



PORADNIK GRAFICZNY

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY
DRUKARSTWU, LITOGRAFII,
FOTOGRAFII I GAŁĘZIOM POKREWNYM.



Treść:

1. Z dziedziny grafiki.
2. Papier ze stanowiska drukarskiego.
3. Afisz artystyczny, obcy i polski.
4. Stereotypia.
UWAGI OGÓLNE.
WIELKOŚĆ I RODZAJ APARATÓW.
5. Wskazówki przy zamówieniu klisz dla ilustracyi dzieł, cenników, katalogów itd.
6. Rady dla maszynistów.
AMERYKAŃSKI KAŁAMARZ SPRĘŻYNOWY.
MATOWY DRUK KOLOROWY.
7. Korespondencye.
8. Drobne wiadomości.
TOW. »POLSKA SZTUKA STOSOWANA«.
BIURO KOMISOWE DLA GRAFIKI POLSKIEJ.
ZMIANA FIRMY.
NOWE ŚRODKI OCHRONNE.
OŚMIOGODZINNY DZIEŃ ROBOCZY DLA MAŁP.

»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 ZIELONA L. 3.

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

Okladka według rysunku A. S. Procajłowicza, cięta w linoleum i odbita w Drukarni Władysława Teodorczuka.



PORADNIK GRAFICZNY

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY
DRUKARSTWU, LITOGRAFII
FOTOGRAFII I GAŁĘZIOM POKREWNYM



ZESZYT V • W KRAKOWIE W MAJU 1905 • ROK I

Z DZIEDZINY GRAFIKI

Na samym dopiero końcu zwrócono się w Niemczech do zreformowania oprawy książek. Długo twarda okładzina wydawała się niby zbyt rzeczą i mimo, że już karta tytułowa, druk i wewnętrzne zdobienie znacznie poszło naprzód, introligator nie troszczył się wcale o estetyczny wygląd swych wytworów, mechanicznie i bezmyślnie, a najniefortunniej oprawiając piękne same przez się dzieła i tworząc obrzydliwe »Prachtbandy«. Na polu artystycznej oprawy niespożyte są w Niemczech zasługi Pawła Kerstena; uczynił on ze stojącego poza nawiasem introligatora — współpracownika drukarza i grafika — artysty, a litografa zaprzął do nowej pracy, do stworzenia współczesnym wymagom odpowiadającego papieru wyklejowego (Marmor- i Vorsatzpapier). Nie mała to była praca. Należało zdać sobie sprawę z metod, jakie się stosować musi, metod, zmieniających się wedle materiału, z którym się ma do czynienia, a zwłaszcza z panującym w kołach introligatorskich niepojętym zacofaniem i tępą, wiekami całymi uświęconą, bezmyślną rutyną. Mówiliśmy już, że od XVII wieku stopniowo obniżała się wartość artystyczna książki niemieckiej, aż wydała wreszcie tandetę pierwszej połowy XIX wieku i konsekwentnie geszefciarski »Prachtwerk« jako ostatni bezrozumny wysiłek bankrutującego na brak pomysłu kapitalisty.

W tym procesie artystycznej degradacji książki ucierpiała najwięcej może oprawa. Ekonomiczny upadek Niemiec w połowie zeszłego wieku spowodował, że hasło taniości nie schodziło z niczyich ust, zwłaszcza z ust wydawców, którzy z brutalną konsekwencją, zamiast stwarzać szerokie koła czytelników i spełniać swój obowiązek obywatelski, zastoso­wywali swój towar do szczupłych funduszy proletariatu czytającego. Naturalnie w pierwszej linii pogrzebali twardą okładzinę książki, a każdy nabywca musiał sobie dawać oprawiać rozsypującą się książkę, co nie tylko drożej kosztowało, ale rezultat dawało bardzo marny. Zresztą i introligator nie był tak bardzo winien. Po pierwsze i on ucierpiał skutkiem ogólnego zastoju ekonomicznego i musiał szczerzyć materiału i czasu, przyczem i tak zawsze praca jego była

droższą niż maszynowa, a powtóre, któż go miał pouczyć, czem jest i być powinna okładzina książki, i w jakim stosunku stoi do niej? Stosunki te istnieją i u nas dotąd i dadzą się równie jak niemieckie wytłumaczyć małą liczbą czytających i ogólnym zastojem przemysłu. A jednak książka bez okładki jest niekompletną, niszczy się nader rychło, rozsypuje, plami, łamie, wogóle nie nadaje się do częstego użytku i nabiera charakteru broszury. Uświadomiono to sobie w Anglii, gdzie wogóle niema zgoła w handlu książek broszurowanych, każda książka ma tam twardą okładkę płócienną lub tekturową, nie przyczyniającą znacznie kosztów, zwłaszcza, że zazwyczaj bywa to gruby ale prosty karton, pokryty ze względów estetycznych wielobarwnym papierem.

Tak wyposażona książka może już niejedną przygodę przetrzymać. Papier kolorowy wyklejowy (Vorsatz) i okładzinowy ma swą kolebkę w Niemczech. Małe miasto Aschaffenburg nad Menem może się poszczycić najstarszą, w roku 1808 założoną przez Dessauera fabryką papieru kolorowego. Z biegiem lat powstały rozliczne fabryki po wszystkich niemal miastach Niemiec i Belgii. Paweł Kersten, wskrzesiciel okładki książkowej, sam był dłuższy czas czynny w aschaffenburgskiej fabryce. Ale nie idzie zatem, by wszystkie, zwłaszcza dawniejsze papiery wielobarwne odpowiadały wymagom estetycznym. Mimo niezliczonych krasnych odmian, przeraźliwe brzydoty wychodziły nieraz z Niemiec, gdzie niestety zły smak też miał i ma dotąd silną swą twierdzę. Pstre papiery, o brutalnych kolorach, okropnie zestawionych, o niezmiernie połyskującej powierzchni — tyle zastał Kersten w swej ojczyźnie. Należało przekonać fabrykantów, że w papierze niekoniecznie przeglądać się trzeba jak w lustrze, że o pomstę wołające barwy dalekie są od piękna, które leży w symfonii kolorów. Za sprawą Kerstena niebawem rzeczy poczęły przybierać inny wygląd. Dziś fabryki aschaffenburskie produkują fantazyjne marmurkowe papiery bądź to metodą drukarską, bądź to litograficzną. Do liczby tych estetycznie poprawnych wytworów należą różnie nazwane matowe papiery, jak: »Onyx Marmor«, »Fein Matt Gustav«, »Carrara Mar-

mor», »Fein-Fantasie-Marmor«, »Jugend-Marmor« i rozliczne inne o deseni japońskim. Wytwory te i różnorakie metody ich fabrykacji mają przed sobą wielką przyszłość. Nadają się one zarówno na wyklejki (Vorsatz), jak do pokrywania zewnętrznej strony okładziny książki. Najpiękniejsze z tych papierów wyszły z rąk samego Kerstena.

Różnorodność zarówno co do rysunku jak i barw przy jednej i tej samej metodzie fabrykacji papieru barwnego jest wielką, nieskończoną niemal, idzie przeto o to, by zmysł estetyczny introligatora wykształcić, teoretycznie i praktycznie zaznaczyć go z zasadniczymi choćby wymaganiem estetyki, nauczyć go patrzeć, uczynić wrażliwym na barwy i ich harmonię.

Wyższą jeszcze wartość artystyczną mają papiery fabryki Leistikowa w Bydgoszczy, wytwarzane nie jak dotąd sposobem mechanicznej reprodukcji, ale specjalną, przez właściciela drukarni wynalezioną metodą. Do kolorowania użyta jest farba olejna, zmieszana z jakimś dziwnym składnikiem, który jej użycie umożliwia. Naturalnie składnik ów jest tajemniczą wynalazką. Papiery Leistikowa są niezmiernie harmonijne i piękne; a chociaż nie nowe, ale dotąd niemożliwe do zastosowania spożytkowanie farb olejnych, pozwala wydobyć nieznanne dotąd barwne efekty. Leistikow, nie znając wcale tempery, od początku jako amator próbował farb tłustych. Każdy jego papier nosi cechę indywidualnego artystycznego dzieła. Przeróżne miesza ze sobą barwy, różową, perłową i niebieską, umbrę i szaro-zieloną albo cały papier jest jednej barwy, różne tylko jej tony falisto rozplywają się po powierzchni. Kolory zawsze jasne, żywe, harmonijnie w umiejętnych zestawieniach kontrastach dają wrażenie miłe i pociągają ku sobie oczy każdego.

Gdy Leistikow działa samą grą barw, Otto Eckmann i Henryk Vogeler zdobią powierzchnię swych papierów ornamentem roślinnym. W tym rodzaju jednak najpiękniejsze rzeczy stworzył J. V. Cisarz. Na szafirowym tle kładzie on zieloną gałązkę z czerwonymi jagodami, to znowu na jasne tło niby wiosennego nieba rzuca jasno-zielone liście brzoź, prześwietlone słońcem. Prócz Cisarza piękne papiery wyklejkowe dają ciągle: Paweł Bürek, E. R. Weiss, Gustaw Kampmann, Angelo Jank i R. M. Eichler.

Gustowną i praktyczną oprawę współczesną wytworzyła przedewszystkiem Anglia. Pierwszorzędnym artystą na tem polu jest Gleeson White. Niemiecka oprawa, długo nędzna, potem nie była dziełem grafików, ale przeważnie architektów, którzy się zgoła nie troszczyli o zdobienie powierzchni. Stąd długo mimo zmian na lepsze okładka była właściwie rzeźbą, wyciskanką lub zazłoczoną powierzchnią. Teraz w Niemczech też jeszcze przeważa oprawa skórzana i introligatorzy niedołącznie, choć chętnie imitują przeszliczne oprawy z XV i XVI w. Zwolna toruje sobie dopiero drogę pogląd, że okładka zdobiona

musi być wyłącznie i jedynie graficznie, że ozdoby nie mogą zasłaniać tła, a samo tło nie potrzebuje niczego »szlachetniejszego« udawać (na przykład papier, skóry i t. p.). I znowu na pierwszy plan wysuwa się angielska par excellence oprawa płócienna, której powierzchnia nadaje się wybornie do prawdziwie graficznego zdobienia. W zakresie zdobnych, płóciennych opraw prym dźwiera wydawcy »Insel« Schuster & Löffler, a w ślady ich idą Jerzy Hirtl w Monachium, Alfred Janssen w Hamburgu, S. Fischer i Fontane & Ska w Berlinie, E. Diederichs i Breitkopf & Härtel w Lipsku, prócz wielu innych.

Charakterystycznym dla nowego kierunku jest list Kerstena, owego Ruskina oprawy książkowej w Niemczech, pisany do Grautoffa: »Potępiam — pisze — w okładkach artystycznych wszelkie plastyczne lub plastyczne dające wrażenie zdobnictwo, dalej wszelkie krajobrazy, sceny rodzajowe, symboliczne głowy kobiece i t. p. Okładka książki jest powierzchnią i zdobić ją stosownie do tego należy, to jest wyłącznie ornamentalnie. Zasadą moją jest wprowadzić harmonię i zdobić w stylu samej książki, to jest stosować do jej winiet pisma i treści wszystko, a mianowicie wierzch, tył, grzbiet, kraje wewnętrzne, a nawet brzegi papieru. Nie dosyć na tem. Nie należy zapominać o pokryciu skórzanem grzbietu i wyklejkowym papierze. Wszystko musi być w jednym tonie skomponowane, wszystko zharmonizowane najdokładniej«.

Na którąkolwiek z prac samego autora listu spojrzymy, spostrzeżemy, że wiernie swą zasadę w każdej przeprowadził, że wszystkich wieje ten sam duch, choć formy przybiera inne za każdym razem.

Gdy odwrócimy wzrok ku Anglii, spostrzeżemy, że rewolucję książki niemieckiej wyprzedziła o lat kilkanaście twórczość Crana, Morrisa, Gleesona Whita, Cobdena Sandersona, Ricketa i Beardsleya. Co tamci dla Anglii, zrobił niewątpliwie Kersten dla Niemiec. Obok niego śmiało postawić można Cisarza, Eckmanna i Sattlera.

Nazwisk jeszcze dużyby można cytować z ostatnich czasów, byłyby jednak zbyt liczne w niniejszym szkicu, który z natury rzeczy może dać jeno pojęcie o całokształcie pochodzącego z rozwojem grafiki w Europie.

Równocześnie z przebudzeniem się myśli zdobniczej książkowej począł się rozwijać znak książkowy (ex libris). Zwyczaj zaopatrywania książek, stanowiących jedną bibliotekę, znakiem właściciela, instytucji i t. p. jest stary, liczy bowiem około pięć wieków, ale dopiero wiek XIX zwrócił pilniejszą uwagę na ów zwyczaj i zaznajomił się z całą historią znaku książkowego. W drugiej połowie minionego wieku poczęto zbierać ex-librisy, a pewien zbieracz K. E. hrabia Leiningen-Westerburg w Neupasing pod Monachium, zdołał zgromadzić 22.000 sztuk i napisał też historię niemieckiego znaku książkowego.



Max Klinger. Ex libris powieściopisarki E. Asenijeff.

Stosownie do metody, jaką wykonany jest oryginał, reprodukuje się znaki książkowe. W Anglii i Ameryce najwięcej są rozpowszechnione miedzioryty, choć dla celów znaku książkowego nadaje się najlepiej drzeworyt, dający wrażenie ręcznego wykonania.

Niemcy bardzo wiele zrobili w ostatnim czasie na tem polu, liczba rysowników ex librisu wzrosła tak, że nazwisk choćby samych wymienić niepodobna. Przoduje wszystkim i na tem polu genialny Maks Klinger, który stworzył jednaście pierwszorzędnej wartości znaków książkowych, obok niego zaś postawić można ucznia jego Ottona Greinera, którego znaków — podobnie jak

i mistrza — dziś już za żadną cenę dostać nie można. Jak znak książkowy rozpowszechniony jest w Niemczech, zaświadczy choćby fakt istnienia towarzystwa znaku książkowego (Ex-libris-Verein), które istnieje już od szeregu lat i rozwija się nadzwyczaj pomyślnie. Niemal każdy człowiek posiadający książki uważa za swój obowiązek postarać się o swój znak. Stąd powódź nędzot sfabrykowanych przez dyletantów, ale stąd też ogromny rozkwit tej pozornie tak drobnej gałęzi wytwórczości. Tu zarazem bije jedno ze źródeł kształcenia estetycznego szerokich warstw czytającej publiczności niestety u nas jeszcze zupełnie nie znane. C. d. n.



PAPIER ZE STANOWISKA DRUKARSKIEGO

(ODCZYT PABSTA, WYGŁOSZONY W WIEDEŃSKIM TOW. GRAF.)

CIĄG DALSZY.



Najlepszym dla drukarza jest papier ze szmat, ale przeciwnie jak w papierze listowym, nie lniane, ale bawełniane włókna są materiałem najlepszym i dają najlepszy papier drukarski.

Zdatność drukarska papieru polega przedewszystkiem na stopniu jego wsiąkliwości, która jednocześnie nie może być zbyt wielką, gdyż wtedy farba, przenikałaby przez papier i druk przebiegałby na drugą stronę, sama zaś nawet farba rozkładałaby się, płyn w niej zawarty wsiąkałby w miąższ papieru, a sama farba pozostała na powierzchni bardzo łatwo ulegałaby zamazaniu. Przy zbyt małej wsiąkliwości papieru, jak to ma miejsce w papierach pergaminowych, silnie satynowanych lub wreszcie pewnemi barwami pociąganych papierach okładowych, druk jest prawie niemożliwy i, chcąc drukować na nich, musi się drukarz uciekać do różnych sztuczek. Obok tego o zdatności drukarskiej papieru stanowi jego gładkość i zwartość, niezbyt wielka twardość i równa grubość. Równomierna gładkość i grubość konieczna jest, by druk we wszystkich miejscach wypadł jednako.

Dzisiejsze kredowane papiery posiadają te zalety w wysokim stopniu, a pokrywająca je warstwa kredy, zamykając najmniejsze nawet pory, umożliwia wydobyć najsłabszych punktów autotypii. Papier drukarski nie powinien być za twardy, gdyż nie przylega wtedy do formy, a większy tłok, konieczny w takim razie, powoduje znaczne nieraz uszkodzenie jego powierzchni. Równomierna grubość arkusza w całej jego powierzchni jest dalszym koniecznym warunkiem dobrego i równego druku. Nieraz przyczyny błędów przypisywanych maszynie leżą w papierze, który często z maszyny papierniczej wychodzi jednym brzegiem grubszy lub w razie, gdy jest satynowany, jednym brzegiem gęstszy. Miejsca rzadsze i gęstsze w papierze dostrzedz łatwo, trzymając go pod światło, widać wtedy na nim jaśniejsze i ciemniejsze plamy niby obłoki.

Jakśmy już wspomnieli, omawiając fabrykację papieru, winna fabryka co do materiałów dopełniających zachować pewną miarę, jak również baczyć, by się dobrze związały z masą papierową. Dawniej, przy drukowaniu na mokro nie odgrywało to zbyt wielkiej roli, ale dziś wystąpiło na plan pierwszy. Próba jest całkiem łatwa. Oto zanurza się papier do wody i mnie go w rękach.

Jeżeli zawiera zbyt wiele niezwiązanych z masą materiałów, to woda zmaci się i przybierze wygląd mleczny. Zdarza się to zwłaszcza, gdy badamy papier gazetowy, a chociaż tutaj skutkiem samego równomiernego zwilżania w maszynie rotacyjnej wada ta i idące za nią wydawanie pyłu nie tak bardzo jest szkodliwym, dla maszyn pośpiesznych papier taki wydzielający pył za zły uważać należy.

Papier używany na papiery wartościowe (obligacje, akcje, banknoty itp.) musi posiadać w najwyższym stopniu zalety doskonałego papieru drukarskiego, a równocześnie być niezmiernie trwałym i nie podlegać zmianom. Obok tego powinien wyglądem swym utrudniać w możliwie wysokim stopniu podrobienie. Różne w tym celu posiada znaki wodne, warstwowane w pewien sposób włókna itp. cechy, a sposób wyrobu jego jest trzymany w tajemnicy.

Obok takiego papieru najwyższe zalety posiadać musi papier, służący do druków artystycznych. W tym rodzaju najlepszym jest papier przeznaczony na miedzioryty, sztychy i heliografury. Zazwyczaj wyrabianym bywa z gałganów bawełnianych bez domieszki materiałów dopełniających lub zawierający ich jeno bardzo mało, a prócz tego nieklejowany. Ze względu, że do druku włósnego ma służyć, może być szorstki, porowaty i miękki. Płyta gładzi go podczas druku, pozostawiając części wolne, jak brzegi itp. w pierwotnym stanie, co jest bardzo pożądanem i stanowi nawet cechę miedziorytu, w innych reprodukcyjnych metodach usilnie naśladowaną. Przeciwnie litografia, algrafia i światłodruk wymagają innego zgoła papieru. Ponieważ kamień litograficzny, płyty cynkowe, miedziane, aluminiowe, żelatynowe itp. zawsze są mokre podczas druku, przeto papier nie powinien zbyt wiele wsiąkać wilgoci, a jeśli idzie o druk kilkakrotny, pod żadnym warunkiem nie powinien się rozprężyć i kurczyć. To rozprężanie się i kurczenie papieru bada się za pomocą mierzenia arkusza suchego, zwilżonego i powtórnie wysuszonego. Ale rozprężanie się papieru nie jest we wszystkich kierunkach równomiernem, większem jest ono w kierunku długości pasma, wychodzącego z maszyny papierowej, niż jego szerokości. Często drukarz musi sobie zdać sprawę z tych dwu kierunków na arkuszu. Próba jest bardzo

prosta. Wycina się z arkusza wpoprzek i wzdłuż po dwa wąskie i dosyć długie paski. Pasek, wycięty na wzdłuż biegu pasma papieru, będzie zawsze sztywniejszy, o czym przekonamy się trzymając oba skrawki razem, zwrócone końcami do góry tak, by się rozchylały na boki. Jeśli rozchylają się na zewnątrz, to skrawek niżej się zwieszający jest poprzecznym, jeśli zaś rozchylają się do wewnątrz kładąc na sobie, to poprzeczny jest leżący niżej. Jeśli dalej wytniemy z papieru krążek i zwilżymy go po jednej stronie, to zwinie on się w trąbkę, której długość wskazuje kierunek pasma.

Papiery posiadające najmniej rozciągliwości używa się do druku map. W ostatnich czasach opatentowano wynalazek, który ma nadać papierowi absolutną nierozprężalność. Metoda ta polega na dodaniu do masy alkoholiznego roztworu gliceryny lub na impregnowaniu tym roztworem papieru gotowego. Do tego samego celu zmierza poddruk czystym pokostem, który to sposób stosują litografowie.

Na rozprężanie się papieru ma wielki wpływ ciepłota i związana z nią wilgotność magazynu, w którym papier jest złożony. Jeśli podczas druku zmieni się znacznie wilgotność lokalu, to przy druku wielobarwnym wystąpią trudności w dokładnem padaniu kolorów.

To też oddawna już starano się zapobiedz temu i sporządzono dla celów litografii i oleodruku papier, pociągnięty farbą pod nazwą »Chromodruckpapier«, na którym druki wielobarwne wychodzą lepiej.

Także gdy w drukarstwie idzie o druk ilustracji wielobarwnych, używa się podobnie spreparowanego papieru (chromopapier, chromocarton). Powierzchnia bywa pociągana grubszą lub cieńszą warstwą bieli barytowej z dodatkiem kaolinu lub talku, wreszcie kleju zwierzęcego, kazeiny, rozpuszczalnego krochmalu itp.

Dobre związanie masy papieru jest główną rzeczą w papierze drukarskim, gdyż inaczej występuje fatalne zadzieranie. Próba, mająca na celu wykrycie tej wady, jest łatwą. Robi się na papierze atramentem kreskę grubości 3 mm. Jeśli się zaleje albo wystąpi nieostrość konturów, klejowanie papieru jest wadliwe tj. za słabe, jeśli zaś wsiąkanie trwa dłużej niż ośm minut, klejowanie jest za silne. Także za słabem jest klejowanie, jeśli, zwilżywszy papier i przycisnąwszy doń palec, spostrzeżemy, że przylepiły się doń cząsteczki kredy. Kredowy pokład czyni powierzchnię papieru bardzo odpowiednią do pięknego, czystego druku, ale obok tego papier taki bardzo łatwo się łamie, plami i to nawet podczas druku.

Wad tych o wiele mniej posiada t. zw. »Naturkust-druckpapier«. Wszystkie dodatki kredowe dodaje się tam już do samej masy w holendrze, a działanie ich na powierzchnię papieru występuje dopiero podczas satynowania.

Wady gładzonego papieru spowodować może także nieodpowiedni, wilgotny magazyn i ilekroć się o tem drukarz przekona, powinien przede wszystkim papier przenieść na inne suche miejsce, gdyż zdarzyć się może, iż papier się pokurczy i stanie się falistym, czemu ostatecznie zapobiedz może jeno ponowne satynowanie we fabryce.

Obok papieru kredowego postawić należy papier dziełowy, bezdrzewny. Nazwa ta nie obejmuje całego pojęcia, gdyż pod papierem dziełowym rozumiemy wszelki lepszy papier. Są to stosownie do jakości papieru czysto szmaciane, zawierające domieszkę celulozy lub wrę-

ście z samej celulozy zrobione, nie zawierają atoli mąki drzewnej. Klejowanie owych papierów stosownie do ich przeznaczenia bywa rozmaite, ale nie dochodzi nigdy do stopnia klejowania papierów listowych. Wedle obowiązujących w Austrii przepisów kupieckich, w braku bliższych danych przy zamówieniu, jest fabryka zobowiązana dostarczyć papier dziełowy, napół klejowany. Rozumieć pod tem należy, że papier taki zawierać ma jeno połowę materij potrzebnych do zupełnego sklejowania. Podobnie rozumieć należy też wyrażenie » $\frac{3}{4}$ klejowany« (dreiviertelgeleimt). Samo klejowanie właściwie jest dla druku niepotrzebne, natomiast koniecznem jest ze względu na wytrzymałość dzieł.

Materie dopełniające mają jeszcze inny cel, ten mianowicie, by uczynić papier nieprzeźroczystym, gdyż dążyć do tego należy, by druk nie przeświecał na drugą stronę, choćbyśmy użyli najcieńszego papieru.

Stopień nieprzejrystości papieru oznacza się, nakładając na płytę szkła, na której umieszczony jest znak nieprzejrysty, arkuszy papieru. Powtarza się to tak długo, aż obróciwszy płytę wraz z papierami pod światło nie dostrzeże się konturów znaku. Gdy do uzyskania tego efektu użyć się musiało dziesięciu arkuszy, nieprzejrystość uważać należy za zgoła niedostateczną. Naturalnie im mniej arkuszy użyć musimy, tem wyższym jest stopień nieprzejrystości.

Konieczność wydawania wielkich dzieł, któreby jednak z różnych powodów nie przekraczały pewnych rozmiarów, zwróciła wynalazczość w kierunku produkcji papieru cienkiego, któryby równocześnie posiadał należyty stopień nieprzejrystości. Papier taki znany jest pod nazwą papieru biblijnego (Bibeldruck), gdyż przedewszystkiem drukować na nim poczęto biblie (Tow. »Engl. Bibel-Ges.«), zarazem lekkie i zabierające mało miejsca. Ten papier, zdaje się, że należy uważać za dziełowy papier przyszłości.

Ale w przeciwieństwie do tego kierunku poczęto też w ostatnich latach na wielką skalę fabrykację papieru grubego i nastała moda wydawania drobnych utworów, poezyj etc. w formie wielkich dzieł. Jestto zresztą nowością, jakich jest więcej, np. nieszeleszczący papier na programy koncertowe. Papier szeleszczący, zwłaszcza gdy większa ilość osób kartki podczas widowiska przewraca, może istotnie razić czułe ucho muzyka.

Specjalności tego rodzaju jest zresztą wielkie mnóstwo i wcale tu nie idzie o dobroć papieru w znaczeniu drukarskiem. Przeciwnie, papiery te zawierają wiele drzewnej mąki, często składają się z niej wyłącznie, a mały dodatek celulozy jest w nich jeno koniecznością, nieuniknioną ze względu na minimalną choćby trwałość. Nie lepiej przedstawia się przeważna ilość papieru gazetowego. Ale nie jest to wyłączną winą producenta. Za cenę, którą się płaci za papier gazetowy, niepodobna dać lepszego surowca, a sama fabrykacja z tak lichego materiału wymaga nieraz ogromnych wysiłków technicznych, bo zważyć należy, że maszyna rotacyjna stawia wytrzymałości i jednostajnej zwartości papieru dość znaczne wymagania.

Papiery nawijane na walce mają zazwyczaj długości 8.000 do 10.000 metrów przy rozmaitej szerokości. Same maszyny papiernicze mają aż do trzech metrów szerokości, a pasmo z nich wychodzące rozcina nóż kołisty odrazu przy pierwszym nawijaniu na potrzebną szerokość. Używanie papieru bez końca jest dość nie-

dawne, chociaż samo snucie się pasma z maszyny powinno być wprowadzić na myśl korzyść stąd powstałą i zaoszczędzenie pracy składania i cięcia, a wreszcie nakładania na maszynę drukarską. Dopiero w roku 1865 puszczono w ruch pierwszą amerykańską maszynę, obliczoną na papier bez końca. Była to maszyna dziennika »Daily Telegraph«.

Co się tyczy wagi papieru drukarskiego i listowego, używanego do druku, to obowiązuje w Niemczech pewna minimalna waga, i tak: Papier dla maszyn rotacyjnych 50—55 gr., zwykłych drukarskich 48—50 gr., dla afiszów 30 gr., zaś papieru listowego 50—60 gr. za metr kwadratowy.

Wspomniałem wyżej, że pewien rodzaj papierów barwi się już wśród fabrykacyi w holendrze, i zadrukowanie ich nie sprawia więcej trudu niż druk na zwykłym, białym, chyba że są zbyt ciemne albo mają nierówną powierzchnię i wtedy należy się chwycić sztuczek, które się rzadko opłacają.

Więcej trudności napotyka się, drukując na papierze wielobarwnym, gdyż jego powierzchnia nie zawsze skutkiem preparowania nadaje się do tego; czasem jest zbyt wsiąkliwa, czasem za gładka, najlepszy stosunkowo jest barwny papier bez połysku, ale niestety nie jest tu też wykluczone zalewanie i różne uszkodzenia skutkiem wielkiej delikatności powierzchni, podobnie jak rzecz się ma na silnie satynowanym papierze (Kunstdruck).

Jeszcze inny rodzaj papieru, z jakim drukarz ma bardzo często do czynienia, to wzorzysty papier okładkowy. Z tego rodzaju materiałem nieraz bywają kłopoty i ściśle biorąc nadaje on się raczej dla introligatora jak do druku. Podobnie rzecz się ma z papierem pergaminowym, chociaż przesadą jest ogólnie przyjęte mniemanie, że tego rodzaju papier zgoła nie nadaje się do druku. Niektóre oficyny niemieckie drukują na pergaminie 15 barwami, a we Francyi, Anglii i Ameryce jest to nawet jeden z najbardziej lubianych gatunków. Tylko należy zachować pewne formalności, drukując na papierze pergaminowym, który posiada z reguły małą wsiąkliwość. Najlepiej do farby dodać nieco mieszaniny z $\frac{2}{3}$ części płynnej sykatywy i $\frac{1}{3}$ cz. laku kopalowego. Wówczas drukuje się łatwo i uzyskuje dodatni rezultat.

Osobną grupę stanowią różne papiery pakunkowe, które nieraz bywają też używane do innych celów: na koperty, okładki, a modnie częściej dają sobie z nich robić karty wizytowe. Wszystkie gatunki papieru pakunkowego bywają zadrukowywane, a wiele z nich wprawia drukarza w istny kłopot, n. p. papiery nieprzemakalne, a więc woskowe, parafinowe itp.

Papier, którego waga i grubość przenosi normalną, oznaczoną dla papieru drukarskiego i listowego zowiemy kartonem lub tekturą.

Z kartonem najczęściej spotyka się drukarz, gdy idzie o druk ilustrowanych kart korespondencyjnych, kart wizytowych, zaproszeń, legitymacyj, ogłoszeń itp. Karton odpowiadać musi tym wszystkim warunkom, co papier drukarski, posiadać ponadto miękkość pewną, by poddawał się formie. Niestety miękkość owa maleje wraz z grubością, a drukowanie na kartonie, podobnie jak na wspomnianych wyżej szorstkich i wyciskanych papierach okładzinowych niszczy niezmiernie materiał drukarski, zwłaszcza, że w grubych tekturach znajdują się często grube, twarde ziarnka żywicy i innych materii dopełniających. Karton robi się na zwykłych ma-

szynach w ten sposób, że dwa pasma papieru w stanie jeszcze mokrym padają na siebie i łączą się pod walcami. Grubsze gatunki powstają przez sklekanie i stąd nazwy: pojedynczy, podwójny, potrójny itd. Z ilu warstw składa się karton, przekonąć się łatwo, paląc go. Wówczas poszczególne warstwy oddzielają się od siebie. Karton na karty korespondencyjne posiada format 58×74 (32 kart), inny karton zazwyczaj 50×66 , 62×68 i inne.

Oto pokrótce, co interesuje drukarza, biorącego do ręki papier, na którym ma drukować; pozostaje nam jeszcze tylko skreślić sposoby badania papieru. Najdokładniejszych danych dostarcza mikroskop. Pod jego szkłem widzieć można włókna składające papier, a na podstawie różnego barwienia się różnych składników za pomocą odczynników chemicznych, określić dokładnie cały skład danego papieru. Ale badanie takie wymaga różnych wiadomości, przeto do codziennego użytku dla drukarza lepsze są inne metody. Wiadomo, że zły gatunek papieru jest niemal jednoznaczny z wielką zawartością włókien drzewnych. Papier taki szybko żółknie w świetle słonecznym, a nawet staje się brunatny. Uczyniłem próbę i pokrywając taki papier negatywem fotograficznym wystawiłem go na słońce. Po trzech niespełna tygodniach otrzymałem wierną fotografię, co świadczy chyba dostatecznie o wrażliwości papieru na światło.

Dla wypróbowania czy dany papier (dobrze jest zbadać nawet bezdrzewny papier) żółknie, należy wlać kilka kropel kwasu azotowego do szklanki i nakryć ją próbką badaną. Ze stopnia wybielenia papieru wnioskuje się potem o możliwości jego żółknięcia.

Ale nie dość na tem, wystawiony na słońcu papier nie tylko żółknie, ale także staje się kruchym. Dziennik położony na oknie po kilku tygodniach pokruszy się w rękach. Jak widzimy, ważną jest tedy dla drukarza rzeczą wiedzieć w przybliżeniu, ile drzewa zawiera dany papier. Istnieje wiele środków chemicznych, wskazujących obecność tego składnika. I tak roztwór wodny siarkanu anilinowego, który można dostać w drogueryi (1 na 50 + parę kropli kwasu siarkowego), barwi taki papier na żółto. Często też używa się floroglucyny (1 gr. w 50 gr. spirytusu z dodatkiem 25 gr. zgęszczonego kwasu solnego), która włókna drzewne barwi mocno na czerwono. Siarkan amylu barwi papier stosownie do zawartości drzewa, na czerwono-fioletowo lub ciemno-błękitno. Przeciwnie zaś odczynnik składający się z 35 gramów roztworu chlorku cynku z domieszką 5 gr. jodku potasu, 1 gr. jodu i 10 gr. wody barwi fioletowo, i niebiesko same jeno wysokiej wartości włókna płóciennne i bawełniane, lekko ledwo żółcąc włókna drzewne. Dla naszych celów najodpowiedniejszym jest odczynnik Wurster. W handlu znajduje on się w skrawkach papieru pod nazwą »Di papier« (skrótowiec nazwy chemicznej; dime-thylparafenilendiamin, cena 2 Mk., ze skalą barw 4 Mk.). Papier ów macza się w wodzie i kładzie między arkusze badanego papieru, a potem wedle skali bada, na jaki procent drzewa wskazuje różowe jego zabarwienie. Badając papier, mający na powierzchni inny pokład, zdrapać go naprzód dobrze należy lub namoczyć, a potem dopiero zrobić próbę. Ten sposób jest ze wszelkich miar najlepszy i najprostszy, niestety nie da się zastosować przy papierach kolorowych, z których nie da się zazwyczaj usunąć farby.

Same barwy papieru powinny być możliwie wytrzymać na światło. Warunkowi temu odpowiadają naj-

piej farby mineralne, jak ultramaryna, żółta chromowa, ochra, czerwień angielska, minia, sienna, mangan i sole żelaza, barwiące na czarno. Ale o wiele efektowniejsze i podatniejsze do fabrykacji są farby anilinowe, które niestety bardzo łatwo zmieniają się na słońcu. Jak jest barwiony papier, bada się, gotując w alkoholu; w razie obecności farb anilinowych alkohol się zabarwi, w przeciwnym razie użyto farb mineralnych.

Szkodliwą, zwłaszcza dla druku złotem i srebrem, jest też obecność kwasu w papierze.

Zawarty w papierze procent materij dopełniających oznacza się paląc papier, który się przedtem zważyło

i ważąc ponownie popiół. Ale takie dokładne badanie dla drukarza nie jest potrzebne; wystarczy mu, jeśli części żywicznych jest dość dużo, by papier był trwały, a nie za wiele, by to szkodzić miało drukowi, również niezbyt ważnem jest oznaczenie jakości klejowania, natomiast o wiele ważniejszym jest oznaczenie wsiąkliwości papieru.

Byłoby jeszcze dużo do powiedzenia o różnych próbach jakości papieru, wymienione atoli wystarczają w zupełności i dają fachowcowi w rękę pewny sposób przekonania się o drukarskiej zdadności otrzymanego z fabryki papieru, a o to głównie szło w niniejszym szkicu.



AFISZ ARTYSTYCZNY

OBCY I POLSKI



Zewnętrzna strona nowego plakatu, jego prostota i bijący w oczy efekt prędko zostały uchwycone i przez szeroką publiczność, a zakłady litograficzne, a w ostatnich czasach także drukarnie oczywiście rychło się postarały o zadosyćuczynienie nowym żądaniom. Na wielką skalę zaczęto wyrabiać modne afisze, ale wzrastająca liczba bynajmniej nie szła w parze z jakością, zbyt wiele pozostawiającą do życzenia. Większości odbiorców i litografów chodziło tu głównie o najbardziej powierzchowną formę nowej reklamy, nie zaś o jej istotę artystyczną: byle gruby kontur, byle duże płaszczyzny kolorowe, byle doraźny efekt dekoracyjny — a skromne wymagania estetyczne już były zadowolone.

A ponieważ styl plakatu już był wyrobiony przez artystów pierwszorzędnych, więc śmiało można się było zwrócić do trzecio- i czwartorzędnych, którzy za znacznie tańszą cenę niezgorzej rysowali niewiasty z rozwianym włosom à la Mucha, baletnice à la Chéret i z żurnalu wycięte szykowne kobiety z rowerem. Mniejsza o to, że ten rysunek był nieraz marny, barwy się kłóciły, zamiast tworzyć harmonię, i że pomysł artystyczny był skradziony i spaczony. W przeciągu ostatnich lat w wielkich miastach zachodnich rusztowania budujących się domów, płoty, ściany dworców kolejowych, przedsiionki hotelów zapełniły się plakatami obrazkowymi, ale wśród pstrych, z modna rysowanych ogłoszeń, rzeczy oryginalne, nierzemieślnicze są stosunkowo rzadkością i często niepostrzeżenie w brzyd-

kiem giną otoczeniu. Jeszcze najwięcej artyzmu spotykać można tam, gdzie sami artyści lub koło ludzi wykształconych są inicjatorami reklamy, t. j. w plakatach dla wystaw, uroczystości, festywalów, zabaw karnawałowych etc. W sferach handlowych zaś powstała na tle nowoczesnych stosunków ekonomicznych potrzeba intensywnej reklamy, która zbyt często z modernistycznego plakatu bierze tylko jego nową, korzystną dla siebie formę, aż nadto chętnie kwitując ze zbytniego w jej mniemaniu ducha artystycznego.

Tak więc mało rozwinięty ogólny zmysł estetyczny nie pozwolił afiszom rozwinąć się we wskazanym kierunku artystycznym i w samym początku do pewnego stopnia wypaczył oczekiwany ich wpływ dodatni. Ale choć był ograniczony do małych rozmiarów, wpływu tego odmówić niepodobna, i niezawodnie afisze artystyczne dużo przyczyniły się do zaznajomienia szerokich mas z nowym stylem dekoracyjnym. Jednak urodzają głębię dla swego rozwoju znajdują one dopiero wtedy, kiedy kultura estetyczna szeroko i głęboko zapanowała i ogólnie pocucie estetyczne na wyższym stanie poziomem. Wtedy dopiero staną się one prawdziwym czynnikiem estetycznym na rozległej niwie sztuki stosowanej.

Czy plakat artystyczny u nas istnieje? Niewątpliwie tak, choć twórczość nasza w tym zakresie zawsze jeszcze, tak pod względem ilościowym, jak i jakościowym, bardzo jest nieznaczna.



RAUT

W. WEISS



BAL

ST. KAMOCKI

Jak cała nasza młoda sztuka stosowana i plakaty artystyczne nie były u nas wynikiem rzeczywistych zapotrzebowań szerszego ogółu. Do życia nie powołała ich reklama handlowa, lecz stworzyli je poszczególni malarze za przykładem zagranicznym, nie tyle wskutek zamówień, ile z własnych pobudek i dla celów mniej więcej korporacyjnych, t. j. dla wystaw, zabaw, wydawnictw etc., kółek i związków czysto artystycznych, a dopiero w ostatnich czasach nastąpiło zrozumienie tej kwestyi w kołach przemysłowo-handlowych. Kolebką afiszu polskiego był Kraków, i tylko tam do pewnego stopnia dalej się rozwijał, odbijając się echem we Lwowie. Warszawa zaś, nasze ognisko społeczne i handlowo-przemysłowe, jak zobaczymy, do tychczas w tym rozwoju podrzędną rolę odgrywała.

Od kiedy właściwie datuje się pierwszy polski afisz artystyczny? Wobec braku odpowiednich kompletnych zbiorów i odpowiedniej literatury dokładną odpowiedź dać trudno. Chcąc nie chcąc, musi-

my się opierać na broszurce p. Jana Wdowiszewskiego, dyrektora krakowsk.

Muzeum Techniczno-Przemysłowego, wydanej w r. 1898 pod tytułem: »Wystawa Plakatów«, jako przewodnik po urządzonych wówczas w Krakowie międzynarodowej wystawie plakatów artystycznych, stanowi ona bowiem jedyne w naszym piśmiennictwie źródło. Rozmieniemy się być może w ten sposób ze ścisłością historyczną, ale ostatecznie kwestya ta dla nas nie ma wielkiego znaczenia.

Otóż, według pana Wdowiszewskiego, najdawniejszy plakat polski o pewnym zakroju artystycznym był wykonany w roku 1894 przez Piotra Stachewicza dla powszechnej wystawy krajowej we Lwowie. Był to jeszcze afisz starego autoramentu bez wyraźnych cech dekoracyjnych, chromolitograficzny i odbity za granicą. Na wystawie krakowskiej znajdowały się prócz tego dwa afisze Juliusza Kossaka dla wyścigów z r. 1895, również jeszcze wielobarwne, lecz już odbite w Krakowie w zakładzie M. Salba. Nie znamy ich, ale znając rodzaj talentu Kossaka, chyba śmiało powiedzieć możemy, iż nie były to afisze o charakterze nowoczesnym. Charakteru tego nie posiadał również afisz dla panoramy »Tatr«, wykonany prawdopodobnie w r. 1896 i używany potem dla reklamy »mydła tatrzańskiego«. I tu mamy jeszcze do czynienia z chromolitografią — odbitą u Czeigera w Wiedniu — pojętą prawie jako obraz, niedostatecznie stylizowaną, ale bądź co bądź był to afisz artystyczny, za co zresztą nazwiska autorów, pp. Władysława Wankiego i Włodzimierza Tetmajera ręczyły (patrz zesz. IV. Poradnika).

Według naszego mniemania, pierwszy nowoczesny afisz polski zjawił się dopiero w r. 1897 w Monachium, a wykonał go przedwcześnie zgasty artysta, Teofil Terlecki, dla »Jednodniówki Monachijskiej«, albumu wydawnego na korzyść kształcącej się w bawarskiej stolicy młodzieży, który, mówiąc nawiasem, materialnego celu prawie że nie dopiął. Siedząca postać kobieca, rozrzu-

cająca jednodniówkę, narysowana była śmiało, z dużą werwą i bez wielkich zbytecznych szczegółów. Szkoda, iż przydługi tekst, drukowany prostymi literami, dekoracyjny efekt całości trochę zeszpecił. W tym samym roku i w Krakowie afisz artystyczny był zapoczątkowany. A. Pruszyński wtedy zawiadomił publiczność o przeniesieniu swego zakładu litograficznego do nowego lokalu bardzo gustownym, acz z Dreżna zapożyczonym, plakatem ornamentacyjnym w stylu modernistycznym. Mówiąc o plakatach krakowskich, niepodobna przemilczeć tego zakładu, ściśle z nimi związanego. Z czterech zakładów litograficznych w Krakowie — M. Salb, A. Pruszyński, K. Kramkowski i Cioślowski — drugi wybitnie się wyróżnia artystycznymi skłonnościami i inteligentnem przystosowaniem się do potrzeb nowoczesnej grafiki. Z małymi wyjątkami wszystko, co polska sztuka litograficzna w Krakowie w przeciągu ostatnich lat ośmiu wydała, wyszło z pod pras zakładu A. Pruszyńskiego, obecnie przez syna jego w tym samym duchu prowadzonego. Już do



WNĘTRZE

ST. WYSPIAŃSKI

owego pierwszego występu, do używania stylizowanego ogłoszenia w parafiańskim trochę Krakowie potrzebna była pewna odwaga i duże zamiłowanie do nowych prądów dekoracyjnych, jak się bowiem p. Pruszyński w liście prywatnym wyraził, koledzy nie mało się z tego powodu po handelekach naśmiewali.

Z roku 1897 posiadamy jeszcze jeden afisz, zupełnie już swojski, dla wystawy czerwonego bydła w Krakowie, według szkicu p. Antoniego Piotrowskiego. Wiejska dziewczyna z krową w nieodpowiednio — prawdopodobnie przez litografa — dobranej ramie o ornamente greckim była bardzo daleka od doskonałości, ale w kompozycji już się przebijała dążność do uproszczonego stylu plakatowego. Po tych pierwszych próbach w roku następnym od razu mamy do zanotowania kilka przepysznych afiszów krakowskich i od tego czasu sztuka plakatowa w grodzie podwawelskim stale wydaje piękne plony. Jak na Zachodzie i tu najpierw artyści pierwszorzędni — Axentowicz, Mehoffer, Wyspiański, Weiss — do nowego rodzaju sztuki stosowanej się zabierają, a w ich ślady później młodszy malarze wstępują.

Teodor Axentowicz rysował 3 afisze dla trzech wystaw towarzystwa »Sztuka«. Pierwszy z r. 1898 dla II wystawy należy niewątpliwie do najładniejszych plakatów polskich. Pośpiech przy odbiciu wyszedł mu na korzyść. Z powodu braku czasu nie można było oddać wszystkich delikatniejszych cieni oryginalnego szkicu, ale jeśli afisz przez to stracił na wdzięku, cechującym zwykle główki prof. Axentowicza, to w zamian uzyskał coś bardziej cennego — prostotę i monumentalność. Zielonkawę oczy tej pięknej głowy w laurowym wianku wprost przykuwają widza. Również śliczny i odrębny był afisz dla III wystawy z r. 1899, odbity tylko sepią. Zato afisz dla VII wystawy z roku bieżącego mimo zalet artystycznych takim właściwie nie jest. Jest to litografia bardzo



MŁODOŚĆ

J. BUKOWSKI



BAL

E. D.

ujmująca, ale jak na plakat wykończona zbyt drobiazgowo i nieobliczona na efekt zdala. Przerzucony przez ramię żółty kilim, niezbyt zrozumiały u tak wykwintnej salownej damy, widocznie symbolizuje połączenie wystaw »Sztuki« i »Polskiej Sztuki Stosowanej«.

Również z r. 1898 pochodzą dwa nader udatne afisze Wojciecha Weissa. Pierwszy, wytworny i z francuska elegancki zapraszał na »Raut Artystyczny« i był od ręki kolorowany w rodzaju niektórych paryskich żurnalów mód. Rycina nasza oddaje tylko litografowany kontur rysunku, w którym okrywka była pomalowana na żółto, kapelusz na czerwono, a włosy i pióropuszc — na czarno. Drugi ogłaszał raut w wigilię św. Andrzeja, na co całująca główka kobieca wskazuje (patrz zesz. IV. Poradnika). Nie wiemy, jak się kompozycja — sepią na tle żółtem — z tekstem w całość plakatową łączyła, ale sama przez się była mistrzowska i wysoce oryginalną autolitografią. Szkoda wielka, że Weiss więcej afiszów nie rysował.

Afisz Apolinarego Kotowicza z tegoż roku dla »Rycerzy śpiących«, sztuki wówczas w teatrze miejskim wy-

stawionej, z temi pracami porównania nie wytrzymuje, był bowiem tylko rzeczą poprawną i w odpowiednim wykonaną stylu. Ale w każdym razie stanowił postęp wobec plakatów specjalnie teatralnych, jakich teatr miejski

w Krakowie pod dyktando pana Pawlikowskiego używał, gdy chodziło o reklamowanie sztuk ludowo-fantastycznych jak »Szlaska Góra«, »Czarodziejski Testament«, »Cud dziewica« etc. Poprzednie te afisze były jeszcze zwyczajnymi ilustracjami pojedynczych scen sztuki, nie bez pewnych cech artystycznych, ale pozbawione wszelkiej dekoracyjności i umieszczone obok siebie bez względu na efekt całości. Po »Śpiących Rycerzach« snadź teatr krakowski afiszów artystycznych więcej nie zamawiał; tylko z najnowszych czasów znamy jeden afisz teatralny Tad. Rychtera dla »Kopciuszka«, ładny bardzo w kolorze ale w rysunku niedociągnięty.

Z wybitniejszych naszych malarzów starszego pokolenia po jednym afiszu rysowali: Józef Mehoffer, Stanisław Wyspiański i W. Wodzinowski. Afisz pierwszego dla loteryi na urządzenie Domu Matejki z roku 1899 (patrz



JEDNODNIÓWKA MONACHIJSKA

T. TERLECKI

zeszyt Nr. IV. »Poradnika Graficznego«) odznaczał się nadzwyczaj umiejętnym traktowaniem obszernego tekstu, zlewającą się z odrębną ornamentacją w jedną, bardzo dekoracyjną całość. W plakacie tym — w kolorach czarnym i ceglasmym — tkwiło coś jędrnego i męskiego, wogóle charakterystycznego dla talentu Mehoffera, co się odbiło i w oryginalnych losach wskazanej loteryi. Litery rysunku Mehoffera zostały jeszcze raz w tych samych kolorach użyte przez zakład Pruszyńskiego dla ogłoszenia handlowego firmy Kiss i Zalewski. Stanisław Wyspiański jest autorem cudownej główki, która wraz z tekstem jego rysunku służyła jako afisz dla przedstawienia »Wnętrza« Maeterlincka, poprzedzonego odczytem Przybyszewskiego. Rzeczywiście trudno o bardziej odpowiednią i w bardziej pokrewnym fachu pojętą ilustrację do dramatu znakomitego belgijskiego poety niż ta twarzyczka, wyglądająca przez okno z wyrazem trwogi i gnębiącego przeczucia w szeroko rozwartych oczach! Blade, nikłe kolory rysunku i szarawy ton papieru nastrój ten jeszcze podkreślają. Gdy mowa o Wyspiańskim, nie od rzeczy będzie wymienić afisz, tytujący się go jako poety, roboty A. Procajłowicza. Przeznaczony był dla konferencyi literackiej o »Weselu«: głowa chłopki w zielonej o czerwonych centkach chustec wcale dobrze cel ten wyrażała. Zato z Wyspiańskim nic wspólnego nie miał

plakat Wodzinowskiego dla »Wieczorka« na korzyść Tow. bratniej pomocy słuchaczek kursów im. Baranieckiego, należący do najliczniejszej, poza wystawowymi, kategorii afiszów krakowskich. Mamy tu na myśli afisze, zapraszające na wszelkiego rodzaju zabawy o celach dobroczynnych.

Wspomniane plakaty W. Weissa kategorię tę kompletnie zapoczątkowały, a jednocześnie prawie p. Stefańska, uczennica kursów im. Baranieckiego wykonała dyletanckie trochę zaproszenie na raut bratniej pomocy tych kursów. Afisz prof. Wodzinowskiego pochodzi z następnego roku i posiada zalety akademickiej poprawności oraz umiejętnej stylizacji, ale jest bardzo mdły w kolorach. Na wadę tę cierpiała również wiejska dziewczyna z pękiem kwiatów, ozdabiająca mały plakacik z kalendarzem na rok 1900 zakładu A. Pruszyńskiego. Za przykładem kursów Baranieckiego i towarzystwo bratniej pomocy Szkoły, a później Akademii Sztuk Pięknych doroczne swe bale ogłaszało za pomocą plakatów ozdobnych. W roku 1900 zadanie to wypełnił St. Kamocki w sposób bardzo dekoracyjny, aczkolwiek niezbyt oryginalnie i trochę bez jednolitości w kompozycji. Znacznie odrębniej był afisz Z. Filipkiewicza na 3-ci bal bratniej pomocy »pod Giewontem«. C. d. n.

PAWEŁ ETTINGER.



• STEREOTYPIA •



UWAGI OGÓLNE.

Coraz to wyższe wymagania i trudniejsze zadania, jakim sprostać musi drukarz, zmuszają go do chwytania się środków pomocniczych, umożliwiających mu jak najszybsze wykonanie zlecenia, a zarazem jak największe wykorzystanie materiału drukarskiego.

W liczbie owych pomocniczych środków zajmuje niewątpliwie naczelne miejsce stereotypia, to jest metoda odciskania układu w masie papierowej i odlewania z odcisku zatnych do druku płyt.

Posługując się stereotypią nie drukujemy więc z pisma samego, ale z jego kopii i stąd wynika pierwsza wielka korzyść. Pismo się nie psuje. Narażone jest ono tu na jedno jeno, na klepanie, ale czynność ta, dobrze i ostrożnie wykonana, prawie nie nadwyręża czcionek, a jeśli już przy tej okazji podlega pismo jakiemuś zużyciu, to jest ono minimalne i nie da się porównać wprost z zużyciem, na jakie wystawione jest w maszynie pospiesznej.

Obok tej pierwszej korzyści, jaką nam daje stereotypia wspomnieć się godzi o innej, większej może jeszcze, mianowicie o oszczędności na materiale drukarskim. Każdy fachowiec wie, że matryca nie tylko pozwala na odlanie kilku płyt, ale sama płyta nadaje się znowu do odbicia matrycy i proces ten można niejako do nieskończoności powtarzać, jeśli zachodzi potrzeba; pismo zaś samo może być rozebrane i użyte do ponownego składania. W ten sposób posiadając nawet małe ilości pisma, np. na ćwierć lub pół arkusza druku, drukować można ze stereotypów wielkie dzieła.

Równie ważną oszczędnością płynącą ze stereotypii jest zaoszczędzenie nakładu pracy. Występuje to zwłaszcza na jaw, gdy idzie o powtórne wydania druków.

Przed wynalezieniem stereotypii musiano dzieło całe ponownie składać, o ile nie chciano więzić pisma nieraz przez lata. Dziś złemu zaradza ta metoda, tak prosta jak żadna może, a łącząca w sobie ważne korzyści. Gdy mamy np. drukować w wielkim nakładzie prospekty, reklamy, cyrkularze, ileż kosztowałoby nas składanie ich kilkakrotne, zwłaszcza, że skład często bywa skomplikowany i mozolny. Stereotypujemy go tedy tak, by mózdz drukować całe arkusze odrazu, oszczędzając bardzo na materiale, czasie i upraszczając rzecz całą.

Nie należy też pominąć milczeniem, że stereotypia pozwala na znaczne oszczędzenie miejsca, gdyż zamiast przechowywać cały układ dzieła do nowego wydania, przechowujemy dziś jeno matryce albo płyty. Jednem słowem możemy zalety stereotypii określić jako oszczędzenie materiału drukarskiego, czasu i pracy, i to tak znaczne i bijące w oczy, że zupełnie zbytecznem byłoby chyba motywować to dłużej i udowadniać.

Zachęcić natomiast musimy każdego fachowca do jak najszerzego stosowania tej metody, a to w celu podniesienia produktywności swej oficyny, a zarazem sądzimy, że czytelnikom naszym przysłużymy się, szkicując tutaj urządzenie stereotypii i cały przebieg tej techniki.

WIELKOŚĆ I RODZAJ APARATÓW.

Jakie aparaty i urządzenia są dla danej oficyny stosowne, oto najpierwsze praktyczne pytanie, wobec którego staje każdy fachowiec nasamprzód. Pytanie to odnosi się z jednej strony do wielkości aparatów, z drugiej zaś do ich rodzaju. Istnieją bowiem dwa główne rodzaje aparatów stereotypijnych. Pierwszy rodzaj, polegający na tem, że trzy najważniejsze przyrządy, t. j. kociół,

piec, suszarka aparatu do odlewania są odrębne, niezależne od siebie i drugi, w którym trzy te przyrządy złączone są w jednym skombinowanym aparacie stereotypijnym.

By na powyż postawione pytanie odpowiedzieć, musimy sobie naprzód uprzytomnić, co wykonać ma stereotyper swymi aparatami. Idzie tu przede wszystkim o to, by w jak najkrótszym czasie otrzymać płyty wykończone. Najmniej czasu zajmuje odlewanie płyt, znacznie więcej czasu zabiera wykończenie ich, a najwięcej suszenie stereotypu. Szybkie funkcjonowanie stereotypii zależy tedy w pierwszej linii od suszarki. W razie potrzeby można dowolną liczbę ludzi odstawić do klepania matryc i do wykończania płyt, ale schnięcie matrycy zależy jedynie i wyłącznie od dobrego aparatu suszącego, ręka ludzka procesu tego przyspieszyć nie może.

Jeśli aparaty nasze są oddzielne i niezależne od siebie, możemy odlewać jedną matrycę, podczas gdy inna schnie. Inaczej rzecz się ma w aparacie skombinowanym. Tutaj aparat do odlewania funkcjonuje zarazem jako suszarka, a choć da się użyć do obu celów, równo spełniać może w jednym czasie jedną tylko z tych funkcji. Odlewać przeto możemy dopiero wtedy, gdy suszenie zostało ukończone.

Skutkiem tej już okoliczności skombinowany aparat funkcjonuje powolniej niż szereg niezależnych od siebie przyrządów.

Ale zaznaczyć należy, że przy niezależnych od siebie aparatach musi się ogrzewać aparat do odlewania przez lanie ślepe, o ile nie jest urządzony do samodzielnego ogrzewania.

Aparat skombinowany ma natomiast tę wadę, że nie można użyć dowolnej wielkości kotła, gdyż ten ostatni musi być zawsze w pewnym stosunku do podstawy i ma przez to ograniczoną wielkość. Wada ta okazuje się znów zaletą, jeśli idzie o odlewanie kilku małych płyt. W wielkim kotle metal topi się zwolna i stereotypowanie z tego powodu się spóźnia, aparat zaś skombinowany w tych razach działa pośpieszniej.

Nie można tedy, jak widzimy, zdecydować się wyłącznie na jeden rodzaj aparatów z potencjowaniem drugiego, a wszystko zależy od tego, jakie spełnić mają zadanie, zasadniczo jeno powiedzieć możemy, że wydajność skombinowanego aparatu jest — pominąwszy wspomniane

wypadki — mniejszą, potęguje się zaś w miarę rozszerzania stereotypii oddzielnymi przyrządami.

Wogóle oddzielne przyrządy posiadać powinna oficyna, która dużo i szybko stereotypuje, ta np., która stereotypuje dziennik lub większe dzieła, a pracą tą zajmuje oddzielny personal roboczy.

Od szybkości pracy i ilości płyt zależy też naturalnie, czy użyć należy do obcinania ręcznej piłki czy cyrkularki, wogóle jednak dla średniej instalacji wystarcza piłka ręczna; to samo też odnosi się do skombinowanego aparatu średnich rozmiarów, chociaż i tego nie można twierdzić z bezwzględną pewnością, gdyż cyrkularka w połączeniu z aparatem do heblowania daje takie korzyści, że nawet w średniej instalacji z żywszym obrotem znajdować się powinna.

Cyrkularka i niezależny od niej samodzielnny aparat do heblowania jest warunkiem niezodzownym niemal w oficynie, pracującej oddzielnymi aparatami większych rozmiarów.

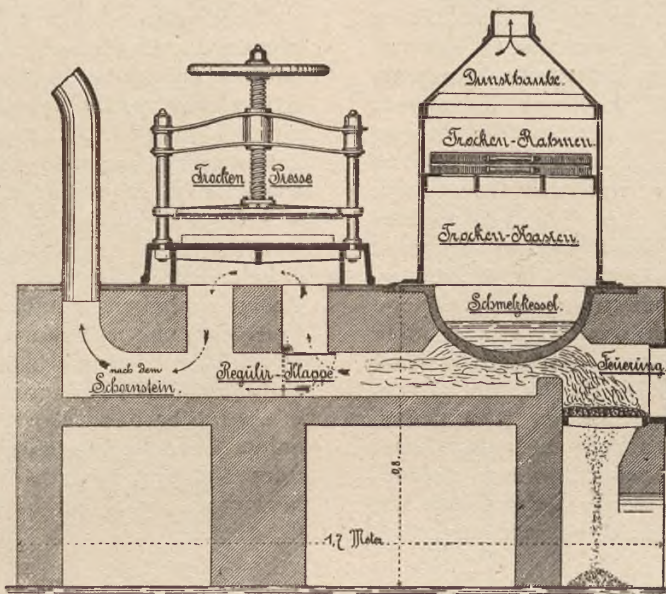
Po zdecydowaniu się na pewien rodzaj aparatów zastanowić się jeszcze należy nad ich wielkością czyli formatem, na jaki wystarczyć powinny. Najlepiej zebrać wszystkie formaty, jakie się drukowało w ciągu roku. Z pośród nich wybiera się największy, naturalnie, o ile nie był wyjątkiem, t. j. o ile stałe zapotrzebowanie nań istniało i wedle niego oznacza się wielkość aparatu.

Poszczególne wyjątkowo wielkie płyty można dawać do innej stereotypii, a miarodajnem dla aparatu jest przeciętna produkcja własna. Ale źle jest wybrać format za mały. Drukarz powinien

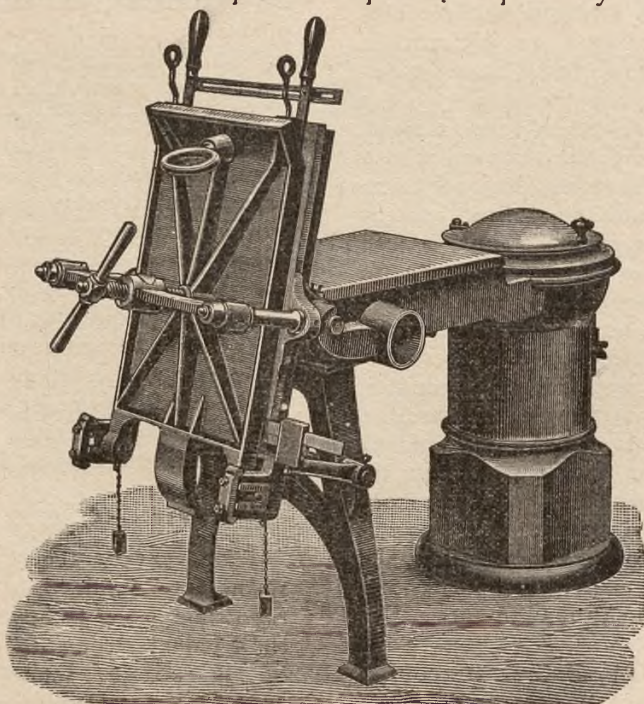
mieć oczy zwrócone na przyszłość, powinien żywić nadzieję powolnego rozwijania się i rozrastania swej oficyny i nie zapominać, że często może zająć potrzeba szybszego stereotypowania lub odlewania większych formatów, a powiększanie instalacji połączone jest zazwyczaj ze znacznymi stratami, gdyż używany aparat odprzedany bywa za znacznie niższą cenę, choćby był nawet mało używany i jak najlepiej utrzymany.

Jak z powyższych uwag widzimy, stereotypia wtedy tylko dla drukarza przedstawia wielkie korzyści, gdy aparaty stereotypii są zastoso-owane dokładnie do rozmiarów całego urządzenia oficyny, robót w niej wykonywanych i ruchu, jaki drukarnia posiada lub w najbliższej przyszłości spodziewa się mieć.

C. d. n.



Ryc. 1.



Ryc. 2.



WSKAZÓWKI

PRZY ZAMAWIANIU KLISZ DLA ILLUSTRACYI DZIEŁ, CENNIKÓW, KATALOGÓW.



Niestety znajomość sposobów reprodukcyjnych była dotychczas nawet dla tych, którzyby przecież coś o tem wiedzieć powinni, »terra incognita«. Mam tu na myśli przede wszystkim wydawców, drukarzy i artystów-illustratorów. Chcąc bowiem zrobić dobrą ilustrację, nie wystarczą zrobić dobry i efektowny rysunek, który jako oryginał może nawet mieć wysoce artystyczną wartość, jeno artysta już z góry powinien w wykonaniu oryginału mieć zawsze przed oczyma dany sposób reprodukcji, który ma być zastosowany. Nie należy się temu zbyt dziwić, jeżeli się zważy, że dotychczas u nas o sztukach reprodukcyjnych wiedzano tylko bardzo mało, nie mając pojęcia dokładnego, jak dane reprodukcje powstają i jakie mają właściwości przy odbijaniu.

Za granicą publiczność i koła interesowane mają ciągłą sposobność poznawania tego wszystkiego przez urządzane wystawy i odczyty, ilustrowane obrazami świetlnymi, przez istnienie pierwszorzędnych zakładów artystycznych, gdzie ten lub ów interesujący się grafiką może znaleźć możność poznania tylu tak ciekawych sposobów fotomechanicznej reprodukcji. Pomijając już to, że się publiczność nawet ze sfer najinteligentniejszych na tem nie rozumie, że nie rozróżni akwaforty od rysunku piórkowego lub cynkotypii, a często nawet nie zna różnicy między akwarellą a obrazem olejnym lub pastelem, ale należy się dziwić i to jest wprost zasmucającem zjawiskiem, że znajdują się jeszcze drukarze i artyści, którzy najmniejszego pojęcia o tem wszystkim nie mają i tak np. zdarzyło mi się w praktyce otrzymać obraz akwarellą malowany celem zrobienia kliszy na plakat w 2 kolorach i to sposobem kredkowym (zwykła cynkotypia), a więc przede wszystkim artysta nie miał pojęcia i nie zdawał sobie sprawy z tego, co robi. Jak mi tłumaczono, to artysta ów malował ten plakat dwoma kolorami (tonowy rysunek—Halbtonbild) pomarańczowym i niebieskim; ma się rozumieć przez mieszanie barw powstało mnóstwo innych tonów i kolorów i to dałoby się przede wszystkim już jako rysunek z półcieniami jedynie uzyskać przez siatkę (mówiąc o kliszy dla maszyny typograficznej) a jeżeli w 2 kolorach, to jedynie przez tak zwaną duplexautotypię (zdjęcie przez siatkę na 2 płyty metalowe, na jednej tylko kolor niebieski a na drugiej pomarańczowy). Cóż było robić? — piszę — że się w ten sposób nie da zrobić, jak sobie tego życzą, tylko, jak wyżej opisałem. Jednakże sposób powyższy był za drogi i konieczne musiały być klisza kreskowa. Musiano więc zrobić z tego wzoru rysunek piórkowy tuszem i dopiero z tego kliszę odpowiednią. Z tego powstało dużo niedogodności, jak strata czasu, koszt za nowy rysunek i t. d. Wszystko to jednak można sobie było zaoszczędzić, gdyby ów rysownik lub drukarz byli obeznani choć trochę ze sposobami reprodukcji fotomechanicznej. I tak zamawiający musi sobie zawsze

zdać sprawę, w jakiej reprodukcji dany wzór najlepiej wypadnie — i czy wogóle w ten lub owy sposób da się zreprodukować — ma się rozumieć, że ważną rolę gra tu również cel, do jakiego ma służyć, cena, papier i t. d.

Jeżeli mamy n. p. dzieło naukowe do ilustrowania i chodzi przede wszystkim o jaknajdokładniejsze oddanie danych przedmiotów, to koszt gra pośledniejszą rolę i wtedy ma się większą swobodę przy wyborze sposobów reprodukcji i można przy zastosowaniu najodpowiedniejszych technik do pojedynczych ilustracji osiągnąć dobry rezultat. Tak n. p. rzeczy zdejmowane zapomocą fotografii, nadają się do reprodukcji autotypijnej (przez siatkę), do rzeczy barwnych, gdzie dla charakterystyki dosadnej konieczną jest barwa, zastosowuje się klisze trójbarwne. Jeżeli na początku ma być portret autora, to albo światłodruk albo jeszcze lepiej heliografura. Przy bardzo subtelnych rysunkach, n. p. zdjęciach mikroskopijnych i t. d. najlepiej będzie zastosować heliografurę, gdyż żadna inna technika nie oddaje z taką subtelnością i prawdą najdrobniejszych nawet szczegółów, jak właśnie heliografura. Ma się jednak zreprodukować jakieś maszyny lub narzędzia dla cennika ilustrowanego, który ma być drukowany na tanim lichym papierze, wtedy najlepiej zrobić z fotografii cyanotypię i przerysować ją tuszem w manierze piórkowej, potem niebieski rysunek cyanotypii wymyć siarkiem potasu i zostaje tylko rysunek czarny na białym tle, a z tego zaś rysunku można zrobić zwykłe klisze kreskowe. Autotypia przy 60 liniach na centymetr □ nigdy nie da dobrej odbitki na lichym papierze i zawsze wyjdzie rzecz pomazana, nie oddająca wiernie danego przedmiotu ze wszystkimi jego szczegółami, czego się jednak w cenniku wymaga, przy szerszej siatce jednak zupełnie zatracą się szczegóły danego przedmiotu. Zważywszy, jednak, że koszt kliszy siatkowej jest o połowę droższy, niż kliszy kreskowej, następnie, że klisza kreskowa w tym wypadku wierniej odda dany przedmiot i ma się większą łatwość odbijania, koszt sporządzania cyanotypii i rysunku z tejże zupełnie nie wchodzi w rachubę. Powyższy sposób nadaje się specjalnie do ilustracji dla pism codziennych, gdzie np. chce się pomieścić portret jakiejś znanej osobistości świeżo zmarłej, a ma się do rozporządzenia jedynie fotografię, z której da się tylko klisza przez siatkę sporządzić, która jednak, chociażby wzięto grubą siatkę, zawsze niedostatecznie wypaść musi, ze względu na papier jako też i czas maszynisty. Oto kilka ogólnych uwag — w najbliższym numerze »Poradnika« rozpocznę dokładny opis wszelkich sposobów reprodukcji fotomechanicznej, aby dać możność wniknięcia w sposób powstawania, we właściwości charakterystyczne, w błędy i zalety i odróżnienia jednej techniki reprodukcyjnej od drugiej, gdyż w ten sposób tylko może drukarz zadowolnić wymagania, które klientela już i u nas zaczyna stawiać. Zyg. Gottlieb.





RADY DLA MASZYNISTÓW



AMERYKAŃSKI KAŁAMARZ SPRĘŻYNOWY.
Z pośród wszystkich części składowych naszych maszyn pospiesznych najznaczniejszego może ulepszenia doznał kałamarz. Każdy fachowiec, który miał sposobność pracować przy dawniejszej i nowszej maszynie spostrzeże to odrazu. Taka modulacja farby, taka możność regulowania jej dopływu na walce była niedawno jeszcze jeno ideałem drukarza, w którego ziszczenie nie wierzył prawie. Tem wyżej też stawiać należy wytwórczość dawniejszych drukarzy, którzy nie mając do dyspozycji współczesnych aparatów, dawali mimo to rzeczy wyborne nieraz w kolorze i bardzo subtelnie cieniowane. Wielu starszych drukarzy naszych za młodych swych lat miało do czynienia z maszyną, której kałamarz, względnie nóż kałamarza składał się z jednego jeno kawałka, który za pomocą śrub, umieszczonych po obu końcach kałamarza, dał się ustawiać. W ten prymitywny sposób od biedy dostosowywano nóż do formy, a gdy zachodziła potrzeba słabszego lub mocniejszego barwienia w rozmaitych miejscach, radzono sobie rozmaicie. Gdy np. z jednej strony formy trzeba było mniej farby, to wstawiano tam węższe lub szersze prożki ołowiane, które powodowały, że w tem miejscu duktory farby nie oddawały. Rzecz utrudniało jeszcze i to, że duktory nie dawali się oddzielnie obracać; to też z radością powitano nowy, w r. 1860 wynaleziony nóż, na połowie przedzielony, który umożliwiał już znacznie lepsze regulowanie farby. Nowy wynalazek przyjął się zaraz i nawet posiadacze starych maszyn dali swe proste noże przedzielić pośrodku.

Ogromny rozwój typografii w dziedzinie druku ilustracji wielobarwnych obrazów wymagał, by można dokładnie regulować dopływ farby i by to regulowanie stało w pewnym stosunku do istotnych wymagań drukowanej formy, względnie płyty, by przy druku uwzględnić można było światłocien samejże płyty. To doprowadziło w Ameryce do skonstruowania sprężynowego kałamarza, względnie noża sprężynowego, który to wynalazek pozwala z bezwzględną niemal precyzją włączyć dopływ farby.

Budowa naszego zwyczajnego kałamarza jest, jak wiemy, nader prostą i objaśnienia nie potrzebuje.

Inaczej rzecz się ma z amerykańskim kałamarzem sprężynowym. W nim podobnie jak w pierwotnym kałamarzu nóż, czyli właściwie sprężynowa linia zrobiona jest z jednego kawałka metalu. Natomiast na podstawie znajduje się w małych od siebie odstępach kilkanaście śrub, które działają na ostrze noża w małej odległości od duktora się znajdującego i umożliwiają stopniowanie dopływu farby w sposób nader prosty. Mimo, iż przyrząd ten nie jest wcale skomplikowany i łatwo nim władać, wielu drukarzy nie umie się obchodzić z jego delikatnym i czułym mechanizmem. Często w ostrzu noża spostrzegamy owalne wklęsłości, które znacznie obniżają wartość całego przyrządu, a są dowodem niezajomości obchodzenia się z nim. Ponieważ, jakśmy wyżej powie-

dzieli, na podstawie kałamarza znajduje się wzdłuż linii wiele śrub, służących do jej regulowania, może tedy każda z nich działać z precyzją na miejsce, na które jej koniec pada. Stąd łatwo zrozumieć, jak łatwo linię tę uszkodzić. Linia ucierpieć musi, gdy np. któraś ze śrub przez dłuższy czas silnie działa na nóż i przyciska go do duktora tak, że dotyczące miejsce ulega silniejszemu tarcu. Prawie nie zachodzi w praktyce drukarskiej wypadek, gdzieby takie silne przyciśnięcie noża do duktora było potrzebnem; więc wyżej opisane uszkodzenie przypisać musimy wyłącznie niemal nieumiejętnemu obchodzeniu się drukarza z aparatem. Kałamarz sprężynowy wymaga takiej uwagi, że młodszych i mniej doświadczonych drukarzy należy koniecznie pouczyć, jak mają się brać do rzeczy i jak się obchodzić z nim.

Kałamarz systemu amerykańskiego należy często odśrubowywać i uwalniać go od nacisku śrub, by się linia sprężynowa mogła rozprostować.

Nóż należy nastawiać w możliwie małym oddaleniu od duktora, mniej więcej na grubość pojedynczego kartonu, by się duktory mógł równomiernie i dokładnie pokryć farbą, a równocześnie, gdy jakaś partya formy potrzebuje mniej farby, by wówczas można śrubą zadziałać na nóż.

Wogóle przy dzisiejszych maszynach nastawianie na mniejsze lub większe wydzielanie farby jest mniej potrzebne, niż to w praktyce bywa stosowane, gdyż współczesne maszyny posiadają odbieracz, mogący dostarczać dowolnie na formę mniej lub więcej farby, śruby zaś służą jedynie do subtelniejszych odcieni.

Utrzymywanie kałamarza amerykańskiego w zupełnej czystości jest pierwszym warunkiem jego precyzyjnego funkcjonowania i trwałości.

Ale nie wynika z tego, cośmy wyżej powiedzieli, by należało każdą maszynę pospiesznią zaopatrywać w amerykański kałamarz sprężynowy. Przeciętą drukarnia nasza obejść się może wybornie bez tego przyrządu, wymagającego wielkiej troskliwości. Nawet do prac wykintniejszych wystarczy nóż zwykły, z czterech kawałków składający się, a jedynie maszyny drukujące artystyczne ilustracje potrzebują tamtego, że zaś w takich razach przy maszynie zajęci są najinteligentniejsi drukarze, przeto aparat nie bywa zazwyczaj narażony na rychłe zniszczenie.

MATOWY DRUK KOLOROWY. W wielu razach nie jest pożądanem, by barwy połyskiwały, trudno tego jednak zazwyczaj uniknąć; zwłaszcza na niesatynowanym kartonie pozostaje przymieszany do farby lakier na powierzchni i nadaje drukowi silny połysk. Dobrą radę na to podaje »Graphischer Anzeiger«. Zaleca mianowicie używać do farb słabego lakieru i dodać doń nieco miatek błońskiej kredy, przez co połysk znika, a barwa staje się żywszą. Gdyby skutkiem tego dodatku sama farba stała się do druku za gęstą, należy ją rozcieńczyć naftą. Unikać należy rozcieńczania słabym lakierem, gdyż

przez to barwy niezmiernie błędną po wyschnięciu, a wygląd ogólny może być na szwank narażony. Bolońska kreda, której dostać można w każdej fabryce farb, jest przezroczystym proszkiem, który powoduje szybkie schnięcie i nadaje się przeto do użytku zwłaszcza w wypadkach kilkorazowego druku różnymi kolorami.

CO JEST PRZYCZYNĄ GROSZKOWANIA SIĘ I PRYSKANIA FARBY I JAK TO USUNĄĆ. Groszkowanie farby następuje skutkiem zbyt wielkiej ilości pokostu, który dodano, by ją uczynić jaśniejszą. Farba staje się wówczas za rzadką i groszkuje się. Usunąć to

można, biorąc zamiast pokostu transparynę lub rozjaśniając farbę farbą białą, przyczem można jej nadać żądaną gęstość. O ile nie idzie o kryjące kolory, np. na barwnych papierach itd., lepiej użyć transparyny, bo zmieszana z farbą daje gładkie, piękne tło.

Również i pryskaniu farby winien pokost mocny lub średni, zbyt obficie dodany. Farba taka ciągnie się w nitki na maszynie podczas rozcierania. Nitki te rozrywają się i pryskają potem jako krople podczas druku. Jako środka zaradczego należy użyć niewielkiej ilości nafty.



KOESPONDENCYE



Do działu tego przyjmujemy z podziękowaniem korespondencye Szanownych Czytelników, dotyczące spraw zawodowych.

LIPSK, w lipcu 1905.

W drugiej połowie czerwca odbyły się prawie równocześnie w tutejszym gmachu przemysłu graficznego dwie wystawy, obchodzące każdego postępowego drukarza. Pierwsza zainaugurowana była przez lipskie stowarzyszenie typograficzne, do którego należą tak pryncypałowie, jak i pracujący, a którego celem jest zawodowe kształcenie się. Wystawa znalazła pomieszczenie w wyżej wspomnianym gmachu i to w obszernej sali Gutenberga, która sama w sobie już jest godną opisu i zwiedzenia. Sala ta istotnie robi wrażenie świątyni i ozdobiona jest w samym środku tylnej ściany olbrzymią postacią mistrza sztuki drukarskiej Gutenberga, wykutą z żółtego marmuru. Prócz tego znajduje się tu jeszcze kilka posągów, przedstawiających mężów zasłużonych w historii sztuki drukarskiej.

Olbrzymi sufit, na którym przedstawiony jest w alegoryi stan oświaty przed wynalezieniem sztuki drukarskiej, jej narodzenie, oraz rozkwit — nadaje sali tej wraz z innemi jeszcze malowidłami wygląd uroczysty.

Wystawa, składająca się z czterech oddziałów, przedstawiała ogólny obraz całorocznej czynności członków stowarzyszenia typograficznego. W 1-szym oddziale wystawiono rezultat konkursu międzynarodowego, rozpisanego przez brukselski »Klub dla studyów typogr.«, a wspartego pomocą finansową rządu belgijskiego, który to zbiór składa się z blisko 400 utworów. Klub wyznaczył 550 franków które podzielono na 22 nagród. Chodziło o wykonanie a) kalendarza ściennego w 3 kolorach, b) karty firmowej w jednym kolorze. Za kalendarz otrzymali nagrody przeważnie niemieccy koledzy i tak 1-szą nagrodę Franc. Hubetzki w Mannheimie, zaś za kartę nagrody przypadły przeważnie kolegom francuskim. Rzecz dziwna, oto członkowie jury uznali przewagę układu spokojnego, tak w tekście, jak w ornamentyce, przejawiającego się w drukarstwie niemieckim nad lekkim, fantazyjnym i nie trzymającym się ścisłych form i reguł układem, reprezentowanym przez drukarstwo francuskie, belgijskie, a po części i szwajcarskie.

Byłoby dobrze, aby i koledzy polscy żywsi brali udział w podobnych konkursach tem bardziej, że klub ten rozpiął już teraz nowy konkurs z nagrodami w kwocie 1500 franków. Wszelkich informacyi w tej sprawie udziela red. »Poradnika«.

W 2-gim oddziale wystawiono owoc kursu zimowego 1904/5 król. akad. dla sztuk graficznych i drukarskich, składający się z szkiców i utworów rysunkowych podług

materyału lejarń czczonek. Jak na 1-szy rocznik kursu prace przedstawiały się dość pokaźnie, świadcząc o pilności i zainteresowaniu się zecerą, a głównie może też łatwej i przystępnej metodzie nauczyciela K. E. Poeschela. W 3-cim oddziale wystawiono prace z kursu »Rysowanie z natury«. Kierownik kursu artysta malarz Rentsch z król. akad. dla sztuk graf. zadał sobie trud niełatwy, aby wpoić w umysły swych uczni, zasady piękna przyrody, gdyż ona jedynie jest najlepszą nauczycielką sztuki. Rysunki wystawione przedstawiać miały na razie wyszkolenie oka i temu też w zupełności zadość uczyniły.

W 4-tym oddziale znalazły pomieszczenie płyty tonowe, wykonane z wszystkich nadających się materyałów jak: kartonu, płyt Mäsera, linoleum, celluloidu, ołowiu i t. d. Również i ten oddział obfitował w piękne okazy, świadczące o pilności i zrozumieniu rzeczy,

Druga wystawa dała w miniaturze obraz dziennikarstwa całego świata cywilizowanego. Suma wystawionych gazet i czasopism dochodziła do 8.000, z tych naturalnie większa część z Niemiec, zaś reszta z innych krajów. Prasa polska w porównaniu z inną wcale źle nie wyglądała. Zabór pruski reprezentowany był prawie że w komplecie. Galicya, jak na swoją silnie rozwiniętą prasę, za słabo, a Król. Pol. lichy, gdyż prócz »Kuryera Warszawskiego«, »Tygodnika illustrowanego« i »Kraju« nie było śladu widać zresztą silnie rozwiniętego dziennikarstwa Kongresówki. Z innych krajów słowiańskich prasa czeska najliczniej była reprezentowaną. Ilością swoją przewyższała ona wszystkie inne pisma słowiańskie, razem wzięte. Ze wszystkich krajów i kraików słowiańskich Rosya najslabiej była reprezentowaną, widocznie nikt nie zajął się tą sprawą.

Lózeł S...

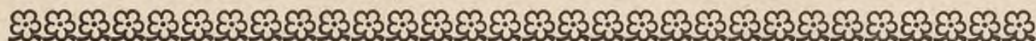
PLESZEW, W. Ks. Pozn.

Przed rokiem założyło tu grono towarzyszy »Klub graficzny«, który ma na celu kształcenie swych członków przez abonowanie czasopism fachowych, oraz wykłady, dalej ożywanie koleżeństwa i towarzyskości. Członków liczy on na razie 18-tu, przeważnie pracowników miejscowych zakładów graficznych F. K. Ziolkowski i Ska.

Dnia 13 z. m. urządziło Towarzystwo pierwszą zabawę letnią. Ponieważ klub zjednał sobie i pomiędzy szerszą publicznością wiele zaufania i życzliwości, nie dziw więc, że zabawa udała się nadspodziewanie dobrze. Zarząd zaś, który wszelkich starań dołożył, by tak członków klubu, jak i gości pod każdym względem zadowolnić, wywiązał się chlubnie ze swego zadania.



DROBNE WIADOMOŚCI



TOWARZYSTWO »POLSKA SZTUKA STOSOWANA« od kilku lat dawało już niejednokrotnie dowody, że sprostą szczytnemu zadaniu, które sobie postawiło, budzenia poczucia sztuki wśród szerszej publiczności. Dlatego też wszystkie instytucje, pragnące popierać ten zamiar zwracają się — zwłaszcza przy urządzaniu konkursów z dziedziny sztuki stosowanej — do tego towarzystwa, by za jego pośrednictwem mógł dążeń swoje pomyślnym uwieńczyć skutkiem.

Takich konkursów z dziedziny grafiki odbyło się w ostatnich czasach dwa, których wyniki podajemy:

1) Dnia 19 czerwca b. r. rozstrzygnięto konkurs ogłoszony za pośrednictwem rzeczzonego towarzystwa przez firmę H. Altenberga we Lwowie na okładkę, ex libris i papier okładowy do zamierzonego wydawnictwa p. t.: »Kultura Polski«. Prac nadesłano 12. Nagrodę 300 K uzyskała praca pod godłem »Z księgozbioru Ozyasa Lampla«, której autorem jest znany grafik p. Jan Bukowski z Krakowa. Nadto wyróżniono pracę pod godłem: »Veritas odium parit«, znak księgarski z pracy oznaczonej trzema kółkami i papier okładowy z pracy pod godłem »Podhale«.

2) Dnia 5 lipca rozstrzygnięto konkurs ogłoszony za pośrednictwem Towarz. przez »Towarzystwo Szkoły Ludowej« na afisz i los loteryi fantowej. Prac nadesłano 18. Nagrodę 400 K za projekt afisza i losu uzyskała praca pod godłem »Litografia trójbarwna«, której autorem jest p. Karol Frycz. Nadto wyróżniono prace pod godłami: »Chusta« (afisz), w »Zbożu« (afisz i los), »los 846«. Losy: »ospały«, »złote jabłko«, »pelargonja« i »trójkąt w trójkacie«.

BIURO KOMISOWE DLA GRAFIKI POLSKIEJ. Wydawcy R. Piper & Ko. w Monachium w końcu roku zeszłego otworzyli przy firmie swojej tak zwaną »Vertriebsstelle« czyli kantor dla komisowej sprzedaży artystycznych prac graficznych, wykonanych po większej części na prasach ręcznych. Wydany niedawno katalog ilustrowany firmy wykazuje wielką ilość najrozmaitszych utworów prawie wszystkich współczesnych grafików niemieckich.

Sądźmy, iż byłoby nader pożądanem dla dalszego rozwoju młodej naszej grafiki, gdyby któryś z polskich księgarzy spróbował zająć się w podobny sposób utworami naszych grafików, ześrodkowując w swoich rękach komisową ich sprzedaż. Byłoby to niewątpliwie jednakowo korzystnem dla samej firmy jak i dla artystów, wiemy bowiem z własnego doświadczenia, że poza Krakowem nawet miłośnicy sztuki i kolekcjonerzy bynajmniej nie są au courant wszystkiego, co na naszej niwie graficznej nowego się pojawia, a często nie wiedzą, do kogo się mają zwracać z odpowiedniemi zamówieniami. Ruchliwa firma, któraby się sprawą tą zająła i drogą stałych ogłoszeń zawiadamiała publiczność o nowych polskich utworach graficznych, niezawodnie w znacznym stopniu przyczyniłaby się do ich rozpowszechniania i nieźleby na tem wyszła.

Często i słusznie uskarżamy się na brak kultury estetycznej i potrzeb artystycznych w naszym społeczeństwie,

ale przyznać musimy, że niezbyt wiele czynimy dla ich budzenia. Dużo rozprawiamy o żywotności sztuk graficznych, o ogromnym ich znaczeniu dla zdemokratyzowania sztuki wogóle, ale praktycznie bardzo mało w tym kierunku się robi. Nawet wśród zamożniejszej publiczności, która od czasu do czasu kupuje ryciny, ledwo mała cząstka wie, że za kilkanaście koron można nabyć oryginalną litografię artystyczną, zdolną ozdobić i rozweselić mieszkanie. A jeśli o tem wie, to napewno na podstawie rzeczy zagranicznych, bo te kilkadziesiąt litografii i akwafort oryginalnych, przez naszych artystów w przeciągu lat ostatnich wykonanych w księgarniach i składach rycin nie spotyka się wcale i rzadko kto poza Krakowem je widział.

Otóż sprawę tę trzeba traktować bardziej po kupiecku, korzystając z usług współczesnej reklamy i zastosowując się do współczesnych warunków handlowych. Grafika nasza powinna być swój materialny opierać na szerokich masach inteligentnej publiczności, nie zaś na szczupłym kole amatorów i zbieraczy, o ile wogóle dalej normalnie rozwijać się będzie. Zdaje nam się, że biuro komisowe, w rodzaju monachijskiego, jest tu nieodzownym pośrednikiem między artystami a publicznością i że warto się zakrzętać około utworzenia takowego w Krakowie lub Warszawie.

P. E.

ZMIANA FIRMY. Dotychczas istniejący Zakład foto-chemigraficzny Patzelt & Krampolek w Wiedniu donosi, że firma ta rozwiązała się, a powstała natomiast nowa firma Patzelt i Spółka, która to firma objęła dawny zakład.

NOWE ŚRODKI OCHRONNE. Prezydium niemieckiego drukarskiego stowarzyszenia zawodowego ogłosiło niedawno rozporządzenie, mocą którego każda pospieszna maszyna drukarska zaopatrzoną ma być w poręczce ochronne i tablicę ostrzegawczą. Równocześnie jednak poczęto się domagać trzechmiesięcznego terminu do wykonania owych rozporządzeń, oraz uwolnienia mniejszych maszyn od obowiązkowej poręczki ochronnej. Uwzględniając owe żądania, zarząd stowarzyszenia na jednym z ostatnich swych posiedzeń postanowił co następuje:

1. Ostateczny termin do zaopatrzenia maszyn w poręczce ochronne i tablice oznacza się na koniec roku 1905.

2. Maszyny, których kałamarz posiada metr szerokości lub mniej, oraz maszyny, które skutkiem swej budowy obsługiwane być mogą z zachowaniem zupełnego bezpieczeństwa robotnika, są wolne od tego przymusu.

Poza temi ulgami atoli wszystkie pospieszne maszyny bez wyjątku muszą posiadać tablicę ostrzegawczą.

OŚMIOGODZINNY DZIEŃ ROBOCZY DLA MAŁP. »Deutsch-amerik. Buchdruckerzeitung« zamieszcza całkiem poważnie wieść, że w stanie Nebraska ustawowo unormowany został czas pracy małp na 8 godzin. Czuły dla małp prawodawca zauważył, że włóscy kataryniarze, włóczący się po całym kraju, dręczą swe małpy, każąc im przez cały dzień fikać koziołki i zbierać pieńki. Postawił tedy wniosek, który jednogłośnie uchwalono. Przedziwnie wrażliwy pan ów niestety zapomniał o ludziach.

NAJMNIEJSZE PISMO, jakie dotychczas wycięto, mieściło się na keglu dwupunktowym i wyszło z giserni Harlemskiej Enscheda w Anglii, ale z powodu trudności odlewania tak drobnego pisma odlewano je na keglu 2¹/₂ punktowym i nazwano »Microscopique«. Że takie pismo nie ma praktycznej wartości, tylko wykazuje wielką techniczną doskonałość, rozumie się samo przez się.

Nazwy Brillant, Diamant i Perl powstały prawdopodobnie z powodu wielkiej wartości tych pism. Nonpareil znaczy »niezrównany«. Colonel albo Mignon oznacza młodzieńcze pismo, Petit (małe) nazywano dawniej w Niemczech pismem panińskim (Jungfernschrift) i było ono przez długi czas, bo aż do XVIII wieku najmnijszym pismem, używanem po drukarniach. W Ameryce ten stopień nazywa się Brevier, bo dawniej brewiarze drukowano tem pismem, Bourgeois (mieszczańskie) prawie zawsze bywa odlewane na keglu garmondowym. Wyrażenie Corpus pochodzi od dzieła Corpus juris, które tem pismem było drukowane. W Austrii, Niemczech i Szwajcaryi nazwę Garmondu przyjęto ku czci Garamonda, który je wyciął. Pisma o jedenastu punktach używają w Holandyi, Francyi, Hiszpanii, Włoszech, Anglii i Ameryce i ma ono nazwy: Mogunckie, Reńskie, Descendia albo Cicero, Lecture, Philosophie i Small Pic. Nazwa Cicero, pochodzi od listów Cicerona, które tem pismem Schöffrowie drukowali. Mittel był przez długi czas pismem środkowem pomiędzy siedmioma stopniami, używanymi dawniej. Parangon (wyrównanie) znajduje się u nas bardzo rzadko, zajmuje ono 1¹/₂ cycera czyli 9 cienkich.

W BERLINIE Z PAŃSTWOWEJ DRUKARNI wyszedł katalog wystawy w St. Louis w formie ma-

łej czwórki, objętości 580 stron czyli 36¹/₂ ark. druku, złożony i wydrukowany w czternastu dniach w nakładzie 20.000 egzempli. Drukowany jest na papierze specjalnie dla tego katalogu zrobionym przez firmę J. W. Zandersa w Berg-Gladbach. Pismo podług rysunku G. Schillera wycięto i odlano także w państwowej drukarni.

Drukarnia ta zatrudnia 1700 osób. Posiada 4 kotły rurkowe do pędzenia maszyn, 4 kotły dostarczające pary do ogrzewania lokalu, 3 dynamo maszyny. o sile 750 koni do pędzenia maszyn i oświetlenia — 1 maszynę do składania — 5 maszyn rotacyjnych — 81 maszyn pospiesznych — 28 pras ręcznych — 13 pras, 7 maszyn pospiesznych, 27 pras ręcznych do drukowania miedziorytów — 4 maszyny i 37 pras litograf. i 357 różnych maszyn pomocniczych.

W roku 1902 wydrukowano: Marek pocztowych 33,703.000 arkuszy (po 100 marek na arkuszu) — kart pocztowych 482,000.000 sztuk — przekazów 62,000.000 sztuk — banknotów różnych 22,486.000 sztuk. Przychody w r. 1902 wynosiły 8,498.410 marek, rozchody 6,448.080 marek, na płace robotnicze wydano 2,223.800 marek.

OGNIOTRWAŁY PAPIER. Od kilku lat znajduje się w handlu papier, nie wrażliwy na działanie ognia, a wyrabia go pewna berlińska firma z masy składającej się w 95 procentach z włókien asbestowych, zanurzonych w roztworze nadmanganianu potasowego i traktowanych solami siarkowemi. Do masy dodaje się potem jeszcze 5% mielonej maki drzewnej, klejuje boraksem i klejem i wreszcie przerabia dalej w holendrę.

Papier taki opiera się działaniu ognia, a nawet w białym żarze nie ulega zmianie. Służyć on może, jak ła- two pojąć, znakomicie do różnego rodzaju dokumentów.

PIERWSZY KRAJOWY

ZAKŁAD ART. GRAFICZNY

ELEKTRYCZNIE URZĄDZONY

M. HEGEDÜS

LWÓW

UL. KOPERNIKA 8.

WYKONUJE ARTYSTYCZNIE:
KLISZE DUKARSKIE
WSZELKIEGO RODZAJU
DLA ILUSTRACJI KSIĄŻEK
DZIENNIKÓW CZASOPISM
ANONSÓW CENNIKÓW
ITP.

FOTOCYNOGRAFA ❖
AUTOTYPIA ❖ ❖
FOTOLITOGRAFIA ❖ ❖
FOTOGRAFIA ❖ ❖

Odlewnia
:: czcionek ::

Edward Scholz

Wiedeń
XVIII. Eduardgasse 10

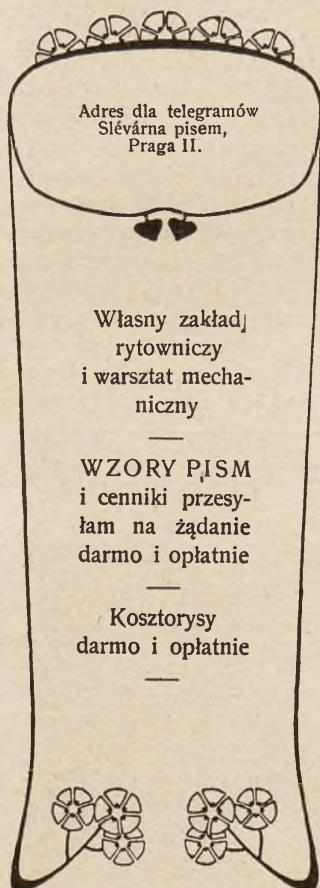
Urządza całe drukarnie w jak naj-
krótszym czasie, pod najkorzystniej-
szymi warunkami, wedle metod od
:: wielu lat wypróbowanych ::

Najlepsze wykonanie
:: Szybka dostawa ::

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

ODLEWARNIA CZCIONEK

CZESKIE TOWARZYSTWO AKCYJNE W PRADZE
SKŁAD PRZYBORÓW DLA ZAKŁADÓW GRAFICZNYCH
SOKOLSKÁ TRIDÁ Nr. 25-II.



DOSTARCZA:

PISMA I OZDOBY WSZELKIEGO RODZAJU.
LINIE MOSIĘŻNE. — ORYGIN. WINIETY, —
KLISZE GALWANIZOWANE, — WSZELKIE
MASZYNY DLA DRUKARŃ, ZAKŁADÓW LI-
TOGRAFICZNYCH I INTROLIGATORSKICH,
PRZYBORY DREWNIANE I INNE, CZARNE,
KOLOROWE I ILUSTRACYJNE FARBY, TYL-
KO W NAJPRZEDNIEJSZYCH GATUNKACH,
NAJLEPSZĄ MASĘ WALCOWĄ ITD. ITD.

PISMA DZIEŁOWE, TYTUŁOWE I OZDO-
BNE, JAK RÓWNIEŻ JUSTUNEK W OBU
SYSTEMACH MAMY STAŁE NA SKŁADZIE.



OMPLETNE URZĄDZENIE DRUKARŃ POD BARDZO PRZYSTĘPNYMI
WARUNKAMI. — SZYBKA DOSTAWA. — DLA NASZEJ ODLEWARNI UŻY-
WAMY JEDYNNIE NAJLEPSZEGO I CHEM. WYPRÓBOWANEGO METALU.

A black and white photograph of a full-length statue of a man in 19th-century military attire. He stands on a rectangular pedestal, holding a sword in his right hand and a rolled-up document in his left. He wears a long coat, breeches, and boots.

B I. „CITO“ jest niezrównana pod
względem wydajności,
głębi tonu i połysku. oooooooooooooo

B I. „CITO“ nadaje się równie dobrze do druku autotypii, jak ilustracyi i akcydensów. o o o o o o o

CENA ZA KILO Kor. 7.20.

UNIVERSITÄT GÄTTINGEN

V. NEUBERT : PRAGA-SMICHOV



ZAKŁAD GRAFICZNY



Obejmuje następujące
działy reprodukcji:

DRUK TRÓJKOLOROWY. Oddział dla klisz
karskich. Najwierniejsze oddanie oryginałów kolo-
rowych.

CYNKOGRAFIA. Wykonanie klisz piórkowych
i tonowych na cynku lub
miedzi. Doskonale głębokie trawionki.

LITOGRAFIA. Afisze i plakaty reklamowe
w wielkich formatach, kalen-
darze ścienne i blokowe, dyplomy, etykiety, druki
kupieckie.

ŚWIATŁODRUK. Afisze, kalendarze ścienne,
karty z widokami, dyplomy,
adresy i inne ilustrowane reprodukcje.

Szybkie i dokładne wykonanie wszelkich zleceń.
Ceny przystępne.



Klisze do druku trójkolorowego według akwareli. Wykonane w oddziale
□□□ dla druku w trzech kolorach V. Neubert, Praga-Smichov. □□□

BIBLIOTHECA
VNIV. JAGELL.
CRACOVENSIS.

BEIT i Ska

HAMBURG

FABRYKI FARB DRUKARSKICH
POLECAJĄ JAKO SWOJE SPECYAL-
NOŚCI: KOLOROWE I CZARNE
FARBY DLA WSZELKICH GAŁĘZI
GRAFICZNYCH



CZYSTY OLEJ LNIANY, PO-
KOSTY, MASA WALCOWA

„ZORZA“

ZAKŁAD REPRODUKCYI ARTYSTYCZNEJ

dla autotypii, cynkotypii, światłodruku, heliografury, foto-
grafii reprodukcyjnej, druku trójbarwnego, fotoligrafii,
węglodruku; przyjmuje do odbijania akwaforty, wykonywa
szybko klisze dla pism illustrowanych, wydawnictw arty-
stycznych, katalogów, cenników, plakatów i t. d., nie ustę-
pujące pod względem dobroci pierwszorzędnym pracom
zagranicznym.



Długoletnie studia fachowe i doświadczenie nabyte w pierw-
szorzędnych zakładach zagranicznych, przy artystycznym
wyszkoleniu kierownika oraz wyzyskaniu najnowszych
zdobyczy techniki reprodukcyjnej, dają rękojmię zaspokojenia
najwybredniejszych wymagań.

ADRES: KRAKÓW, UL. ŚW. KRZYŻA 7.
NR. TELEFONU 638.

R. Pusztafi i Sp.

Budapeszt

V., Pannonia utcza 2 b.

Skład narzędzi i przyborów dla
 Drukarń i Litografij. 

CZCIONKI

z odlewni i fabryki linii mosiężnych
H. Bertholda, Tow. akcyjnego w Ber-
linie i Petersburgu.

Maszyny pospieszne z fabryki Alberta
i Ska, Tow. Akcyjne we Frankenthal.

Fabryka wybornej, wedle ang. metody
sporządzonej masy na wałki.

Farby drukarskie i litograficzne.

Fabryka maszyn i odlewnia żelaza
Józ. Angera i Synów
Wiedeń. Hernals, Hauptstrasse Nr. 122.



Maszyny dla drukarzy i litografów "introligato-
rów, fabryk pudełek, ksiąg handlowych i t. d.

Najtańsze ceny fabryczne. — Dogodne warunki zapłaty.
Założona w 1866 r.

„Budziszyńskie zakłady przemysłowe“

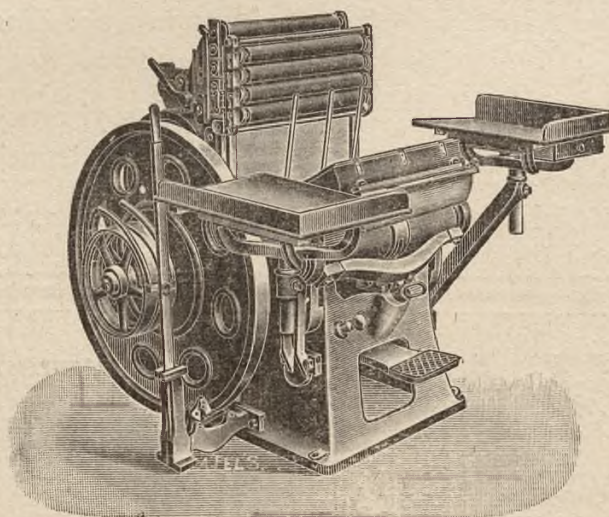
Tow. z ogr. poręką
(Bautzner Industriewerk m. b. H.)

Warsztat filialny i skład wzorów w Dreźnie (Jagdweg 13)

wyrabiają i polecają:

Amerykanki „Monopol“ i „Tip-Top“

„Monopol“

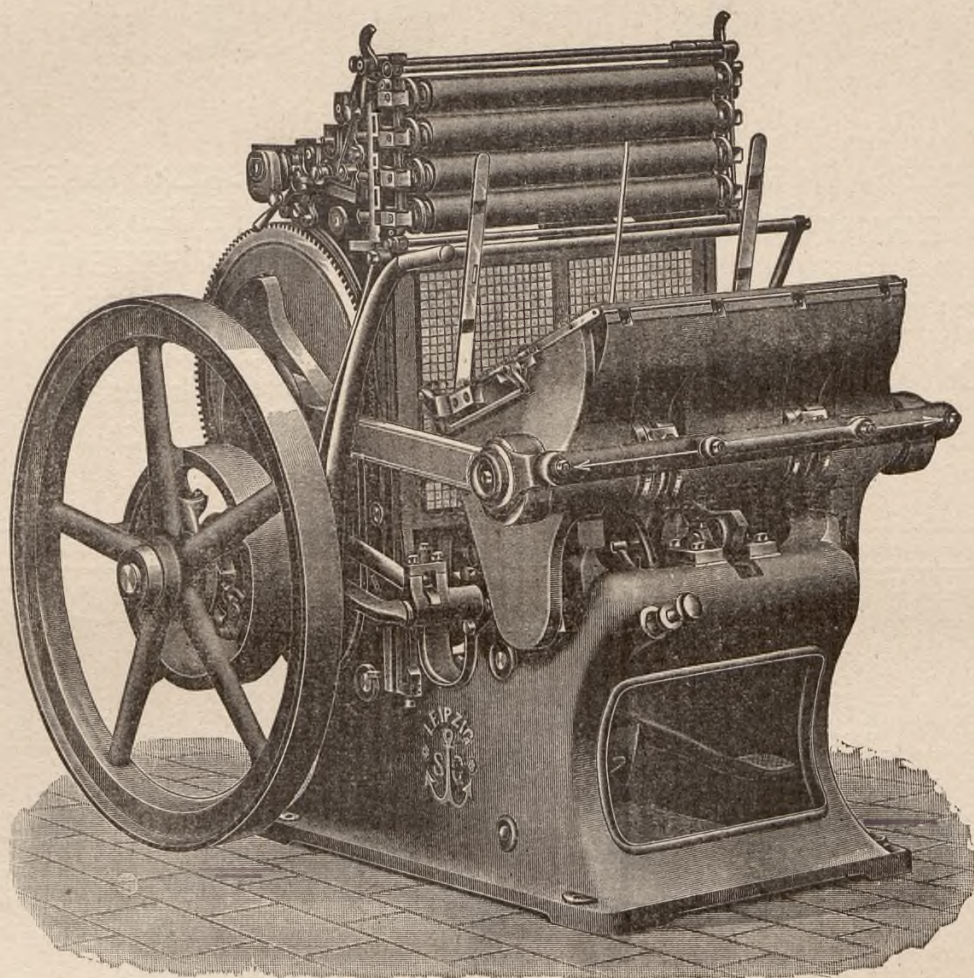


„Monopol“

Pospieszne maszyny do cięcia papieru „Perfekta“.
Maszyny do sztancowania wszelkiego rodzaju i wielkości.
Maszyny do nutowania. Maszyny do szycia klam-
rami blaszanymi, oraz wszelkiego rodzaju klamry.

Zastępca na Austro-Węgry:
INŻ. M. MARGOSCHES, WIEDEN X, WÄHRINGERSTR. 52.

Tłocznia do druku barwnego i wytłaczania
• PHÖNIX PF •



Największa siła wytłaczania • Przecięcie pionowe drążków bocznych (Zugstange) 1:32,2 cm. • Powszechnie uznana • Najlepsze roztarcie farby.

Walce do nadawania zastosowane do największej szerokości formy. Najlepsze i najrówniejsze nadawanie farby.

Cenne patenty • Automatyczne ochrony wysuwać • Uniwersalny sposób pędu • Łożysko fundamentu do ogrzewania.

Maszyna tyglowa do najtrudniejszego wytłaczania, do równoczesnego zadrukowania i wytłaczania, do druku trójbarwnego i autotypii, jakoteż do robót akcydensowych od najprostszyc do najwytworniejszych □ □

J · G · SCHELTER & GIESECKE
FABRYKA MASZYN, LIPSK.

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 MATERIAŁÓW DLA PRZEMYSŁU GRAFICZNEGO, WARSZTAT REPERACYJNY, I ZAWODOWA STOLARNIA, PORUSZANA SIŁĄ MOTOROWĄ.



ZAŁOŻONA
W R.
1878.

*St. Louis, 1904: Pierwsza nagroda * Paryż, 1900: Złoty medal.*

Przez niemiecki Związek drukarzy uznany za jedynie dobry

System ujednostajnienia linii pisma (Universal-Schriftlinie)

System Genzsche & Heyse ma niezmierne techniczne zalety, które przy wprowadzaniu nowego pisma każdy fachowiec ocenić musi

Genzsche & Heyse, Hamburg

Filia: Odlewnia E. J. Genzsch, Tow. z ogr. por., Monachium

Złożono z kursywy Grasset, odlanej wedle powyższego systemu.

Numer ten składany jest pismem »GRASSET« firmy GENZSCH I HEYSE w Hamburgu.
Wydawca i redaktor odpowiedzialny Władysław Teodorczuk.

Papier z fabryki LEYKAM JOSEFSTHAL w Wiedniu.
Z Drukarni Władysława Teodorczuka w Krakowie.



**DRUKARNIA
WŁ.TEODORCZUKA
W KRAKOWIE.**