



PORADNIK GRAFICZNY

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY
DRUKARSTWU, LITOGRAFII,
FOTOGRAFII I GAŁĘZIOM POKREWNYM.



Treść:

1. Afisz artystyczny, obcy i polski.
2. Sposoby reprodukcji.
3. Z tegorocznych wystaw.
4. Stereotypia.
5. Rady dla maszynistów.
6. Kronika zagraniczna.
7. Drobne wiadomości.

»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 ADMINISTRACJA »PORADNIKA GRAFICZNEGO«
KRAKÓW, ULICA STAROWIŚLNA L. 30.

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



PORADNIK GRAFICZNY

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY
DRUKARSTWU, LITOGRAFII
FOTOGRAFII I GAŁĘZIOM POKREWNYM



ZESZYT VI • W KRAKOWIE W CZERWCU 1905 • ROK I

AFISZ ARTYSTYCZNY, OBCY I POLSKI

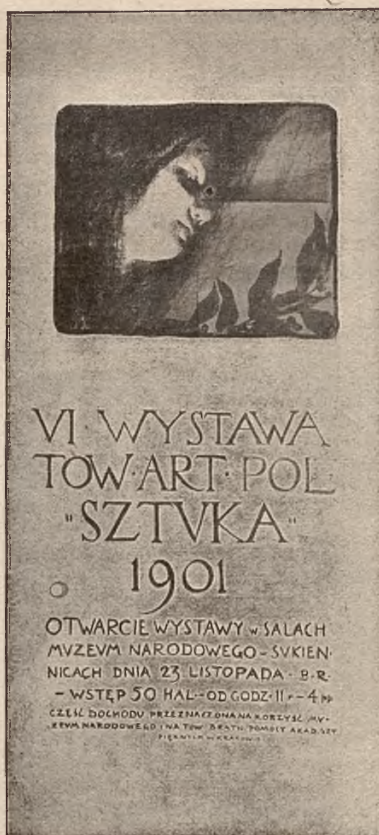
Pan Filipkiewicz należy do najzdolniejszych naszych, młodych pejzażyistów, i nocny krajobraz tatrzański, skomponowany na ten cel, posiadał dużo nastroju i wielką harmonię kolorytu. Plakaty balowe dopełniają w naszym zbiorze dwie dekolowane panie — sangwina na niebieskim papierze — ponętnie namawiające widza do kupienia biletu na bal dla szkoły polskiej w Białej. Autor tego bardzo ładnego afiszu nie jest nam znany, ale na zasadzie niewyraźnych inicjałów: E. D. — przypuszczamy, że był nim Eugeniusz Dąbrowa. Ostatnie trzy afisze zasługują na szczególne wyróżnienie ze względu na doskonałe rozwiązanie trudnej kwestyi tekstu i gustownie wybrany kolorowy papier, dzięki któremu zaoszczędzono jeden kamień litograficzny. Niestety, reprodukcje nasze naturalnie nie mogą dać wyobrażenia o efekcie barwnym afiszu, o czem zawsze pamiętać należy.

Z plakatów specjalnie wystawowych wylczyliśmy już trzy Axentowiczowskie, dla 2-ej, 3-ej i 7-ej wystawy »Sztuki«. Istnieje jeszcze jeden dla 6-ej wystawy tego stowarzyszenia w r. 1901, wykonany przez Józefa Czajkowskiego. Pociągającego uroku główek Axentowicza szukać w nim nie należy; był to plakat bardziej dekoracyjny, w którym tylko mały medalion — główka ta mocno przypomina robotę Weissa — dużą płachtę papierową ozdabiał, a kolory, czarny i złoty na białym, szlachetną tworzyły gamę barwną. Prawdziwy kontrast do tego poważnego akordu przedstawia drugi afisz tegoż artysty dla pierwszej wystawy towarzystwa »Polska Sztuka Stosowana«.

Motywy środkowego medalionu i tu się powtarza, lecz o ile tamten był ponury, o tyle ten drga wesołością. Słoneczny obrazek wiejski w dźwięczących kolorach — co prawda, bardziej dobitny rysunek nie zawadziłby — na ciemno oliwkowym tle, czerwony tekst i barwna ornamentyka ludowa świetnie były dobrane i znakomi-

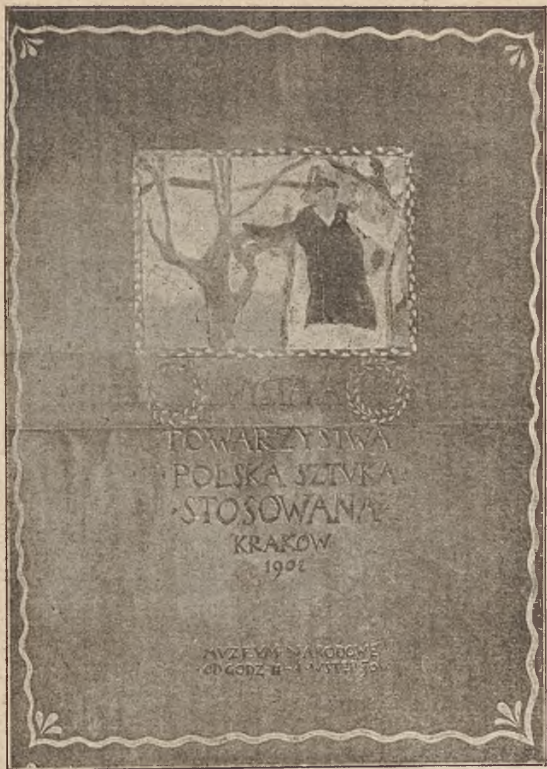
cie do tematu zastosowane. Prócz tych stowarzyszeń artystycznych plakatami się posługiwały: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych i Wystawa Okrężna. Pierwsze zamówiło u Piotra Stachiewicza afisz dla nadzwyczajnej wystawy z powodu 500-letniego jubileuszu Uniwersytetu Jagiellońskiego w r. 1900, a u Stanisława Fabiańskiego — dla wystawy inauguracyjnej w nowym swym gmachu przy placu Szczepańskim w r. 1901. Afisz Stachiewicza, trochę akademicki, co zresztą w tym razie dość dobrze pasowało, zbyt w szarych utrzymany był tonach, zato zielonkawy tors kobiety Fabiańskiego monumentalnie odbijał od złotego tła i doskonały wywierał efekt plakatowy, zepsuty jedynie przez złote tło dolnej części tekstu. Słabszym znacznie był drugi afisz Fabiańskiego dla Wystawy Okrężnej. Kategorję tych plakatów zakończymy ogłoszeniem i ładnym jednobarwnym ogłoszeniem Antoniego Piotrowskiego dla wystawy zbiorowej prac własnych.

Poza tą klasyfikacją stoją — *last not least* — ogromnie wdzięczny i poetyczny afisz Jana Bukowskiego dla nieistniejącego już czasopisma *Młodość* i kilka plakatów charakteru czysto handlowego: Aurora na rydwanie, w cztery białe konie zaprzężonym, wśród gór, rysunku Zygma. Badowskiego, robi reklamę dla willi »Jurtrzenka« w Zakopanem, a spotykany teraz na wszystkich dworcach kolejowych góral Piotra Stachiewicza — wcale dobry plakat — pokazuje model sanatorium dra Dłuskiego w tej samej miejscowości. Do krakowskich plakatów musi jeszcze być zaliczone ogłoszenie firmy kupieckiej według kompozycji Henryka Uziembły, odbite u Pruszyńskiego. Artysta bardzo szczęśliwie tu zużytkował motywy z pasa chłopskiego dla ramki ornamentacyjnej, zbyt ozdobnej dla pospolitego tekstu środkowego. Dodamy jeszcze, że Uziembło wykonał dla zakładu Pruszyńskiego bardzo gustowną w podobnym stylu kartę firmową.



VI. WYSTAWA.

J. CZAJKOWSKI.



WYSTAWA P. S. S.

J. CZAJKOWSKI.

manego trochę w stylu wiedeńskiej secesyi. Niezbyt szczęśliwy był też dobór kolorów: blado-zielonego i różowego. Bardziej sute barwy i więcej indywidualności miał złoty w ciemne pręgi motyl na ciemno szafirowem tle afisza, przeznaczonego dla wystawy 100 dzieł Jacka Malczewskiego. Motyl chyba tu służył jako symbol bogatej fantazyi malarskiej Malczewskiego. Do trzeciego afiszu Dębickiego dała pochop wystawa dzieł Boecklina, urządzona przez lwowskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych. Afisz ten, zupełnie oryginalny, bardzo dowcipny w pomysle i ogromnie ciekawy jako litografia, odzwierciedlał zażartą polemikę między prof. Bołoz-Antoniewiczem, prezesem Towarzystwa, a grupą malarzy z p. Augustynowiczem na czele z powodu wyboru dzieł Böcklina, pono bardzo miernych i słabych. Śmiejący się faun nosi właśnie rysy prezesa, a w uciekającej z dwoma baranami postaci jedni upatrywali zwyciężoną opozycję, inni — spieszącą na wystawę publiczność lwowską. — Dla niewtajemniczonego oczywiście plakat pozostaje niezrozumiałym, ale Lwowian w swoim czasie mocno rozweselał.

Ta sama nuta ilustratorska, zamiłowanie do conceptu tkwi i w ostatnim afiszu Dębickiego dla wydawnictwa H. Altenberga »Nowe mody«, litografowanym przez samego ar-

We Lwowie życie artystyczne znacznie słabszym niż w Krakowie bije tętnem, a kolonia malarska tam nader niewiele głośniami imionami poszczycić się może. Posiada jednak Lwów jednego bardzo utalentowanego artystę, zwłaszcza w kierunku dekoracyjnym — St. Dębickiego. Szerszemu ogółowi mniej znany od wielu krakowskich kolegów, nie mniej od nich na uwagę i bardziej szczegółowe studjum zasługuje. Nieliczne lwowskie afisze w dobrym guście noszą jego podpis, a znamy takich aż cztery. Dębicki był autorem afisza Lwowskiej Filharmonii, odbitego w Pradze Czeskiej, wogóle utrzy-



WYSTAWA »SZTUKI«.

P. STACHIEWICZ.

tystę. Wysmukła postać kobieca, w stroju z zakopiańska przybrany, przetyka tu dzidą jadowito-zieloną jaszczurkę z napisami »Berliner Mode«, »Modenwelt«. Pomysł niewątpliwie dowcipny i zręczny, ale wykonanie zbyt ilustracyjne, trochę za drobiazgowe. W każdym jednak razie mamy tu, jeśli nie dwa plakaty bez zarzutu, to bardzo artystyczne litografie, których żaden miłośnik sztuki graficznej wyrzec się nie zechce. Prócz wymienionych, zbiór nasz zawiera jeszcze dwa lwowskie afisze K. Kreszyckiego dla Jubileuszowej Wystawy Towarzystwa Politechnicznego w r. 1902, szablony i nieprzejmny w kolorze i znacznie lepszy, choć również dylantyzmem trącający plakat W. Krycińskiego, dla wystawy prac amatorskich w salonie Latour'a. Lepsze plakaty lwowskie odbite były w zakładzie litograficznym pp. Pillera i Ski.

Przechodząc do Warszawy, nie możemy się uwolnić od pewnego zakłopotania i obawy, być posądzonym o stronność. To, co z warszawskich plakatów nam jest znane, z punktu widzenia czysto artystycznego na małą tylko uwagę zasługuje, i z góry oświadczyć możemy, że nie znamy żadnych, dorównujących lepszym krakowskim. Być może, że ryczałtowo ujemny nasz sąd wpływa z niedostatecznej znajomości przedmiotu i dających się we znaki braków naszego



WYSTAWA DZIEŁ WŁASNYCH.

A. PIOTROWSKI.



WYSTAWA MALCZEWSKIEGO.

ST. DĘBICKI.

nosił na sobie bardzo wyraźne ślady dyletantyzmu i technicznej niedoskonałości. Wspomniany już afisz Wankiego i Tetmajera dla panoramy »Tatr« był chyba następnym i mimo wskazanych wad przewyższał późniejsze afisze dla panoram warszawskich. Nie dorównał mu bowiem ani słodkawy na różowym tle aniołek dla »Golgoty« Styki, ani nieciekawa zupełnie kompozycja tegoż dla »Cyrku Nerona«, ani zresztą grenadyer pałacy sztandar przy ognisku, Kossaka, dla przepysznej »Berezyny« lub nawet oficer w mundurze Napoleońskim na wspinającym się koniu dla »Bitwy pod Piramidami«. Były to wszystko w najlepszym razie udatne rysunki kolorowane, ale nie plakaty nowoczesne.

Można się było spodziewać, że ruchliwy rynek wydawniczy w Warszawie skwapliwie skorzysta z tak wypróbowanego środka reklamy, jak plakaty ilustrowane, ale widocznie większość wydawców uważała je za wydatek zbyteczny. Jedyne *Tygodnik Ilustrowany*, utrzymany wogóle na wysokości europejskich pism obrazkowych, ich używał. Pierwszy plakat *Tygodnika*, rysunku Teofila Terleckiego z r. 1898, rozczarował po doskonałej »Jednodniówce Monachijskiej« tegoż artysty. Nie było już w nim ani poprzedniego śmiałego pojęcia pędzla, ani krewkiego temperamentu, a koloryt wprost stał się ohydny. Co prawda, ostatni prawdopodobnie był spaczony przez zakład litograficzny, o którym jeszcze będzie mowa. Następnie *Tygodnik* w r. 1900 zamówił afisz u E. Liliena, lecz i ten



WYSTAWA 1902 R. M. WAWRZENIECKI.

zbioru. Bo też długie możnaby wygłosić jere-miady o trudnościach zdobycia polskiego afisza, szczególnie pochodzenia warszawskiego i wielokrotnych, daremnych w tym kierunku zabiegach. Osławiona uprzejmość polska rzadko w tym przypadku dopisuje i na zasadzie własnych gorzkich doświadczeń, doszliśmy do przekonania, że łatwiej o afisz hiszpański lub amerykański, niż warszawski! — Ale z drugiej strony, nie możemy przypuścić, aby nieszczęśliwym trafem akurat najlepsze rzeczy zostały w ukryciu.

Jednym z pierwszych plakatów na bruku warszawskim był prawdopodobnie afisz Wystawy Hygienicznej w r. 1892. Nie mamy go przed sobą, lecz ile pamiętamy,

do zbyt udatnych nie należał. Lilien głównie znany jest ze swych ilustracji, i przyznać trzeba, że zdobnictwo jego książkowe, choć nie zawiera cech wybitnie oryginalnych, stoi na wysokości współczesnej techniki europejskiej, ale dekoratorem w szerszym stylu i kolorystą nazwać go nie można.

To też plakat jego zanadto robi wrażenie powiększonego rysunku; brak mu rozmachu, szerokich, zharmonizowanych płaszczyzn kolorowych, a miejscami czuć przeładowanie szczegółami. Ta sama kompozycja, jako jednobarna karta tytułowa o wiele lepiej się przedstawia, tem bardziej, że wolna jest od podwójnego tekstu, który dla warszawskich plakatów stale stanowi pewien szkopał artystyczny. Trzeci afisz *Tygodnika* z roku bieżącego, anonimowy, nawet poprzednim nie dorówna.

Prócz *Tygodnika* w nowszych czasach *Kuryer Warszawski* i *Biesiada Literacka* również ogłaszały się za pomocą plakatów. Mało ciekawy przekupień w zielonej kurtce i kratkowanych spodniach, ofiarujący »Kuryer«, nosi na sobie ślady pochodzenia francuskiego; wartość artystyczna plakatu bardzo nikła. Więcej dobrych zamiarów snadź miał również anonimowy wykonawca afiszu *Biesiady*, o czym świadczy gustowny papier kolorowy i tekst od ręki. Niestety, portret Sienkiewicza, zdobyty ten plakat, wypadł nieudolnie. O plakatach wydawniczych w rodzaju ogłoszenia *Moje Piśmięko* oczywiście mówić nie będziemy.

Nawet świat artystyczny w Warszawie w tym razie nie wyróżnia się z na-



WYSTAWA INAUGUR.

ST. FABIAŃSKI.



WYSTAWA BOECKLINA.

ST. DĘBICKI.

nie był reprodukowany; jedynie szkic oryginalny wisiał u Krywulcia.

Niejednemu prawdopodobnie dziwnem się wyda, że ta ogromna handlowo-przemysłowa Warszawa nie powołała wcale do życia plakatów reklamowych. Czy liczne fabryki mydła, perfum, cukrów, czekolady etc., dla których bijąca w oczy reklama do niezbędnych należy warunków, bez nich się obchodziły? Bynajmniej. Ale ich potrzeby najzupełniej zadowalały i jeszcze zadowalają wielkie zakłady litograficzne za granicą głównie w Niemczech, rozsyłając, peryodycznie swych agentów z gotowymi wzorami najrozmaitszych plakatów, do których dowolny tekst dołączony być może. Stamtąd pochodzą owe lalkowate, mniej lub więcej dekoltowane główki z wabiącymi grymasami i niby modernistycznie rozwianym włosom, używane przez niektóre warszawskie firmy. A co najgorsza, w pewnych sferach handlowych cała ta ohyda pomadkowych i wylakierowanych afiszów wywołuje zachwyt swem drobnostkowem wykończeniem i jaskrawymi kolorami.

Urządzona w Warszawie przed laty wystawa zagranicznych plakatów artystycznych przeszła prawie niepostrzeżenie i mało się przyczyniła do polepszenia gustu w tym kierunku. Ofiarowany przez autora niniejszej rozprawki dla Muzeum Rolnictwa i Przemysłu zbiór afiszów artystycznych nigdy

szego otoczenia. Plakat Towarz. zachęty Sztuk Pięknych, rozlepiony na stopniach wchodowych pałacu sztuki, jest nad wyraz nikiły i nieefektowny. Widziane niegdyś afisze F. Kostrzewskiego, dla jakiejś zabawy i Henryka Piątkowskiego dla szeregu odczytów, były niezbyt fortunne. Znamy tylko 3 plakaty wystawowe, pochodzenia warszawskiego, które do artystycznych zaliczyć możemy. Afisz Wystawy Retrospektywnej z r. 1898, Wystawy wiosennej z roku 1902, oraz afisz M. Wawrzeńckiego dla wystawy zbiorowej swych prac w salonie Krywulcia. Szyderczo uśmiechnięta kostusia w białej czapce, umiłowany wogóle przez artystę symbol, zapraszała u wejścia wystawy do odwiedzenia jej. Afisz ten



POD GIEWONTEM.

P. FILIPKIEWICZ.

na widok publiczny wystawiony nie był, a ofiarodawca właśnie liczył, że się może do obudzenia zainteresowania nowoczesną grafiką stosowaną przyczyni. Z ostatniej chwili możemy tu zanotować jeden objaw pomyślny, konkurs na plakat firmowy dla fabryki Wedla. Wogóle można teraz przypuszczać, że niewątpliwie ożywienie naszej sztuki stosowanej i na tem polu prędzej czy później korzystnie się odbije.

Do plakatów warszawskich jeszcze należy kilka ogłoszeń ozdobnych dla wystaw rolniczych w Mińsku (1901), Wilnie (1902) i Dźwińsku (1903), których dla kompletu pominąć nie chcemy, choć z punktu widzenia czysto artystycznego nie byłoby to grzechem. Afisz miński był dość szablonową kompozycją w guście czesko-francuskiego plakacisty Muchy; bardziej swojskim chciał być autor —

inicjały T. R. — afisza dla wystawy wileńskiej. Widzimy tu chłopkę na tratwie wśród podwileńskiego krajobrazu z dużym sztandarem w ręku, na którym mieści się napis, ale niestety figura zanadto była porcelanowa, a stylizacja i dobór kolorów skromnym nawet nie odpowiadały wymaganiom. Bezwarunkowo lepszy był trzeci plakat, choć jak na spółkę aż trzech autorów — afisz podpisany: Em. Chl. P., Ta. Nos. (T. Noskowski?), B. Wiś. (B. Wiśniowiecki?) niedostatecznie dobry. I tu mamy salonową, siejącą chłopkę w bieli, na tle pej-



L'ESTAMPE ET L'AFFICHE.

J. PESZKE.

zażu, w którym zupełnie płasko traktowane: skiba fioletowa, zielona łąka i niebo szafirowe — zbyt twardo i pstrokato odcinają się od czerwonej ramy. Zależą afiszu był artystycznie i dekoracyjnie, choć również zbyt jaskrawo utrzymany tekst.

Opisane trzy plakaty, jak większość warszawskich, odbite były w litografii p. Cotty. Pod względem techniczno-handlowym jest to może zakład pierwszorzędny, ale artystycznie stanowczo z litografią Pruszyńskiego w Krakowie rywalizować nie jest zdolny. Kiedy w odbiciach drugiego zawsze prawie widać wnikanie w intencje autora oryginału i staranie wydobyć wszystkich jego cech, plakaty, w zakładzie pierwszego wykonane, robią wrażenie zgrubiałej, rzemieślniczej reprodukcji, obliczonej na gusty pospolite. Charakterystycznym też jest, że na wszystkich plakatach warszawskich firma zakładu litograficznego, umieszczona aż nadto wyraźnie, nazwisk zaś autora albo brak zupełnie, lub jest oznaczone tylko inicjałami. Jest to drobnostka, ale dość wymowna.

Szkic o afiszu polskim byłby niezupełny, gdybyśmy nie wymienili jeszcze kilka plakatów, rysowanych przez artystów polskich za granicą dla firm zagranicznych. Wspomniany już E. Lilien, rodem ze Lwowa, a teraz stale w Berlinie zamieszkały, prócz plakatu dla *Tygodnika Ilustrowanego*, wykonał jeszcze ogłoszenia dla *Berliner Tageblatt* i *Süddeutscher Postillon*, bardziej od pierwszego udane. J. Peszke był autorem bardzo wykwintnego i odrębnego afiszu dla nieistniejącego już miesięcznika paryskiego *L'Estampe et l'Affiche*, a Édward Loewy narysował skrzydlatą białą postać symboliczną na tle czerwonym dla urzędzonej — pono bardzo nie-

umiejętnie — w Paryżu w r. 1900 »Exposition Retrospective d'oeuvres d'artistes peintres polonais«. Nareszcie afisz wiedeńskiego czasopisma *Wiener Rundschau* — dama w czerwonej sukni, oparta o sfinksa — nosi podpis! »nach H. Rauchinger«.

Czy plakaty nasze posiadają jakiś styl własny, wyróżniający je wśród reszty europejskich? Nie mamy właściwych plakacistów, t. j. artystów, jeśli nie wyłącznie poświęcających się tej dziedzinie, to doskonale w niej wyspecjalizowanych, którzy, jak np. Chéret we Francji, Hassall w Anglii, Hahenstein we Włoszech lub grupa drezdeńska w Niemczech, potrafiliby w ciągu lat wyrobić pewien odrębny styl plakatowy, dla danego charakterystyczny narodu — w gruncie rzeczy więc pytanie nasze zbyt wąskie. Z naszych artystów żaden nie wykonał więcej nad 3—4 afiszów i żaden mniej lub więcej stale nimi się nie zajmował, o stylu zatem mowy tu być nie może. Boć styl w szerszym znaczeniu słowa, poza kilku motywami ornamentyki ludowej, zawsze i wszędzie bywa wynikiem długiego i prawidłowego rozwoju pewnej dziedziny sztuk pięknych, nigdy zaś nie zjawia się, niby Minerwa, od razu gotowym. Ale pozostawiając kwestię zasadniczego stylu na stronie, przyznać jednak trzeba, że kilkanaście dobrych afiszów krakowskich niewątpliwie odznacza się pewnymi wspólnymi cechami, rzucającymi się w oczy, gdy się je widzi razem obok siebie. Łatwo się to zresztą objaśnia wspólnym środowiskiem, wzajemnym oddziaływaniem artystów i wpływem profesorów na młodszych malarzów. (D. c. n.)

Paweł Ettinger.



SPOSOBY REPRODUKCYI - DO CELÓW GRAFICZNYCH -



Jak już w poprzednim numerze »Poradnika« zaznaczyłem, mam zamiar opisać wszelkie sposoby reprodukcji fotomechanicznej, dając krótki rys historyczny danego sposobu, bez zagłębiania się zbytnio w szczegóły techniczne, podkreślać będą jednak charakterystyczne właściwości, błędy i zalety danej techniki.

Zacznijmy od fotografii.

Nie chcę się zagłębiać w opisywanie doniosłości wynalazku fotografii, gdyż na każdym kroku mamy aż nadto sposobności się o tem przekonać — w drukarstwie i ilustracji dokonała, przez powstanie fotomechanicznej reprodukcji, ogromny przewrót.

Już w starożytności zauważył rzymski architekt Vitruwius, że pod działaniem światła, barwa minerałów się zmienia — np. cynober staje się pomału w świetle słonecznym czarnym.

Zauważono również, że srebro rozpuszczone w kwasie azotowym czernieje pod działaniem światła. Pierwszych prób dokonał już w XIII. wieku Albert Magnus. Naukowym badaniem działania światła na srebro zajmował się pierwszy lekarz Szulze w Halli nad Saalą. W drugiej połowie XVII wieku odkrył Jos. Nicophore Niepce czułość asfaltu na światło, a równocześnie skonstruował francuz Chevalier soczewkę. Ten połączył się z Daguer-

rem, który zauważył, że jod robi srebro czułym na światło. Wynalazłszy zaś dymki rtęci, wywołuje za pomocą nich płyty jodosrebne — jako utrwalcza używał z początku soli kuchennej, a potem natronu (tiosiarkanu sodowego) i w ten sposób powstała *Doguerreotypia* — pierwszy rodzaj fotografii.

Płytę srebrną wystawiał na działanie dymków jodu i w kamerze za pomocą soczewki oświetlał, potem za pomocą dymków rtęci wywoływał i natronem utrwalał. Pierwszym, który użył płyt szklanych, był Niepce St. Victor, który preparował je za pomocą krochmalu, zawierającego jod i wywoływał kwasem garbnikowym.

Francuz Le Gray wynalazł 1850 collodium i czynił je czułym na światło za pomocą jodku srebra. Dwaj angiolicy: Archer i Fry fotografowali w latach 1850 — 80 za pomocą collodium. W roku 1871 odkrył Moddoso suche płyty fotograficzne (żelatynowe).

Wynalazek fotografii dał podwaliny do dzisiejszego rozwoju sposobów fotomechanicznej reprodukcji i chociaż fabrykacja płyt fotograficznych stoi dzisiaj ogromnie wysoko, dla celów reprodukcji zachowano w wielkiej części jeszcze dawny sposób płyt mokrych kolloidowych, gdyż mimo, że dzisiaj ukazała się już w handlu płyta sucha, tak zwana fotomechaniczna, specjalnie

dla celów reprodukcji, która ma pewne dogodności, że np. można zdjęcia robić z natury wprost przez siatkę, to jednak przy reprodukcji subtelnych rysunków kreskowych, planów, map i t. d., albo przy fotografowaniu przez siatkę, za pomocą żadnej innej płyty nie można takich rezultatów osiągnąć, jak za pomocą mokrej, prócz tego wypada nieco taniej. Inna rzecz, jeżeli chodzi o reprodukcję barwną. Płyty mokre, kollodionowe są najczulsze na violett i ultraviolett, najmniej jednak na czerwony i żółty, tak, że zdejmując rzeczy barwne, nigdy nie otrzyma się prawdziwych kolorów i tonów oryginału.

Czerwony kolor lub żółty wyjdzie ciemno, prawie czarno.

Dlatego też szukano dróg, aby uczynić płytę fotograficzną czułą na kolory: czerwony, żółty, pomarańczowy i zielony. Dziś mamy już płyty, oddające kolory oryginału zupełnie wiernie i tak czułe, że umożliwiają zdjęcia migawkowe. Wynalazek ten umożliwił wykonywanie druku trójbarwnego, który omówimy jeszcze później. Prócz suchych płyt, czułych na kolory, tak zwanych ortochromatycznych, używa się do reprodukcji obrazów jednobarwnych, np. dla celów heliografury, tak zwanej emulsyi, która z domieszką odpowiedniego barwnika służy do zdjęć trójbarwnych. Sposób ten ma dla reprodukcji wiele zalet — daje przezroczystsze, bogate w szczegóły negatywy. Prawie wszystkie sposoby reprodukcji fotomechanicznej polegają na tem, że sole chromowe, połączone z substancjami organicznymi, jak np. klej, białko, żelatyna, zmieniają się pod działaniem światła i tak kopiowane pod negatywem, na płytę metalową, pociągniętą taką substancją z chromu, te miejsca, które były wystawione na działanie światła, stają się nierozpuszczalnymi, inne zaś, gdzie negatyw światła nie przepuszczał, w wodzie się rozpuszczają i zostaje rysunek danego obrazu na płycie metalowej, którą się potem kwasami wytrawia.

Wszelkie sposoby reprodukcji możemy podzielić na 3 rodzaje według właściwości kliszy czyli formy, z której się za pomocą tłoku farby i papieru, czy innej materii, dany obraz pomnaża. I tak rozróżniamy:

1. **Druk wypukły (Hochdruck)**, gdzie obraz jest na płycie uwypuklony tak, że walce, nakładające farbę, tylko te wzniesione miejsca dotykają, zaopatrując je w farbę, natomiast zagłębione miejsca pozostają czyste. Do tego rodzaju zaliczamy zwykły druk czcionkami, drzeworyt i klisze kreskowe, (fototypii) i przez siatkę (autotypii).

2. **Wklęsłodruk (Tiefdruck)**. Przy wklęsłodruku ma się rzecz wprost przeciwnie, jak przy druku wypukłym. Tutaj właśnie te miejsca w płycie, które dają rysunek obrazu danego i przyjmują farbę, aby ją potem oddać na papier lub inną materię są zagłębione, natomiast miejsca najwyżej stojące zostają czyste.

Do wklęsłodruku zaliczamy: staloryt, miedzioryt, aquafortę, heliografurę i fluorofortę.

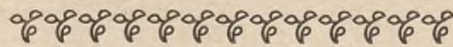
3. **Płaskodruk (Flachdruck)** jest to druk chemiczny, to znaczy, że daną płaszczyznę kamienia lub metalu, za pomocą środków chemicznych preparujemy tak, że tylko pewne miejsca (dany obraz przeniesiony na kamień) farbę drukarską przyjmują, inne natomiast odpychają. Do płaskodruku zalicza się litografia i algrafia (na aluminium).

(C. d. n.)

Zygmunt Gottlieb.



DRZEWORYT



Między wieloma sposobami reprodukcji, jest drzeworyt jednym z wybitniejszych; ma on bowiem wszelkie dane ku temu, by technicznie zadowolić wszystkie wymogi, stawiane artystycznej reprodukcji rysunku. Przyczynę zaś rzadszego, w obecnych czasach, używania tego sposobu, należy szukać w bardzo kosztownym wykonaniu, wskutek czego sposób ten zastosowany bywa tylko przy bardziej luksusowych drukach. Jako oryginały, służą przy drzeworycie rysunki piórkowe, bądź to o charakterze kreskowym, bądź to utrzymane w półtonach, zaś materiałem rysunkowym jest w tym wypadku ostre piórko lub tępe pióro trzcinowe, oraz ołówek i kredka; jako środkami pomocniczymi posługują się niektórzy artyści oprócz tego pendzlem, tuszem lub wiszorkiem, szczególnie, gdy chodzi o połączenie linii kreskowych z płaszczyznami półtonowymi, dla wywołania wrażenia malowniczego. Oryginały przenosi się zapomocą fotografii na płytę drewnianą, w tym celu spreparowaną; sam oryginał zaś służy drzeworytnikowi jako wzór przy wykonaniu drzeworytu i umożliwia mu osiągnięcia jak największej dokładności w tej pracy.

Drzeworytnik odczuwa nieledwie dłutem każdą linię oryginału, porównując z nim ciągle swoją pracę przyczem fotografia na płycie może mieć tylko znaczenie pośredniczące, ponieważ nie jest ani ostrą ani wyraźną. Zastępuje ona teraz miejsce dawniej używanego rysunku na płycie. Przed zastosowaniem bowiem fotografii do techniki drzeworytniczej artysta przerysowywał oryginał na płycie drewnianej, którą potem ciął. Wskutek tego rysunek wprawdzie ulegał zniszczeniu, ale drzeworytnik mógł się głębiej wczuć w dzieło artysty. Także i dla nakładcy zastosowanie fotografii w drzeworytnictwie ma bardzo doniosłe znaczenie, ponieważ nie tylko rysunek, wykonywany obecnie nie na drzewie, lecz na papierze, zostaje zachowany, ale także i kontrola dokładności w wykonaniu jest możliwą, co pierwiej było wykluczone. Po wykończeniu bowiem drzeworytu, porównywiają go teraz artysta i nakładca z oryginałem, co ma bardzo wielkie znaczenie.

Najmniej trudności nasuwa się przy rysunku piórkowym, gdzie linie są gładkie i mało ożywione; tyczy się to zwłaszcza rysunków, wykonanych grubym piórem trzcinowym. Delikatne zaś linie, rysowane piórkem, więcej wymagają trudu i staranności przy wykonaniu. Ponieważ wogóle rysunki piórkem dobrze się dają reprodukować także i w inny sposób, jasną jest rzeczą, że znaczny ich procent przypada cynkografii, jako technice szybszej i tańszej. O wiele trudniejszą jest reprodukcja rysunków, wykonanych ołówkiem, węglem lub kredką. Przy dokładnem zbadaniu, odkryjemy tu wiele subtelnych różnic co do barwy i charakteru linii. Nie sama grubość linii rozstrzyga tu, jak przy rysunkach piórkowych, przy których najcieńsze i najgrubsze linie są jednakowo czarne, do reprodukcji takich rysunków wystarczy cynkografia. Przy rysunkach ołówkowych i kredkowych, nawet najgrubsza linia może być bez siły i szarą, najcieńsza zaś, robić wrażenie sutej i czarnej. Nawet bez pomocy pendzelka tuszowego robią dobrze ułożone i odczute rysunki ołówkowe lub kredkowe, nadzwyczaj malownicze wraże-

nie. Dają one artyście więcej wolności przy wykonaniu, niż rysunki piórkowe, które wymagają świadomego liczenia się z siłą linii.

Drzeworytem posługiwało się wielu malarzy niemieckich jak Menzel, Hübner, Führig, Bürger, Bendemann, Jordan, Rethel i wielu innych, którzy na tej drodze osiągnęli bardzo wiele pięknych rezultatów. I na naszym

gruncie drzeworyt rozwinąłby się, gdyby wydawcy i drukarze zrozumieli, że przy wydawnictwach o większej wartości artystycznej nie powinno się rzecz traktować jedynie z punktu kosztów. Nie zdarzyłby się wtedy taki smutny wypadek, jak przed kilkoma laty w Krakowie, że pewien niezwykle zdolny i za granicą znany drzeworytnik o mało nie umarł z głodu.



Z TEGOROCZNYCH WYSTAW



Przy pobieżnym nawet zwiedzaniu wielkich tegorocznych wystaw międzynarodowych sztuki w Wenecji i Monachium, widz odrazu nabiera przekonania, że zainteresowanie się sztukami graficznymi na Zachodzie jest bardzo znaczne i w porównaniu z latami poprzednimi stale wzrasta.

W przepysznym urządzonym weneckim pałacu sztuki, a również w mniej bogato udekorowanym Glaspalascie monachijskim, długi szereg mniejszych gabinetów bocznych poświęcony jest wyłącznie grafice. Wszystkie jej dziedziny są tu mniej lub bardziej obficie przedstawione; miedzioryty, akwaforty, akwatynty, pointes-sèches łączą się z drzeworytami, litografiami i algrafiami, ba, nawet z gminnymi cynkotypiami, tworząc nader piękny korowód okazów jednobarwnych i wielobarwnych grafiki współczesnej, przeważnie oryginalnej. Sporo jeszcze, co prawda, spotykamy i reprodukcji obrazów, jednak rytownictwo tu niewątpliwie coraz bardziej ustępuje miejsca technikom fotochemicznym.

Wystawa wenecka nosi charakter bardziej międzynarodowy, w Monachium zaś, z małymi wyjątkami, jak n. p. salka grafików skandynawskich, głównie występuje grafika niemiecka. W Wenecji zwracają na siebie szczególną uwagę, zarówno ilościowo jak i jakościowo, oddziały: holenderski — Storm van's Gravesande, Toorop, Dupont, Zilken, Nieuwencamp, Veldheer —, angielski — Brangmyn, A. East, Holroyd, Spence — i oczywiście francuski — Chahine, Raffaelli, Vallotton, Cottet, Rivière, Fantin-Latour, Besnard. Dopełniają je znakomicie zbiór mistrzowskich akwafort Andersa Zorna w sali szwedzkiej, oraz śliczne akwaforty kolorowe Thaulowa. Liczne bardzo okazy grafiki włoskiej oczywiście nie mogą wytrzymać konkurencji tych mistrzów, cieszących się zdawną sławą europejską. Zaciekawiają jednak do pewnego stopnia A. de Carolis i Alberto Martini dekoracyjnymi pracami z zakresu zdobnictwa książkowego — ilustracje, Exlibrysy, winiety — w których się odbija dość silny wpływ złotego wieku sztuki włoskiej — epoki odrodzenia. Z grafików niemieckich najbardziej nam przemawiał do gustu Oskar Graf swemi szeroko i soczyście traktowanymi akwatyntami. W rezultacie, po dokładnym obejrzeniu wystawy, rzuca się w oczy dość znamieny fakt, którego nie chcielibyśmy przemilczeć, gdyż niezawodnie świadczy on o rozszerzającym się wśród artystów zamiłowaniu do uprawiania sztuk graficznych wogóle. — We wszystkich bowiem krajach wśród grona grafików-specjalistów częściej

niż dawniej pojawiają się nazwiska wybitnych malarzy. Nie mówiąc już o Zornie i Raffaellim, którzy od dawna są uznani za mistrzów zarówno w dziedzinie malarstwa, jak i grafiki, do ostatniej, a szczególnie do szlachetnej i tak wielce subtelnej akwaforty, garną się teraz takie pierwszorzędne gwiazdy malarstwa współczesnego, jak mistrze francuscy P. A. Besnard i Cottet, przestarzały Holender Israels i jego różnostronny ziomek Toorop, pejzażysta norweski Thaulow i niemniej wybitny pejzażysta angielski A. East, oryginalny dekorator angielski Brangmyn i wielu innych.

Z wielkiem zaciekawieniem szukaliśmy owoców kiełkującej i na naszej niwie od lat paru sztuki graficznej, lecz niestety na próżno. Ze owoców tych nie znaleźliśmy na Adryatyku, zbytnio dziwić nas mogło, gdyż wystawa wenecka poza udatnym krajobrazem zimowym p. Filipkiewiczza, dzieł sztuki polskiej nie zawierała wcale. Lecz zato na IX międzynarodowej wystawie sztuki w Monachium istnieje nawet specjalna sala polska, nie bardzo gustownie udekorowana, gdzie do turnieju europejskiego stanęło stowarzyszenie »Sztuka« z licznym szeregiem utworów swych członków. Dodamy w nawiasie, że tym razem nasza arystokracja artystyczna niezbyt gwałtownie się wysadziła i jako całość imponującego nie robi wrażenia. Poza »Sztuką« sporo jeszcze artystów polskich wystawiło oddzielnie w różnych salach. Jednak nie mogliśmy nigdzie odnaleźć ani jednego utworu grafiki polskiej. Zaliczyć do niej jedynie można oryginalny rysunek okładki do »Bajek i klechd« Kasprowicza, wykonanej przez p. Z. Dębickiego w salce »Sztuki«. Czy to nie za mało? A ponoć w Krakowie istnieje stowarzyszenie grafików polskich, jak opiewała ongi »Teką Grafików«, do którego należą prawie wszyscy członkowie »Sztuki«. Czyżby powstanie oryginalnej grafiki polskiej, o której w swoim czasie tyle pisano, miało się ograniczyć ową tak wielce przereklamowaną »Teką«? Może powodem tej abstynencji było nasze stare uprzedzenie do sztuk graficznych, którym wprawdzie przyznaliśmy prawo obywatelstwa w kraju, ale nie uważamy ich dotąd za godne, by reprezentowały naszą sztukę na wystawach zagranicznych? Dawno już należałoby pozbyć się tego przesądu, wobec wielkiego udziału w sztukach graficznych największych mistrzów nie tylko za granicą lecz także i na naszym gruncie. Szkoda wielka, że »Sztuka« nie postarała się także o przedstawienie kilku prac graficznych polskich. P. E.





STEREOTYPIA



KLINOWANIE FORMY.

Formę klinuje się zupełnie podobnie, jak formę do druku. Zwrócić tu należy baczna uwagę na czcionki, które muszą być w stanie nieuszkodzonym. Ze złych czcionek nie da się w żadnym razie stworzyć równej, jednolitej i zdanej do druku płyty stereotypijnej.

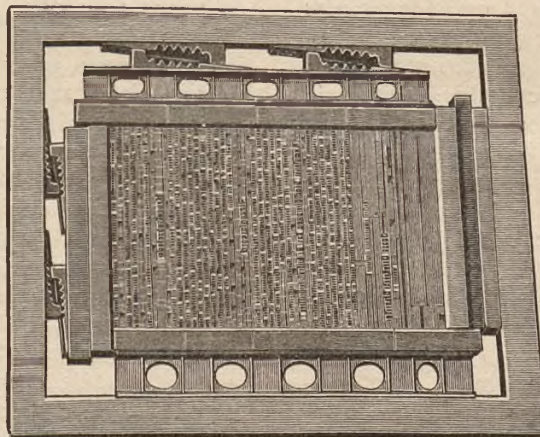
Stąd wynika, że stosowane do stereotypii ramy muszą być zarówno względem siebie jak i względem podstawy prostokątne. To samo odnosi się do sztegów na wysokość pisma, które bezpośrednio obłożoną jest forma (patrz ryc. 3). Używa się dwu rodzajów sztegów: sztegów wewnętrznych i bocznych (Mittel- u. Seitenstege). Pierwsze służą do tego, by różne, równocześnie stereotypowane kolumny oddzielić od siebie wzajem na potrzebną odległość i w ten sposób uzyskać miejsce na fasety. Te sztegi wewnętrzne mają zazwyczaj szerokość trzech cyfer. Sztegi boczne, zazwyczaj na 4 cyfery szerokie, różnią się od pierwszych tem, że mają jeden brzeg ścięty skośnie i tym właśnie brzegiem są zwrócone do pisma. Służą one do obramowania matrycy gładką, szeroką listwą, na którą to listwę bezpośrednio nakłada się ramkę do odlewu (Giesswinkel). Łatwo tedy pojąć, że od dokładności owych sztegów zależy równomierna grubość płyty. Powinny one, o ile można, składać się z niewielu kawałków i nie posiadać dziur, ni wypukłości żadnych, w miejscach, gdzie stykają się z matrycą, gdyż to wpływa na grubość płyty i pociąga za sobą bardzo wiele czasu przy obrabianiu jej po odlaniu.

Sztegi boczne istnieją w handlu albo w dłuższych sztabach z ołowiu, lub też w sortymentach na systematyczną długość z ołowiu albo żelaza.

Gdyśmy już formę zaklinowali w ten sposób, czyszcimy ją i to zrazu na odwrotnej stronie układu, następnie, otwierając formę ponownie, usuwamy wszelkie niedokładności, jakieby się okazały, np. szpisy, bloki i t. p. Po ostrożnem, ponownem, zamknięciu i oklepaniu, z największą starannością czyszcimy samą powierzchnię pisma z farby i pyłu benzyną lub terpentyną, w każdym razie nie naftą.

Początkujący, chcący uniknąć przebicia matrycy, uczyni dobrze, wypełniając większe, puste miejsca między wierszami odłatkami interlinij $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{2}$ petitu grubości. Do tego celu polecają niektórzy tekturę, ale nie jest ona odpowiednią, gdyż, jako zły przewodnik ciepła, powoduje opóźnienia w schnięciu matrycy.

Po wyłożeniu formy przeciąga się ją lekko umoczoną w dobrej, prowensalskiej oliwie pędzlem, by pismo pokryło się bardzo cienką warstwą tłuszczu. Ułatwia to bardzo odczepienie się matrycy, wciśniętej głęboko w zagłębieniu formy. Ale w żadnym razie oliwa nie powinna wypełniać zagłębień w piśmie.



Rys. 3.



Rys. 4.

KLAJSTER MATRYCOWY.

Przepisów na kłajster matrycowy istnieje tyle niemal, co objaśnień do stereotypii. Każdy mniema, że przez dodatek pewnych niewinnych chemikalii uczyni kłajster nadzwyczaj dobrym.

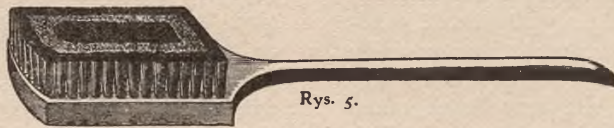
Jestto mniemanie zgoła fałszywe. Dobroć kłajstru polega przedewszystkiem na użyciu pierwszej jakości materyału surowego, wolnego od wszelkich surogatów, przez co zyskuje się też na czasie, gdyż odpada wiele czynności ubocznych jak np. filtrowanie masy i t. d. Główne cechy dobrego kłajstru to zdolność lepienia, odporność na działanie gorącego metalu stereotypijnego, jako też właściwość, pozwalająca na długie przechowywanie. Najprostszy przepis, odpowiadający wszystkim tym wymogom, a wypróbowany w długoletniej praktyce, jest następujący: Rozpuszcza się część krochmalu pszennego w zimnej wodzie, a gdy się już dobrze rozpuścił, dolewa się wody gorącej, mieszając ciągle. Potem należy rozmieszać 2 części dobrze szlamowanej kredy z zimną wodą i płyn ten dodać do pierwszego, nie przestając mieszać. Jeśli kłajster ma być przechowywany czas dłuższy, musi być gęsty, papkowaty, a z tej masy bierze się część wedle potrzeby i rozcieńcza w innym naczyniu do takiej konsystencji,

by łatwo było nim smarować. Gęsta masa konserwuje się w zimie bez jakiegokolwiek dodatku przez 6 do 8 dni, w lecie natomiast należy do niej dodać 3 do 4 łyżek spirytusu, by powstrzymać rozkład. Można też dodać innych środków antyseptycznych, jak n. p. ałunu lub kwasu salicylowego. Ten prosty sposób przyrządzania kłajstru uważać należy za bezwzględnie lepszy od wielokrotnie zalecanych rozmaitych proszków matrycowych, które po dłuższym czasie z reguły tracą całą niemal swą klejowatość.

SPORZĄDZANIE MATRYC.

Matryca składa się z pewnej liczby arkuszy papieru, połączonych kłajstrem w gibką masę, która to masa łatwo poddaje się i wciska we wszelkie zagłębienia formy. Główną rolę przy jej sporządzaniu odgrywa pierwszej jakości, wolny od guzków, papier. Posiadać te zalety zwłaszcza powinny arkusze bezpośrednio przylegające do pisma lub kliszy. Zazwyczaj wierzchnią warstwę stanowi bibułka (5 do 6 arkuszy), potem idzie niezbyt gruba bibuła (1 arkusz), następnie średniej grubości niebieski papier pakunkowy (2 do 3 arkuszy), a wreszcie na sam spód jeden arkusz grubego papieru pakunkowego, który nadaje matrycy potrzebną sztywność. Wszystkie te papiery razem kraje się wedle potrzeby na kawałki odpowiedniego formatu, przyczem jednak baczyć należy, by sztegi na wysokość pisma, okalające formę, dostatecznie pokryte były papierem. Papier smaruje się kłajstrem, kładąc go na płycie cynkowej, lub starym zużytym, kamieniu litograficznym.

Samo smarowanie odbywa się w następujący sposób: Kładzie się naprzód na płycie i arkusz wspomnianego niebieskiego papieru pakunkowego i pociąga się go równo kłajstrem, za pomocą płaskiego pędzla o długiej szczecinie (ryc. 4). Potem przykładą się arkusz bibuły, bacząc pilnie, by się nie potworzyły bańki powietrza. Bibułę smaruje się kłajstrem i to obficie, bo posiada ona większą od papieru zdolność wsiąkania płynów i przy zbyt słabym pociągnięciu nie przylepiłaby się do wierzchnich warstw papieru. Na posmarowaną bibułę kładzie się kolejno 5 do 6 arkuszy bibułki, smarując każdy bardzo lekko rozcieńczonym kłajstrem. Nakładanie bibułki wymaga więcej wprawy, gdyż jest ona cienka, a idzie o to, by uzyskać powierzchnię zupełnie wolną od baniek powietrza i fałdów. Najlepiej ująć arkusz lewą ręką, przycisnąć go brzegiem dolnym do robionej matrycy, a potem zniżając z wolną ręką, kłaść go, równocześnie ręką prawą gładząc, w miarę jak się przylepia, kolistymi pociągnięciami. Ostatniego, zwierzchniego arkusza nie smaruje się kłajstrem. Tak zlepione arkusze unosi się ostrożnie z płyty cynkowej i kładzie stroną, pokrytą bibułą, na układzie mającym być stereotypowanym. Potem płaską szczotką, zaopatrzoną w równo obciążoną szczec (ryc. 5) uderza się po matrycy i wbija ją w pismo lub kliszę, poczynając od środka i posuwając się z wolna ku obwodowi. Uderzenia powinny być zrazu lekkie a zawsze prostopadłe, gdyż inaczej matryca mogłaby się skrzywić, pofałdować lub nawet przebić.



Rys. 5.

Gdy się już w masie zarysowały kształty pisma, nakłada się drugi arkusz papieru pakunkowego, uderza nieco mocniej, a potem kładzie arkusz trzeci. Teraz uderza się coraz silniej, dotąd, aż się nabierze pewności, że się masa wcisnęła we wszystkie zagłębienia i płyta będzie dostatecznie ostrą. O głębokości matrycy przekonać się można naocznie, unosząc jeden jej róg, ale wtedy należy tę część ponownie wyklepać, bo inaczej może się zdarzyć, że litery w tem miejscu wyjdą podwójnie w matrycy. Początkujący uczyni dobrze, bijąc masę przez cienkie płótno, a nie wprost. Wyłożony trzecim arkuszu papieru pakunkowego większe zagłębienia skrawkami tektury, smaruje się kłajstrem ostatni arkusz grubego papieru pakunkowego i lekkimi uderzeniami łączy go z całością, a potem dziurawi w kilku miejscach, by w ten sposób otworzyć drogę parze wodnej, wydzielającej się z kłajstru podczas schnięcia. — Do dziurawienia używa się ostrego, cienkiego szydła, które się prostopadle wbija, a potem gotową matrycę oddaje się wraz z formą do suszarni.

W razach, gdy idzie nie tyle o dokładność, ile o szybkość pracy, np. przy stereotypowaniu dzienników, postępuje się w ten sposób z matrycą:

Bierze się tak zw. proszek wypełniający (Füllpulver), tj. sproszkowaną dokładnie kredę lub glinę i posypuje się powierzchnię ma-

trzy, wypełniając w ten sposób wszystkie jej wklęsłości. Uczyniwszy to — resztę proszku zgarnia się linią tak, że cała powierzchnia jest równą, nakłada z góry dobrze posmarowany arkusz grubego papieru pakunkowego, przyciska go rękami i wkłada wszystko razem pod prasę.

Powyżej opisany normalny sposób sporządzania matrycy ulega tu i ówdzie pewnym zmianom, mianowicie, gdy idzie o stereotypowanie na zimno (Kaltstereotypie) p. niżej. Wówczas nie nakłada się na wierzch matrycy grubego papieru pakunkowego, lecz używa się do tego celu jeno cieńszego, jak 3 poprzednie. Wypadek ten zachodzi przy stereotypowaniu drzeworytów, kiedy to musi się matrycę po odbiciu zdjąć i osobno suszyć.

I w ten sposób »na zimno« otrzymać można wyborne matryce, zwłaszcza, gdy się używa suszarki z zawiasami (rycina 6).

Z drugiej jednak strony, tam gdzie jest w układzie wiele miejsc pustych, np. w nagłówkach dzienników lub plakatach, należy użyć na pokrycie górne dwu arkuszy grubego papieru pakunkowego, a to w celu zapobieżenia wklęsnięciu matrycy przy odlewie. Przy matrycowaniu takich szerokich powierzchni, zwłaszcza przy płaskich drzeworytach i galwanach, występuje jeden wcale niepożądany objaw, mianowicie ten, że brzegi formy, a raczej kliszy, głębiej się wciskają w matrycę, niż część środkowa. By część środkowa nie wypadła słabo na odlanej płycie, należy na zewnętrznej stronie pośrodku matrycy wyskrobać szczyrkami nieco papieru, w ten sposób matryca podda się w tem miejscu bardziej ciśnieniu stopionego metalu i różnica będzie wyrównana.



Rys. 6.

Przy stereotypowaniu układu tabelarycznego należy wbijać matrycę nie wprost, ale nakrywając ją uprzednio materią jedwabną lub flanelą. Dodać wreszcie musimy, że w ostatnich czasach wszedł w życie gotowy papier matrycowy, ale używać go należy jak najrzadziej.

Jest on od przyrządzonych świeżo matryc gorszym, podobnie jak gorszą jest bułeczka czerstwa od świeżej. Główną jego wadą jest niedostateczna podatność, przez co matryca nie jest ani dość ostrą ani głęboką, skutkiem zaś tego płyty są płytkie i podczas druku bardzo szybko poczynają zamazywać.

Gotowego papieru matrycowego używać przeto należy tylko w razach, gdy w układzie niema zbyt wiele miejsc pustych i wielkich odstępów w piśmie, np. w druku dziełowym. Ale i tu należy bardzo ostrożnie postępować z gotowymi matrycami i wprzódy je wypróbować, by uzyskać pewność, że dadzą się z nich odlać dobre płyty. Przed użyciem takiego papieru należy go zanurzyć w zimnej wodzie, potem przełożyć arkusze jego arkuszami mokrej bibuły, nakryć cały stos filcem i obciążyć ołowianą płytą. Gdy tak poleży pół godziny, należy zbadać, czy matryce stały się przez zwilżenie przejrzystymi, gdyż tylko w takim razie są one dobre do użytku. (C. d. n.)





RADY DLA MASZYNISTÓW



PRZYCZYNEK DO DRUKU BARWNEGO. Gdy przyjrzymy się bliżej współczesnym farbom drukarskim, podziwiać musimy wielką ruchliwość i wynalazczość przedsiębiorczych fabryk, które w ostatnich latach wprowadziły w handel mnóstwo nowego towaru i odpowiadającego swemu celowi. Dzisiejszy drukarz, rozporządzając takim materiałem, może i powinien wytwarzać rzeczy piękne w zakresie druku barwnego.

Jakież bo istniały farby przed 35 choćby laty? Wybór był zaprawdę bardzo mały, a brało się je — jak z własnej wiem praktyki — wprost z miejscowego sklepu lub drogueryi. Naturalnie całe zadanie drukarza ograniczało się wówczas do jakiegoś złotego obramienia lub wiersza tekstu, czerwono odbitego. To też daremnie by wtedy było szukać w składzie oficyny wielobarwnych farb, wyłącznie do druku przeznaczonych. Unikano tego zarówno z powodu wygórowanych cen, jakoteż trudności transportowych. W ostatecznej potrzebie brano zwyczajne farby malarskie i drukowano, jak się dało. Ale i smak odbiorców nie był wyrobiony. Gdy czytelnik, obok czarnego tekstu, ujrzał jakąś inną farbę, bodaj trochę od tamtej odróżniającą się, czuł się już bardzo zadowolonym, a z drugiej strony sam drukarz nie potrzebował się liczyć z krytyką ni konkurencyą kolegów, równie nisko, jak on, pod tym względem stojących.

W owym czasie nie było też naturalnie ani zdobnego materiału akcydencowego ni końcówek, ni innych rzeczy, któreby umożliwiały nadanie drukom artystycznych cech.

Dopiero gdy technika drukarska poczęła się rozwijać, gdy poczęto drukować to, co przedtem litografowano, wzmogło się też zapotrzebowanie lepszych i więcej urozmaiconych farb drukarskich, tańszych od litograficznych i celom drukarstwa lepiej odpowiadających. Odlewnie poczęły teraz dawać nowy materiał, odrzucono dawne zawikłane i niepiękne formy inicjałów, a równoczesne zmiany techniczne w samej konstrukcji maszyn i kałamarzów dodały drukarzowi ochoty do zajęcia się na seryo barwnym drukiem.

Każdy chyba starszy kolega pamięta, jak za czasów jego praktyki drukarz prowincjonalny sam gotować musiał pokost drukarski i czynić mnóstwo prób z rozmaitymi materiałami surowymi, w celu sporządzenia farb, wedle starych recept. Dzisiaj sprawa wygląda inaczej. Drukarski dostaje do rąk farby gotowe w wielkiej ilości

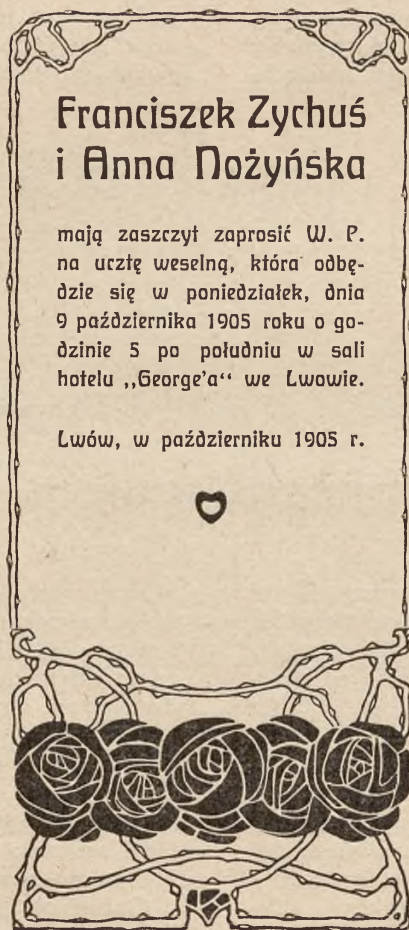
i setkach odcieni. Ale zarazem zmieniły się warunki pracy. Fachowiec nie może poprzestać na samym wyglądzie danej farby, musi on też zważyć jej trwałość, co znowu zmusza go do zapoznania się ze składnikami farby danej i wiedzieć, w jakim stosunku stoją one, jak działają na dany papier i t. d. A różnorodność zapatrywań w tym zakresie jest wielka. Zazwyczaj spotkać się można z mylnem zapatrywaniem, że na lichym papierze należy drukować lichą farbą, bo ofiarowana za druk cena wyklucza użycie farby lepszej. Jest to myłka. Z reguły farby lepsze są wydatniejsze, więc różnica łatwo się w ten sposób wyrównuje, a efekt drukarski jest przy użyciu farby dobrej nierównie lepszy i można rzecz taniej uczynić piękną. Obok tego różnice ceny są pozorne jeno i wedle cennika sądzić nie można. Należy przedewszystkiem dokładnie zbadać wydatność danej dobrej i lichej, taniej farby.

Rozróżniamy trzy rodzaje farb drukarskich: nieroztarte suche, tj. te, które się sprowadza w stanie suchym, farby ciastowate, już rozrarte z pokostem we fabryce, ale jeszcze za gęste do druku, wreszcie farby zmieszane z pokostem w tym stosunku, że wprost niemi drukować można.

Nie jest rzeczą obojętną, jaką farbę się sprowadzi. Z reguły oficyny, które mają mało zamówień na barwne druki, a przeto mało praktyki, powinny sprowadzać farby ciastowate, gdyż nie zdolają nigdy farb suchej tak dobrze rozetrzeć z pokostem, by uzyskać piękny, gładki, soczysty druk, względnie dokładne krycie papieru. Uczynić to może jeno maszyna rozcierająca, co również decyduje o samej wydatności farby. Rozcierając w domu, zazwyczaj marnuje się dużo farby.

To też spotykamy nieraz druki technicznie wzorowe, które jednak cierpią na braki w farbie, mają płaszczyny pełne guzów, ziarenek, co przypisać należy złemu rozrarceniu farby, której ziarenka poprzylepiały się do walców. Zresztą wiele farb opiera się rozcieraniu i maszyna rozcierająca musi je miażdżyć kilkakrotnie, przyczem pilnie baczyć należy, by przez zbyt silne tarcie i rozgrzanie walców trących farba nie spaliła się wprost na maszynie. Niektórzy drukarze wątpią o tem, jednak jest to niezaprzeczoną prawdą i zawsze walce maszyny trącej zrazu ustawia się szeroko, za każdym okresem tarcia zmniejszając odległość je dzielącą, gdy farba już została trochę rozgniecioną.

C. d. n.



Ornamenty różane firmy Schelter i Gisecke w Lipsku.



Schelter i Gisecke.

KRONIKA ZAGRANICZNA



Schelter i Gisecke.

KONKURS NA EX LIBRIS W PETERSBURGU.
Wychodzący w Petersburgu rosyjski miesięcznik bibliograficzny »Wjěstnik Literatury« ogłosił przed paru miesiącami konkurs na ex-libris dla bibliotek ludowych, który to konkurs niedawno został rozstrzygnięty. Nadesłano około 130 rysunków, większość jednak zupełnie nie odpowiadała celowi, a nawet nagrodzone, choć pojęte dekoracyjnie i dobrze wykonane, nie wyróżniają się bynajmniej oryginalnością pomysłu. Pierwszą nagrodę otrzymał Depaldo — otwarta księga na tle stylizowanego słońca, którą przecina pęk kłosów, — drugą przyznano Belzenowi za dość szablonowy motyw siewcy-chłopa, żywcem zdjętego z alegorycznej postaci malarza Rotyego na monetach francuskich.

Ciekawe, czy rosyjskie biblioteki ludowe zechcą skorzystać z wyników tego konkursu i czy ze szczupłych swych funduszków zechcą poświęcić pewną kwotę na artystyczne ex-libris, mające zająć miejsce nieestetycznych pieczęci kauczukowych. P. E.

W PARYŻU zawiązało się nowe stowarzyszenie rytowników pod nazwą »Le Burin« (Rylec), na czele którego stoją znani graficy pp. Waltner, Patricot i E. Buland.

ZWIĄZEK NIEMIECKICH TOWARZYSTW TYPOGRAFICZNYCH (organizacja dla zawodowego kształcenia) obchodził dnia 27 września b. r. dwulecie swego istnienia; liczy on obecnie około 3.000 członków w 49 towarzystwach. W ostatnim roku powstało kilka nowych towarzystw, którym wydział związku szczególnie udzielał swej pomocy, ponieważ chodziło często o uprzystępnienie im najbardziej początkowych wiadomości z dziedziny grafiki. Natomiast towarzystwa większe nie tyle polegały na bezpośredniej pomocy związku, posiadając własny program pracy. Czas już najwyższy, ażeby i u nas pomyśleć o zakładaniu podobnych towarzystw.

MITTELDEÜTSCHER KUNSTGEWERBEREIN we Frankfurcie nad Menem, urządza w marcu r. p. międzynarodową wystawę opraw artystycznych, wykonanych przez fachowych introligatorów i amatorów.

Jak wiadomo, sztuka introligatorska w ostatnich czasach doczekała się nowego, świetnego rozkwitu i w niektórych krajach, głównie w Anglii, Francji, Niemczech i małej Danii, dochodzi do bardzo wysokiego stopnia dosko-

ności artystycznej. Pracują w tej dziedzinie sztuk stosowanych znani artyści i liczne szeregi utalentowanych amatorów. Jurorami na wystawie frankfurckiej, między innymi, będą: znany introligator berliński, W. Collin, dyrektor paryskiego muzeum sztuki stosowanej, L. Metman i artysta Henryk Vogeler, nie obcy czytelnikom »Poradnika«. Mamy nadzieję, że nasi artyści-graficy jako też introligatorzy wezmą udział, a prace ich nie będą ostatnimi w tym przeglądzie międzynarodowym.

WILLI GEIGER, wielce oryginalny, młody rysownik niemiecki, doczekał się już zbiorowego wydania swych w istocie niezwykłych i ciekawych ex-librisów. Wydawnictwo to, sporządzone przez p. A. Rösslera (Lipsk, Fr. Rothbarth), zawiera wszystkie ex-librisy w liczbie 36, jakie Geiger dotychczas wykonał.

ALBERT EDELFEITZ, jeden z pierwszorzędnych malarzów fińskich, zmarł w 54 roku życia. Zgasły artysta pracował i w dziedzinie graficznej; między innymi wykonał piękne ilustracje do popularnej powieści Runsborg'a »Choraży Stal«.

DEUTSCHER KÜNSTLERBUND, w którym się skupiają najprzedniejsze siły świata artystycznego Niemiec, nabył niedawno piękną willę we Florencji, celem urzędzenia w niej szeregu pracowni artystycznych. Pracownie te będą oddawane peryodycznie do rozporządzenia wybitnych, młodszych artystów na pewien czas, tytułem stypendium i wzamian zwykłych nagród i odznaczeń na wystawach Künstlerbundu.

Wśród wybranych stypendystów okazał się znakomity karykaturzysta i rysownik monachijski, Teodor Tomasz Heine, któremu ofiarowano jedną z pracowni florenckich na termin dwuletni. Cesarz Wilhelm II, któremu Heine

w genialnych swych karykaturach niejednokrotnie dokuczał, będzie z pewnością niezadowolony z tego wyboru.

»KUPFERSTICH U. HOLZSCHNITT IN VIER JAHRHUNDERTEN«, (B. Cassirer, Berlin). Pod tym tytułem wyszła praca wybitnego znawcy historii sztuk graficznych p. Pawła Kristellera. Jest to treściwa, a zarazem wyczerpująca historia powstania i rozwoju miedziorytu i drzeworytu wraz z ich odmianami aż do końca XVIII-go stulecia, napisana z wielką znajomością rzeczy i obficie ilustrowana.



Ornamenty róźane firmy Schelter i Gisecke w Lipsku.



Schelter i Gisecke.

DROBNE WIADOMOŚCI



Schelter i Gisecke.

SKŁAD DZIEŁ GRAFIKÓW POLSKICH. Myśl urządzenia jakiegoś centralnego organu dla zbyt wielu dzieł grafiki polskiej, którą tu podjęliśmy, była snadź na dobie, gdyż jednocześnie prawie w Warszawie oczekiwała się urzeczywistnienia.

Mamy oto przed sobą ogłoszenie w formie okólnika, w którym Księgarnia Powszechna w Warszawie podaje do wiadomości, że posiada na składzie autolitografie St. Czajkowskiego, Witolda Wojtkiewicza, St. Kamockiego, Tad. Rychtera, H. Uziembły, oraz akwaforty Fr. Siedleckiego, L. Gottlieba, Ludwika Markusa i że dalsze prace graficzne artystów polskich są w przygotowaniu. Widocznie więc Księgarnia Powszechna nosi się z zamiarem ześrodkowania w swych rękach sprzedaży utworów grafiki polskiej i będzie w tym kierunku pośredniczyła między artystami, a publicznością. Pomysł ten uznajemy ze wszelkich miar za godny poparcia.

JEDEN Z KOLEGÓW KRAKOWSKICH p. Zd., niedawno przybyły z Warszawy, drukuje obecnie własnym nakładem dzieło, jakiego dotąd literatura polska nie posiadała, mianowicie »Słownik portugalsko-polski«. Ze względu na dość liczną emigrację polską do Brazylii, dzieło to może mieć wielkie znaczenie. Autor jego, który bawił dziesięć lat w Ameryce Południowej i tam nauczył się dokładnie języka portugalskiego i hiszpańskiego, opowiada, że tam zdolni zecerzy europejscy mają dominujące znaczenie, ze względu na zazwyczaj słabe uzdolnienie, a często i brak sił miejscowych. Jeżeli zważymy, że wielu zecerów polskich szuka zarobku w krajach bardziej kulturalnych jak Niemcy, Szwajcaryja i t. p., gdzie często miejscowym drukarzom, pod względem uzdolnienia dorównać nie mogą, to zdaje się nam, że korzystniejszą dla nich byłoby rzeczą, gdyby szukali szczęścia za Oceanem, gdzie siły miejscowe nie wystarczają do zaspokojenia coraz bardziej wzrastających potrzeb kulturalnych ludności. Pan Zd. pierwszy pracował w tym kierunku przez założenie polskiej drukarni w Porto Alegre (St. Rio Grande do Sul) i przez wydanie kalendarza na rok 1898 — pierwszej książki w języku polskim — która wyszła w Ameryce Południowej.

NOWY SPOSÓB DRUKOWANIA, wynalazek architekta Calousa w Kolonii, który pod względem tak szybkości, jak dobroci i taniości, wszystkie podobne wynalazki przewyższa, jest w stanie w kilku godzinach podług każdego pisanego lub rysowanego oryginału reprodukcyje w większej ilości, w jednym lub kilku kolorach wykonać. Każde pociągnięcie pendzla rysownika lub malarza kopiuje tak dokładnie, że często z trudnością rozpoznać można kopię od oryginału. Najznaczniejszym ze wszystkiego, co dotychczas w drukarni Calousa zdziałano, jest odtworzenie dzieła artystycznego pod tytułem »Ornamentenquelle 1905« (Źródło ornamentów), złożonego z jedno- lub kilkukolorowych tablic; piękność i zgodność z oryginałem jest nieprześcigniona. *B. W.*

BIBLIOTEKA ANGIELSKIEGO MUZEUM W LONDYNIE posiada osobny oddział dla gazet, który teraz ma być w nowowyzbudowanym gmachu

umieszczony. Do jak olbrzymiej objętości oddział ten z czasem doszedł, widać z tego, że ustawienie 48.000 foliów dla gazet potrwa trzy miesiące.

DROGI PRZECINEK. Ośm milionów marek kosztował Stany Zjednoczone jeden przecinek. Przy obradach nad taryfą cłową zapadła uchwała, mocą której wszelkie zagraniczne rośliny owocowe (all foreign fruit-plants) od cła uwolniono. Pisarz, któremu powierzono odpisanie taryfy, opuścił w swej mądrości dzielnik, w jego zaś miejsce wstawił przecinek i napisał: »all foreign fruit, plants« (wszelkie owoce, rośliny i t. d.). Błąd ten można było dopiero naprawić po roku, a w tym czasie sprowadzone owoce były wolne od cła. Stany Zjednoczone poniosły przez to około 8 milionów straty.

RZĄD STANU KANZAS w północnej Ameryce zamierza otworzyć własną drukarnię. Zarządcza tej nowej drukarni rządowej ma być, jak wszyscy inni urzędnicy stanu, co dwa lata obierany. Tylko tacy robotnicy mają tam być zatrudnieni, którzy się wyrzekną używania wszelkich napoi upajających.



NOWOŚCI ODLEWARŃ PISM



Bardzo sympatyczną nowość ilustruje słynna firma Schelter i Gisecke w Lipsku w nadesłanym ostatnimi dniami zeszycie, a mianowicie ornamenty różane (patrz szpalta 19 - 22) pojęte zupełnie graficznie, a narysowane z pewną artystyczną niedbałością, co je korzystnie odróżnia od całej powodzi niemieckich wyrobów.



NASZE DODATKI



Zeszyt niniejszy zawiera trzy dodatki, z których dwa pierwsze przedstawiają kilka akcydensów dla użytku codziennego. Tablica I. zawiera u góry ogłoszenie i okładkę z winiętami dwubarwnymi firmy Schelter i Gisecke w Lipsku, którym nie można odmówić pewnego rozmachu artystycznego, u dołu zaś widzimy zaproszenie z bardzo udatnionymi winiętami trójbarwnymi rysunku swojskiego grafika p. Henryka Uziembły. Tego samego artysty są winiетки naczółka górnego tablicy II., w którym to naczółku zaznaczyć należy umiejętne zastosowanie ornamentu okalającego cały naczółek do winietek w bocznych plastronach. W dalszym naczółku podaliśmy umyślnie rzecz w stylu secesyjnym, ażeby tym pedagogicznym sposobem zmusić Szan. Czytelników do porównań i przez to sprawę unarodowienia naszej sztuki popchnąć o krok naprzód.

Tablica III. przedstawia kliszę według własnego zdjęcia młodej, ale ruchliwej firmy reprodukcyjnej »Zorza« w Krakowie. Do odbicia tej kliszy wzięto farby dwutonowej firmy Kast i Ehinger w Stuttgarcie.



SZKOŁA TAŃCÓW KAROLA KOWALSKIEGO

SOIRÉE DANSANTE

24 MARCA 1906 R. O GODZINIE 8 WIECZOREM
W MAŁEJ SALI »SOKOŁA« KRAKOWSKIEGO



WYSTAWA KWIATÓW

URZĄDZONA STARANIEM I KOSZTEM CECHU
OGRODNIKÓW WARSZAWSKICH.

KATALOG

OTWARTA OD GODZINY 2 DO 4 POPOŁUDNIU.
WSTĘP 40 KOP., W NIEDZIELE I ŚWIĘTA 20 KOP.



STARANIEM STOWARZYSZ. ZAPOMOGOWEGO DRUKARZY KRAKOWSKICH ODBĘDZIE SIĘ W NIEDZIEŁĘ, DNIA 7 STYCZNIA 1906 W LOKALU WŁASNYM

ZABAWA GWIAZDKOWA

NA KTÓRĄ UPRZEJMIE W. P. WRAZ Z RODZINĄ ZAPRASZA KOMITET.



ZABAWA UROZMAIICONA PRODUKCYAMI DRUKARSKIEGO KÓŁKA ŚPIEWACKIEGO, PRZY TEM PRZYGRYWAĆ BĘDZIE MUZYKA WOJSKOWA 100 P. P.

POCZĄTEK O GODZ. 8 WIECZOREM.
WSTĘP DLA PAŃ 50 HAL., DLA PANÓW 1 KOR.
CZYSTY DOCHÓD PRZEZNACZA SIĘ NA WSPARCIE WDÓW I SIERÓT PO DRUKARZACH.





JAN GWIZDAŁA

• OGRODNIK •

SPRZEDAŻ JARZYN, KWIATÓW WAZONO-
WYCH I CIĘTYCH, DRZEW OWOCOWYCH
I LUKSUSOWYCH, PALM I ROŚLIN DEKO-
RACYJNYCH

W KRAKOWIE, ULICA LUBICZ 48



Kraków, dnia..... 190.....





DOM HANDLOWO-KOMISYJNY MACIEJA CHŁODNIKA

UL. GRODZKA 9 • W KRAKOWIE • TELEFON Nr. 28

HERBATA
KAWA

RODZYNKI
MIGDAŁY

Kraków, dnia..... 190.....

MAN O'WAR

1880

THE GREAT EASTERN

INSURANCE CO. LTD.

100, ROYAL EXCHANGE BUILDING

SYDNEY, N.S.W.

DOM HANBROW, ROYAL EXCHANGE

AGENT & GENERAL

MANAGER



KIEROWNIKA DRUKARNI

ZAWODOWO WSZECHSTRONNIE WYKSZTAŁCONEGO, KTÓRYBY ZARAZEM BYŁ DOBRYM KALKULATOREM, POSZUKUJE ŚREDNIA DRUKARNIA WE LWOWIE.



OFERTY, ZAOPATRZONE LIT. »B. P.« I ZNACZKIEM POCZTOWYM DO DALESZEJ EKSPEDYCYI, NALEŻY NADSYLAĆ DO ADMINISTRACYI »PORADNIKA«, KRAKÓW, ULICA STAROWIŚLNA L. 39.

EUGEN. ZEISS

DREZNO A.
SCHUMANNSTR. 66.

ARTYKUŁY DLA LITOGRAFÓW.

SPECYALNOŚĆ: PAPIERY UMDRUKOWE WE WSZELKICH RODZAJACH, FILCE I SUKIENKA NA CYLINDRY, SWANBOY, MOLESKINY WE WSZYSTKICH SZEROKOŚCIACH I W KAŻDEJ JAKOŚCI.

ZASTĘPCA FABRYKI FARB
BEIT & CO., HAMBURG
SKŁAD W DREZNIE.

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.

BEIT i Ska

HAMBURG

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





CZYSTY OLEJ LNIANY, PO-
KOSTY, MASA WALCOWA

R. Pusztafi i Sp.

Budapeszt

V., Pannonia utca 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.

„ZORZA“

ZAKŁAD REPRODUKCYI ARTYSTYCZNEJ

dla autotypii, cynkotypii, światłodruku, heliografury, foto-
grafii reprodukcyjnej, druku trójbarwnego, fotolitografii,
węglodruku; przyjmuje do odbijania akwaforty, wykonywa
szybko klisze dla pism ilustrowanych, 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.

H. Moebius & Fils

Bazylea (Szwajcarya) Hanower · Londyn

Masa do walców „Reform“

(patent rz. niem. Nr. 91.922, służący
do usuwania wody w sposób mechan.)

Jest to jedyna masa zachowująca się
niezmiennie przy każdej temperaturze,
może więc być poleconą do użytku
zarówno w lecie, jak i w zimie.

Specjalna oliwa

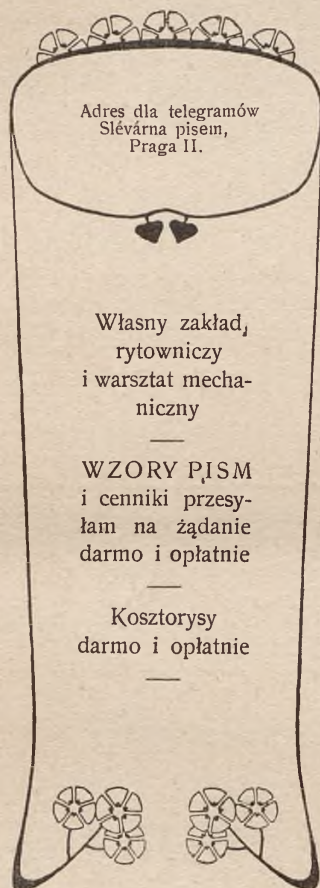
do motorów i maszyn drukarskich.

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.

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



PIERWSZY KRAJOWY
ZAKŁAD ART.
GRAFICZNY
ELEKTRYCZNIE
URZĄDZONY
M. HEGEDÜS
LWÓW
UL. KOPERNIKA 8.
WYKONUJE ARTYSTYCZNE
KLISZE DRUKARSKIE
WSZELKIEGO RODZAJU
DLA ILUSTRACJI KSIĄŻEK
DZIENNIKÓW CZASOPISM
ANONSÓW CENNIKÓW
ITP.
FOTOCYNOGRAFA ❁ ❁
AUTOTYPIA ❁ ❁
FOTOLITOGRAFIA ❁ ❁
FOTOGRAFIA ❁ ❁

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

Przez niemiecki Związek drukarzy uznany za jedynie dobry

System ujednostajnienia linii pisma

(Universal-Schriftlinie)

*System Genzsch & Heyse ma niezmierne techniczne zalety,
które przy sprowadzaniu nowego pisma każdy fachowiec ocenić musi*

Genzsch & 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.**