go marca 1925 roku

KONKURS na gmach Muzeum narodowego. Na konkurs, ogłoszony przez magistrat m. st. Warszawy za pośrednictwem koła architektów na gmach Muzeum narodowego przy al. 3-go maja nadesłano 44 prac.

KONKURS NA EXLIBRIS. Towarzystwo Miłośników Książki w Krakowie ogłasza konkurs na exlibris dla Biblioteki hr. Tarnowskich w Suchej. Projekt rysunku winien być wykonany dla zastosowania techniki kreskowej w cynkografii, o charakterze wybitnie graficznym. W projekcie należy uwzględnić herb Tarnowskich: „Leliwa”. Prace konkursowe nadsyłać należy do dn. 1 lutego 1925 pod adresem: Sekretarjat Tow. Miłośników Książki, Kraków, ul. Smoleńska 9. Pierwsza nagroda wynosi 100 zł, druga 50 zł. Prace nagrodzone stają się własnością Biblioteki hr. Tarnowskich w Suchej.

Od redakcji: Część materiału, przeznaczony do niniejszego numeru, z braku miejsca odłożono do zeszytu styczniowego, który ukaże się już jako miesięcznik.

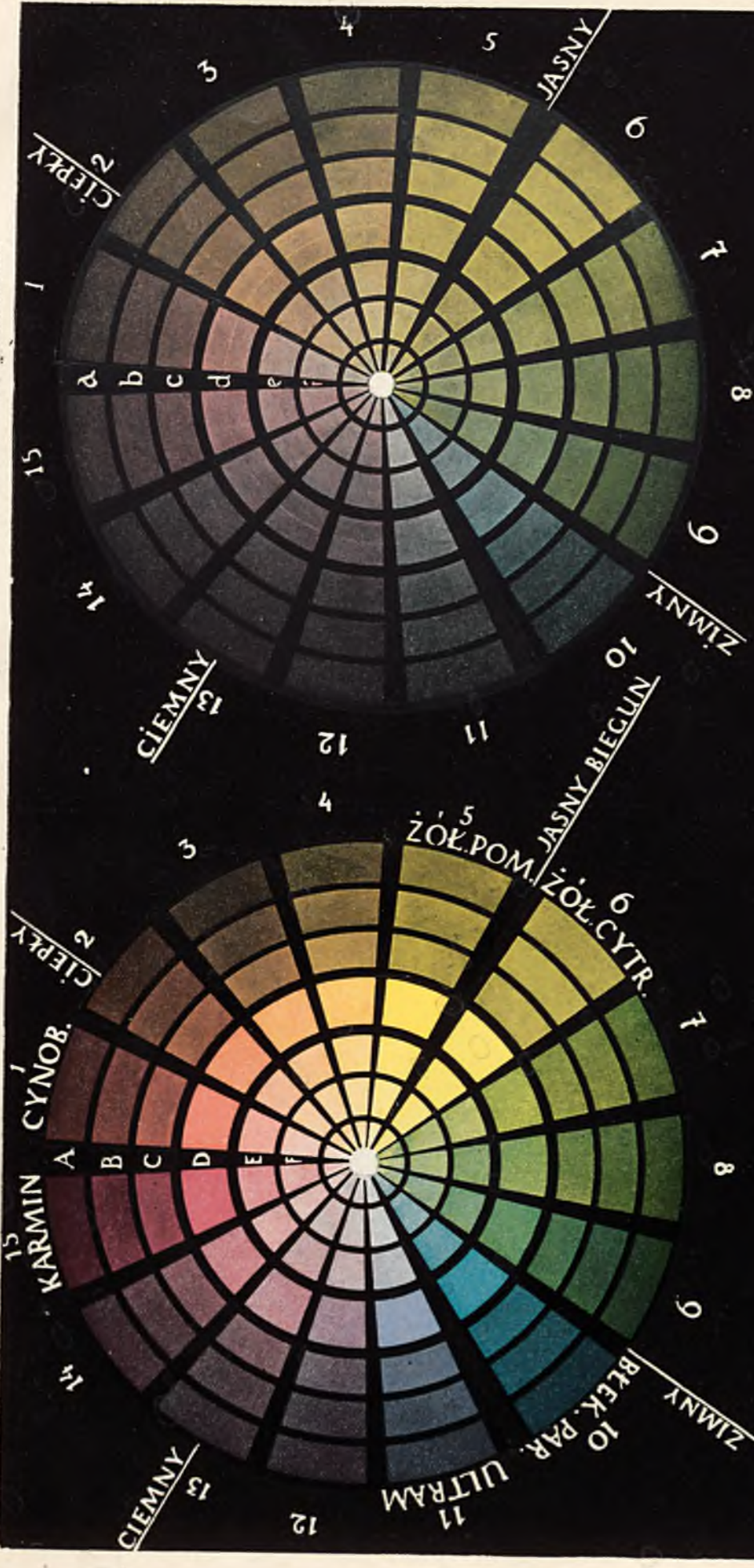


REDAKTOR KAZIMIERZ WITKIEWICZ.

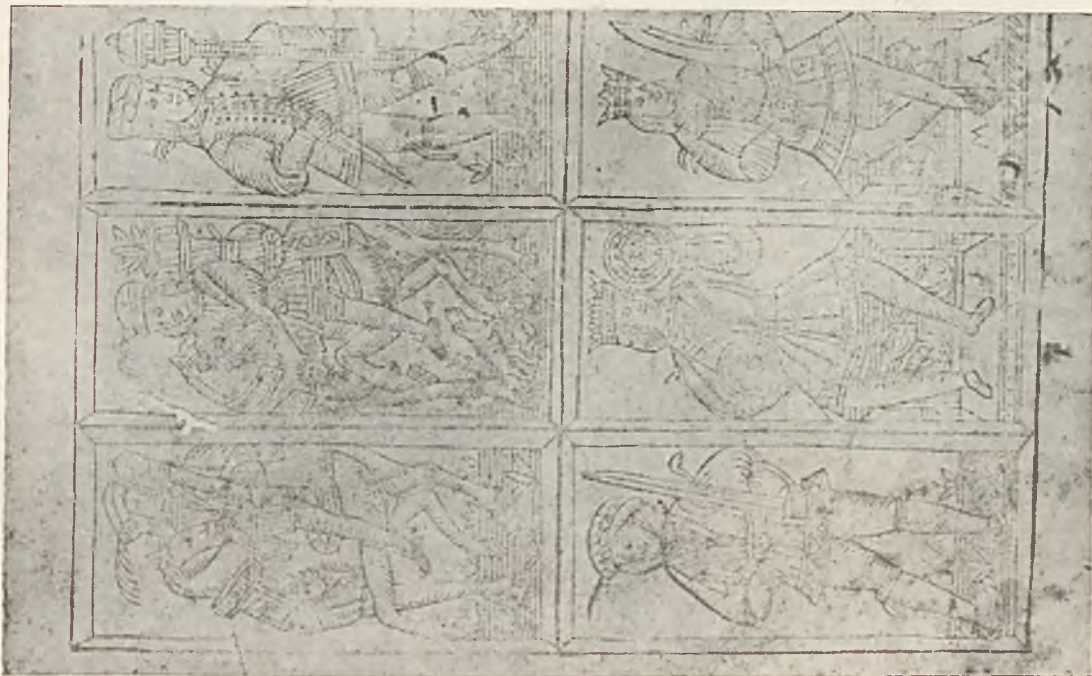
TRZEŚC ZESZYTU: **TADEUSZ SEWERYN:** PASIAKI ŁOWICKIE. — **KAROL HOMOLACS:** TEORJE KOLORYSTYCZNE W ZWIĄZKU Z POTRZEBAMI SZKOLNICTWA I PRZEMYSŁU. — **ADAM CHMIEL:** KARTY Z FABRYKI KRAJOWEJ J. C. DU PORTA W WARSZAWIE. — **POLSKA NA WYSTAWIE W PARYŻU.** — **KRONIKA MUZEALNA.** — **KRONIKA.**

ILUSTRACJE: Tabl. I. Tarcza barw czystych i złamanych (do art. „Teorje kolorystyczne w związku z potrzebami szkolnictwa i przemysłu”), — Tabl. II. Karty z XVII wieku ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej. — Tabl. III. Szopka krakowska ze zbiorów Muzeum Narodowego i figurki z Muzeum Przemysłowego w Krakowie. — Tabl. IV. Figurki z szopki krakowskiej z Muzeum Przemysłowego w Krakowie. — Tabl. V. Z wystawy prac architektonicznych w Krakowie.

TARCZA BARW ZŁAMANYCH.



W TARCZY BARW CZYSTYCH, KOŁA „A”, „B”, „C” PRZEDSTAWIAJĄ BARWY CZYSTE ZCIEMNIONE, KOŁO „D” BARWY TĘCZOWE, KOŁA „E”, „F” BARWY CZYSTE ZBIELONE. DOLNE PASY PRZEDSTAWIAJĄ BARWY TĘCZOWE STOPNIOWO ZŁAMANE.



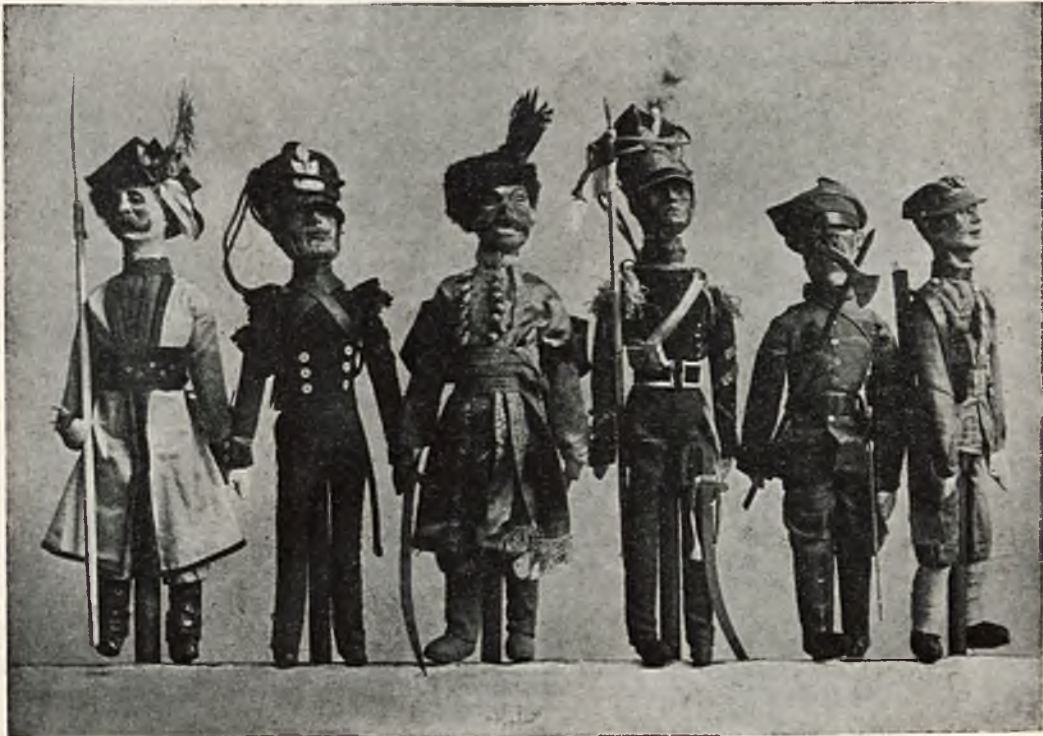
KARTY Z XVII WIEKU ZE ZBIORÓW GRAFICZNYCH BIBLIOTEKI JAGIELLOŃSKIEJ.
(ZDJĘCIE Z ORYGINAŁU BARDZO ZNISZCZONEGO).



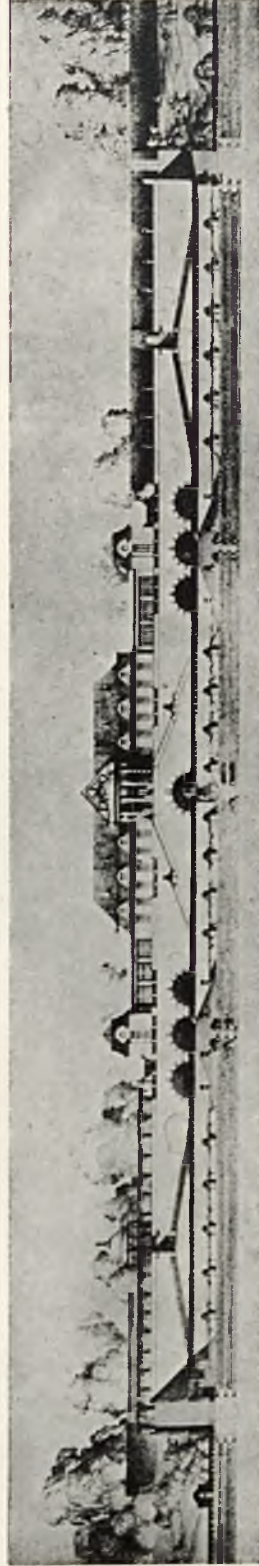
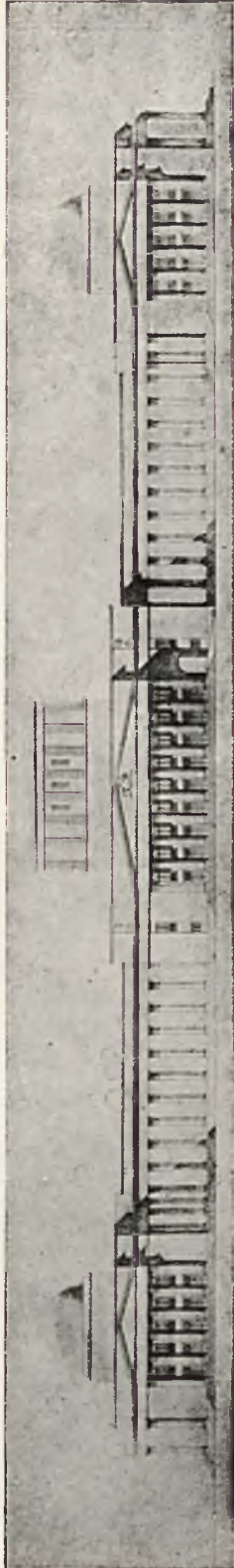
„SZOPKA KRAKOWSKA“ ZROBIONA PRZEZ MURARZA Z KROWODRZY EZENEKIERA.
OBECNIE W ZBIORACH MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE.



FIGURKI Z „SZOPKI“ WYKONANE W PRACOWNIACH MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO.

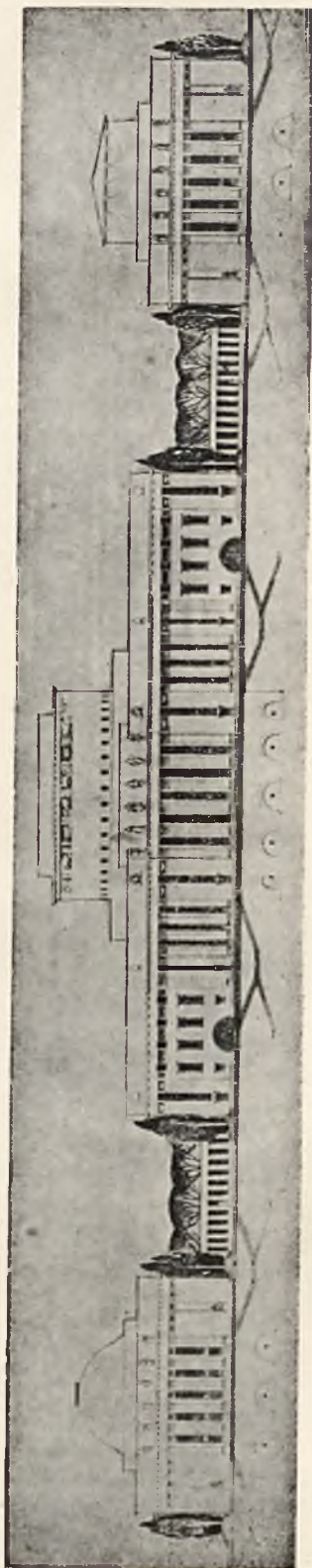


FIGURKI Z SZOPKI KRAKOWSKIEJ W MUZEUM PRZEMYSLOWEM W KRAKOWIE.

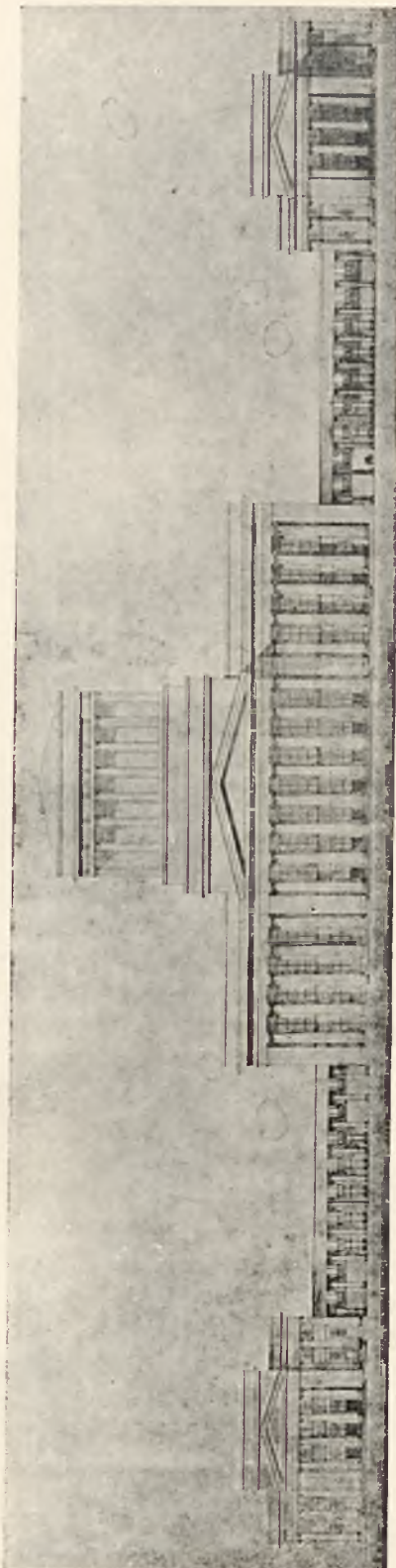


PROJEKTY DYPLOMOWE ABSOLWENTÓW WYDZIAŁU ARCHITEKTURY AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W KRAKOWIE.

1. DOM LUDOWY Z TEATREM. PROJ. STEFANA PIWOWARCZYKA. 2. DOM LUDOWY Z TEATREM. PROJ. STEFANA STROJKA. 3. REZYDENCJA LETNIA PREZYDENTA.
PROJ. BOGDANA TRETERA.



1



2

PROJEKTY DYPLOMOWE ABSOLWENTÓW WYDZIAŁU ARCHITEKTURY AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W KRAKOWIE.

1. OPERA. PROJ. ZYGMUNTA GAWLIKA. 2. OPERA. PROJ. MARIANA ŁOBODZIŃSKIEGO.