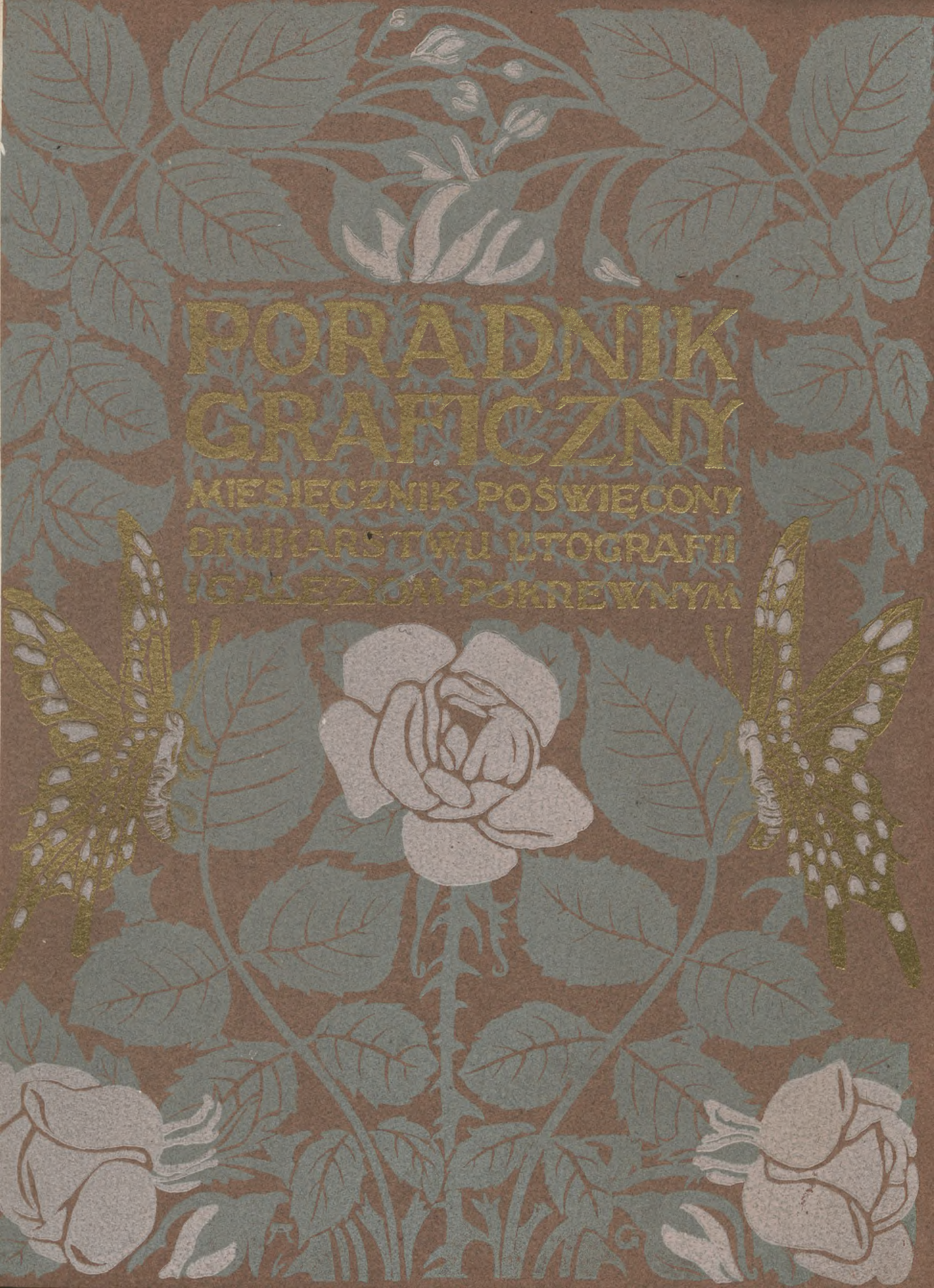

PORADNIK
GRAFICZNY
MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY
DRUKARSTWU LITOGRAFII
I GAŁĘZIOM POKREWNYM

ZESZYT III. W KRAKOWIE, W MARCU 1906. ROK II.

Treść:

1. Nowe znaki drukarskie.
2. O grafice japońskiej.
3. O znaczeniu znajomości rysunku dla drukarza.
4. Wiosenna wystawa sztuk pięknych.
5. »Grafika«.
6. O korekcie słów kilka.
7. Nowa maszyna do składania »Rototype«.
8. Metoda błonowa.
9. Korespondencye.
10. Drobne wiadomości z dziedziny grafiki.

»PORADNIK GRAFICZNY«

kosztuje wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie	K. 10.—	Rb. 5.—	Mk. 9.—
Półrocznie	„ 5.—	„ 2.50	„ 4.50
Kwartalnie	„ 2.50	„ 1.50	„ 2.50
Pojed. zeszyt	„ 1.—	„ —.50	„ 1.—

PRZEDPŁATĘ PRZYJMUJE ADMINISTRACYA »PORADNIKA GRAFICZNEGO«

KRAKÓW, ULICA STAROWIŚLNA L. 39.

Skład główny na Królestwo Polskie i Rosyę: G. Centnerszwer i Ska, księgarnia nakładowa Warszawa, ulica Marszałkowska L. 143.

Skład główny na Niemcy: Stasch R., Cologne, Rue de Bruxelles 81.

BIBLIOTEKA UNIW. JAGELL. CRACOVIENSIS

Okładka i ozdoby zeszytu według rysunków Anny Gramatyka-Ostrowskiej.

Okładka odbita na maszynie »Monopol Nr. III« z fabryki »Budziszyńskie zakłady przemysłowe« (Bautzener Industriewerke m. b. H.) w Budziszynie.

PORADNIK GRAFICZNY
MIESIĘCZNIK · POŚWIĘCONY · DRUKARSTWU I GAŁĘZIOM POKREWNYM

ZESZYT III · W KRAKOWIE W MARCU 1906 · ROK II

NOWE ZNAKI DRUKARSKIE

Drugi zeszyt zeszłorocznego »Poradnika« witał z prawdziwą radością usiłowania tych drukarń krakowskich, które, wskrzeszając tradycye złotego okresu drukarstwa, pierwsze na pracach swoich wycisnęły signum officinae — znak o trwałej artystycznej wartości.

Autor artykułu »O obcych znakach drukarskich«, zamieszczonego w zeszycie styczniowym naszego pisma, potrącił o zagranicę.

Zdawałoby się, że wobec tego powinienem, wstępując w ślady mickiewiczowskiego Buchmana,

» . . . . . w jedno zjąć ognisko
»Rzucone trafne myśli i rozumowania«

i zamknąć dyskusyę, albo lepiej nie zabierać głosu wcale. Tak przynajmniej pomyśli niejeden z drukarskiej »prawicy« w parlamentarnem (nie biblijnem!) tego słowa znaczeniu, dla której »Kunst ist Dunst«, a technika jedynym ideałem, początkiem i końcem wszech rzeczy w drukarstwie.

Nadzieje bywają zwodnicze... Oto zamiast zamknąć — otwieram dyskusyę, zamiast poprzestać na dorzuceniu kilku słów do »wymownych głosów preopinantów moich« — rozprawiam w dalszym ciągu o znaku i to nie tylko o znaku drukarskim, jak to politycznie zaznaczam w tytule, ale i o bliźnim mu sygnecie księgarskim.

O znaku drukarskim nie wypowiedziano jeszcze wogóle ostatniego słowa, któreby ogół naszych drukarzy stanowczo przekonało, że sygnet drukarski wcale tą drobnostką nie jest, za jaką go dotąd powszechnie uważano. Same wzory, chociażby najwspanialsze, swojskich czy obcych znaków, nie zdołają oczywiście ludzi, zrosłych od dzieciństwa z szablonem i formułką, wyrwać z zaczarowanego koła poprawnej roboty — będą może pobudką i zachętą, ale nie szkołą twórczej pracy w tej dziedzinie — miną bez wrażenia, jak pieśń bez słów, która przebrzmiała bez echa. W każdym jednak razie przedstawiają one wartość bez porównania wyższą od owych »pochlebnych wzmianek«, pełnych zachwytu recenzyi i bezkrytycznych krytyk, jakie się przy sposobności oceny naszych znaków nieraz słyszało i słyszy. Stąd niechęć i apatya dla sygnetu, który — jak to zresztą z samej nazwy wynika — powinien stanowić prawdziwy klejnot każdej oficyny; stąd przy najlepszych chęciach nieudolne próby zamiast prac, któreby, nosząc cyfry czy nazwisko drukarza, były dla niego chlubnem świadectwem artystycznych zdolności i aspiracyi.

W tej krytyce mieści się już cząstka definicyi znaku, odpowiedź na pytanie: czem jest i jakim być powinien.

Artystyczny znak drukarski jest pieczęcią, zastępującą miejsce sakralnej formułki: »odbito czcionkami drukarni...« — sygnetem, który zdobi, a zarazem odróżnia prace drukarni od dzieł innych oficyn — godłem, które powinno być klejnotem drukarza, przechodzącym z pokolenia w pokolenie, jak droga spuścizna, otaczanym czcią i szacunkiem podobnym temu, z jakim się spogląda na krwawnik, zamknięty w starym rodzinnym pierścieniu — jest przytem odrobiną reklamy i »małem« dziełem sztuki.

Takiem samem godłem i pieczęcią jest sygnet księgarski dla nakładcy. Cała, nieistotna zresztą różnica polega oprócz zmiany osób, którym znaki te służą, jedynie na tem, że podczas kiedy znak księgarski zdobi jedną z naczelnych kart książki — drukarski umieszcza się zwykle na ostatnich, czasem nawet na odwrotnej stronie okładki.

Zasady artystycznej budowy i kompozycyi drukarskiego znaku i księgarskiego sygnetu są w ogólnym zarysie podobne tym, które obowiązują przy tak bardzo

dziś ulubionych ex-libris ach. A zatem: rysunek, zamknięty w ramach niewielkiego prostokąta, koła, owalu albo rozwiązany swobodnie w rodzaju winiety czy końcówki drukarskiej — dekoracya, nie illustracya — pomysł możliwie prosty i przejrzysty, nieprzeładowany nadmiarem drobiazgów i szczególików — styl jednolity i w charakterze swojski — związanie i stopienie pisma z ozdobą w jedną harmonijną całość — wreszcie to coś, co może być charakterystycznem dla drukarni, pewna przymieszka symbolu czy allegoryi.

Ryc. 1.

Powyższy szkic architektoniki znaku, wysnuty z porównawczego studyum starych i współczesnych wzorów, nie jest oczywiście zbiorem kanonów, których bezwarunkowo przełamać nie wolno. Natura wrażliwa na prawdziwe piękno, rzeczywisty talent artysty nie potrzebuje recept ani paragrafów — łamiąc uświęcone tradycyą przepisy, sama nowe prawa tworzy. W dziedzinie znaku wymownym tego przykładem »oliva Roberti Stephani«, sygnet drukarski rodziny Etienne, w którym artysta śmiało przekroczył ciasne ramy pierwotnego znaku i ozdobił rysunkiem całą prawie tytułową kartę dzieła: »Commentarius Johannis Calvini« MDLIV. Nie chcę przeto artystom naszym narzucać z powagą autorytetu a małostkową drobiazgowością niemieckiego podręcznika żadnych stałych norm. Skreśliłem jedynie wskazówki i rady, uwzględniające pewne wymogi sztuki drukarskiej, tej szlachetnej gałęzi przemysłu, do którego artyści swoją sztukę »stosują«. Niema ich zresztą tak wiele, aby mogły ograniczać i krępować swobodę twórczości artysty. Poważniejsze niebezpieczeństwo grozi mu czasem ze strony drukarza, który w najlepszej wierze radby mu narzucić poczciwe może, ale niemniej śmieszne upodobania i umiłowane symbole w rodzaju gryfa z majestatycznie rozpiętemi skrzydłami, unoszącego w szponach... oklepane drukarskie tamponiki (Ballen). Życzenia drukarza zasługują oczywiście w granicach możliwości na uwzględnienie — nie przeczę; że jednak polityka zbyt daleko posuniętych ustępstw i koncesyi jest dla drukarza krzywdą, a dla artysty ujmą jego osobistej godności — dodawać chyba nie potrzebuję. Z rąk artysty przechodzi znak do drukarni, której ma odtąd być godłem. Tu rozpoczyna się właściwa praca, wcale niełatwa: artystyczne odtwarzanie go i umiejętne przystosowanie do rodzaju dzieła, na którem ma być wyciśnięty. Rozporządzając jednym tylko znakiem, musi się drukarz przedewszystkiem postarać o kilka klisz rozmaitych rozmiarów, tak, żeby rysunek bezwarunkowo harmonizował z charakterem, krojem i wielkością czcionki (pisma) i odpowiadał formatom prac drukarskich, które zdobi — nie wyrywał się z małych, nie ginął na wielkich. Klisza odpowiednio dobrana jest stanowczo najskuteczniejszym środkiem do osiągnięcia artystycznej całości, której cząstkę, jeden

Ryc. 3.

Ryc. 4.

Ryc. 5.

Ryc. 6.

ton w pełnym, harmonijnym akordzie stanowić powinien znak drukarza czy nakładcy. Jeżeli jednak mimo wszystko znak ginie, wyrywa się, albo kłóci z otoczeniem, może drukarz próbować szczęścia, odbijając znak odpowiednio dobranym kolorem, który plamę barwną, jaką znak tworzy, wzmacnia lub osłabia.

Ryc. 2.

Jeden jeszcze jest sposób idealnego i skończonego zharmonizowania znaku z całością, pewny i niezawodny — stosują go ci, którzy nie gonią za zyskiem, ale szczerze i z zapałem służą przedewszystkiem sztuce.

Należy do nich Eugeniusz Diederichs (Jena).

Jedno z najświetniejszych imion, którym zdobnictwo książkowe i grafika niemiecka zawdzięcza swój rozkwit wspaniały w przeciągu kilku lat zaledwie, nie jest chyba obce czytelnikowi »Poradnika«. »Niemieckie księgarstwo może być dumne i szczęśliwe, zaliczając do swego grona takich nakładców« (Otto Grautoff: »Moderne Buchkunst in Deutschland«).

Natura na wskróś artystyczna, umysł subtelny i krytyczny, nie księgarz ale artysta rozmiłowany w swoich dziełach, umie dla nich odnaleźć artystów pomiędzy najmłodszymi, wspiera ich i wychowuje. — Pierwszorzędny obecnie grafik niemiecki, J. V. Cissarz, zdobywa pierwsze laury dzięki okładce do książki H. Bluma pt. »Historya rewolucyi z r. 1848—1849«, wydanej przez Diederichsa.

Daleki od narodowego szowinizmu, przenosi w roku ubiegłym okładkę Anny Gramatykówny, narysowaną dla polskiego tłómaczenia dzieła Kalthoffa p. t. »Światopogląd religijny« (wydanie »Książki« — Kraków, 1905 r.) na »Extramundana« K. Spittelera, powierza nadto artystce przerysowanie swego sygnetu w rodzaju winiety, dostosowanej do stylu okładki oraz całą drukarską ozdobę dzieła W. Bölschego pt. »Naturgeheimnis«. Uznanie niemieckiego nakładcy dla polskiej artystki naprawdę cenne i zaszczytne.

»Książka jest dla Diederichsa dziełem sztuki« w całości i w szczegółach, stąd też i sygnet jego a raczej sygnety, dzieła pierwszorzędnych grafików, mogą służyć za wzór artystycznego znaku. Wspaniały lew Donatella (Donato di Betto Bardi 1386—1466), zamknięty przez Cissarza w ramy sygnetu, jest jego godłem i pierwotnym, zasadniczym znakiem (Urentwurf — fig. 1).

Nie goniący za nadzwyczajnością ani za tanim efektem, nie ujęty nawet w dekoracyjną ramę, ale obwiedziony pojedynczą kreską, prosty a jednak graficznie doskonały rysunek Cissarza (ryc. 1) oraz druga jego odmiana (ryc. 2) należą do najlepszych znaków, jakie wydało nowożytne zdobnictwo książkowe.

Znajdujemy je zawsze wyciśnięte na wewnętrznej tytułowej karcie, splecione i harmonijnie związane z de-

BIBLIOTHECA
VNIV. IAGELL.
CRACOVIENSIS.

koracyą, która, zajmując całą powierzchnię strony, w dolnej połowie zamyka godło nakładcy, w górnej otacza tytuł i nazwisko autora. Przykładem karta tytułowa znanego u nas powszechnie wydania dzieł Ruskina, rysunku Cissarza.

Diederichs jednak na tem nie poprzestaje. Jego wykwintny i subtelny smak artystyczny nie pozwala mu na niewolnicze kopiowanie i powtarzanie jednego, chociażby doskonałego znaku, który nadużywany straciłby dla niego połowę wartości. Każda jego książka ma swój odrębny artystyczny styl i charakter, zależny od rodzaju i treści dzieła. Konsekwentny aż do ostatecznych granic, powierza Diederichs przerysowanie znaku Cissarza i ujęcie go w dekoracyjną ramę, odpowiednią do charakteru pisma i ozdób temu samemu artyście, którego dziełem cały »Buchschmuck«.

Ryc. 7.

W ten sposób powstaje cały szereg artystycznych znaków — sygnetów i winiet — rysunku F. H. Ehmckego (ryc. 4 i 8), Anny Gramatykówny (ryc. 6 i 7), P. Hausteina (ryc. 5) i E. R. Weissa (ryc. 3), które odtwarzamy dzięki uprzejmemu zezwoleniu nakładcy.

Sygnety powtarzają bez istotnych zmian rysunek Cissarza, nową jest tylko ich artystyczna rama; Diederichs przerzuca je na jedną z pustych dotąd stron, wyprzedzającą bezpośrednio kartę tytułową, tak że stanowią dla książki jak gdyby preludyum i przygrywkę. Wszystkie, z sygnetem E. R. Weissa (Berlin-Friedenau) na czele, w całem tego słowa znaczeniu wspaniałą pieczęcią, to dzieła pierwszorzędnej artystycznej wartości.

Ryc. 8.

Pomiędzy znakami, wykonanymi w rodzaju winiet, znajdujemy drugą pracę A. Gramatykówny, odtworzoną na tytułowej karcie Spittelera »Extramundana«, a utrzymaną w stylu okładki z Kalthoffa oraz traktowany z całą swobodą znak F. H. Ehmckego ze Spittelera »Lachende Wahrheiten«, doskonały jako symbol (rycina 8).

Jestem naprawdę szczęśliwy, mogąc znaki Diederichsa, rzeczywiste dzieła sztuki graficznej, uprzystępnić czytelnikowi »Poradnika«. Takie wzory godne są naszego drukarza, może on i powinien uczyć się z nich i korzystać, nie zapominając przytem, że jest polskim drukarzem, w kąt odrzucając marne fabrykaty, jedyne i ulubione dotąd źródła wszelakiej wiedzy i mądrości drukarskiej. Przodownikiem w tej pracy, która jest pierwszym warunkiem postępu i doprowadzenia do końca rozpoczętego już dzieła odrodzenia ojczystego drukarstwa, z natury rzeczy powinien i musi być Kraków, oparty z jednej strony o świetne tradycye starych oficyn, z drugiej o młode pokolenie artystów, które na gruzach szablonu i akademickich świątyń wzniesi nowy przybytek narodowej sztuce, nie tylko wielkiej ale i tej — »małej«, odrodzonej zdobnictwem ludowem, a stosowanej do przemysłu. Że świadomość tego obowiązku jest już na szczęście dość żywa — że drukarz krakowski wstąpił na drogę, po której dochodzi się »do sławy grodu« — dowodem prace naszych oficyn z kilku lat ostatnich.

Ryc. 9.

Są między niemi i znaki drukarskie. Zeszłoroczny »Poradnik« poświęcił im osobny artykuł, nie szczędząc pochwał, na które zresztą w zupełności zasługują.

Szeroko dekoracyjnie traktowany znak drukarni Teodorczuka (rysunek H. Uziembły) — wdzięczne sylwety znaku drukarni Anczyca (rys. Stachiewicza) — Bukowskiego berła drukarni Uniwersyteckiej i dzwon bijący na cześć i chwałę drukarni Literackiej — zmierzyć się mogą śmiało z najlepszymi sygnetami zagranicy.

Rok ubiegły przyniósł dalszy ciąg pracy na tem polu.

Z nowymi znakami wystąpiły trzy drukarnie: »Czasu«, Koziańskiego i Narodowa oraz trzej artyści: Bukowski, Gramatykówna i Wojtkiewicz. — Drukarnia »Czasu«, stara i poważna krakowska oficyna, powierzyła wykonanie rysunku J. Bukowskiemu, artyście powszechnie znanemu i cenionemu ze swych prac w zakresie sztuki stosowanej, temu samemu, któremu zawdzięcza już swój tegoroczny, istotnie prześliczny kalendarzyk kieszonkowy. Tym razem nie dopisało niestety natchnienie, zawiodła intuicya, a pozostała jedynie rutyna biegłego i doświadczonego grafika, jakim jest niewątpliwie artystyczny kierownik drukarni Uniwersyteckiej. Stąd też znak drukarni »Czasu« (rycina 9) znajdzie zapewne licznych zwolenników, do których samo nazwisko artysty przemówi wymownie — nie wytrzyma jednak ani poważniejszej krytyki, ani porównania z poprzednimi znakami druk. Uniwersyteckiej i Literackiej. Zaraz na pierwszy rzut oka uderza blizkie pokrewieństwo, jakie zachodzi pomiędzy znakiem drukarni »Czasu« a ex-librisem Muzeum narodowego. Wprawdzie dotąd jeszcze nie ucichły głosy, potępiające konkurs, na którym przepadło wspaniałe dzieło Mehoffera, a zwyciężył raczej sygnet niż ex-libris Bukowskiego (Miriam w »Chimerze«), niemniej każdy przyznać musi pracy tego ostatniego wdzięczną i szlachetną symbolikę: ponad klepsydrą — symbolem minionych wieków korona — widomy znak świetnej, królewskiej przeszłości. Ta sama klepsydra, przeniesiona na sygnet drukarni »Czasu«, będzie oczywiście symbolem poprostu banalnym. Czyżby artysta rodowód drukarni wyprowadzał istotnie od owego sędziwego pana, ściskającego klepsydrę w wychudłej prawicy?! Symbol jest zapewne pożądanym, ale nie koniecznym warunkiem dobrego znaku — przykładem lew Donatella z sygnetów Diederichsa. Znak nie jest rebusem, lepsza przeto prosta dekoracya niż śmieszny, naciągany albo wprost banalny symbol. Jeżeli znak drukarni »Czasu« nie zdołał o tem przekonać zwolenników symbolu w sygnecie, niechaj na próbę rozpiszą konkurs na symboliczny znak dla drukarni »Głosu Narodu«...

Także i drugi rysunek Bukowskiego, znak drukarni Narodowej (fig. 13) powstał widocznie w chwilach wolnych od pracy artystycznej; przypadek, który może się zdarzyć najtęższemu nawet artyście. Że właściciel drukarni znak przyjął i zamiast go umieścić w archiwum, reprodukuje – dowodzi łagodności serca i wyrozumiałości – przymiotów, kto wie, czy nie bardziej cennych, niż najgruntowniejsze znawstwo sztuki...

Zato słowa prawdziwego uznania należą się drukarni Koziańskiego. Znaki jej świadczą, że jasno pojmuje ich pierwszorzędne znaczenie i szczerze myśli o zawiązaniu bliższych i bardziej niż dotąd serdecznych stosunków ze sztuką graficzną.

O pierwszym znaku tej oficyny (fig. 10) wspomnieliśmy już na innem miejscu (patrz artykuł p. t. »Kalendarze drukarń krakowskich«). Nazwaliśmy go »konceptem« p. Wojtkiewicza, który — niezbyt zresztą właściwie — spróbował wprowadzić do znaku pierwiastek komiczny. Co zresztą znaczy figura klowna czy arlekina i jaki jest jej związek z »Kurzą stopką«, która miała być znakiem drukarni, pozostanie, zdaje się, tajemnicą p. Wojtkiewicza.

Ryc. 10.

Drugi znak (ryc. 11) wykonała p. A. Gramatykówna. Tym razem drukarnia, nauczona doświadczeniem, zrezygnowała z »Kurzej stopki« i pozostawiła artystce zupełną swobodę. Szeroki i szczerze dekoracyjnie traktowany rysunek, szczęśliwie pomyślane symbole światła i wiedzy, śmiała i pewna technika, przytem jakaś świeżość i temperament, składają się na harmonijną całość i świadczą o stanowczym rozwoju talentu artystki, widocznego już zresztą w znakach, rysowanych dla Diederichsa Dawny czar nie przestał jednak działać, skoro na ostatnich pracach drukarni Koziańskiego pojawia się drugi znak »Kurza stopka« rysunku A. Gramatykówny (ryc. 12). Poważne trudności, jakie nastręczało ujęcie w ramy drukarskiego sygnetu najpiękniejszego skrzydła Królewskiego Zamku, zatem części, a nie zamkniętej w sobie całości, rozwiązała artystka z całą swobodą rzeczywistego i pewnego siebie talentu. Technika starego drzeworytu doskonale harmonizuje z archaicznym charakterem »Kurzej stopki« i podnosi artystyczną wartość znaku, który, stosowany odpowiednio do formatu prac drukarskich, stanowić może ich prawdziwą ozdobę. Prace A. Gramatykówny zasługują na ścisłą ocenę i dlatego pozwalam sobie zwrócić uwagę artystki i drukarni na pewien szczegół, który jednak mąci artystyczne wrażenie całości. Jest nim stanowczo za szeroka rama znaku z »Kurzą stopką« i zbyteczna zupełnie druga kreska – drobnostka, którą w interesie całości stanowczo należy usunąć.

Drukarnie Fischera, Korneckiego, a nawet Związkowa, które dotąd jeszcze obywają się bez własnych drukarskich pieczęci — dwa artystyczne znaki w ciągu całego roku, w dodatku jednej tylko oficyny – czy to nie oczywisty dowód, jak mało cenimy ich wartość i znaczenie, jak niedostatecznie panujemy nad techniką i środkami, które składają się na artystyczną pieczęć i klejnot drukarski?!

Byliśmy już świadkami poważnych zmian i doniosłych reform, miejmy przeto nadzieję, że wkrótce i znak drukarski przestanie być drobnostką, na którą się dotąd nie zwracało uwagi.

»Willst du dich am Ganzen erquicken,
»So musst du das Ganze im Kleinsten erblicken«.
(Goethe – »Xenien«).

Omega.

O GRAFICE JAPOŃSKIEJ

Dokończenie.

Na powstanie każdego japońskiego drzeworytu w epoce najświetniejszego rozkwitu tej sztuki (wiek XVIII.) składała się praca trzech twórców, z których każdy był mistrzem w swoim rodzaju. Artysta malował obraz delikatnym pendzelkiem wodnemi farbami na cienkiej bibułce — drzeworytnik przenosił go z papieru na płytę, względnie kilka płyt z wiśniowego drzewa w ten sposób, że przytwierdzał do nich obraz i wodził po nim rylcem — drukarz wreszcie odbijał go w kilku, a nieraz nawet w kilkuset egzemplarzach.

W tym okresie poprzestaje japoński artysta na kilku, pięciu do siedmiu barwach; później — z początkiem XIX w. — wzrasta ich liczba do dwudziestu a nawet i więcej. Farby były przeważnie roślinne: czerwona z lekkim odcieniem liliowym (beni), chińska czerwień koszenilowa, farba czerwona z odcieniem ceglastym, żółta, niebieska indygo, jasno-zielona i czarna. Ta ostatnia, stosowana w drzeworycie japońskim ze szczególnem upodobaniem, traci z czasem swój pierwotny odcień brunatny, nabiera głębszego tonu i pewnego połysku.

Ważną rolę odgrywało w japońskiej technice drzeworytniczej wytłaczanie, stosowane celem podkreślenia i uwypuklenia pewnych szczegółów obrazu — linii fal morskich, fałdów sukni itp. Wytłaczanie uskuteczniano przy pomocy osobnej płyty po zupełnem wykończeniu całego obrazu.

Dla historyka sztuki dzieje powstania i rozwoju barwnego drzeworytu japońskiego są nie tylko historyą japońskiej grafiki, ale japońskiej sztuki wogóle w jej najświetniejszym i dla tego narodu na Dalekim Wschodzie najbardziej charakterystycznym przejawie. Drzeworyt japoński jest nie tylko ideałem techniki drzeworytniczej, jest sztuką,

mniej może dla nas blizką, ale przecież równie doskonałą, jak klasyczna rzeźba Hellady, dzieła mistrzów Odrodzenia i czasów najnowszych. W barwnym drzeworycie wypowiedział się z całą potęgą i siłą geniusz Japonii, a jego prostej i mniej od innych kosztownej technice zawdzięczają szerokie warstwy tego dzielnego narodu zapał dla sztuki i prawdziwe w niej zamiłowanie. Sztuka japońska w epoce swego najświetniejszego rozkwitu była w całem tego słowa znaczeniu demokratyczna. Rzadkie dziś i kosztowne okazy drzeworytów z wieku XVIII i pierwszej połowy XIX były wówczas dostępne dla wszystkich, nawet najmniej zamożnych ; w lot rozchwytywane, stały się własnością całego narodu.

Nowe znaki drukarskie. Ryc. 11.

Europejczyka zadziwia i uderza przedewszystkiem przedziwne zrozumienie i podpatrzenie natury, właściwe japońskim artystom. »Kiedy Japończyk namaluje gałązkę okrytą kwieciem, będzie to cała wiosna«, powiada nie bez racyi F. Altenberg. Nie naśladuje on przytem natury niewolniczo, ale przelewa w dzieło swoje własne wrażenia, czyli jednem słowem to, co u nas nazywają »impresyą«. Różnica polega jedynie na tem, że podczas kiedy artysta europejski podpatruje i zbiera najpierw szczegóły, a potem dopiero dostraja je na jeden wspólny, zasadniczy ton — artysta japoński obejmuje odrazu całość i daje czasem jednym rzutem, kilkoma kreskami tyle życia, ruchu i charakteru, że kto raz taką rzecz widział, temu obraz jej utrwala się na zawsze w pamięci. Są to szkice, a jednocześnie skończone dzieła sztuki tak dalece, że nieraz jedna kreska więcej pozbawiłaby je całego czaru i uroku bezpośredniości.

Sztuka japońska nie jest sztuką refleksyjną, ale realistyczną. Nie jest to oczywiście realizm Europejczyka, od którego różni się zasadniczo — odrębnym stylem. Styl ten, którego praw i kanonów przekraczać ani przełamywać nie wolno, to jak gdyby pryzmat, przez który japoński artysta patrzy na otaczającą go naturę; nie dozwala on na niewolnicze jej naśladowanie, krępuje poniekąd bujny temperament artysty, tak, że nie wzniósł się on na wyżyny, dostępne naszemu artyście, nie ocenił należycie potęgi gry światła, perspektywy i światłocienia. Styl ten, polegający na rozmiłowaniu się w harmonijnej linii, wdzięcznym ruchu i żywym kolorycie, nie uwzględniał wcale charakteru i duszy ludzkiej; dla niego nie istniał człowiek, tylko zbiór linii, barwnych punktów i plam. Malarstwo portretowe w Japonii nie istniało wcale — twarz odgrywała w sztuce rolę podrzędną, podporządkowaną całości. Zresztą i o anatomię nie wiele się troszczył artysta japoński — skracał wedle potrzeby czy upodobania ręce i nogi, zwiększał je, zmniejszał itp. Nieszczęśliwe były zwłaszcza rączki i nóżki »gejsz«, stały przedmiot zachwytów... artystycznych.

Kiedy malarstwo europejskie dąży przez wieki całe do tego ideału, ażeby naturze wykraść jej najskrytsze tajemnice, utrwalić na płótnie najsubtelniejsze zjawiska przyrody, człowiekowi wydrzeć duszę i wyrazić ją linią i barwą w portrecie — sztuka japońska nie może wydobyć się z tych bądź co bądź ciasnych reguł stylu.

Dla przykładu wystarczy przypomnieć, że np. ideałem kobiecego piękna w sztuce japońskiej, była aż do końca XVIII wieku, postać wysoka i wiotka, klatka piersiowa i biodra wązkie, rączki i nóżki drobne. Nie razi to jednak wcale, gdyż w malarstwie i grafice japońskiej nie spotykamy prawie nigdy kobiecego aktu; kobiety z japońskich drzeworytów są zawsze »przyzwoicie« ubrane, tak, że wszystkie szczegóły i szczególiki znikają pod fałdami przepysznych, barwnych strojów. O to zresztą chodziło japońskiemu artyście, który naturę stylizował i pojmował ją dekoracyjnie.

»W malarstwie japońskiem oddaje się kształt i barwę przedmiotu bez poszukiwania plastyki, natomiast w europejskim sposobie malowania dąży się do plastyki i do zupełnego złudzenia«, pisał Hokusaj w swoim »Traktacie o barwach« (»Yehon sajsziki-tsu«). Stąd olbrzymie znaczenie tej potężnej sztuki dla europejskiego malarstwa dekoracyjnego, sztuki stosowanej i grafiki, znaczenie, którego dziś — wobec olbrzymiego przewrotu w tych dziedzinach nie zdołają zaprzeczyć nawet najbardziej zapamiętali wrogowie »japońszczyzny«.

O ZNACZENIU ZNAJOMOŚCI RYSUNKU DLA DRUKARZA

Dokończenie.

Do niedawna jeszcze, dopóki w polskich oficynach wszechwładnie panował w zdobnictwie akcydensowem styl gotycki, renesansowy, barokowy i rokokowy, a raczej szablon, na który składały się wszystkie style, a właściwie żaden z nich — kiedy drukarz bez troski czerpał z gotowych już ornamentów, sprowadzanych z zagranicznych odlewarń, tak długo jedynym jego obowiązkiem była tylko jaka taka znajomość stylów i możliwie gustowny układ. Nie myślę jednak przez to powiedzieć, jakoby znajomości rysunku składacz wówczas wcale nie potrzebował, owszem była mu ona pożyteczna zawsze, gdyż przy jej pomocy dawał sobie tem lepiej radę ze stylowem zastosowywaniem gotowych już ornamentów w akcydensach. W każdym jednak razie mógł się łatwiej obyć bez niej wówczas, niż dziś wobec tendencyi tworzenia rodzimego, polskiego stylu. Wzory, dostarczane przez naszych artystów-grafików, mało jeszcze obeznanych z odrębnym charakterem akcydensowego zdobnictwa, są nieraz materyałem nazbyt surowym, nie przystosowanym do wymagań drukarskich już choćby tylko dlatego, że praca w tej dziedzinie ma ciągle jeszcze cechy młodzieńczego animuszu i gorączkowego pospiechu. To też dziś miałby drukarz polski szerokie pole dla zaznaczenia znajomości rysunku i poczucia harmonii barw; powiadam »miałby«, bo — niestety — korzysta z tego dotąd nader rzadko! Zastrzegam się stanowczo, jakobym drukarzowi naszemu narzucić chciał obowiązek puszczania się na swobodną artystyczną twórczość; w ten spo-

sób posunęlibyśmy nasze wymagania nieco za daleko. Niechaj oryginalna twórczość graficzna pozostanie i nadal w sferze przywilejów, praw i obowiązków wykształconych i zdolnych artystów-grafików; niech oni tworzą ozdoby i styl swojski. Natomiast obowiązkiem polskiego drukarza jest styl ten poznać, nauczyć się w jego motywach oryentować i korzystać z nich umiejętnie przy artystycznym układzie akcydensów. A do tego musi on posiadać znajomość rysunku; inaczej będzie nieraz wprost bezradnym wobec materyału dostarczonego mu przez artystę i zamiast korzystać z kompozycyi zgodnie z jego intencyami, zamiast przystosować ją do wymogów drukarstwa, pomysł pierwotny w wykonaniu oczywiście zepsuje, jako rzecz sobie obcą, bo nigdy przedtem niewidzianą i nieszablonową.

Nowe znaki drukarskie. Ryc. 12.

Gdyby umiał rysować, gdyby artystyczna strona kompozycyi zajmowała go jako rysownika, gdyby ją potrafił odczuć, wykonanie byłoby z pewnością dobre.

Sami zresztą składacze jakoteż i fachowe ich stowarzyszenia odczuwają już potrzebę znajomości rysunków i starają się — za granicą od dawna — wpłynąć na zmianę dotychczasowych stosunków przez urządzanie kursów rysunkowych. Wartość takich kursów nie ulega wątpliwości, u nas — niestety — odbywają się one zbyt rzadko. W ostatnich latach było ich wprawdzie kilka, naszem jednak zdaniem instytucya tego rodzaju winna być trwała i zorganizowana jako stała zawodowa szkoła dla składaczy.

Przy nauce rysunku powinien nauczyciel (względnie sam uczeń) zwracać szczególniejszą uwagę na to, że składacz ma przedewszystkiem z winkielakiem do czynienia przy swej zawodowej pracy, a nie z ołówkiem. Zasadniczy błąd, który przy nauce rysunku często się popełnia, polega na tem, że zapomina się o ostatecznym celu tej nauki, względnie mylnie się go pojmuje. Dziewięćdziesiąt procent z pośród składaczy, umiejących rysować, lub też łudzących się, że rysować umieją, zaczyna od razu od tego, na czem właściwie — i to tylko wyjątkowo — kończyć powinni: sami tworzą, wycinają i rytują na płytach ornamenta do swych robót akcydensowych, przyczem w wyborze motywów wcale nie są wybredni. Zwłaszcza składacze zagraniczni, wyżej od naszych zawodowo wykształceni i dlatego w robocie bardziej siebie pewni, puszczają się na niemożliwe nieraz kombinacye motywów roślinnych, zwierzęcych, a nawet i figuralnych. Na podobne eksperymenta zgodzić się można tylko w przypadkach wyjątkowych, gdy np. brak pod ręką odpowiednich ornamentów i to pod warunkiem, że taki odważny składacz jest przytem estetycznie wykształconym i doskonałym rysownikiem. Prawda, że i z pod ręki składacza wyjść może rzecz dobra i artystycznie skończona, lecz ileż on przytem czasu traci niepotrzebnie! A do tego jeszcze zapominają zwykle twórcy owych »oryginalnych pomysłów« o tem, co »moje«, a co »twoje« i »komponują« poprostu w ten sposób, że przerabiają mniej lub więcej sprytnie i umiejętnie już istniejące ornamenty akcydensowe. Że sztuka drukarska z tego rodzaju eksperymentów żadnej niema korzyści, nie ulega wątpliwości, jak również i to, że rezultaty, w ten sposób osiągnięte, na trwałe uznanie liczyć chyba nie mogą. A zresztą twórcza praca drukarzy w zakresie akcydensowego zdobnictwa stała się już dziś naszem zdaniem zbyteczna wobec coraz to żywszego zajęcia się tą dziedziną sztuki przez takich artystów-grafików, jak Bukowski, Dębicki, Frycz, Gramatykówna, Mehoffer, Procajłowicz, Uziembło, Wyspiański.

Nowe znaki drukarskie. Ryc. 13.

Naukę rysunku dla drukarza powinno się przeto traktować w ten sposób, ażeby rysunek nie był dla niego celem, ale środkiem pomocniczym, przy składaniu akcydensów równie ważnym, jak sprawność w trafnem zastosowywaniu motywów, umiejętność estetycznego ugrupowania wierszy i harmonijnego dobierania barw, bez których to danych żadna praca nawet umiejącego rysować drukarza nie będzie nigdy prawdziwie piękna i poprawna. Jeżeli przeto drukarz traktuje znajomość rysunku tylko jako środek, nabiera przez to pewności w stosowaniu ornamentów oryginalnych, które wyszły z pod ręki artysty, a które odlewarnia daje mu gotowe do dyspozycyi, zgodnie z intencyami ich twórcy, a w każdym razie wyrabia w sobie zmysł umiejętnego i gustownego ich układu w druku. Pole to wcale nie ciasne, praca wdzięczna, a niełatwa, o czem świadczyć mogą wyniki naszych drukarskich konkursów na roboty akcydensowe, niejednokrotnie już na tem miejscu omawiane. Biegły w rysunku drukarz, który w ten sposób swój zawód pojmuje, potrafi z gotowych, szablonowych nawet ornamentów złożyć bez wysiłku i straty czasu całość wzorową i estetyczną, może nawet przytem zaznaczyć swoją odrębną indywidualność. Fakt, że tego rodzaju zjawiska są u nas jeszcze tak rzadkie, przypisać należy dwom, a raczej jednej tylko przyczynie, którą jest właśnie niedostateczna znajomość rysunku i nieodłączny od niej brak estetycznego zmysłu i smaku. Jak długo składacz traktuje rysunek jako środek, może on mu oddawać nieocenione usługi; jeżeli jednak granicę tę przekroczy, nie mając przytem odpowiednich zdolności i wykształcenia, ani jako składacz, ani jako rysownik, wówczas rezultat jego pracy będzie więcej niż wątpliwy.

Nie należy bowiem zapominać, że drukarz to człowiek pracujący przez cały tydzień w zamkniętej przestrzeni, który nie ma ani dość czasu, ani też sposobności do wynajdywania motywów w naturze i do ich studyowania celem stworzenia rzeczy nowych i oryginalnych. Już to samo powinno być wskazówką dla drukarza-rysownika, że ograniczyć się powinien tylko

do takich robót akcydensowych, jak np. marki fabryczne, monogramy i t. p., które dla artysty-grafika nie przedstawiają żadnego interesu, a jednak ze smakiem wykonane być powinny. I tu składacz ambitny, a przytem zdolny rysownik znajdzie szerokie i wdzięczne pole do twórczej pracy.

Składacz powinien też ćwiczyć się w szkicowaniu różnych robót akcydensowych, jako całości, korzystając przy tem z ornamentów już gotowych, mających pewną artystyczną wartość.

W ten sposób nabędzie nie tylko rysunkowej wprawy, lecz także wykształci swój smak w kierunku dla siebie najbardziej właściwym. Jest on przedewszystkiem drukarzem, o czem zawsze przy pracy pamiętać powinien.

Wobec tego na szkicowanie różnego rodzaju robót akcydensowych powinien zwracać szczególniejszą uwagę nauczyciel rysunku na kursach rysunkowych, urządzanych dla składaczy. Należy jednak przytem stosować przedewszystkiem takie motywy i ornamenty, które potem z gotowego materyału bez wielkiego trudu i straty czasu złożyć się dadzą.

Zaznaczamy to z naciskiem tem bardziej, że dotychczasowi nauczyciele na naszych kursach rysunkowych dla składaczy przeważnie o tem zapominali i dlatego nie zdołali nigdy rozbudzić wśród uczniów prawdziwego zainteresowania się przedmiotem. Byłoby przeto pożądanem, ażeby w czasie tegorocznych kursów ową zasadniczą potrzebę szkicowania należycie uwzględniono.

WIOSENNA WYSTAWA SZTUK PIĘKNYCH

Wiosna już — »słońce i pogoda« — a jednak tak mało ich na tegorocznej »wiosennej« wystawie w naszym Pałacu Sztuki...

Za to jakżeż żywo je przypomina »Pierwiosnek« Malczewskiego! Chociaż w tonie szary i dyskretny, daje jednak nastrojem prawdziwą wiosnę. Znowu jeden dowód, że Malczewski to nie tylko malarz-technik i rysownik doskonały, ale nawskroś poeta z głębokiem czuciem — jeden dowód więcej, jak wyśpiewać umie całą pieśń duszy ludzkiej. Ta postać kobieca, z tkliwością patrząca na »kwiat wiosny«, ma w sobie coś z olbrzyma, co ujarzmiać może nie siłą, ale jakąś nieskończoną dobrocią. Tyle tu poezyi, że się zapomina o kolorze, o rysunku, a widzi tylko piękno, samo piękno! Z portretów dużo siły ma »Portret prof. Pieniążka«, bardzo kolorowy; Malczewski umie tak dekoracyjnie operować kolorową plamą! Tło jego portretów, zawsze tak szerokie i bogate, kryje czasem lekką ironię; tym razem czuć ją dość wyraźnie w »Portrecie Dra B.« Dwa inne, męski i kobiecy, powtarzają to, o czem zresztą już wiemy, że Malczewski umie tchnąć w swoje postacie żywioł, który najpotężniej do nas przemawia: życie.

Po tej »wiośnie« całe szeregi nieciekawych płócien. Widziało się to już tyle razy, że mimowoli pytamy, po co nam to każą oglądać raz jeszcze?!

Na szczęście w sąsiedniej sali oczekuje nas drugi poeta. Mamy tu podwórko przed chałupką, przed prostą wiejską chałupiną. Jest w tem cisza, pogoda i spokój wsi, jest wieś taka nasza, jaką kochamy — we wszystkiem przedziwna szczerość interpretacyi. — Obok dziewczynka, pęk kwiatów zdobi jej główkę — całość niezwykła, a przytem dekoracyjna. Wszystko impresye, linie, plamy, rzucane tylko wrażeniem.

W tej samej sali, jak gdyby dla kontrastu, portrety Józefa Czajkowskiego. Tu raczej refleksya do nas przemawia. Widać, że artysta umie się skupić, stworzyć spokojny, poważny portret o dobrym modelunku a wytwornym tonie, że przy subtelnem wykończeniu umie się zdobyć na rozmach, rzucać śmiałe plamy, jakiemi traktowany jest portret p. Tarasiewicza (»Kajetan Węgierski«). Z innych prac tego artysty, »Portret p. K.«, jak na portret kobiecy, może zanadto brutalny.

Fałata »Wikarówka« zajmująca niezwykłym kolorytem i mistrzowską techniką; za to reszta pejzaży niezbyt szczęśliwa nawet wyborem tematów.

I to już może wszystko, co się wyrywa z szarego tła przeciętnych rzeczy — przeciętnych, bo właśnie to określenie najlepiej może odpowiada naszej »wiosennej« wystawie.

Interesuje wprawdzie Wojtkiewicz swoją plamą oraz ironią, dla szerokiego ogółu oczywiście niezrozumiałą. Wszystko to jednak rzeczy, traktowane od niechcenia; a może ironia artysty jemu samemu figla płata i zlekka z niego się natrząsa...

Hirszenberga »Studyum kobiety« ma w sobie dużo ciepłego, soczystego tonu. »Motywy z Bretanii« (Perros-Quirec), rzeczy wcale dobre, nie mają jednak tego, co stanowićby mogło ich cały urok i odrębność; brak im smutku i szarej malowniczości tego cichego kraju. »Zamyślenie«, to niestety tylko... pozująca modelka.

Trzebińskiego »Medyceusz« jest naprawdę w stylu; czuć w nim gorący ton Południa i minioną świetność średniowiecza. »Przed nabożeństwem« — wnętrze kościoła, traktowane zbyt drobiazgowo, mało uogólnienia, a szkoda, bo dużo w tym obrazie malarskiego poczucia.

Pieńkowski, niegdyś tak bardzo »obiecujący«, dziwnie się jakoś zmanierował. »Portret damy«, najpoważniejsza praca artysty z wystawionych obecnie, jest stanowczo wymęczony. Mając jeszcze w pamięci dawniejsze prace Pieńkowskiego, nawet szkolne, żal nam szczerze jego talentu. A może to tylko chwila przełomu?...

Uziembło, dobrze znany czytelnikom »Poradnika«, dał kilka pejzaży, które nie stoją na wysokości jego prac graficznych. Najlepsza ze wszystkich — »Kapliczka«. Rzecz dziwna, gdyż młody ten artysta umie przecież panować nad formą i nad swoim temperamentem, który go tym razem poniósł zbyt daleko.

Portrety i studya Żarneckiego, to słabe prace »szkolne«; zeszłoroczne nosiły znamię wytrwalszej pracy i bardziej skupionej refleksyi.

Zato prawdziwą niespodzianką jest autolitografia Szczyglińskiego – »Motyw z plantacyi krakowskich« – wdzięczna w tonie i nastroju.

P. Rychter-Janowska daje dowody wytrwałej pracy; jej interieury niepozbawione są pewnej poezyi, czuć ludzi, którzy w nich mieszkają. »Powrót z nieszporów«, dywan wykonany aplikacyą, ma dużo ruchu w postaciach, dobry koloryt i pewne zalety szerokiego dekoracyjnego pomysłu.

Dekoracye Bulasa, zawieszone wysoko, rysowane »od metra«, nie świadczą wcale o wysokim locie artysty. Lepsze i pewniejsze własne skrzydełka, niż pożyczane skrzydła Ikarowe — milszy nam jeden maleńki rysuneczek Wyspiańskiego, niż całe szeregi »powiększeń«, wykonanych przez kopistów... Na takie »prace«, z jakiemi raz wraz występuje p. Bulas, szkoda doprawdy czasu i papieru, szkoda także talentu, którego dowodzi wcale nawet niezły rysunek. Kiedyż nareszcie przestanie być p. Bulas »uczniem Wyspiańskiego«, a zostanie artystą?!

Rzeźby Madeyskiego mają dużo subtelności i wytwornego smaku, szczególnie w doborze materyału i w zestawieniu całości (»Stefan Batory«: płaskorzeźba z białego marmuru, rama ze starożytnego marmuru Pavonazzeto). Poprawnie i z doskonałą techniką wykute podobizny – niestety – tylko »podobizny« ludzi; kamienne bryły, obrobione ręką sprawnego rzeźbiarza na obraz i podobieństwo życia, ale nie życie samo.

Zamykając sprawozdanie, nie możemy pominąć milczeniem katalogu wystawy, którego zewnętrzna szata – okładka – wywołać musi co najmniej zdziwienie... Jeżeli od kogo, to stanowczo od »Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych« mamy prawo żądać, ażeby okładka katalogów wystawy ozdobiona była chociażby najskromniejszą, jednobarwną pracą artysty-grafika, a nie marną autotypią! *Alfa.*

GRAFIKA

Więcej uwagi przydałoby się redakcyi, a właściwiej mówiąc, redaktorowi »Grafiki«. Piszę tylko »uwagi«, gdyż nie przypuszczam, aby człowiek, który miał tak szczęśliwą myśl, jaką było niewątpliwie założenie tak potrzebnego pisma, działał szkodliwie z innego powodu. Tem bardziej upewnia mnie w tem przekonaniu wstępny, względnie programowy artykuł w 1-szym numerze »Grafiki«, w którym tyle jest szczerości i świadomości w podjętym kierunku pracy, że zestawiając hasła w nim głoszone z niekonsekwencyami, jakie znajdujemy w następnych numerach, trudno uwierzyć, aby istnieć mogła inna przyczyna szkodliwości pisma.

Że »Grafika« przez nieuwagę swego redaktora czy redakcyi stała się szkodliwa, postaram się to w dalszym ciągu udowodnić.

Zaczniemy od artykułu kol. A. Hurkiewicza, zamieszczonego w 4 i 5 numerze »Grafiki« (1 luty 1906) p. t. »Kiedy u nas sztuka drukarska stanie na wysokości swego zadania?«.

We wstępnym artykule 1-go numeru czytamy:

»Rozświetlać i bronić będziemy interesów wszystkich Polaków, gdziekolwiek tylko zamieszkują, a więc organ nasz przeznaczony zarówno dla Królestwa Polskiego, jak dla Galicyi i W. Ks. Poznańskiego, bo wszystkich jednakowem, braterskiem otaczamy uczuciem, wszystkich nas jednakowem tętnem bije serce (?), łączą wspólne hasła, wierzenia, nadzieje i ideały, choć dzielą przestrzenie i odmienne warunki ekonomicznego bytu«.

Hasło piękne – ani słowa – pomimo błędu, z powodu którego cierpi bardzo zrozumiałość stylu.

Jakże pogodzić to ze wszech miar chwalebne hasło z nawpół ironicznym, wymęczonym, zdradzającym wielką nieznajomość stosunków, zaściankowość i dziwną pretensyonalność artykułem kolegi A. Hurkiewicza, który pisze:

»...postaram się odpowiedzieć naprzód na drugie pytanie: dlaczego nie drukujemy choć tak, jak Kraków?«

»Odpowiedź krótka i zdaje się zrozumiała dla każdego, ktokolwiek jasno zdaje sobie sprawę, że Kraków, chociaż wolne miasto polskie, należy do Austryi, gdzie nie było cenzury prewencyjnej i — co za tem idzie — drukowały się tam z konieczności wszystkie dzieła, przeznaczone dla Królestwa, których druk w Warszawie był niemożliwy. Im ostrzejszą stawała się cenzura warszawska, tem więcej dzieł do druku posyłano do Krakowa«.

»A że wydania zagraniczne znajdowały popyt — to również rzecz zrozumiała!...«

»Krakowscy drukarze, widząc powodzenie, wpadli na myśl wytworzenia eksportu wszelkich »zakazanych« świstków, choćby nawet bez rzeczywistej wartości, dla zachęty przydając im piękną szatę zewnętrzną«.

Otóż, pominąwszy niezgodność autora artykułu z zapatrywaniami redakcyi, widoczną już z samego tonu i sposobu pisania, muszę odpowiedzieć, że przyczyną wyższego poziomu krakowskiego drukarstwa nie był i nie jest brak cenzury prewencyjnej, lecz wogóle wyższy poziom fachowego wykształcenia ogółu drukarskiego, który w Krakowie stoi bliżej niż gdziekolwiek w Polsce bardzo licznej kolonii artystycznej, wywierającej znaczny wpływ nie tylko na drukarstwo, ale i na inne rzemiosła. Przypomnieć także muszę kol. Hurkiewiczowi, że cenzura w Królestwie obowiązywała i wpływała na treść dzieł, a nie na ich zewnętrzną formę. Że tak było, dowodem książki, cenzurowane w Warszawie a drukowane w Krakowie, wydawnictwa artystyczne lub prawie artystyczne, jak »Chimera«, dzieła Przybyszewskiego i Przybyszewskiej z okładkami T. Noskowskiego (syna) i cały szereg dzieł rozmaitej treści, wydanych później, ale jeszcze w czasie istnienia cenzury, nakładem rozmaitych księgarni, a przedewszystkiem J. Fiszera w Warszawie. Jeżeli zaś większość dzieł artystycznych drukowano pomimo to w Krakowie, to tylko dlatego, że żadna warszawska drukarnia nie była odpowiednio przygotowana do zaspokojenia sama z siebie wymagań wydawców i publiczności. Tak n. p. »Chimera« zawdzięcza swoją artystyczną szatę wysoce estetycznie wykształconemu redaktorowi, Z. Przesmyckiemu (Miriamowi), inne zaś

wydawnictwa smakowi estetycznemu swoich nakładców, a nie poczuciu artystycznemu drukarń warszawskich, ani też ich materyałowi drukarskiemu.

Dalej zaś kol. Hurkiewicz, mówiąc o »popycie« na wydania zagraniczne i eksporcie »zakazanych świstków«, jest znowu w błędzie z tego powodu, że nie znając stosunków, napisał artykuł, a przez domieszkę pewnej dozy ironii i zaściankowości, chciał mu nadać głębokość, a przynajmniej pozór gruntownej znajomości omawianego przedmiotu. Otóż i tu chętnie służę koledze Hurkiewiczowi wyjaśnieniem.

Przedewszystkiem owe »zakazane świstki« — to lekka literatura polityczno-socyalistyczna i polityczno-narodowa; pierwsza uprawiana przez tutejszą P. P. S., — druga specyalnie przez jedną z księgarń krakowskich. Oba te rodzaje literatury, obliczone na najszersze warstwy ludności, rozszerzane były w Królestwie w odezwach i małych, niedbale wydawanych broszurkach, do których zewnętrznego wyglądu drukarskiej miary artystycznej stanowczo przykładać nie można. Te zapewne odezwy i broszurki miał kol. Hurkiewicz na myśli, pisząc o »zakazanych świstkach«.

Wobec tego ironiczny ton przytoczonych wyżej ustępów artykułu kol. Hurkiewicza staje się niezrozumiały a nawet niesmaczny dla każdego, kto zna stosunki drukarskie krakowsko-warszawskie. Chcąc zaś zupełnie rzecz wyjaśnić, muszę dodać, że eksport, powodzenie i wpływ artystyczny krakowskiego drukarstwa opiera się nie na »eksporcie« tych »świstków bez rzeczywistej wartości«, lecz na stałem drukowaniu wydawnictw nakładców warszawskich, którzy, nie mogąc doczekać się podniesienia poziomu tamtejszego drukarstwa, chcą prawdopodobnie przynajmniej w ten sposób przyczynić się do jego rozbudzenia.

Nie będę odpowiadał kol. Hurkiewiczowi na to »coś w rodzaju uniwersytetu dla drukarzy« w Wiedniu; zajęłoby to zresztą zbyt wiele miejsca, gdybyśmy chcieli szczegółowo komentować cały artykuł. Nie mogę jednak pominąć milczeniem kilku jeszcze ustępów, które domagają się wprost sprostowania. Do nich należy ustęp następujący:

»...że wszystkie prawie przybory drukarskie mają na miejscu i o połowę taniej, niż u nas«.

Trzeba mieć wielką istotnie odwagę, ażeby módz pisać o czemś bez żadnych danych ku temu...

W Krakowie istnieje jedna jedyna odlewnia czcionek w drukarni p. Anczyca i S-ki (2 maszyny), która oprócz justunku wszelkiego rodzaju — i to tylko w nagłych wypadkach — niczego więcej drukarniom krakowskim nie dostarcza. Właściciele drukarń krakowskich wszystek potrzebny materyał zmuszeni są sprowadzać z Pragi, Wiednia, Lipska, Berlina lub Hamburga. Zdziwi się zapewne kolega Hurkiewicz, gdy wreszcie powiem, że chcąc posiadać stalowy drukarski sztylet (szydło) nawet bez rączki, trzeba sprowadzać go z Wiednia, ponieważ w Krakowie żaden sklep żelazny takiego nie posiada. To, co już wyżej powiedziałem, daje dostateczne wyobrażenie o uprzemysłowieniu Galicyi i o tem, że wszystkie (!) »przybory drukarskie mamy na miejscu i o połowę taniej«.

O kilka wierszy niżej pisze kol. Hurkiewicz:

»Drukarstwo jednak krakowskie nie stoi na wysokości zadania. Druki krakowskie, aczkolwiek bez porównania lepiej wykonywane, niż u nas — nie mają jeszcze odrębnych cech swojskich i mieć ich nie mogą.

»Polska sztuka drukarska musi się rozwinąć w Warszawie. Lecz kiedyż to nastąpi?«

Tak — przyznaję — drukarstwo krakowskie nie stoi jeszcze na wysokości zadania, jakie czeka w przyszłości polskie drukarstwo wogóle, ale postępuje i usiłuje wyzwolić się z pod obcych wpływów. Przykładem może być kierunek »sztuki stosowanej«, opartej na motywach coprawda niezupełnie jeszcze rozwiniętych i nie zawsze pięknych, ale za to szczerze polskich — kierunek coraz bardziej wywierający wpływ na drukarstwo krakowskie. Lecz tego zrozumieć nie mogę, dlaczego druki krakowskie nie mogą mieć odrębnych cech swojskich? Czyżby dlatego tylko, że kol. Hurkiewicz tak twierdzi? Chyba nie, tem bardziej, że wspomniany kierunek sztuki stosowanej również rozwija się i postępuje.

Tak samo i twierdzenie, że »polska sztuka drukarska musi się rozwinąć w Warszawie«, wydaje mi się zbytnio krzykliwem i nie bardzo zrozumiałem. Dlaczego »musi«?...

Jako Warszawiak byłbym szczęśliwy, gdyby Warszawa stała się polskim Lipskiem, ale zdaję sobie przytem jasno sprawę z tej bagatelki, że żyjemy w czasie i że najgorętsze pragnienia nasze musimy do niego stosować; ażeby zaś uniknąć rozpaczy z powodu powolnego tempa przyoblekania się naszych pragnień w formy konkretne, ażeby nie dojść do podobnych wynurzeń, jakie znajdujemy w dalszym ciągu artykułu kol. Hurkiewicza — pracujmy i uświadamiajmy się w kierunku ziszczenia się naszych pragnień doskonałości fachowej, ale stanowczo bez... grafomanii.

Tyle o artykule kol. Hurkiewicza.

Drugim, jeszcze bardziej jaskrawym dowodem nieuwagi redakcyi »Grafiki« jest artykuł p. t. »Kurs dla składaczy« (nr. 4—8), w którym autor złożył dowód wysoce subtelnego (!) fachowego wykształcenia.

Po wstępie, zawierającym usprawiedliwienie, dlaczego autor zaczyna od podstaw, od abecadła i po apelu do więcej wykształconych drukarzy, aby z tego powodu nie »sarkali«, czytamy:

»Jesteśmy pewni, że i oświeceńsi pp. składacze znajdą w tym kursie wiele szczegółów, nieznanych sobie jeszcze, gdyż opieramy go na najnowszych zdobyczach drukarstwa...«

»Kurs ten dla ułatwienia nauki podajemy w pytaniach i odpowiedziach«. Dla ścisłości muszę dodać, że te pytania i odpowiedzi są ponumerowane.

Zaraz w pierwszem pytaniu zdradza autor zupełne opanowanie przedmiotu:

»1. Jaką mniej więcej wysokość mają czcionki?

»Litery, których używa składacz, nazywają się czcionkami; są to czworościenne słupki wysokości mniej więcej 24 milimetrów.«

W 13-tem pytaniu powraca autor artykułu do tego samego przedmiotu i zapytuje:

»13. Jak wysokiemi odlewają się czcionki?

»Głównie rozróżniane bywają dwa typy czcionek: francuski, mierzący **62,67** (!) punktów drukarskich... Drugi typ — niemiecki waha się pomiędzy **65·5** a **66·5** (!) punktami«.

Po co ten chaos? Czyż nie byłoby lepiej podać od razu minimalną i maksymalną wysokość czcionek i obja-

śnić, że różnica w wysokości czcionek zależy od zakładającego drukarnię? Mówiąc zaś o typach, powinien był autor dokładnie sprawdzić cyfry wysokości czcionek choćby tylko jednego typu, lub przynajmniej uważnie przeczytać dotyczącą tego przedmiotu w 9-tem pytaniu odpowiedź swego własnego artykułu, a byłby przyszedł do przekonania, że francuski typ czcionek jest większy i wyższy, a niemiecki — mniejszy i niższy, nie zaś odwrotnie, t. j. tak, jak podał autor.

W pytaniu 3-ciem, w którem mowa o własnościach przymieszek, używanych do wytworzenia metalu czcionkowego, znajdujemy objaśnienie:

»...Czcionkom nadaje antymon twardość, cyna miękkość...«

Chyba nie miękkość, bo gdyby chodziło o samą miękkość metalu czcionkowego, zbyteczna byłaby cyna, gdyż ołów posiada tę właściwość w wysokim stopniu... Cyna używana jest dlatego, że te dwa podstawowe metale w stopie czcionkowym: ołów — zbyt miękki, antymon — zbyt krystaliczny i gatunkowo lżejszy, łączy ze sobą i nadaje czcionkom pożądaną trwałość.

W pytaniu 5-tem (odpowiedź) redakcya znowu nie zadała sobie nawet tyle pracy, aby sprawdzić powoływanie się autora na litery, objaśniające figurę 1-szą, przedstawiającą czcionkę — przez co cały ustęp wprowadza w błąd nie tylko zwykłego czytelnika, ale nawet fachowca.

Na wielce naiwne pytanie 6-te, jakie litery mają przedłużenie w dół, a jakie w górę, odpowiada i kończy autor równie naiwnie:

»...Przy literach *g, p, y* i t. d.... To samo jest w piśmie gotyckiem, w Niemczech frakturowem zwanem«.

Przedewszystkiem w Niemczech — tej kolebce drukarstwa — nie nazywają pisma gotyckiego fraktur ą, gdyż między tymi dwoma rodzajami pism jest znaczna różnica, którą autor mógłby z łatwością sprawdzić, gdyby wziął do ręki pierwszą lepszą niemiecką gazetę i porównał ją choćby tylko ze wzorami niemieckich odlewni, których nazwy czcionek — pod względem ich rysunku lub t. zw. »kroju« — są najwłaściwsze. Nam, drukarzom postępowym, dwóch różnych choć podobnych do siebie rodzajów pism utożsamiać nie wolno.

W odpowiedzi na 9-te pytanie czytamy:

»...Od najdawniejszych czasów (co zachowało się po dziś dzień) obliczano czcionki podług ćwierćpetitu. ...W r. 1879 przyjęto w Berlinie za inicyatywą Hermana Bertholda jako podstawę systemu miar drukarskich: metr, mierzący 2660 punktów metrycznych...«

Pytam, dlaczego autor, mówiąc o obliczaniu czcionek, nie wspomniał o Królestwie, gdzie drukarze obliczają na punkta, ani o Krakowie, gdzie liczą znowu na t. zw. grube, cienkie i włosowe? Dlaczego nie wykazał wad i zalet tych dwóch sposobów obliczania? Jest to przecież rzecz w drukarstwie bardzo ważna szczególnie dla młodszego i najmłodszego pokolenia drukarzy! Redakcya zaś nie tylko nie zwróciła na to uwagi, ale nawet nie spostrzegła tak rażącego błędu, jaki się znalazł w ostatniem słowie przytoczonej wyżej odpowiedzi... Autorowi chodziło zapewne nie o metryczne, ale o drukarskie punkta.

Jako dowód, że autor czy redakcya na »najnowszych« — bo prawdopodobnie przez siebie wynalezionych — »zdobyczach drukarstwa« oparła swój »Kurs dla składaczy«, może służyć wraz z odpowiedzią pytanie 14-te:

»Jak się leją (?!) czcionki na szerokość?«

»Szerokość poszczególnych liter abecadła próbowano dawniej ustanowić sztucznie i tak *a, s, d, n, o* lano np. dawniej na półćwierci, *r* na jedną, *m, w* — na dwie trzecie, *f, i, j,* interpunkcye — na jedną czwartą i t. p. W wersalikach tworzyły zazwyczaj *M* i *W* całą ćwierć. Że to nie wpływało dobrze na wygląd złożonego wiersza — zbyteczna chyba dowodzić. Dziś, gdy na ładny kształt pisma kładzie się tyle nacisku, sztuczne te szranki zniknąć musiały«.

Jakżeż więc dziś — mówiąc stylem autora — leją czcionki na szerokość, skoro wspomniane przez autora »szranki« zniknęły? Nie dowiesz się tego, szanowny czytelniku, nie tylko z tej odpowiedzi, ale nawet z całego »Kursu dla składaczy«, pomimo, że na »najnowszych zdobyczach drukarstwa jest oparty«.

A teraz uprzytomnijmy sobie według wskazówek autora, podług jakiej miary lano dawniej czcionki na szerokość.

W tej części artykułu (nr. 4 i 5) w dwóch tylko miejscach wspomina autor o obliczaniu drukarskiem: w odpowiedzi 9 i 12, należy więc przypuszczać, że i w powyżej przytoczonej odpowiedzi oblicza na ćwierćpetity. Mówiąc zaś o półćwierci, ma na myśli $^1/_8$ petitu, czyli jeden punkt.

A więc według odpowiedzi na 14 pytanie należy rozumieć, że litery *a, s, d, n, o* lano na nóżce (słupku) o powierzchni jednego punktu drukarskiego; interpunkcye zaś — na $^1/_4$ półćwierci petitu czyli na $^1/_4$ punktu drukarskiego; wersaliki t. j. duże litery — na słupku o powierzchni dwóch punktów drukarskich! Dla czytelników mniej obeznanych z drukarstwem dodaję, że odlanie czcionek na tak małej powierzchni jest rzeczą zupełnie niemożliwą.

W numerze 6-tym, we wstępie do rozdziału o »Justunku, kwadratach, międzyliniach i sztabikach« pisze autor:

»...Po każdem słowie kładzie się kawałek justunku, jako odstęp normalny. Do tego służą dotychczas półćwierci (półfirety)...«

»...Półćwierci mierzą szerokość połowy słupka danego pisma«.

Nie chcąc znowu dla braku miejsca pouczać autora artykułu o podziale justunku, powiem tylko, że półćwierci — to nie półfirety i że owe półćwierci, dlatego, że jest tylko półćwiercią — nie może »mierzyć połowy słupka danego pisma«, ponieważ słupki rozmaitych liter mają rozmaitą — niejednakową — szerokość.

W pytaniu 17-tem (wraz z odpowiedzią) znowu zaznajamia nas autor z nadzwyczajnościami, pisząc:

»17. Jaki jeszcze drobny justunek do rozdzielania słów istnieje oprócz półćwierci (półfiretów) i trzecianek? Jak nazywają się cieńsze kawałki justunku?

»Oprócz półćwierci i trzecianek, służą do rozdzielania słów sztabiki, czwartoczęściowe, pięcioczęściowe, sześcioczęściowe i ośmioczęściowe. Trzy ostatnio nazwane rodzaje zowią się spacyami włosowemi.«

Oprócz błędnego identyfikowania półćwierci z półfiretem, składa autor nowy dowód swej niekonsekwencyi i zupełnej nieznajomości drukarstwa: pyta o drobny justunek, a odpowiada, że do rozdzielania słów służą sztabiki, które w końcu odpowiedzi nazywa spacyami włosowemi...

W 19-tem zaś pytaniu mówi o sztabikach:

»...Międzylinie (?!) grubości cicera nazywają się sztabikami...!!«

W numerze 7-ym, w 18-ej odpowiedzi pisze:

»...Przy składaniu na półfirety kładzie się firet po kropce...«

Czy to nie za wiele? Dawniej, kiedy wydawcy i publiczność mniej zwracała uwagi na ścisłość i estetykę druku wogóle, kładzenie po kropce firetu nie tylko nie było błędem, ale owszem — należało do niewzruszonych zasad w technice drukarskiej. Dziś jednak, kiedy się zwraca uwagę nie tylko na ścisłość druku, ale i na równe, harmonijne i estetyczne zapełnienie płaszczyzny, jaką jest stronica książki — firet po kropce stał się przeżytkiem i zalecanie tego nowemu pokoleniu drukarzy jest wprost szkodliwe. Uważne przejrzenie zagranicznych pism fachowych dałoby autorowi w tym kierunku pewne wskazówki i uchroniłoby go od tego rodzaju błędów.

Nie będę się rozpisywał o wielu innych kardynalnych błędach (n. p. odpowiedź 20-ta), których prostowanie mogłoby wreszcie znużyć czytelnika; nie mogę jednak powstrzymać się od zwrócenia uwagi jeszcze na niektóre, znajdujące się w dalszym ciągu »kursu« (nr. 8).

I tak: W przykładach powyższych, które miały być illustracyą, w jaki sposób układa się (przekłada) kwadraty jedne na drugich, aby układ był trwalszym, nie »podłożono« właśnie tych kwadratów, przez co całe 23-cie pytanie wraz z odpowiedzią staje się mętne i niezrozumiałe.

W dalszym ciągu mówi autor, że do stałych robót używa się międzylinii (interlinii) mosiężnych, jako trwalszych, aniżeli materyałowe, nie wiedząc, że praktyka stwierdziła zupełną niepraktyczność interlinii mosiężnych. Interlinie mosiężne są niepraktyczne z dwóch powodów: 1. oksydują i stają się przez to niesystematyczne i 2. są znacznie kosztowniejsze, szczególniej przy większem zapotrzebowaniu na pewien stały format.

Kilka wierszy niżej czytamy:

»...międzylinie (interlinie), używane do zakładania (?) form, są często wykonywane z lanego żelaza«.

Cóż to znowu za łamigłówka? Czyżby autor miał na myśli t. zw. »sztegi?« Jeżeli tak, to powinszować technicznej ścisłości w wyrażeniach.

Sądzę, że tym długim szeregiem zasadniczych błędów i nonsensów w zupełności dowiodłem prawdziwości swego twierdzenia o nieuwadze redakcyi, a co zatem idzie, o szkodliwości »Grafiki«. O innych działach w »Grafice«, jakoteż o jej zewnętrznej szacie i technicznem wykonaniu, wolę tym razem zamilczeć, gdyż pojmuję dobrze, że chcieć — to jeszcze nie znaczy módz, tem bardziej, że Warszawa teraz dopiero zaczyna myśleć o podniesieniu i zreformowaniu swego drukarstwa. Jeżeli zaś podniosłem słabe strony wyłącznie jednego tylko działu w »Grafice«, uczyniłem to nie dla polemiki, lecz jedynie w celu zwrócenia uwagi redakcyi na ten dział, który w bardzo rażący sposób ją samą ośmiesza i szkodzi istnieniu tak potrzebnego u nas pisma.

M. Sebastiani.

O KOREKCIE SŁÓW KILKA

(Ciąg dalszy.)

Wielką plagą drukarni i składaczy są nieczytelne i niedbale pisane rękopisy. One to w wielkiej części wpływają również na korektę, nużą składacza, korektora, zabierają im dużo drogiego czasu, narażają właścicieli drukarń na nieuzasadnione a krzywdzące ich zarzuty, że »liczą drogo za korektę«, a ostatecznie wyrządzają krzywdę czytającej publiczności, zniewolonej płacić znacznie drożej za dzieło, którego rękopis napisany był niedbale. Niejedna książka kosztowałaby nieraz o połowę taniej, gdyby autorowie dawali staranniej przygotowany i czytelny rękopis. Sąd cennikowy drukarski bardzo często zajęty jest rozpatrywaniem sporów o wysokość procentu za nieczytelny lub niedbale napisany rękopis; wysokość jednak przyznanego odszkodowania nie zawsze stoi w prostym stosunku do wysokości umysłowego wysiłku, koniecznego przy składaniu takich rękopisów. Zdumiewającą jest wprost rzeczą, iż autorzy przynoszą do druku rękopisy, których sami nieraz powtórnie przeczytać nie mogą, a za swą niedbałość w tym kierunku każą publiczności drogo płacić.

Nieczytelne rękopisy możnaby podzielić na dwie grupy. Do pierwszej należą rękopisy pisane czysto, bez żadnych poprawek, wykreśleń itp. utrudnień, takie, które na pierwszy rzut oka sprawiają wrażenie rękopisów czytelnych. Po bliższem jednak wpatrzeniu się widzimy, iż rękopis ten nie jest tak czytelnym, jakim się w pierwszej chwili wydawał. Kształty liter niezdecydowane i niewykończone, mają prawie jednakową, okrągłą lub ostrą formę i sprawiają raczej wrażenie fantazyjnego, nieregularnego rysunku, tak, że składacz, dostawszy do rąk tego rodzaju rękopis i utknąwszy na pierwszem zaraz słowie, zastanawia się nieraz nad tem, w jakim języku jest on właściwie pisany. O takim rękopisie składacz nawet po ukończeniu całego dzieła nie może powiedzieć, że w niego się wczytał.

Jeżeli rękopis jest rzeczywiście czytelny, a pismo stanowcze i wyrobione, łatwo składaczowi wczytać się w niego; każda bowiem litera ma w całym rękopisie jednolity rysunek, wystarczy zatem przy nieczytelnem słowie porównać kształt liter z częścią rękopisu już przeczytaną i złożoną, ażeby z łatwością odcyfrować wyraz na pozór nieczytelny.

Do drugiej grupy zaliczyć należy rękopisy, pisane z reguły pospiesznie, a skutkiem tego przeważnie niedbale, n. p. rękopisy dla dzienników lub czasopism naukowych, pełne przekreślań, z wyrazami i zdaniami ustawicznie przestawianemi, z chaotycznymi dopiskami, pismem szybkiem, nerwowem, a wskutek tego niewykończonem. Rękopisy takie mogłyby raczej stanowić żmudne i niewdzięczne pole do badań dla uczonego, poświęcającego rok czasu na odcyfrowanie jednego napisu, wyrytego pismem klinowem na budowlach starożytnego Wschodu, nie zaś dla składacza, mającego złożyć kilkanaście tysięcy liter w ciągu jednego dnia.

Zdarza się więc często przy takich rękopisach, że składacz, nie mogąc sam przeczytać wątpliwego słowa,

odrywa od pracy po kolei wszystkich dokoła kolegów, urządzając istny konkurs bez nagrody na przeczytanie tego słowa, a wreszcie udaje się do starszego składacza, jako do wyższej instancyi. Ten po długiem wpatrywaniu się w rękopis znajduje jedną jedyną radę: odwrócenie (zablokowanie, założenie) wyrazu. Zjawia się zarządca — ten napewno przeczyta.

— »Panie dyrektorze, tego właśnie słowa przeczytać nie mogę... Ot tu...«

Dyrektor, chcąc salwować swoją powagę, po długiem namyślaniu się przy oknie (z wszelkimi niedbale pisanymi rękopisami wędruje się do okna, uważając miejsce, na którem się stoi, za ciemne), po przywołaniu na pomoc logiki i porównaniu ze sobą kształtu liter, oświadcza się za wyrazem, mającym rzekomo sens w danem miejscu.

Artykuł z wieloma poodwracanymi wyrazami idzie do redakcyi. Nowy kłopot. Członkowie redakcyi w całym swoim komplecie również nie mogą odcyfrować pracy swego uczonego kolegi. Zapada wyrok Salomonowy: odłożyć artykuł do następnego numeru.

Lecz oto wchodzi autor-winowajca.

— »Panie kochany, składacz nie mógł przeczytać tych oto kilku wyrazów...«

Autor bierze z powagą swoją pracę, niestety, i on sam nie może odczytać nieszczęsnego wyrazu, łączącego dwa dłuższe okresy.

— »Wiecie, panowie, wyrzucimy ten cały ustęp; wartość artykułu nic na tem nie straci...

To nie bujny wymysł fantazyi, ale prawda życiowa, wzięta z praktyki. Takich niedbale pisanych rękopisów jest niestety podostatkiem w każdej większej drukarni i nie można w takich wypadkach winić składacza w razie zrobienia przez niego wielkiej korekty. Trudno bowiem wymagać, ażeby dobrze czytał i składał nieczytelny rękopis, którego sam autor przeczytać nie mógł. W interesie więc drukarni leży zwrócić uwagę autorom, piszącym hieroglifami lub zbyt niedbale, że ich skrypta są do składania niemożliwe, jeśli oni sami tego nie widzą lub widzieć nie chcą, albo też jeżeli sobie wogóle nie zdają sprawy, jak dalece przez swoje niedbałe pismo utrudniają pracę składaczom, reprodukującym ich myśli.

Grzeczność zarządu drukarni, zapewniającego autorów, że ich niedbale pisane rękopisy można łatwo czytać, jest w tym wypadku szkodliwa i dla autorów, którzy nadal będą pisali niedbale i dla składaczy, a wreszcie i dla samej drukarni; rzadko bowiem nadwyżka, zapłacona za niedbale pisany rękopis, a następnie za wielką z tego powodu korektę, jest dostatecznem wynagrodzeniem za wynikłą stąd stratę czasu.

Niedbale pisane rękopisy są jednym z dalszych powodów wielkich korekt i »omyłek drukarskich«, zwłaszcza, jeśli autor czyta korektę powierzchownie, nie zważając na błędy w literach (t. zw. »literalne«), a korektor je potem przeoczy. W ten sposób powstają nieraz najpotworniejsze dziwolągi.

W dziele bogato illustrowanem, drukowanem w jednej z pierwszorzędnych drukarń w Krakowie z olbrzymim nakładem pieniędzy i pracy, między innymi, gęsto rozsianymi błędami, spotykamy zdanie, że »...podlegał historycznym uniesieniom i katalepsyi«. Nie trzeba być wielkim znawcą sztuki Eskulapa, ażeby spostrzedz, iż składacz, nie mogąc przeczytać niedbale pisanego rękopisu, wbrew intencyi autora uniesienie histeryczne zamienił na historyczne.

Nie zawsze można winić składacza za wielką korektę. W nieczytelnym rękopisie gubi się wprost myśl nie tylko w dziełach naukowych, przeładowanych nieznanymi składaczowi terminami, nazwami geograficznemi, botanicznemi, lekarskiemi, lecz i w belletrystyce, pisanej językiem bardziej dostępnym i zrozumiałym. Każde zdanie, każdy niemal wyraz zdobywać trzeba jak twierdzę, przyczem łatwo zdarzyć się może, iż przeczyta się i złoży słowo do właściwego wyrazu podobne, niemające jednak najmniejszego sensu na tem właśnie miejscu.

Jeśli czytelnik z trudnością nieraz podąża za myślą autora, chcąc ją należycie zrozumieć, o ileż trudniej przychodzi to uczynić składaczowi, który ma do pokonania znacznie większe trudności, czytelnikowi nieznane: odcyfrowanie nieczytelnej formy.

O Kraszewskim wiemy, że oddawał do druku rękopisy czyste, chociaż nie bardzo czytelne; kto jednak przez dłuższy przeciąg czasu składał jego utwory, mógł się w nie łatwo wczytać. Nieczytelne pismo Kraszewskiego można wytłómaczyć nadzwyczaj olbrzymią pracą tego pisarza, mającego pod tym względem mało równych sobie nie tylko u nas, ale i za granicą.

Słowacki miał wyrobione, czytelne pismo; zato ojciec komedyi polskiej, Fredro, do rozpaczy mógł doprowadzić składacza swojem niewyraźnem pismem. Asnyk pisał również bardzo nieczytelnie. Z kobiet niewyraźnem pismem odznacza się szczególnie Walerya M. Morzkowska; Mickiewicza rękopis był dosyć czytelny; Bałucki pisał wyraźnie i czysto; Ibsen, duchowy olbrzym Północy, pisał kaligraficznie.

Aleksander Dumas przygotowywał rękopisy z największą starannością, przepisując je po kilka razy. Przyjacielowi swemu, którego artykuł odrzuciło kilku wydawców, poradził, ażeby oddał rękopis do przepisania kaligrafowi i zmienił tytuł. Rada została przyjęta i artykuł skwapliwie nabył jeden z tych samych wydawców, którzy go przedtem nie przyjęli.

Sławny pisarz amerykański, E. A. Poe, miał nadzwyczaj wyraźny i piękny charakter pisma. Gdy w r. 1833 jedno z baltimorskich czasopism ogłosiło konkurs i wyznaczyło dwie nagrody: jedną za najlepszy poemat, drugą za najlepszą nowelę, wśród całej powodzi nadesłanych utworów, prace Poego dzięki pięknej formie pisma zwróciły na siebie uwagę sędziów konkursowych i zdobyły obydwie nagrody. — Angielski pisarz, Samuel Smiles, tak mówi o swoich kolegach, piszących niedbale:

»Uczeni i tak zwani wielcy ludzie z niepojętych powodów szukają często chluby w tem, ażeby pisać o ile możności nieczytelnie, hieroglificznie, niezrozumiale; pismo ich wydaje się jak gdyby jakaś niekształna masa punkcików, kresek i zakrętów, które niekiedy wcale a często dopiero zapomocą szkła powiększającego odcyfrować można. Kto sądzi, że nieczytelnem pismem obudzi uszanowanie dla swego rozumu i głębokiej uczoności, ten się bardzo myli. W piśmie przeznaczonem do wyłącznego użytku piszącego, może każdy bazgrać, jak mu się tylko podoba; ale żądać od drugich, ażeby pismo czyjeś raczej odgadywali, aniżeli czytali, jest oznaką złego wychowania piszącego, naruszeniem kardynalnych zasad przyzwoitości i tych względów, jakie się każdemu od nas należą.«

W. J. Baron.

NOWA MASZYNA DO SKŁADANIA »ROTOTYPE«

W ostatnich czasach został ostatecznie uzupełniony i udoskonalony doniosły wynalazek w zakresie maszynowego zecerstwa. Jest nim nowa maszyna »Rototyp« (której wizerunek równocześnie podajemy). Istotną i nową zupełnie częścią tej maszyny jest wielkie koło transportowe, umieszczone w jej środku, a dźwigające na sobie cztery, w równych od siebie leżące odstępach, zbieracze wierszy (Zeilensammler), z których jeden leży w najwyższym punkcie obwodu koła (w czasie spoczynku), drugi w najniższym, dwa inne na tej samej linii, jeden na przedniej, drugi na tylnej stronie obwodu koła.

Zbieracz umieszczony z przodu zabiera matryce wyrzucone przez uderzenie klawisza podobnie, jak się to dzieje w Linotypie, z tą jednak różnicą, że w Rototypie matryce mają kształt nie czworo- lecz dziesięciokątny (patrz tabl. I). Magazyn matrycowy ma kształt ostrego kąta i jest przeźroczysty, tak, że znajdujące się w kanałach matryce są widzialne. Matryce te zsuwają się, względnie staczają wzdłuż kanałów mocą swego własnego ciężaru. Każda matryca zawiera na swym obwodzie dziesięć różnych liter tej samej grubości; najsłabsza więc zawiera same tylko znaki interpunkcyi lub litery takie, jak *i*, *l* itp., silniejsze zaś zawierają znaki grubsze, jak pauzy i wersaliki *M*, *W* itp.

Rototyp rozporządza zatem dziesięcioma tylko matrycami, które razem zawierają 100 różnych znaków pisarskich, czyli więcej, niż każda inna tego rodzaju maszyna; do tego dodać jeszcze trzeba, że Rototyp może być zaopatrzony w podwójny magazyn, wskutek czego może rozporządzać jeszcze drugim rodzajem pisma o zupełnie dowolnym, od pisma głównego niezależnym kształcie i dowolnej wielkości. — Duża, na odpowiedniej wysokości umieszczona klawiatura, zawiera 100 klawiszy, ułożonych w ośmiurzędach, których porządek może być zupełnie dowolnie przez składacza zmieniany; można je więc ułożyć w sposób podobny do klawiatury w Linotypie lub wedle potrzeby czy upodobania zmieniać, zwłaszcza, że właściwe wypadanie matryc z magazynu odbywa się nie przez naciśnięcie klawisza, ale zapomocą łatwo dających się poruszać przesuwaczy (Umschalthebel), które wykonują równocześnie funkcyę podwójną: wyrzucają z magazynu matryce i ustawiają je stosownie do zapotrzebowanego znaku. Ta ostatnia funkcya odpowiada t. zw. ustawiaczom matryc (Rasten) w »Monolinie« (tarcie matryc powoduje tu jednak przedwczesne zużywanie się tych ustawiaczy). W Rototypie tarcie matryc jest wykluczone przez to, że obrót kolistej matrycy odbywa się zapomocą wykładanego skórą kółka w zbiorniku. Przy uderzeniu w klawisz zostaje matryca ustawiona w położeniu jednem z dziesięciu możliwych przez wpadnięcie kontrolnego sztyftu w znajdujący się na niej otwór ustalający.

Układanie się matryc w zbiorniku odbywa się podobnie, jak w Linotypie. Tu i tam może składacz fałszywie wyrzucone matryce wyjąć, przestawić etc. Także i w Rototypie wiersz matrycowy jest stroną pisma od składacza odwrócony; składacz widzi go i odczytuje w odpowiednio ustawionem zwierciedle.

Zasadnicza różnica między Rototypem a innemi tego rodzaju maszynami polega na tem, że w Rototypie justunek się nie rozszerza, lecz ścieśnia automatycznie, czyli innemi słowy składacz musi długość wiersza przekroczyć, ażeby maszyna mogła elastyczne spacye, składające się naturalnie z dwóch części, odpowiednio ścisnąć, dalej, że Rototyp posiada, jak już wspomnieliśmy, cztery zbieracze wierszy, kiedy inne maszyny mają tylko po jednym. Gdy składacz złożył już wiersz matrycowy i odsyła go dalej, podąża wiersz nie wprost do odlewu, odbywającego się na przeciwległym końcu maszyny (a zatem z tyłu), lecz przez $^1/_4$ obrotu wielkiego koła transportowego dostaje się do podstawy maszyny, gdzie się justuje. Równocześnie przychodzi skutkiem tego samego ćwierć obrotu koła następny zbieracz wierszy w pierwsze położenie przy klawiaturze, gdzie go składacz następnym wierszem wypełnia. Gdy i ten drugi wiersz zostanie dalej odesłany, a trzeci zbieracz wierszy przychodzi przed składacza, dostaje się wiersz matrycowy najpierw złożony do aparatu odlewającego, który natychmiast automatycznie działa i z całym spokojem wykonuje sam odlanie, wyjęcie i obcięcie wiersza, który zaraz potem przeniesiony zostaje na szerokiej taśmie transportowej na przednią część maszyny, gdzie ustawia się sam w szufli, znajdującej się po lewej stronie klawiatury.

Także i każdy świeżo złożony wiersz może być odrazu odlany w ten sposób, że zamiast ćwierć obrotu, robi się kołem transportowem pół obrotu i wiersz dostaje się wprost do przyrządu odlewającego, gdzie zostaje odlany i przeniesiony na przednią część maszyny. Dzięki temu może składacz słowo na końcu złożone, które mu wypadło z pamięci, z odlanego wiersza odczytać i przerwaną obotę w dalszym ciągu podjąć; może też wiersz raz złożony odlewać dowolną ilość razy w ten sposób, że wysuwa specyalnie do tego celu przeznaczoną dźwignię, która puszcza w ruch przyrząd odlewający bez zmiany położenia koła transportowego.

Gdy już składacz trzeci wiersz odesłał, tak, że ostatni próżny zbieracz wierszy ustawia się do układu, wówczas wiersz matrycowy, złożony na początku obrotu koła, dostaje się do ostatniej stacyi leżącej u zenitu maszyny, gdzie specyalny przyrząd rozbierający rozdziela starannie w przeciągu kilku sekund wiersze matrycowe do dziesięciu kanałów matrycowych, sortując je przytem wedle grubości matryc albo też wedle odległości między wcięciami, znajdującemi się na obwodzie każdej matrycy.

Magazyn Rototypu jest mimo swej pozornej szczupłości tak pojemny, że może pomieścić 60 i więcej matryc z każdej sorty, czyli 6000 znaków pisarskich, a przy magazynie podwójnym ilość ta się podwaja. Do zmiany pisma (magazyn Rototypu może bowiem pracować matrycami nonpareillowemi i cycerowemi bez jakichkolwiek komplikacyi), służy specyalne, bardzo praktyczne urządzenie, przy pomocy którego zmiana nastąpić może w przeciągu kilku minut bez powstania przytem jakiegokolwiek zamieszania czy nieporządku.

Wynalazcą Rototypu jest austryacki monter F. Schimmel; właścicielem patentu konsorcyum złożone z drukarzy, na czele którego stoją: wydawca pisma »L'Impartial« w Nancy Hinrelin, prezydent związku tamtejszych drukarń, Bergeret oraz A. Béha, wydawca pisma »Courrier de Metz«.

METODA BŁONOWA

Metoda błonowa, wynaleziona przez Aleksandra Grubego w Lipsku, ułatwia i znacznie upraszcza kropkowanie lub cieniowanie większych przestrzeni na kamieniu litograficznym. Praca ta należała dotychczas do najtrudniejszych i najbardziej wzrok i umysł pracownika nużących. Metoda błonowa ułatwia ją nadzwyczajnie, oszczędza siły pracownika, daje przytem rezultaty doskonałe.

Polega zaś na tem, że owe kropkowania lub cieniowania dla nadania tonów illustracyom na kamieniu litograficznym, które trzeba było wykonywać ręcznie z wielkim nakładem trudu i natężeniem wzroku, przenosi w bardzo prosty sposób z gotowych już, jak gdyby pewnego rodzaju szablonów na kamień. Owe szablony są to skórki błonowe, sporządzone z przejrzystej i elastycznej masy, podobnej do żelatyny, na drewnianych ramkach rozpięte, a zawierające na jednej stronie wypukły deseń, składający się z kropkowań lub groszkowań, linii rastru autotypijnego itp. o różnych stopniach gęstości, względnie delikatności tonu. Metodę błonową stosuje się w praktyce w ten sposób, że na błonę, zawierającą odnośny deseń, przenosi się zapomocą wałka farbę, przykłada się ją do wypolerowanego kamienia litograficznego tą właśnie stroną z deseniem i znów się ją wałkiem lub trzonkiem z twardej gumy po wierzchu na sucho naciera.

Ponieważ farba pokryła na błonie tylko wypukłości, które właśnie deseń stanowią, więc też na kamieniu ów deseń zostanie odbity.

Większa lub mniejsza subtelność żądanego w illustracyi tonu zależy także i od siły nacisku, który wywieramy, pocierając błonę wałkiem przy przenoszeniu desenia na kamień. I oto cała tajemnica tej prostej, a tak całą technikę tonowania w litografii upraszczającej metody. A przytem efekt bez porównania doskonalszy od uzyskanego ręczną dłubaniną. Subtelność bowiem tonu można dowolnie zwiększać tak przez stosowne naciskanie wałkiem na błonkę, jakoteż przez kombinacye przeróżnych deseni.

Dalsza technika jest już zwykła: Po wyschnięciu farby na kamieniu trawi się go w zwykły sposób, z tą chyba tylko różnicą, że należy z początku trawić słabo, zwłaszcza przy cieniowaniach autotypijnych lub groszkowych, celem niedopuszczenia do powstania partyi szarych wskutek przetrawienia.

Dlatego też trawić winien sam litograf. Po pierwszem trawieniu i nawałkowaniu kamienia na sucho należy zmyć go starannie wodą, potem terpentyną, pokryć cienie i tony dobrym, średnio silnym pokostem, zaprawionym farbą grawurowo-piórkową (Gravourfederfarbe), a następnie natrzepać kalafonią. Można także używać do tego asfaltowego proszku. Potem następuje trawienie wypukłe.

Błony Grubego mają zastosowanie nie tylko w litografii; także i przy sporządzaniu klisz kreskowych, względnie przy przenoszeniu rysunków na metal drogą fotochemiczną nie małe mogą oddać usługi. Jeżeli n. p. trawionka cynkowa, wykonana manierą t. zw. kreskową, ma mieć tło utrzymane w tonie groszkowym czy autotypijnym, to pierwsze trawienie robi się bez odnośnego tła, a dopiero, gdy rysunek do drugiego trawienia założono już farbą, natrzepano asfaltem i przytopiono, przykłada się i odbija z błon Grubego tło groszkowe lub autotypijne, poczem należy jeszcze raz sproszkowanym asfaltem natrzepać, przytopić i utrwalić owo kropkowanie na kliszy odpowiedniem, delikatnem trawieniem. Wskutek takiej manipulacyi będą półtony leżeć na kliszy głębiej od czarnych kresek rysunku, a druk wypadnie znacznie subtelniej, niż przy równej wysokości tła i rysunku.

Błony Grubego należy utrzymywać zawsze czysto, po każdorazowem użyciu wytrzeć szmatką, zwilżoną olejem terpentynowym, dobrze wysuszyć i w suchem miejscu przechowywać; podczas użycia zaś należy obchodzić się z niemi umiejętnie, gdyż łatwo się psują.

Według J. Maia streścił J. Sommer.

KORESPONDENCYE

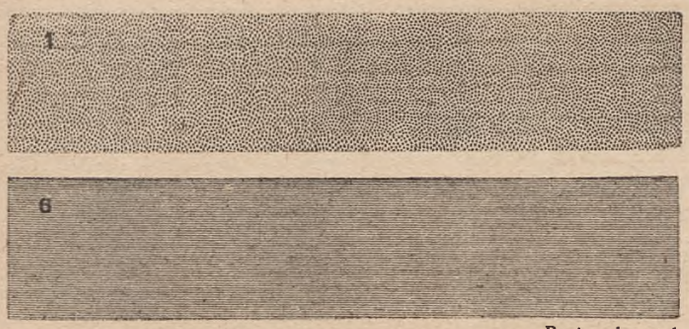
LIPSK. Wedle dat statystycznych posiada miasto Lipsk 141 drukarń, które zatrudniają 79 starszych maszynistów, 973 maszynistów, 279 uczniów, 14 woluntaryuszy, 18 robotników pomocniczych dla maszyn tyglowych, a 166 mężczyzn i 1446 kobiet, jako zwykłych sił pomocniczych, czyli razem około 3000 ludzi. Pras pospiesznych, bez wliczenia w to maszyn rotacyjnych i różnych pras ręcznych, jest 1017. Czas pracy waha się między 8 a $9^1/_2$ godzin, płaca tygodniowa między 27 a 33 marek (1 marka = 1 kor. 20 hal. i więcej).

FRANKFURT. W miejskiem muzeum historycznem we Frankfurcie urządzono wystawę starych tamtejszych afiszy targowych, pochodzących z XVII. i XVIII. w. dla sfer drukarskich bardzo interesujących. Format tych afiszy jest mały, druk bez wierszy o większem piśmie; na reklamowane towary usiłowano zwracać uwagę publiczności zapomocą obrazowego ich przedstawiania. Większość afiszy drukowana jest pismem książkowem, a stare, ciekawe drzeworyty w połączeniu z prymitywnym drukiem zaznajamiają widza z jaskrawą różnicą reklamy wieków ubiegłych a dzisiejszej.

Międzynarodową wystawę czasopism, która ma trwać od 25 maja do 11 czerwca br., urządzają we Frankfurcie różne towarzystwa graficzne. Celem wystawy jest zaznajomienie szerszej publiczności z całą techniką wychodzenia pisma oraz zaprodukowanie całego przebiegu powstania dziennika w przedstawionym materyale, a zatem: układ, matryce itd. Obszerny katalog wystawowy zawierać będzie między innymi historyę dziennikarstwa.

BERLIN. Pierwszy kongres niemieckich maszynistów-drukarzy. W pierwszy dzień Wielkiej Nocy odbył się w Berlinie pierwszy kongres maszynistów-drukarzy, zwołany przez Centralną Komisyę zawodową.

Obrady kongresu miały przebieg bardzo ciekawy i toczyły się przeważnie na temat polepszenia bytu i cennika. W kongresie brało udział — oprócz członków Centralnej Komisyi — 36 delegatów, nie brakło także przedstawicieli Urzędu cennikowego, Zarządu centralnego i Zarządu stowarzyszeń okręgowych. Kwestya cennika była przez półtora dnia na porządku dziennym; obrady odnośne były tajne. Jawnie rozprawiano tylko o kontroli, a kongres oświadczył się przeciwko dotychczas stosowanemu systemowi kontroli i polecił zarządom związkowym i cennikowym obmyśleć środki, któreby stan obecny odpowiednio zmieniły. Po ukończeniu rozpraw nad cennikiem odczytał kol. Glaser z Berlina świetnie opracowany referat p. t. »Organizacya«, który wywołał żywą dyskusyę na temat statystyki stosunków hygienicznych w drukarniach, agitacyi i organizacyi zawodowych. Kongres uchwalił wydrukowanie referatu oraz objęcie od 1 lipca b. r. pisma »Wiadomości techniczne« (»Technische Mitteilungen«), wydawanego staraniem związku drukarzy brandenburskich, w zarząd własny przez Centralną Komisyę. Po zamknięciu kongresu podejmowano uczestników jego ucztą w sali »Neue Welt« przy współudziale około 5000 osób.



Ryciny do artykułu: »Metoda błonowa«.

MADRYT. Zawiązał się tu trust gazetowy, pod firmą Sociedad Editorial« który na razie nabył trzy największe pisma hiszpańskie. Trust ów nosi się z zamiarem skupienia w swojem ręku wydawnictwa całego szeregu najpoważniejszych i najbardziej poczytnych pism. Przykład Ameryki działa! *S.*

DROBNE WIADOMOŚCI Z DZIEDZINY GRAFIKI

JAN BUKOWSKI, jeden z pierwszych naszych artystów, który dla pracy nad odrodzeniem swojskiej sztuki stosowanej nie wahał się zstąpić z wyżyn »czystej sztuki«, należy istotnie do niewielu wybrańców losu, gdyż już po kilku latach doczekał się powszechnego, a bądź co bądź dobrze zasłużonego uznania. Powodzenie to zawdzięcza artysta w pierwszym rzędzie ujmującemu wdziękowi swoich prac i ich szlachetnej prostocie, która je czyni przystępnemi szerokiemu nawet ogółowi.

Sympatyczną ocenę działalności Bukowskiego, ozdobioną reprodukcyami jego dzieł przeważnie z dziedziny grafiki, znajdujemy w korespondencyi z Krakowa p. t. »Życie i sztuka«, zamieszczonej w zeszycie XII »Tygodnika illustrowanego«. Autor artykułu, ukryty pod pseudonimem Jana Kanciastego, z poza którego wygląda lwi pazur pierwszorzędnego pisarza, kreśli piórem wcale nie kańciastem, ale owszem pełnem szczerego uznania dla talentu i zasług »artysty stylu« jego sylwetkę i obraz dotychczasowej działalności, rzucając na nią snop jasnego — chwilami może zbyt jaskrawego — światła. Nie osłabia to jednak w niczem prawdziwej zasługi redakcyi i autora, który, przeznaczając artykuł swój dla szerokiego koła czytelników »Tygodnika«, pisma służącego nie samej tylko sztuce ale i wielu innym bogom, nie potrzebował się oczywiście wdawać w ścisłą i rzeczową krytykę.

Do »listu z Krakowa« p. Jana Kanciastego powrócimy jeszcze niebawem przy sposobności oceny zeszłorocznej działalności Bukowskiego w artykule »O grafice polskiej w roku 1905«, którego dalszy ciąg zamieścimy w najbliższym zeszycie »Poradnika«. *Omega.*

STOWARZYSZENIE WIEDEŃSKICH ARTYSTÓW, »HAGENBUND« zamianowało krakowskiego artystę-malarza, p. Henryka Uziembłę, swoim członkiem zwyczajnym.

»ZORZA«, zakład reprodukcyi artystycznej, nadesłał nam do oceny 3 druki trójbarwne, reprodukcye prac prof. Wyczółkowskiego i K. Sichulskiego, wykonane własnemi kliszami. Reprodukcye odtwarzają technikę oryginałów z prawdziwą maestryą i świadczą o rozwoju zakładu, który przy wytrwałej pracy swego kierownika w niedalekiej przyszłości powinien zastąpić zagraniczne zakłady artystycznej reprodukcyi.

ODLEWARNIA pism. Schelter i Giesecke w Lipsku, jedna z najruchliwszych i najpoważniejszych firm tego rodzaju, nadesłała nam trzy plansze, wykonane z prawdziwie niemiecką dokładnością. Dwie z nich, reprodukcye pejzaży, wykonane techniką trójbarwnego druku, imponują czystością klisz, sporządzonych we własnym zakładzie; trzecia: autotypia w formacie 38×54, odbita na prasie tyglowej »Phönix«, wzbudza wprost podziw

dla tych maszyn, doprowadzonych do szczytu doskonałości. Nadesłany nam równocześnie zeszyt, poświęcony wyłącznie pismu »Radium«, które już w swoim czasie omawialiśmy na tem miejscu, daje wyobrażenie, jak różnorodne efekta uzyskać można przy jego pomocy.

FRYDERYK POLACSEK, dostawca maszyn i materyałów dla celów graficznych, donosi cyrkularzem, że objął zastępstwo firmy: »Bauer, odlewarnia pism we Frankfurcie nad Menem«, znanej ze swoich pism i ornamentów o wysokiej artystycznej wartości.

WYSTAWA GRAFIKÓW W WARSZAWIE. W Salonie Krywulta w Warszawie otwarto niedawno wystawę grafików. Są tam dzieła tak polskich, jak i zagranicznych artystów. Do najpiękniejszych należą barwne, kilkutonowe litografie Fr. Siedleckiego: »Widok na Wisłę«, »Pomnik Mickiewicza«, »Widok z Łazienek« i »Starego Miasta«.

Grafika francuska ma swego przedstawiciela w Henryku de Groux, znanym francuskim symboliście. Litografie jego: »Na barykadach«, »Po walce«, »Wisielcy«, »Chrystus znieważony«, to dzieła naprawdę wyrazem potężne, a nastrojem tragicznym zbliżone do słynnych akwafort Goyi. Portrety Ryszarda Wagnera i Baudelaira są nie tylko pod względem artystycznym lecz i technicznym skończonemi arcydziełami. — Świetnym illustratorem jest Finlandczyk Axel Gallen. Jego akwaforty przywodzą na pamięć najlepsze tego rodzaju dzieła Zorna lub Klingera. Szczególną uwagę zwraca wytworny jego »Ex libris« o motywie, zaczerpniętym ze starego ludowego podania i nastrojowy »Pejzaż finlandzki«.

AKWAFORTY REMBRANDTA. U wydawcy berlińskiego, B. Cassirera, ukazało się bardzo obszerne dzieło Ryszarda Hamanna, poświęcone akwafortom wielkiego mistrza holenderskiego. Jest to poważna praca, przeznaczona nie tyle dla specyalistów, ile raczej dla szerszej inteligentnej publiczności. Dzieło zdobi 140 reprodukcyi. *P. E.*

WALNE ZGROMADZENIE GREMIUM DRUKARZY I LITOGRAFÓW odbyło się dnia 9 maja b. r., pod przewodnictwem p. A. Szyjewskiego. Po załatwieniu kwestyi formalnych przedstawił przewodniczący zamknięcie rachunkowe za r. 1905, wykazujące nadwyżkę w kwocie 509 koron. Z pierwszą interpelacyą w sprawie urządzenia jeszcze w tym roku kursów zawodowych, wystąpił p. Teodorczuk, uzasadniając potrzebę ich otwarcia. Wniosek powyższy poparł p. Anczyc, oświadczając zarazem, że w tej sprawie udawał się już do gminy m. Krakowa z prośbą o dostarczenie odpowiedniego lokalu na wykłady; sale, ofiarowane przez miasto, okazały się jednak nieodpowiedniemi do wykładów, tem mniej do jakichkolwiek demonstracyi. — P. Pruszyński, litograf, żali się, że pierwszy kurs nie uwzględniał należycie potrzeb uczniów litograficznych, z wyjątkiem chyba nauki rysunków. P. Anczyc wyjaśnia, że dla jednego ucznia z tego zawodu trudno było zdobyć się na coś więcej w ciągu próbnego kursu. — P. Gottlieb, właściciel zakładu reprodukcyi artystycznej »Zorza«, oświadcza gotowość objaśnienia uczniów we własnym zakładzie w dziale cynkotypii i fotografii. — Na wniosek p. Anczyca uchwaliło Zgromadzenie przyjąć na siebie pokrycie części kosztów, wyłożonych przez Związek właścicieli drukarń zachodniej Galicyi, w czasie pertraktacyi cennikowych w Wiedniu. — Na interpelacyę p. Korneckiego w sprawie prac komisyi cennikowej odpowiada p. Teodorczuk, że pożegnał się z myślą wprowadzenia takiego cennika w życie, doszedłszy do przekonania, że obniżanie cen nie wynika z nieświadomości, ani z błędnej kalkulacyi, ale z nierzetelności jednostek; proponuje natomiast założenie biura dla sporządzania kosztorysów na wzór zagranicy, co jednak po dłuższej dyskusyi odrzucono. — P. Misiołek, jako delegat pracujących, apeluje do gremium w sprawie nieregularnego uiszczania wkładek do »Kasy chorych« przez niektóre drukarnie, co Zgromadzenie przyjęło do wiadomości z tem, że także według wskazówek inspektora przemysłowego, »Kasa chorych« może się domagać w drodze sądowej procentu od kwot zaległych. — Następnie porusza p. Misiołek sprawę sprowadzania składaczy zamiejscowych z pominięciem biura stręczenia pracy i prosi o poparcie usiłowań tego biura. W dyskusyi przyrzeczono o ile możności popierać biuro, z tem atoli zastrzeżeniem, że pracodawcom w zupełności przysługuje prawo swobodnego wyboru pracujących.

Drukarniom, wprowadzającym maszyny do składania, poleciło Zgromadzenie, aby w miarę możności wybierały składaczy, przeznaczonych do nauki, z personalu własnego, a przynajmniej miejscowego. W załatwieniu pisma redakcyi »Poradnika graficznego« przyznano jej na wniosek p. Anczyca subwencyę w kwocie 150 koron, płatną z końcem b. r., o ile pismo wychodzić będzie nieprzerwanie aż do dnia 1 stycznia 1907. — Następnie przystąpiono do wyborów, których rezultat jest następujący: przewodniczący: Aleksander Świerzyński, zast. przewodniczącego: Wacław Anczyc, wydziałowi: Kranikowski, Szyjewski, zastępcy: Filipowski, Telz. Komisya kontrolująca: Teodorczuk, Gottlieb; delegaci do »Ogniska«: Górski, Kornecki; delegaci do Kasy chorych: Filipowski i Górski; delegaci do Komisyi kontrolującej: Telz i Pruszyński. W skład sądu polubownego weszli: Anczyc, Świerzyński oraz jako zastępcy: Kranikowski i Salb.

:: :: NASZE DODATKI :: ::

Do niniejszego numeru dołączamy dodatek fabryki farb Bergera & Wirtha w Lipsku, odtworzony nowemi farbami o podwójnym tonie, t. zw. metatonowemi.

Farbami temi można w druku dwutonowym osiągnąć nadzwyczajne rezultaty, o ile n. b. używa się klisz odpowiednich i papieru, który się nadaje do dwutonowego druku. Ujemne właściwości dawnych fabrykatów tegoż rodzaju: przebijanie, kopiowanie etc. są przy farbach metatonowych stanowczo wykluczone; zaznaczyć przytem należy, że postępowanie jest proste, wcale nie skonplikowane i nie różni się zasadniczo od postępowania ze zwyczajnemi farbami, używanemi do druku czarnych illustracyi.

:: :: OD REDAKCYI :: ::

UPRASZAMY O ODNOWIENIE PRENUMERATY NA DRUGI KWARTAŁ »PORADNIKA«!

DWIE MASZYNY DO SKŁADANIA (MONOLINY)
w miejsce których ustawione zostaną maszyny do składania »Typograph«,
SĄ DO SPRZEDANIA.
Reflektantom udziela bliższych informacyj fabryka maszyn do składania »Typograph«, stow. z ogr. poręką, Berlin N. W. 87, Huttenstr. 17/20.

ROK ZAŁOŻENIA 1843. 16 MEDALI NA WYSTAWACH ŚWIATOWYCH.

BRACIA JÄNECKE
I FR. SCHNEEMANN

FABRYKI FARB
DRUKARSKICH I LITOGRAFICZNYCH

NEWARK · HANOWER · MOSKWA

Filia w Austryi:
WIEDEŃ, I., EBENDORFERSTRASSE 3.

Zastępca na Węgry:
WEINBERGER i KELLNER, BUDAPESZT.

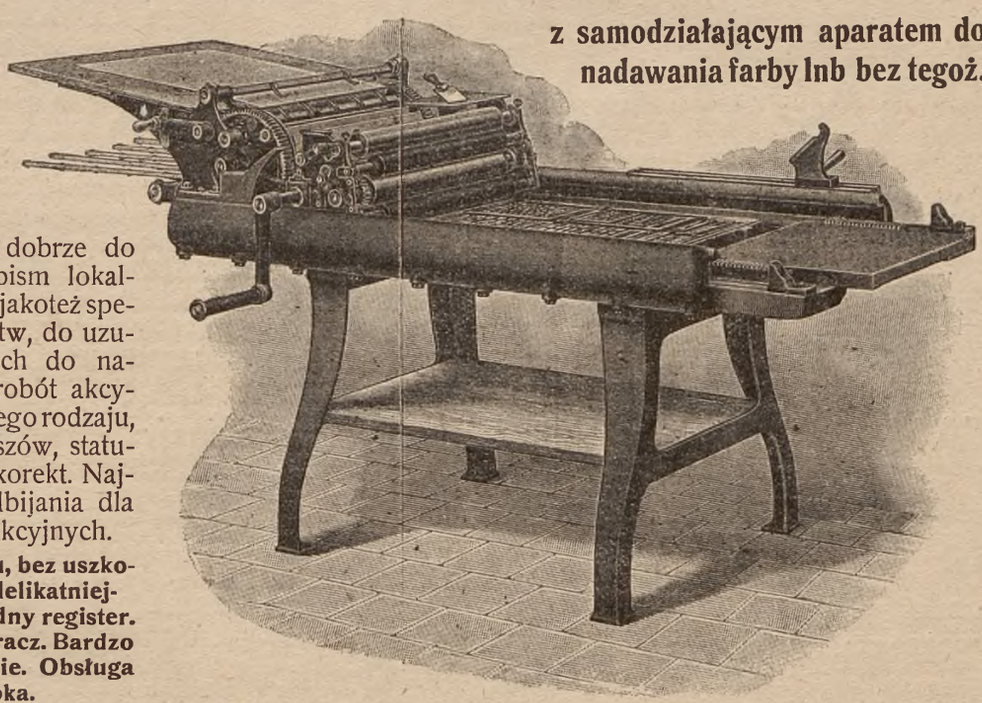
Kolorowe i czarne farby dla wszystkich technik graficznych. Pokosty. Masy na wałki.

JENERALNE ZASTĘPSTWO:

S. UNREICH, skład materyałów dla celów graficznych, Wiedeń, I., Ebendorferstr. 3.

RĘCZNA PRASA CYLINDROWA

z samodziałającym aparatem do nadawania farby lub bez tegoż.



Maszyna pomocnicza przy małych nakładach lub przy druku pojedynczych egzemplarzy.

Nadaje się bardzo dobrze do druku mniejszych pism lokalnych, zawodowych, jakoteż specyalnych wydawnictw, do uzupełnienia brakujących do nakładu arkuszy, do robót akcydensowych wszelakiego rodzaju, do druku tabel, afiszów, statutów, do odbijania korekt. Najlepsza prasa do odbijania dla zakładów reprodukcyjnych.

Największa siła druku, bez uszkodzenia choćby najdelikatniejszych form. – Dokładny register. Automatyczny odbieracz. Bardzo pojedyncze wykonanie. Obsługa łatwa i szybka.

Fabryka maszyn J. G. Schelter & Giesecke w Lipsku.

HUGO CARMINE

WIEDEŃ VII., BURGG. Nr. 90
PRAGA II. DITTRICHOVA UL. 1968
BUDAPEST VII, KIRALY UTCZ. 26

GENERALNY ZASTĘPCA FIRM:
KAST I EHINGER, STUTGART
STOWARZYSZENIE Z OGR, POR.
KÖNIG i BAUER, WÜRZBURG
HUGO KOCH W LIPSKU
AUGUST FOMM W LIPSKU.

FABRYKA I SKŁAD MASZYN, APARATÓW, PRZYBORÓW I MATERYAŁÓW DLA PRZEMYSŁU GRAFICZNEGO, WARSZTAT REPARACYJNY I ZAWODOWA STOLARNIA, PORUSZANA SIŁĄ MOTOROWĄ.

ZAŁOŻONA W R. 1878.

SZEŚCIO-KONNY
MOTOR

i około 20 metrów transmisyi o średnicy 50 mm. wraz z kilkoma tarczami do zmiennej chyżości o panewkach do automatycznego smarowania

TANIO DO NABYCIA.

BLIŻSZA WIADOMOŚĆ W ADMINISTRACYI »PORADNIKA«, KRAKÓW, STAROWIŚLNA 39.

Kilkaset cynkotypów

Illustracye pisma satyrycznego »Liberum Veto« w zupełnie dobrym stanie

tanio do nabycia.

Bliższa wiadomość w Administracyi „Poradnika", Kraków, Starowiślna 39.

BEIT I SKA
HAMBURG

FABRYKA FARB DRUKARSKICH
POLECAJĄ JAKO SWOJE SPECYALNOŚCI: KOLOROWE I CZARNE FARBY DLA WSZELKICH GAŁĘZI GRAFICZNYCH

CZYSTY OLEJ LNIANY, POKOSTY, MASA WALCOWA

JAN KURZWEIL
I SPÓŁKA

FABRYKA FARB I MASY DO WALCÓW DLA DRUKARŃ I LITOGRAFII

BUDAPESZT, fabryka, biura i skład: XI., Mártongasse 19.

Dostarcza farb gazetowych, dziełowych i illustracyjnych do druków luksusowych, farb barwnych
oraz
MASY WALCOWEJ

SKŁAD WSZELK. ARTYKUŁÓW I PRZYBORÓW GRAFICZNYCH.

SPECYALNOŚĆ:
DRUK TRÓJBARWNY!

KLISZE

na cynku, mosiądzu i miedzi wykonuje szybko, tanio, w pierwszorzędnej jakości i we wszelkich sposobach reprodukcyjnych dla pism illustrowanych, katalogów, cenników, kart widokowych, wydawnictw artyst., plakatów, kalendarzy i ogłoszeń

„ZORZA“
ZAKŁAD REPRODUKCYI ART.-FOTOMECHANICZNY

KRAKÓW, ŚW. KRZYŻA 7 · TELEF. 638
:: :: :: CENNIKI I PROSPEKTY DARMO I OPŁATNIE :: :: ::

WKRÓTCE WYJDZIE Z POD PRASY:

STEREOTYPIA
· PODRĘCZNIK · DLA DRUKARZA I STEREOTYPERA

Z WIELOMA ILLUSTRACYAMI.

CENA EGZEMPLARZA: 2 KOR.

DO NABYCIA W REDAKCYI »PORADNIKA GRAFICZNEGO« W KRAKOWIE UL. STAROWIŚLNA 39.

HORS CONCOURS
członek Jury wystawy
Paryż 1900

GŁÓWNA NAGRODA
w Saint-Louis 1904
Leodium 1905

Odlewarnia Czcionek

DEBERNY & Cie

58, Rue d'Hauteville — PARIS

Wielki Wybór pism
DZIEŁOWYCH, AKCYDENSOWYCH
I KALIGRAFICZNYCH

Winiety — Obwódki — Ozdoby

Klisze i Przybory różnego Rodzaju

Kosztorysy i wzory opłatnie - Instalacye Drukarń

Jeneralne zastępstwo dla Austro-Węgier
J. LAMARQUE
WIEDEŃ, 6./1, Kaunitzgasse 16.

Towarzystwo akcyjne
odlewni czcionek i fabryki maszyn

Telefonu Nr. 57 **Offenbach a. M.** Założone w r. 1840

Actiengesellschaft für Schriftgiesserei und Maschinenbau
Offenbach a. M

Maszyny pospieszne

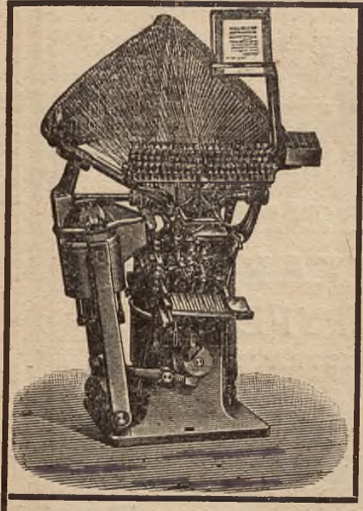
Maszyny do druków akcydensowych, pedałówki cylindrowe, tyglówki i bostonki. Aparaty do odbijania.

Oryginalne pisma modernistyczne

Obwódki, materyał mosiężny i winiety.

Podejmuje się natychmiastowego i kompletnego urządzenia drukarń.

Wzory i cenniki darmo i opłatnie.



Skombinowana maszyna do składania i odlewania wierszy

TYPOGRAF

PRZEWYŻSZA WSZYSTKIE INNE

Prosta budowa, wydajność i wielka rentowność tej maszyny zjednała sobie ogólne uznanie. W monarchii austryacko-węgierskiej 131 maszyn w użyciu.

W ostatnich latach nabyły maszyny te następujące zakłady:

Aussig n. Łabą: Stefan Tietze . . 2 szt.
Bregencya: J. N. Teutsch . . . 1 „
F. Müller . . . . . 1 „
Budapeszt: Drukarnia „Europa" . . 4 szt.
E. Beer i Sp. „Kosmos" . . . . 12 „
Drukarnia „Urania". Art. Szekely . 2 „
Gelleri & Szekely . . . . . 2 „
Celowiec: J. & R. Bertschinger . 1 „
Cieszyn: Karol Prochaska . . 8 „
Gablonz: Gustaw Spiethoff . . 1 „
Grac: C. k. uniw. drukarnia „Styria" 9 „
Leykam . . . . . 6 „
Insbruk: C. Lampe . . . . . 2 „
Uniw. drukarnia Wagnera . . 5 „
A. Edlinger . . . . . 1 „
Rudolf Zech . . . . . 1 „
Jaromierz: V. Popelka . . . . 1 szt.
Kutenberg: Karol Solc . . . . 1 „
Linc: Druk. akad. stowarz. . . 3 „
Mor. Ostrawa: Juliusz Kittl . . . 2 „
Meran: S. Pötzelberger . . . . 1 „
Opawa: Adolf Drechsler . . . . 2 „
August Strasilla . . . . . 2 „
Pola: Boccasini i Sp. . . . . 1 „
Praga: Drukarnia „Unie" . . . . 6 „
Narodni Tiskarna a Nakladatelstwo . 2 „
Drukarnia „Politik" . . . . 3 „
Raaba: Drukarnia „Pannonia" . . . 1 „
Reichenberg: R. Gerżabek i Sp. . . 2 „
Berno: C. k. nadworna drukarnia Fr. Winiker & Schickardt . . . . . 2 szt.
Budapeszt: Drukarnia „Pallas" . . . . 1 „
Solnogród: R. Kiesel . . . . . 2 „
Szegedyn: Endrényi Ludwig . . . 2 „
Engel Lajos . . . . . 1 „
Wels: Herman Haas . . . . . 2 „
Wiedeń: Bruno Bartcli . . . . . 2 „
J. L. Bondi i Syn . . . . . 3 „
Ferd. Brück i Syn . . . . . 1 „
„Deutsches Volksblatt" . . . . 8 „
Fryd. Jasper . . . . . 2 „
Drukarnia Manza . . . . . 7 „
Raimund i Godina . . . . . 4 „
Zagrzeb: Król. Kroacka druk krajowa . 3 „

NAJŚWIEŻSZE ZAMÓWIENIA: Józ. Schwab i Sp. w Dux, 1 maszynę. Karol Hornung i Sp., 1 maszynę. Karol Trohoř w Königinhof, 1 maszynę. **Józef Fischer w Krakowie**, 2 maszyny.

Cenniki, próby pisma, świadectwa wysyła: **Fryderyk Polacsek, Wiedeń, VI./1, Theobaldgasse Nr. 8,**
Generalny zastępca na monarchię austro-węgierską. — Adres dla telegramów: **Graphikus Wien.**

„Budziszyńskie zakłady przemysłowe“

Tow. z ogr. poręką

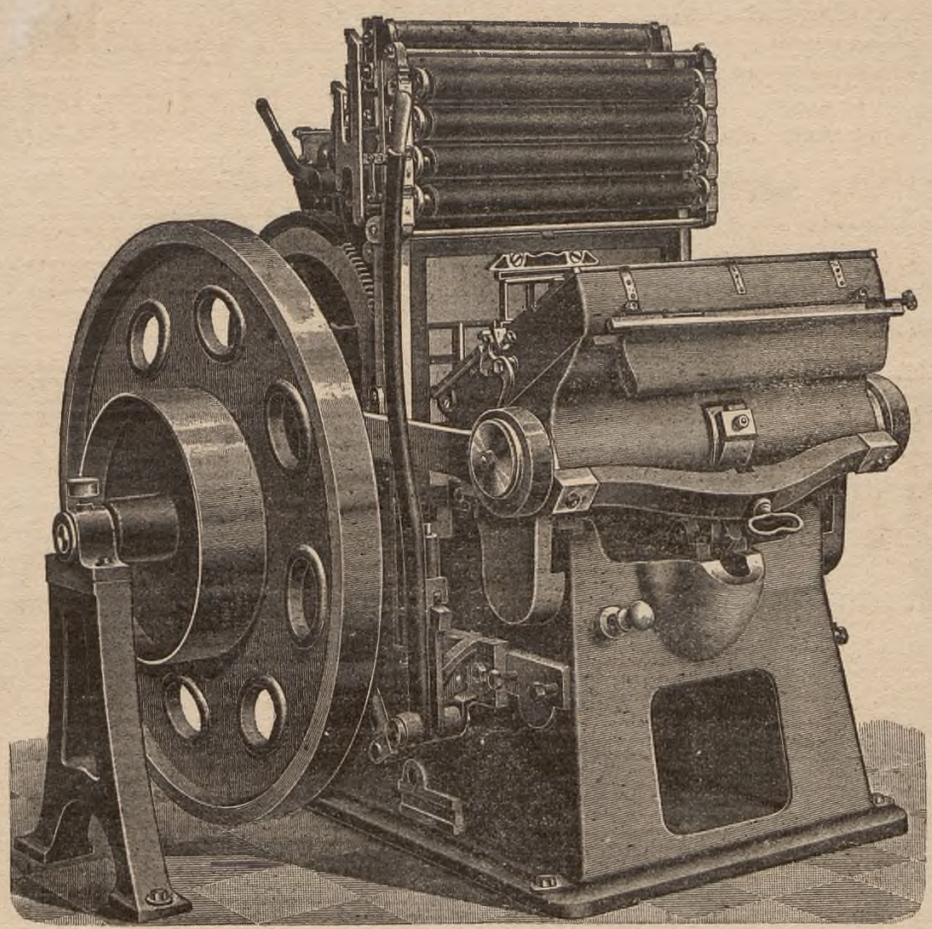
(Bautzener Industriewerke m. b. H.)

Warsztat filialny i skład wzorów w Dreźnie (Jagdweg 13)

wyrabiają i polecają:

Amerykanki „Monopol“ i „Tip-Top“

„MONOPOL“



„MONOPOL“

Pospieszne maszyny do cięcia papieru »Perfekta«. Maszyny do sztancowania wszelkiego rodzaju i wielkości. Maszyny do nutowania. Maszyny do szycia klamrami blaszanemi, oraz wszelkiego rodzaju klamry.

Zastępca dla Austro-Węgier: Inżynier Ryszard Freund, Wiedeń XIII/6, St. Veitgasse 76.

Maszyny do odlewania pisma

MASZYNY

do wyrabiania linii mosiężnych

dostarczają

Küstermann i Spółka, Berlin 9/20.

DROGUERYA
JADWIGI KLEMENSIEWICZOWEJ
KRAKÓW · KARMELICKA 15
poleca

MYDŁO PIASKOWE

dla Drukarzy, Litografów i pokrewnych zawodów.

Zmywa znakomicie tłuszcze, nie niszcząc naskórka.

Patent rzeszy niemieckiej · Patenty zagraniczne.

Odbitka z najsubtelniejszej kliszy na **„Scheufelena"** papierze do przyrządzenia daje w przeciągu **kilku minut trawioną** podkładkę, obustronnie wypukłą o **nieograniczonej** trwałości.

Jest to:

Mechanicznie sporządzona

Podkładka Kredowa

do klisz.

Przyrządzenia próbne mogą być sporządzone według klisz nadesłanych, na wysokość pisma podłożonych. — Wyczerpujące objaśnienia na żądanie. Objaśnienia i świadectwa na życzenie.

LANKES & SCHWÄRZLER
MONACHIUM · FINKENSTRASSE 2.

FRYDERYK POLACSEK · WIEDEŃ

VI/1, THEOBALDGASSE 8.

NAJWIĘKSZY GRAFICZNY DOM HANDLOWY W MONARCHII AUSTRO-WĘGIERSKIEJ.

SPECYALNOŚĆ: Zupełne urządzenie drukarń i litografii każdej wielkości w krótkim czasie pod najprzystępniejszymi warunkami.

GENERALNY ZASTĘPCA FIRM:

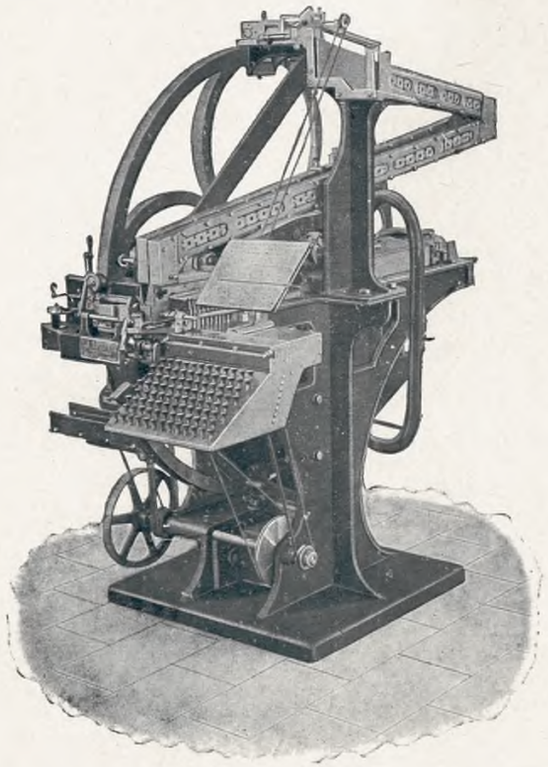
Bauera odlewarnia w Frankfurcie nad Menem.
Fabryka maszyn do składania „Typograph" w Berlinie.
Michael Huber, fabryka farb w Monachium.

Fabryka maszyn w Johannisbergu: Klein, Forst & Bohn następcy w Geisenheimie nad Renem.
E. Gursch, fabryka linii mosiężnych w Berlinie.

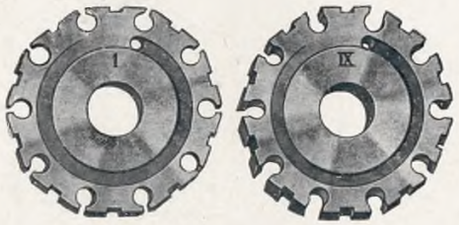
Bogato zaopatrzony skład przyborów drewnianych i żelaznych, maszyn do cięcia i perforowania, pras do pakowania i innych maszyn pomocniczych. — Używane maszyny pospieszne dla drukarń i litografii, odnowione nienagannie we filii wiedeńskiej fabryki maszyn w Johannisbergu, dostarcza się w każdym czasie pod gwarancyą. Na życzenie wysyła się franko oferty, kosztorysy, katalogi i cenniki.

FRYDERYK POLACSEK · WIEDEŃ

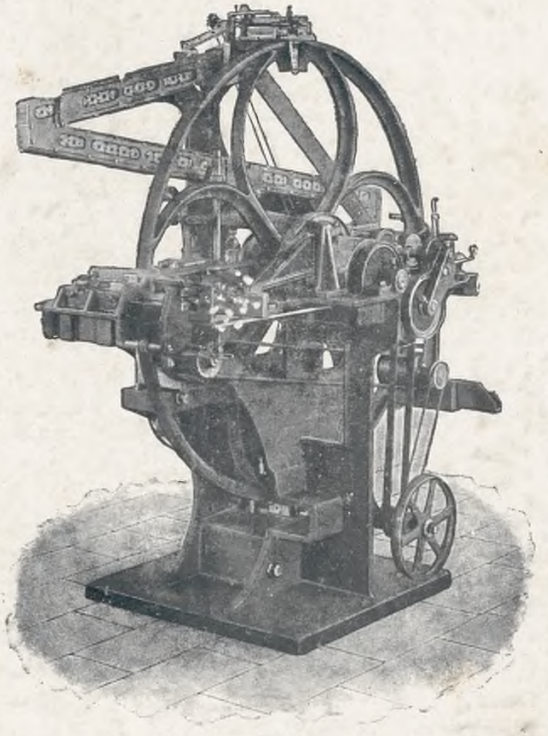
ADRES DLA TELEGRAMÓW: „GRAPHIKUS, WIEN". :: :: :: TELEFON 9523.



WIDOK Z PRZODU.

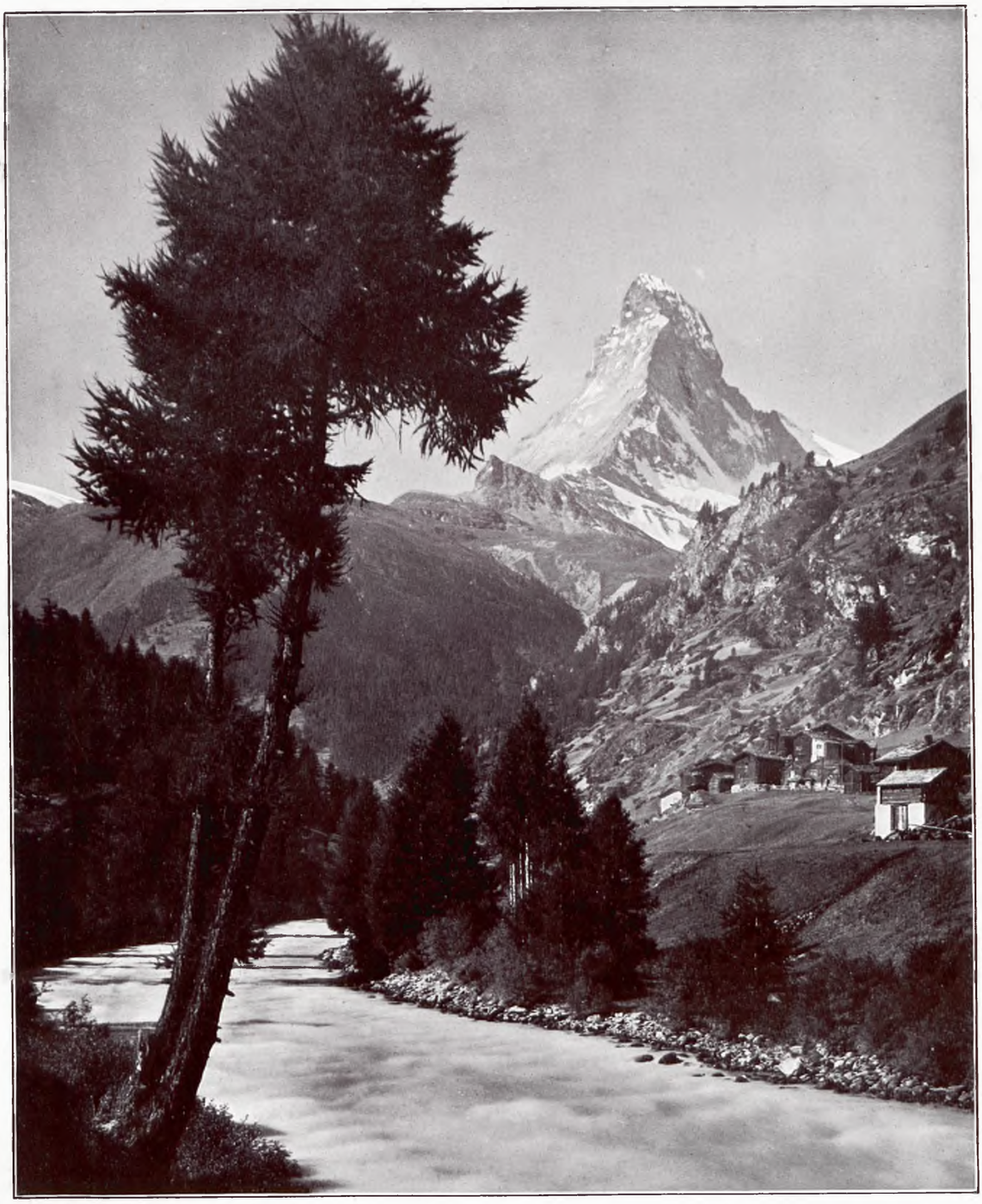


MATRYCE.



WIDOK Z TYŁU.

BIBLIOTHECA
VNIV. IAGELL.
CRACOVIENSIS



Metatonfarbe 6137

Berger & Wirth, Farbenfabriken, Leipzig

Filialen: Berlin, Barmen, Florenz, London, New York, Paris, St. Petersburg

BIBLIOTHECA
VNIV. IAGELL.
CRACOVIENSIS

„Lipska technika błonowa“ Aleks. Grube

Zastępcy we wszystkich częściach świata.

Adres dla listów: A. Grube, Leipzig, Thalstr. 4.

LEIPZIGER TANGIER-MANIER ALEXANDER GRUBE,

Vertreter in allen Weltteilen

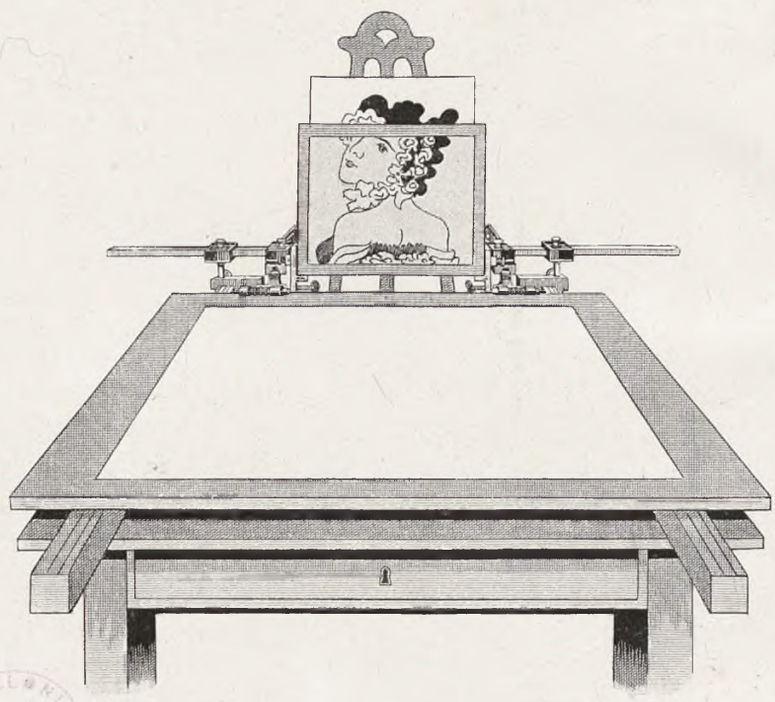
Adres dla listów: A. Grube, Leipzig, Thalstr. 4.

Tangier-Manier-Unterricht erteilen:

Kgl. Kunstakademie, Leipzig, Lithographenschule in Barmen, Kunstgewerbeschule in Milano, Staatliche Kunstgewerbeschule in Hamburg. Leipziger Tangier-Manier-Schule Paul Schmidt in Leipzig, School of Lithographic Jndiannapolis (Jndiana.)

Naukę w technice błonowej udzielają:

Król. akad. sztuk. graf. w. Lipsku, skoła litograf. w Barmen, szk. przem. art. w Medyolanie, rząd. szk. przem. art. w Hamburgu, Leipziger Tangier-Manier-Schule P. Schmidt w Lipsku, School of Lithographic Indianapolis (Indiana).



Gedruckt mit Grube's Siroccofarbe.

Drukowano farbą „Sirocco“ Grube'go.

OZDOBY SWOJSKIE

GRUPA I.

Nr. 12.

Nr. 1.

Nr. 14.

Nr. 3.

Nr. 13.

Nr. 2.

Nr. 6.

Nr. 5.

Nr. 4.

Nr. 9.

Nr. 7.

Nr. 11.

Nr. 8.

Nr. 15.

Nr. 16.

Nr. 10.

Nr. 17.

Nr. 1, 2, 3, 8, 9, 10, 11, 12, 14 po kor. 2·50 za sztukę.
Nr. 4, 5, 6, 13, 15, 16, 17, 18 po kor. 1·50 za sztukę.
Nr. 7 kor. 3·50 za sztukę.

Do nabycia w redakcyi »Poradnika Graf.« Naśladownictwo zastrzeżone.

Nr. 18.

Odlewarnia
:: czcionek ::
Edward Scholz
Wiedeń
XVIII. Eduardgasse 10

Urządza całe drukarnie w jak najkrótszym czasie, pod najkorzystniejszymi warunkami, wedle metod od :: wielu lat wypróbowanych ::

Najlepsze wykonanie
:: Szybka dostawa ::

Wyborny metalowy materiał.
Próbki pism i ornamentów
na życzenie darmo i opłatnie

Kompletne urządzenie drukarń pod bardzo przystępnymi warunkami. Szybka dostawa. Dla naszej odlewarni używamy jedynie najlepszego i chemicznie wypróbowanego metalu.

Adres dla telegramów:
Sléwarna Pisem. Praga II.
Własny zakład rytowniczy i warsztat mechan.

Wzory pism i cenniki przesyłam na żądanie darmo i opłatnie. Kosztorysy darmo i opłatnie.

Pisma dziełowe, tytułowe i ozdobne, jak również justunek w obu systemach mamy stale na składzie.

Odlewarnia Czcionek
Czeskie Towarzystwo Akcyjne w Pradze
Skład przyborów dla zakładów graficznych
Sokolská Třidá Nr. 25—11.

Dostarcza: pisma i ozdoby wszelkiego rodzaju, linie mosiężne, oryginalne winiety, klisze galwanizowane, wszelkie maszyny dla drukarń, zakładów litograficznych i introligatorskich, przybory drewniane i inne, czarne, kolorowe i illustr. farby tylko w najprzedniejszych gatunkach, najlepszą masę walcową itd.

Nowość:

Serya I i II słowiańskich ozdób. Na żądanie zeszyty z wzorami darmo i opłatnie.

Wydawca i redaktor odpowiedzialny Władysław Teodorczuk.
Odbito w drukarni Władysława Teodorczuka w Krakowie.

Papier z fabryki »Pierwszego węgierskiego Tow. akc. dla wyrobu papieru w Budapeszcie«. — Zastępca dla Galicyi i Bukowiny: JÓZEF OFFNER w Krakowie.

DRUKARNIA
WŁADYSŁ. TEODORCZUKA
W KRAKOWIE.