



**RZECZY
PIĘKNE**
ROCZNIK V ZESZYT 2

KRAKÓW 1925 ROK



SCVLPS. IANCO LISEWIC W SVDZANNIM DWORE 1618. IMPR. TADDEVS SEVERYN VARSAVIAE 1925.

TABL. VIII.

RZECZY PIĘKNE

(PRZEMYSŁ, RZEMIOSŁO, SZTUKA)

ORGAN MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO IM. DRA A. BARANIECKIEGO

W KRAKOWIE

R E D A K T O R

KAZIMIERZ WITKIEWICZ.

1925

NUMER 2. ROCZNIK V.

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY WYTWÓRCZOŚCI PRZEMYSŁOWEJ
I RĘKODZIELNICZEJ ORAZ SZTUCE PLASTYCZNEJ.

ADRES REDAKCJI: MIEJSKIE MUZEUM PRZEMYSŁOWE IM. DRA ADRIANA
BARANIECKIEGO. KRAKÓW, UL. SMOLEŃSKA NR 9. TELEFON. 1339.

TRZEŚĆ NUMERU:

KAROL HOMOLACS: ZAGADNIENIE METODY W SZKOŁACH ARTYSTYCZNYCH. — *EMILJA SZENWICOWA*: SKRZYNIE WŁOSKIE. — *TADEUSZ SEWERYN*: JANKO LISEWICZ, RYTOWNIK RENESANSOWY. — MIĘDZYNARODOWA WYSTAWA SZTUKI DEKORACYJNEJ W PARYŻU W 1925 R. — KRONIKA MUZEALNA — KRONIKA. — NADESŁANE KSIĄŻKI I CZASOPISMA. — POLSKI PRZEMYSŁ LUDOWY I ARTYSTYCZNY.

ILUSTRACJE:

TABL. I—IV. Metoda ćwiczeń ornamentalnych. — TABL. V. Ryc. 1. Sprzęt włoski zwany „Cassapanca”. — TABL. VI. Ryc. 2. Sprzęt włoski zwany „Cassapanca” (wiek XVI). Ryc. 3. Bok skrzyni ślubnej malowanej (wiek XIV). — TABL. VII. Ryc. 4. Przednia część skrzyni z wyobrażeniem orszaku ślubnego. Ryc. 5. Skrzynia ślubna z malowidłami alegorycznymi (B. Montagna?). — TABL. VIII. Odbitka z oryginalnej płyty ołwiowej Janka Lisewicza. — TABL. IX. Architekt Kazimierz Kaczorowski. — Pokój stołowy i sypialnia.

PRENUMERATA: POJEDYNCZY NUMER „RZECZY PIĘKNYCH“ 2 ZŁ. 80 gr. Z PRZESYŁKĄ 3 ZŁ. 50 gr. KWARTALNIE 9 ZŁ. 50 gr. PÓŁROCZNIE 18 ZŁ. ROCZNIE 35 ZŁ.
CENY OGŁOSZEŃ: CAŁA STRONA 60 ZŁ. 1/2 STR. 32 ZŁ. 1/4 STR. 17 ZŁ. 1/8 STR. 10 ZŁ.

ZAGADNIENIE METODY W SZKOŁACH ARTYSTYCZNYCH.



dziedzinie wiedzy nie wątpi żaden pedagog o potrzebie metodycznego nauczania, a różnice zdań dotyczą jedynie zagadnienia samej metody; natomiast w dziedzinie ćwiczeń o charakterze artystycznym opinia pedagogów jest nie ustalona. Zwłaszcza zaś w dziale plastyki rozbieżność poglądów jest uderzająca. Każdy prawie nauczyciel w szkole malarskiej uczy inaczej — po swojemu, a wielu z nich twierdzi, że w zakresie plastyki nie należy przy ćwiczeniach stosować żadnej określonej metody a to z tego względu, że rozwój artystyczny nieda się żadnym systemem unormować i że każda metoda stać się musi dla temperamentu artystycznego szkodliwą, albo nawet zabójczą. Zapatrywanie takie ma bez wątpienia duży urok, ma istotnie siłę przekonywującą, chociaż, zdaniem mojem, polega na pewnym nieporozumieniu, które postaram się w dalszej części oświetlić; pierwej jednak omówię w krótkości złe i dobre strony, jakie za sobą pociąga metodyczna nauka w dziedzinie wiedzy.

Rozpatrując teoretycznie znaczenie wszelkiej metodyki nauczania, zmuszeni jesteśmy stwierdzić, że zależy ona nietylko od samego przedmiotu, ale w równym stopniu od właściwości ucznia, a więc od jego wieku, rozwoju, od jego temperamentu, zdolności, pamięci i t. p. Wynika stąd, że teoretycznie, dla każdego ucznia najwłaściwszą byłaby jakaś specjalna, do niego dostosowana metoda, czyli, że żadna ściśle unormowana metoda ogólna nie może być dobra dla wszystkich. Pomimo, że wniosek powyższy jest pozornie w zupełności uzasadniony, to jednak w praktyce zmuszeni jesteśmy przy wszelkiej nauce opierać się na jakiejś ogólnej metodzie, gdyż, pomijając wszystkie inne względy, zmusza nas do tego charakter szkolnictwa, oparty na zbiorowej nauce.

Przy bliższem rozpatrzeniu sprawy, szkody, jakie pociąga za sobą stosowanie jednej metody do całego zespołu uczni, nie są istotne, pod warunkiem, że metoda jest racjonalna i że nauczyciel ma dostateczną intuicję i rutynę pedagogiczną. Każda bowiem racjonalna metoda posiada pewną giętkość i daje się w pewnej mierze dostosować do zmieniających się warunków, oraz do indywidualnych właściwości uczni. Należy sobie przytem uświadomić, że poza różnicami indywidualnymi istnieje również pewne wspólne podłoże cechujące każdy rodzaj zespołu. Metodyka powinna tedy być dostosowana do tych cech wspólnych i wtedy nie przynosi właściwie żadnej istotnej szkody, gdyż odpowiada znacznej większości uczni, umożliwiając równocześnie nauczycielowi w dostatecznej mierze uwzględnienie różnic indywidualnych. Natomiast korzyści, jakie ze sobą przynosi dobrze opracowana i umiejętnie zastosowana metoda są bezsprzeczne i bardzo poważne.

Na pierwszym miejscu postawiłbym może tę korzyść, że dobra metoda, będąc w zasadzie wynikiem doświadczeń wielu pedagogów, będzie mniej jednostronną niż nauka zależna wyłącznie od intuicji jednego nauczyciela; następnie powinna ona być dojrzalszą i bardziej do danego środowiska dostosowaną, gdyż, wchłaniając w siebie doświadczenia na szeregu pokoleń przeprowadzone, ma możność stopniowego ulepszania się; dalej należy i ten wzgląd podkreślić bardzo silnie, że metoda nauczania jednego przedmiotu może i powinna być skoordynowana ze wszystkimi innymi przedmiotami, co przy swobodnem prowadzeniu nauki właściwie zupełnie

jest wykluczone, z wyjątkiem tych nielicznych wypadków, w których cała nauka prowadzona jest przez jednego nauczyciela. Wreszcie należy sobie zdać sprawę z tej okoliczności, że istotnych talentów pedagogicznych jest stosunkowo mało i że dla ludzi pozbawionych tego talentu metodyka jest jedynym oparciem i chroni ich przed nieobliczalnymi błędami. Nie poruszam już innych korzyści, jak ujednostajnienie szkolnictwa, ułatwienie kontroli i t. p., gdyż przypuszczam, że tych kilka uwag ogólnych wystarczy, aby przekonać, że należycie opracowana metodyka nauczania jest korzystną, a nawet konieczną w nauce szkolnej.

Stwierdzenie jednak tego faktu nie przesądza zagadnienia, jakieśmy sobie na początku postawili a mianowicie, czy metodyka jest korzystną w szkoleniu artystycznym w dziale plastyki, gdyż sztuka opiera się na zupełnie innych założeniach jak wiedza i istotnie trudno przypuścić, aby droga prowadząca do sztuki mogła być ujęta w łóżysko jakiejś określonej metody. Każdy człowiek, wyczuwający istotne walory artystyczne, wie, że sztuka jest właśnie tą krainą, do której nie prowadzi żadna wydeptana ścieżka, a tem mniej taki gościniec, do którego porównałby należało wszelką dobrze opracowaną metodę. A jednak w szkołach malarskich prowadzona jest nauka, a z chwilą kiedy jest prowadzona, to z konieczności prowadzona jest podług jakiejś metody, niezależnie od tego, czy ta metoda ogarnia całokształt uczelni i jest uświadomiona, czy też ogranicza się tylko do poszczególnego kursu prowadzonego przez jednego pedagoga i tkwi wyłącznie w jego poczuciu.

Tak postawiony problemat przybiera tedy formę paradoksalną. Z jednej strony faktem jest, że istnieją szkoły artystyczne, oraz, że nauka w tych szkołach oparta jest na pewnych dowolnych wprowadzie i nieopracowanych ale niemniej istniejących metodach; z drugiej nie ulega wątpliwości, że żadna metoda nie może prowadzić do sztuki. Wydaje mi się, że cały ten paradoks wynika z fałszywego postawienia kwestji. Sądzę, że sprzeczność zniknie w znacznym stopniu, jeżeli zastanowimy się sumiennie nad tem, czego właściwie artystyczne szkoły malarskie uczyć mogą i uczyć powinny. Zdaniem mojem, sztuki uczyć wogóle nie można. Nie można jej uczyć z wielu względów, przede wszystkim zaś dlatego, że nie znamy jej źródła, ani nie wiemy, jakie sobie jutro wyłłobi koryto. Skoro zaś nawet w przybliżeniu nie możemy przewidzieć, jaką będzie sztuka tych pokoleń, które po nas przyjdą, tedy tej sztuki, nieistniejącej, oczywiście uczyć nie możemy, a jeżeli ograniczymy się do współczesnej sztuki, to uczyć będziemy właściwie ostatniego ogniwa historii sztuki a nie sztuki samej. Co najwyżej można tylko próbować stworzyć atmosferę, w której skłonności artystyczne się bujniej rozwijają, chociaż i to zadanie wydaje mi się bardzo trudnem, zważywszy, że wielcy artyści wyrastają często w środowiskach najmniej artystycznych. Chociaż jednak prawdą jest, że sztuki uczyć nie można, to bynajmniej nie należy stąd wnioskować, aby artyści nie potrzebowali się uczyć wogóle. Przeciwnie nawet, nie ulega wątpliwości, że artysta powinien się uczyć bardzo — bardzo wielu rzeczy, a w każdym razie powinien gruntownie nauczyć się rzemiosła, z którego sztuka jego czerpie środki. Czemkolwiek sztuka jest dzisiaj i czem będzie jutro, faktem pozostanie niezaprzeczonem, że musi ona znaleźć swój wyraz dla zmysłów dostępny. Ten materialny czynnik wymaga technicznego opanowania i podlega ogólnym prawom rzemiosła. Literat musi umieć pisać i mówić, kompozytor musi umieć grać, rzeźbiarz rzeźbić, a malarz malować. Opanowanie każdego rzemiosła, zarówno artystycznego jak zwyczajnego, wymaga licznych, ściśle określonych i logicznie skoordynowanych ćwiczeń.



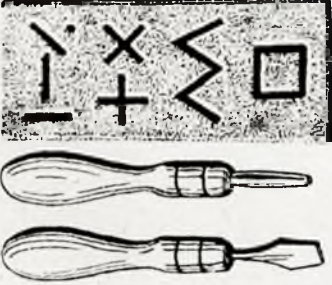

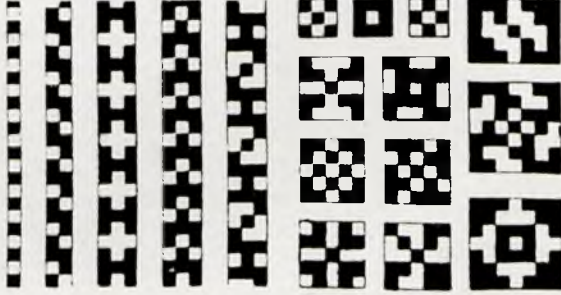


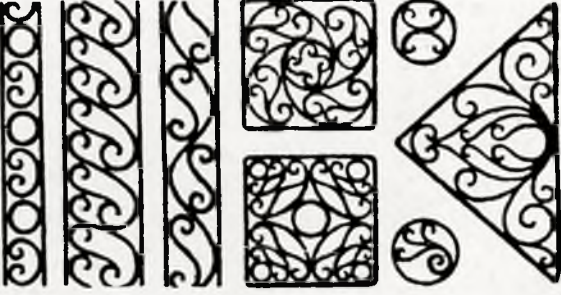
FORMY ORNAMENTALNE JEDNO-BARWNE

KOŃCZYNY PORZĄDEK
TECHNIK ZDOBNICZYCH
→→→

KOLEJNY PORZĄDEK
ĆWICZEŃ
W KAŻDEJ TECHNICIE
→→→

A
MATERIAŁNE
ELEMENTY
ZDOBNICZE

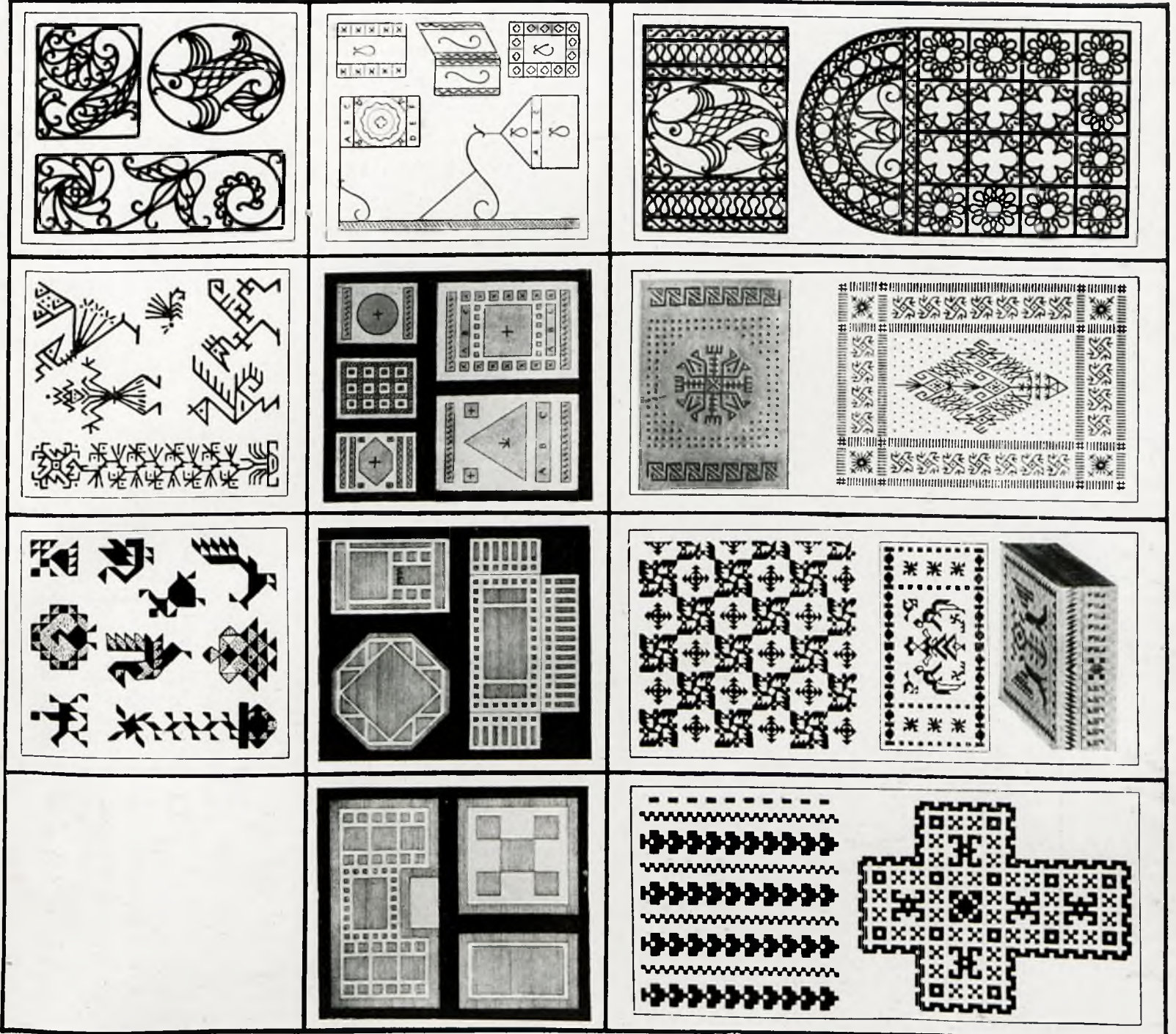
B
MOTYWY
ZDOBNICZE
WYTWORZONE
Z POWYŻSZYCH
ELEMENTÓW

ELEMENTY PŁASZCZYZNOWE		ELEMENTY LINIJNE					
I	<p>KWADRAŁ BIAŁY I CZARNY</p> <p>POSADZKI Z PŁYT KWADRATOWYCH D WUTONOWYCH</p> 	II	<p>TROJKĄT BIAŁY I CZARNY</p> <p>MOZAIKA DRZEWA Z PŁYTEK FORNIROW TROJKĄTNYCH</p> 	III	<p>PROSTA I PUNKT LINIA ŁAMANA</p> <p>WYŁĄCZANIE SKORY STEMPLEM INTROLIGATORSKIM</p> 	IV	<p>LINIA PŁYNNA JEDNOSTAJNA</p> <p>KRATY OZDOBNE Z LISTWY METALOWEJ</p> 
							

C
SYMBOLY
ZDOBNICZE



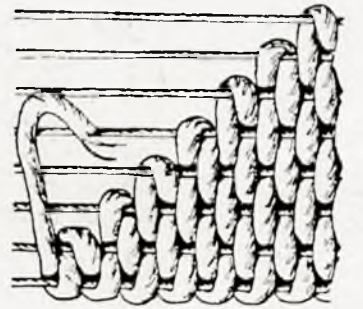
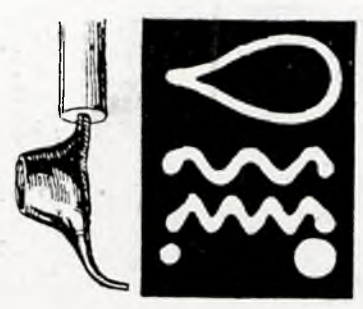
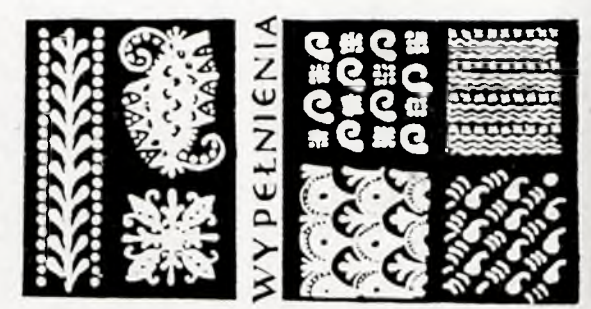


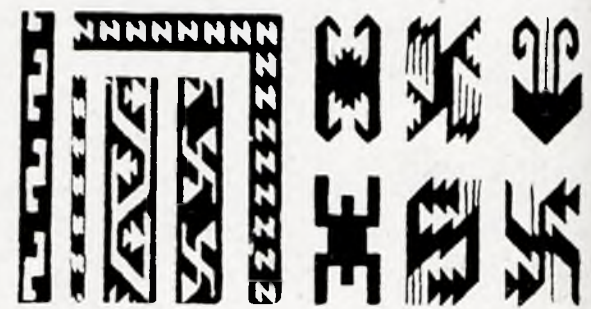
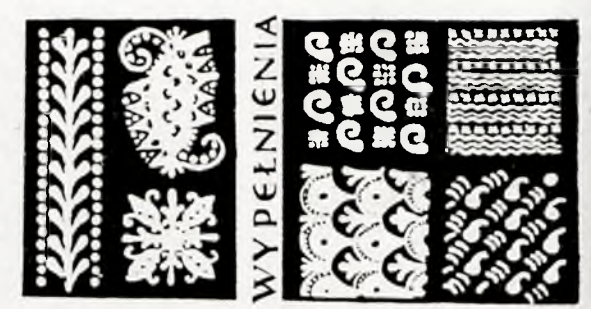
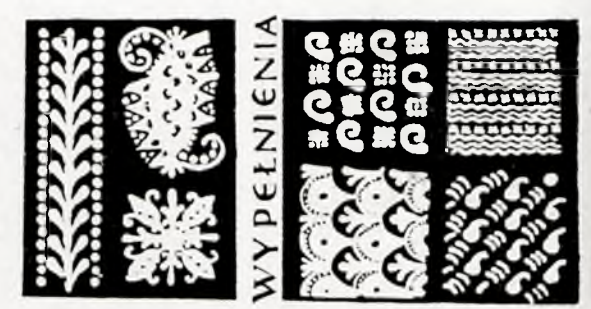
D
PODZIAŁY
PŁASZCZYZNY

E
PEŁNY
ORNAMENT



TABL. I—II.

FORMY ORNAMENTALNE JEDNO-BARWNE WIELO-BARWNE

<p>POŁĄCZENIE ELEMENTÓW PŁASZCZYZN. I LINIJNYCH</p>	<p>V LINIA WZBOGACONA ZGRUBNIENIAMI</p> <p>ZOBN. PIOROWE</p>	<p>VI PŁASZCZYZNA O KONTURZE PŁYNNYM</p> <p>ZOBN. PENDZLOWE</p>	<p>VII PŁASZCZYZNA O KONTURZE ŁAMANYM</p> <p>ZOBN. KILIMOWE</p>	<p>VIII FORMY SWOBODNE WYPEŁNIENIA</p> <p>ZOBN. BATAKOWE</p>
				 <p>WYPEŁNIENIA</p>
				

KOLEJNY PORZĄDEK
TECHNIK ZDOBNICZYCH
→→→

KOLEJNY PORZĄDEK
CWICZEŃ
W KAŻDEJ TECHNICIE
→→→

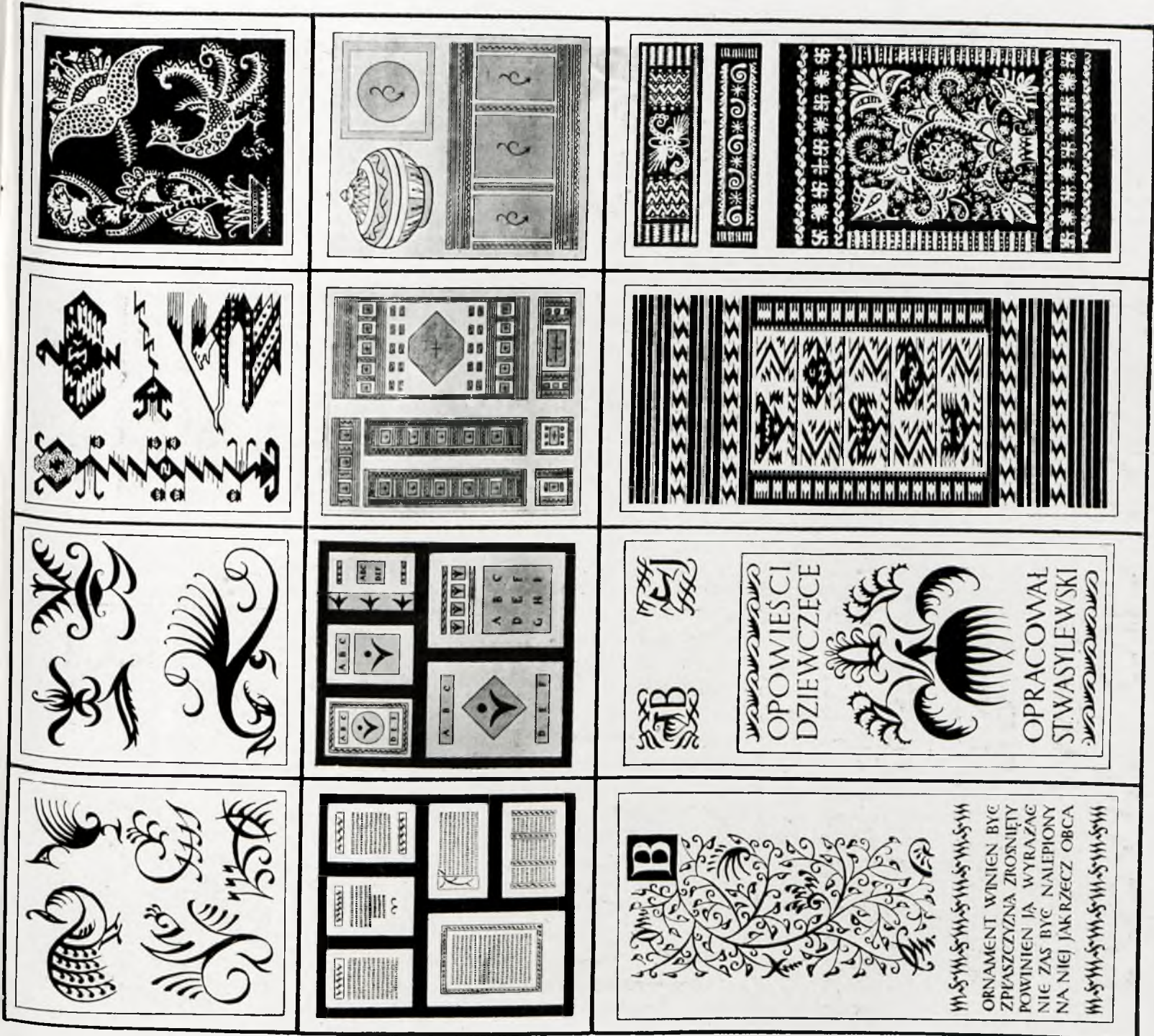
A
MATERIAŁNE
ELEMENTY
ZDOBNICZE

B
MOTYWY
ZDOBNICZE
WYTWORZONE
Z POWYŻSZYCH
ELEMENTÓW

C
SYMBOLS
ZDOBNICZE

D
PODZIAŁY
PŁASZCZYZNY

E
PEŁNY
ORNAMENT



TABL. III—IV.

Widzimy więc, że uczelnie artystyczne muszą być równocześnie a raczej przede wszystkim szkołami rzemiosł i jako takie mają określony przedmiot nauki. Obok tego, jak to zaznaczyłem powyżej, starać się one powinny stworzyć atmosferę, w którejby się artystyczne temperamenty zdrowo rozwijały. To drugie zadanie nie może być ujęte metodą, i polega raczej na jakimś nieuchwytnym, ale w każdym razie szlachetnym i szczerym tonie, wykwitającym może najłatwiej na tle intensywnej i szczerzej pracy, a w każdym razie nie na uczeniu sztuki¹⁾. Natomiast uczenie rzemiosła malarskiego czy rzeźbiarskiego (podobnie jak każdego innego rzemiosła) wymaga oczywiście metody. Z tą chwilą, kiedy zgodzimy się z potrzebą metodycznego nauczania rzemiosła w szkołach artystycznych, trudno dopatrzeć się racji, dlaczego w tym wypadku metoda ta miała polegać wyłącznie na intuicji jednego pedagoga, jak to dzisiaj przeważnie jest przyjęte, dlaczego w szkołach tych każdy ma uczyć po swojemu, nie korzystając z doświadczenia kolegów i poprzedników, skoro wiemy, że w innych rzemiosłach, metoda ukształtowana zbiorową tradycją, dobrze daje rezultaty, jak to stwierdzić możemy choćby na średniowiecznych cechach rękodzielniczych.

Jeżeli byśmy szukali wyjaśnienia, dlaczego szkoły artystyczne tak opornie przeciwstawiają się wprowadzeniu określonej i ogólnej metody nauczania, to myślę, że niechęć tę wyjaśnić można w zupełności z jednej strony temperamentem artystycznym nauczycieli, który góruje prawie zawsze nad ich skłonnościami pedagogicznymi, z drugiej zaś strony tem, że zjawiska plastyczne nie zostały dotychczas rozumowo (względnie naukowo) ujęte, a skutkiem tego istota rzemiosła malarskiego nie jest dotychczas określona, co oczywiście uniemożliwia opracowanie obiektywnej metody. Jak długo nie uświadomimy sobie, czego właściwie nauczyć należy, tak długo niema możliwości ustalenia metody, a w konsekwencji cała nauka polegać musi na wyczuciu i intuicji pedagogicznej uczącej jednostki.

Ktokolwiek miał możliwość zapoznać się bliżej z metodami stosowanymi przez różnych pedagogów plastyki, ten się przekonał niewątpliwie, jak dalece różnie ujmowane bywają te ćwiczenia, jak różnych rzeczy uczą różni profesorowie. Wprawdzie powtarzają się powszechnie pewne określenia jak: konstrukcja, ustosunkowanie mas, poczucie linii i t. p., ale nawet pod temi określeniami każdy profesor rozumie co innego, każdy co innego uważa za wartości istotne, nie siląc się zazwyczaj wcale zanalizować, czy te rzeczy są istotnymi dla jego temperamentu artystycznego, czy też dla rzemiosła malarskiego wogóle. Zdarza się też nie rzadko, że profesor wpaja w ucznia z równą wiarą istotną wiedzę plastyczną jak nabyte lub wrodzone wady. Możemy sobie wyobrazić, że podobnie wyglądałaby nauka języka, gdyby nie miała oparcia o gramatykę. Niejeden nauczyciel wpajałby w uczeni z równym przekonaniem istotne poczucie językowe jak fałszywe nawyki lub prowincjonalizmy. W plastyce rzecz się ma podobnie, z tem zastrzeżeniem, że niebezpieczeństwo jest większe, a to z tego względu, że poczucie mowy, używanej od dziecka we wszystkich okolicznościach życia, jest bez porównania pełniejsze niż poczucie plastyczne, które nieraz u bardzo wybitnych artystów jest zgoła jednostronnie wykształcone. Można bowiem tworzyć bardzo wybitne dzieła sztuki, ograniczając się do bardzo ciasnej skali środków plastycznych.

¹⁾ Rzemiosło dobrze pojęte jest pracą szlachetną i szczerą, bo opartą na prawdzie materiału, stanowi ono więc czynnik wychowawczy uszlachetniający, dzięki czemu zyskuje coraz większe uznanie w szkolnictwie ogólnem. Ten uszlachetniający wpływ rzemiosła ma dla szkół artystycznych pierwszorzędne znaczenie.

Jeżeli uczeń pozostaje przez szereg lat pod kierunkiem jednego pedagoga, to przejmuje się zazwyczaj jego sposobem ujmowania rzemiosła, a że ten sposób z natury rzeczy jest jednostronny i dostosowany do temperamentu artystycznego danego profesora, przeto nie może zadowolnić ucznia, mającego oczywiście inny temperament i własną skalę wzruszeń. Uczeń więc musi z trudem samodzielnie uzupełniać swoją wiedzę plastyczną poza nauczycielem, a nie rzadko wbrew nauczycielowi. Jeżeli zaś uczeń zmienia pedagogów, wtedy powstaje zamęt w jego rozwoju. Sprzeczne ujęcia, nie powiązane w żadną całość, utrudniają zdezorjowanemu uczniowi znalezienie jednolitego i z jego temperamentem zgodnego rozwiązania problemu formy. Talenty słabsze wypaczają się często w tym wysiłku nieokreślonym, a silniejsze zużywają zazwyczaj wiele czasu, zanim zdobędą własne zrozumienie. Zdaniem mojem obecny stan szkolnictwa tak zw. artystycznego jest dla opanowania rzemiosła niekorzystny, sądzę jednak, że nawet, zdając sobie z tego sprawę, nie można go zasadniczo zmienić, jak długo nie zostanie opracowana o b j e k t y w n a wiedza p l a s t y c z n a t. j. wiedza o formie plastycznej i jej interpretacji, wiedza, na której oprzećby się mogła racjonalna metodyka.

Do takiego wniosku doszedłem, skoro po wielu latach rozpatrzyłem korekty, jakie otrzymałem w ciągu moich studjów malarskich pod kierunkiem kilkunastu uznanych plastyków pedagogów, oraz skoro zanalizowałem drogę rozwojową moich licznych kolegów. Rozmyślenia powyższe skłoniły mnie już dawno do szukania naukowych podstaw rzemiosła malarskiego. Prace teoretyków, jakie się do rąk moich dostały, nie dostarczyły mi pożądanego materiału, a własne poszukiwania wyjaśniły mi zrazu jedynie tę prawdę, że zjawiska plastyczne należą do zjawisk niesłychanie złożonych i że chcąc znaleźć jakiś punkt oparcia, należy na razie ograniczyć się do form najprostszych, które przez to właśnie będą najbardziej podstawowymi. Zgodnie z tym wnioskiem skoncentrowałem cały wysiłek na formy ściśle ornamentalne, które, jak wiadomo, stanowiły główną treść plastyki człowieka przez przeciąg wielu tysiącleci. Rezultaty moich dociekań opracowałem w książce: „Podstawowe Zasady Budowy Ornamentu Płaskiego“. Skoro w tym czasie uzyskałem pole do pracy pedagogicznej w dziale zdobnictwa, oparłem się na zdobytych przesłankach teoretycznych i opracowałem metodykę ćwiczeń ornamentalnych. Jest to, o ile wiem, pierwszy eksperyment w tym zakresie, zbyt świeży, aby mógł być w sposób decydujący oceniony na zasadzie osiągniętych rezultatów. Twórczość ornamentalna, w istocie swojej kolektywna, wymaga dłuższego okresu czasu dla wydania konkretnych rezultatów. Nie decyduje tu bowiem pojedynczy talent, ale przede wszystkim zespół, w którym ścierają się indywidualne różnice smaku, wytwarzając wartości wspólne danemu środowisku, wartości zatem, które mają za barwienie „stylu“. Cztery lata mojej pracy pedagogicznej w Państwowej Szkole Artystycznego Przemysłu nie mogło w tym kierunku dać pozytywnych wskaźników, rezultaty jednak, jakie osiągnięte zostały, zachęcają mnie do dalszej pracy i utwierdzają w tem przekonaniu, że teoretyczne przesłanki, na których oparłem metodykę są w ogólnych zarysach słuszne. Ponieważ w artykule niemożliwe jest nawet najpobieżniejsze omówienie metodyki, a tem mniej teoretycznych podstaw, na których się opiera, zmuszony jestem ograniczyć się do przedstawienia tablicy, ilustrującej szematycznie rodzaj i kolejność ćwiczeń, uzupełniając ją krótkim wyjaśnieniem.

Dokończenie nastąpi.

Karol Homolasc.

SKRZYNIĘ WŁOSKIE.



OKŁADNIEJSZE wniknięcie w dzieje rozwoju skrzyni włoskiej jest ciekawym przyczynkiem do historii sprzętarnictwa. Skrzynia¹⁾ jest sprzętem charakterystycznym epoki średniowiecznej, zwanej młodzieńczą epoką narodów nowożytnych i zarazem symbolem czasu, kiedy wojna stanowiła najmilsze zajęcie, a wygnanie było zjawiskiem powszednim w republikach włoskich. Umeblowanie średniowiecznego mieszkańca wpływało z ogólnego ustroju społecznego, w którym stosowano sprzęty do koczowniczego życia, sprowadzając je do najprostszych form. Skrzynia była wówczas sprzętem w rodzaju skarbca lub szafy, chroniącym dobytek podczas napadu nieprzyjaciela. Skrzynia, którą wożono ze sobą, spełniała rolę nie tylko schowanka dla przedmiotów użytku domowego, odzieży, przedmiotów zbytku, klejnotów, dokumentów rodowych, pieniędzy, lecz służyła poza tem jako sprzęt do siedzenia, zastępowała stół lub łóżko. Pojęcie, iż sprzęt do siedzenia musi być jednocześnie czemś w rodzaju kufra lub szafy, przetrwało bardzo długo i znalazło zastosowanie w późniejszych stuleciach.

Zasadniczą formą zwykłej skrzyni był czworobok, prostokątny i podłużny. Skrzynia spoczywała na czterech lub sześciu małych nóżkach i była nakryta płaskim wiekiem, aby mogła służyć do siedzenia. Zwyczaj siedzenia na skrzyniach był ogólnie przyjęty; na sztychach i obrazach często widać siedzących na skrzyniach dygnitarzy, a nawet panujących. W najwcześniejszym średniowieczu skrzynia-ława²⁾ tworzyła jedną całość z boazerją ścienną. Najstarsza skrzynia, spełniająca rolę kufra, miała pomalowane żelazne wiązadła, zastosowane do ściągania drewnianych klepek, nadających moc skrzyni. Wiązadła, będące wynikiem konieczności, były przystosowane ściśle do zasadniczej formy przedmiotu i odpowiadając swojemu przeznaczeniu, posiadały prostą formę ornamentacyjną. Po bokach umieszczone były żelazne chwytaki, a zamek był prymitywnie traktowany. W XV wieku, z rozwojem stolarstwa, wchodzi w życie konstrukcja ramowa, polegająca na tem, iż dla większego pola tworzy się obramienie z grubszych desek, złączonych ze sobą pod kątem prostym; krawędzie przelotu tkwią w mocnej ramie i od tego czasu okucia żelazne stają się zbędne. Zamiast okuć, służących do ściągania drewnianych klepek, stosuje się w późniejszych stuleciach listwy wypukłe o charakterze wyłącznie dekoracyjnym.

Niekiedy skrzynie, które stały pod ścianą, nie były połączone z boazerją, a obecność ich w pokoju musiała spowodować pewne zajęcie się tym sprzętem, aby był godny innych, znajdujących się w pobliżu. Powierzchnie zewnętrzne skrzyń nadawały się do zdobienia, to też przystrajane były najrozmaitszymi motywami. Z średniowiecza przeszło do epoki Odrodzenia zamiłowanie do skrzyń „Cassone“, które stają się wówczas najgłówniejszymi sprzętami w umeblowaniu włoskiem. W tym czasie, po latach zamieszek i wojen, gdy piękność górowała nad wszystkim, porywała i zapalała umysły, a słońce sztuki opromieniało całe życie ludzkie, wówczas duch twórczy ożywił nawet to, co było przeznaczone do użytku codziennego. Pod wpływem poczucia piękna, artysta wskrzesza potrzebę tworzenia

¹⁾ Starożytność znała pięknie ozdobione skrzynie, czego dowodem jest odnaleziona w tylnym przedsionku świątyni Hery w Olimpii, bogato ozdobiona skrzynia, upiększona scenami mitologicznymi, wyrzniętymi w drzewie, nabijana kością słoniową i złotem. ²⁾ Zwyczaj siadania na skrzyniach wytworzył inny sprzęt włoski, zwany „cassapanca“ (Tabl. V. ryc. 1. Tabl. VI. ryc. 2.).

ornamentu, a chcąc uszlachetnić i ozdobić zwykły przedmiot, wykonany z prostych form zdobniczych, tworzy szczegóły, nadające znamię, podnosząc w ten sposób bogactwo i poziom artystyczny rękodzieła¹⁾. Stolarze, wyrabiający skrzynie, cieszyli się specjalnym uznaniem. Słynną jest wenecka legenda „delle Marie“, w której grają główną rolę stolarze, wyrabiający skrzynie, jako zbawcy niewiast ulegających rabunkowi piratów tryjestyńskich. W wielu miastach włoskich rzemieślnicy, którzy ozdabiali sprzęty robotą wykładaną lub rzeźbą, byli zaliczeni w poczet korporacji malarskiej. W roku 1349 malarze założyli we Florencji cech pod wezwaniem „Świętego Łukasza“ i przyjęli do swego grona artystów, ornamentalistów, którzy pracowali w drzewie i metalu. Cech malarzy weneckich zaliczał, jako członków, rzemieślników, wyrabiających skrzynie, złotników i lakierników; w statutach malarzy padewskich figurują między innymi artyści, którzy malowali skrzynie.

W XIV wieku malowidła, jako ozdoby w zastosowaniu do sprzętów, były bardzo rozpowszechnione i w całej tej epoce polichromia była nieodzowną ich ozdobą. Cenino Cennini w książce p. t. „Libro dell'arte o trattato della pittura²⁾“ daje wskazówki: „chcąc ozdobić skrzynię, o ile się chce zrobić naprawdę coś dobrego,..... jakich sposobów technicznych trzeba użyć, aby ozdobić złotem, barwami lub ożywić powierzchnię, rzeźbiąc na niej figury ludzkie, zwierzęta, kwiaty, gwiazdy lub róże“....

W życiorysie malarza florenckiego Dello Delli biograf Vasari podaje³⁾: „w owych czasach były w użyciu różnokształtne skrzynie drewniane, do przechowania służące. Skrzynie znajdowały się we wszystkich wnętrzach i były przeróżnie ozdobione malowidłami, herbami i godłami rodowymi, które umieszczano na przedniej części i na bokach pod wiekiem, zależnie od upodobania. (Tabl. VI. ryc. 3). Zdobienie sprzętów było wiele lat w modzie i zamiłowanie to tak się wzmogło, iż najlepsi malarze w XV wieku bardzo chętnie przyjmowali te zamówienia, które dzisiejsi artyści wstydziłiby się wykonywać“. Wówczas nie było granicy oddzielającej dzieła sztuki od utworów w pracowni rzemieślnika. Najsłynniejsi malarze w młodości malowali i złocili skrzynie, a wielu z nich nawet nie zaniechało ozdabiania sprzętów i wówczas, gdy osiągnęli pewną sławę, poświęcając swój talent i pracę na usługi przemysłu artystycznego⁴⁾.

Malarz Dello Delli poświęcił się wyłącznie malowaniu sprzętów, służących ku ozdobie rezydencji wielkich panów, jak i domów mieszczan. Wykonywał on figury o małych rozmiarach i w kierunku ozdabiania sprzętów rozwijała się cała jego twórczość. Posłuchajmy, co o tem mówi Vasari: „przez wiele lat był Delli wyłącznie zajęty malowaniem skrzyń, łóżek i innych sprzętów i można powiedzieć, iż to właśnie stało się jego głównym zajęciem. Wymalował Delli specjalnie dla Jana Medyceusza całe umeblowanie pokoju, które było bardzo podziwiane⁵⁾. W Muzeum w South Kensington (Kat. Nr. 7852) umieszczone jest malowidło o motywie biblijnym na skrzyni, którego autorem ma być Dello Delli, a mianowicie: Spotkanie króla Salomona i królowej Saby. Postacie drgają życiem, kostjumy są przepyszne w barwach i mienią się w uroczystym blasku złota. W tem samym muzeum jest jeszcze jedna skrzynia (Kat. Nr. 5804), której tylko przednia część się zachowała, a malowidło, jakim jest ozdobioną, przypisują bezpodstawnie Dello Delli'emu. Na

¹⁾ Malowano nawet nosze pogrzebowe. Timoteo il Peruzzi wymalował nosze dla Bractwa świętej Katarzyny w Rzymie. Giovanni di Pietro detto Castelluccio wykonał całe rzeźbione nosze dla Bractwa w Siennie w roku 1511. ²⁾ Str. 120 Vasari de vite. ³⁾ Str. 239 Vasari de vite. ⁴⁾ W apartamentach Wawrzyńca Medyceusza wszystkie sprzęty były ozdobione malowidłami najsłynniejszych malarzy ówczesnej epoki. ⁵⁾ Str. 240 Vasari de vite.

pierwszym planie narzeczony, odświętnie przystrojony, ofiarowuje swojej oblubienicy upominki, które leżą rozłożone na dywanie. Weselość i świetność znamionuje całość, pełną kolorystycznego wykwintu.

Malarz Neri di Benci malował bardzo wiele sprzętów dla ozdoby wnętrz, a nawet taki malarz, jak Fra Angelico da Fiesole, idąc z ogólnym prądem, zdobywa się na malowanie kilku szaf w klasztorach florenckich. Zbliżony do Dello Delli, jako do malarza sprzętów, jest Andrea di Cosimo, który, jak twierdzi Vasari, specjalnie poświęcił się malowaniu skrzyń wyprawnych. Erculei wymienia następujących malarzy, którzy ozdabiali sprzęty: Francia Bigio Jacopo da Pontorino, Matteo di Passi, Pinturricchio, Filippino Lippi, Benozzo Gozzoli, Paolo Ucello, Luca Signorelli, Baccio d'Agnoli i Sandro Botticelli. Vasari wskazuje ponadto następujących malarzy, którzy malowali skrzynie: Piero di Cosimo, Andrea del Sarto, Marco del Buono, Appollonio di Giovanni, Domenico Veneziani, Pesselino, Granacci, Bacchiacca, Pontorino. W Medjolanie w muzeum Peldi Pezzoli znajduje się skrzynia ozdobiona malowidłami, które przypisują Montaguiemu (Tabl. VII, ryc. 5). W życiorysie Benedetto da Majano¹⁾ zamieszczona jest wiadomość, iż artysta wykonał dwie skrzynie, ozdobione wykładaniami i zabrał je ze sobą jako podarunek dla króla, udając się na dwór węgierski.

Ozdabianie skrzyń nie było cechą specyficzną Toskańczyków, gdyż Wenecjanie i Sycylijczycy lubowali się w pięknych skrzyniach, bogato zdobionych. Z rodzaju skrzyń, które przedewszystkiem były tylko schowankiem, są skrzynie wyprawne; bez takich skrzyń wyprawa nie była zupełną. Panna młoda zabierała z sobą skrzynię²⁾, w której chowała cenniejsze przedmioty wyprawne, klejnoty i dokumenty. Używano skrzyń wyprawnych, jako podarunków ślubnych; często narzeczony ofiarowywał narzeczonej skrzynię, pięknie ozdobioną scenami alegorycznymi, odnoszącymi się do miłości, a usiłując wzbogacić całość umeblowania, stawiano skrzynie na najwidoczniejszym miejscu w pokoju, na specjalnych niskich postumentach, które w proporcjach i w zarysie uzupełniały je, wyrażając raczej lekkie wzniesienie skrzyni, na nich umieszczonej, aniżeli moc podpory. Skrzynie wyprawne zdobiono malowidłami, których tematy zaczerpnięte były z mitologii, historii, z średniowiecznych legend religijnych, baśni ludowych, z powieści lub z pieśni trubadurów. Godne uwagi są malowidła na skrzyniach, czerpiące motywy z kompozycji literackiej Petrarcki. W muzeum w South Kensington jest skrzynia (Kat. Nr. 4639), ozdobiona malowidłami, przedstawiającymi „Tryumfy“ Petrarcki. Na obrazie widać trzy procesje: Tryumf Miłości, Tryumf Niewinności i Tryumf Śmierci. W scenach, upiększających tę skrzynię, lśni przepych barw i złocen, a na wewnętrznej płaszczyźnie wieka z złotego tła wyłania się leżąca postać młodej kobiety, której rysy twarzy rozjaśnia słodycz i niewinność. Rozumiejąc intencję artysty, można uważać tę postać za pannę młodą, dla której skrzynia wyprawna była podarunkiem ślubnym. Niezrozumiałe w pomysłach są półotwarte pułapki na myszy, umieszczone jedna obok drugiej i biegnące wzdłuż krawędzi. Jak bardzo wpływ Petrarcki zawładnął umysłami ówczesnymi, widać z tego, iż w muzeum artystyczno-przemysłowym w Rzymie jest skrzynia, ozdobiona malowidłem o podobnym temacie, przedstawiającem alegorję miłosną. Dwie najpiękniejsze postacie, kroczące za rydwanem, są ujęte portretowo i owiane czarem miłosnym, a całość ma sielankowy urok. Ówczesne stroje mieniają się barwami i są tak wiernie oddane, iż mogą być ciekawym przyczynkiem

¹⁾ Str. 435 Vasari. Le vite. ²⁾ Dla podróży otrzymały skrzynie wyprawne pudła, aby nie uszkodzić delikatnych ozdób.

do historii kostjumów. Znamcy przypuszczają, iż twórcą obrazu był Pesellino, naśladowca Fra Filippo Lippi, który zyskał sławę, stwarzając drobne figury w obrazach o małych rozmiarach; inni wymieniają też Benozzo Gozzoli. W każdym razie jest to praca pędzla najprzedniejszego mistrza toskańskiego XV wieku. Do czasów dzisiejszych mało pozostało skrzyń malowanych jako całość, gdyż w wiekach późniejszych usuwano malowidła, a wkładano na te miejsca gładkie deski. W największych muzeach podziwiamy niekiedy obrazy o podłużnej formie. Są to właśnie przednie części skrzyń włoskich, które świadczą wymownie w jaki sposób malowane były „cassoni”. (Dokończenie nastąpi). *Emilja Szenwicowa.*



JANKO LISEWICZ, RYTOWNIK RENESANSOWY.

POLSKA ziemia, szczególnie obszar b. zaboru rosyjskiego, kryje w sobie nieprzejrane bogactwo nieujawnionych nauce polskiej zabytków przeszłości naszej. Sumienna dopiero rewizja starych kościołów, dworków, chat i t. d. dokona odkryć, które niezawodnie pogłębią i pozwolą zsyntetyzować nasze, dotychczas niejasne poglądy na sztukę ludową i wogóle kulturę narodową ubiegłych stuleci. Jednym z takich cennych zabytków, na który natknąłem się podczas swoich wycieczek etnograficznych w powiecie opoczyńskim, jest rytowana w ołowiu płyta, gruba przeszło 1 mm., szer. 20 cm, dł. 26¹/₂ cm, wykonana przez nieznanego nam bliżej Janka Lisewicza w Studziannie w r. 1618. Wartość tej płyty urośnie w naszych oczach, jeśli uprzytomnimy sobie, że współcześnie sztychuje i maluje nie w Polsce, lecz w Paryżu, pierwszy, poza Witem Stwoszem, znany nam rytownik polski, Jan Ziarnko, podpisujący się, jako Kernerowicz, J. le Grain, a Grano z dodatkiem Polo lub Polonus. Był to prawdopodobnie spolonizowany mieszczanin niemiecki. Nieco późniejszy od J. Ziarnki, Martinus Theophilus Polak wybija się, ale poza granicami Polski, jako nadworny malarz (chyba i sztycharz) arcyks. Leopolda V w Innsbrucku w r. 1627. Za Zygmunta III Wazy działa w Polsce pierwszy koryfeusz sztuki włoskiej, Tomasz Dolabello (Dolabella?), ale był to tylko malarz sztalugowy. Ozdobiony miedziorytami, modlitewnik ks. Samuela Sanguszki, ujrzał światło dzienne dopiero w r. 1639, zatem w 21 lat po wykonaniu naszego rytu przez Janka Lisewicza. Gdańszczanin, Jeremiasz Falck (1619—1663) jest wtedy jeszcze dziecięciem, a Holender, Wilhelm Hondius (1602—1652), jako kilkunastoletni chłopak może jeszcze rylca w ręce nie miał, a zresztą dopiero w r. 1636 obejmie on w Gdańsku obowiązki „kalkografa” Władysława IV. Płytę zatem Janka Lisewicza słusznie nazwać można inkunabułem polskiej grafiki i to tem cenniejszym, że staje się przyczynkiem do historii kultury złotego wieku w Polsce. Choćby była to płyta robiona do celów niella czy rytowana okładka książki, co jest rzeczą wątpliwą, nie umniejsza to wartości naszego rytu.

Technika rytownicza Lisewicza jest prymitywna, ludowa, ale dość pomysłowa i oryginalna w doborze narzędzi i przystosowaniu się do materiału. Po bliższem obejrzeniu płyty, oczyszczonej z patyny, oksydu i resztek drukarskiej farby, daje się odczytać następujący przebieg rytowniczej pracy Lisewicza. Szkic

kompozycji zaznaczał on najpierw ostrą igłą, potem prostokątne obramienia płyty oraz wszystkie lekko załamujące się kontury podkreślał zębatym kółkiem, które pozostawia po sobie szereg równo oddalonych od siebie wgłębień (punktów), następnie kropkowany rysunek rytował szydłem, a po części rylcem o romboidalnie ściętym ostrzu, a wreszcie pokreskowywał ostrą igłą wszystkie ważniejsze pola rysunku w drobne włoskowate kreseczki, załamujące się zygzakowato¹⁾. Technikę rytowniczą Lisewicza cechuje śmiałość w prowadzeniu rylca. Formy, traktowane płasko, obwodzą kreski niepołączone ze sobą. Nigdzie światłocien nie uwydatnia bryły. Pomysłowe obramienie głównej kompozycji mówi o zainteresowaniu się autora XVI-to wiecznymi kartami tytułowymi polskich typografów. Stylowy charakter rytu wyrasta z renesansowego ducha XVI w. Dowodzi tego renesansowy krój szat św. Rodziny, kształt mebli i liter, rodzaj kwiatów (tulipany), a nawet sam układ kompozycji. Może dlatego św. Józef, podający w kielichu napój małemu Jezusowi, przemawia do nas wdziękiem ojcowskiej miłości Jana z Czarnolasu do swojej Urszuli, a w Matce Boskiej, podającej synaczkowi gruszkę, widzimy dystygowaną dworzanę z otoczenia „Królewskiego jedynaka“. Nigdzie aureoli; dworskie meble i strój zgoła czego innego kazałby się domyślać, gdyby nie własnoręcznie wyryty przez autora tytuł obrazka: IEZVS MARIA IOZEW.

Ale już inaczej gwarzą rzutki dużych kwiatów rozrzucone na wolnym polu nad główną kompozycją. Przypominają się ukwiecone, nasze ludowe obrazki na szkle: podhalańskie, śląskie, kaszubskie, wołyńskie, podlaskie, pokuckie. Ma więc swoją odległą tradycję nasze obsypywanie kwiatami nie tylko krzyżów i świątków przydrożnych, alei świętych scen, wszystko jedno, czy rytowanych w metalu, ciętych w desce gruszkowej, czy malowanych na szkle. Braterstwo rytu Janka Lisewicza z przed 300 lat z naszymi, ludowymi malowidłami na szkle z przed 50—150 lat mówi o ciągłości kultury ludowej w Polsce.

Podpis wyryty w pozytywie (jaka szkoda!) pod obrazkiem na płycie: „IANCO LISEWIC IEZUS MARIA IOZEW WSVDZANNIM DWORE“ a poniżej data 1618 — należy rozumieć, że albo Janko Lisewicz w studziańskim dworze wyrył świętą Rodzinę, albo, iż ów Janko skopjował obraz Jezusa, Marii i Józefa, znajdujący się w dworku w Studziannie. Nie rozstrzygając tej sprawy, tymczasowo zadajmy sobie pytanie, o którym dworze jest tu mowa. W XVI wieku w roku 1577 właścicielem Studzianny (Studzyane, Studzyone) był Dzierżek Odrzywolski, a potem Januszewski (Br. Chlebowski: Słownik geograficzny, 1892). Potem urywają się wiadomości o posiadaczach Studzianny. Dopiero w „Liber adnotationum“ t. j. księdze notat, prowadzonych przez zakon oratorjanów (clerici oratorii) czyli filipinów w Studziannie od r. 1748 znajduje się na str. 117 wyciąg rejentalnego aktu zapisu, mocą którego dobra studziańskie, własność Jerzego Nieborskiego, syna Macieja, przechodzą w ręce brata Jerzego, Adama, w r. 1637. „Sudzanni dwór“ był wówczas niezbyt cennym folwarkiem lub leśną osadą wśród puszczy nad Pilicą, jeśli „dobra Studziańskie“ wędrują kolejno do rąk Krzysztofa Odrzywolskiego w Opocznie, Walerjana Ślaskiego, wreszcie w r. 1647 Albrechta Starołęskiego. Płyta Janka Lisewicza powstaje więc w 19 lat przed objęciem Studzianny przez Adama Nieborskiego, zatem może w „dworku“ Jerzego lub jego ojca, Macieja Nieborskiego.

¹⁾ Szczegółowe uwagi o technice rytowniczej Lisewicza podaje: Nr. III „Silva Rerum“.

Główna treść (temat) oraz kompozycja tego rytu o charakterze ludowym odpowiada w zupełności „Cudownemu obrazowi M. B. Studziańskiej“, który dzisiaj znajduje się w kościele w Studziannej. Obraz ten, zdaniem hr. K. Przeździeckiego, pochodzi z pracowni Jakóba Callot'a w Nancy (religijny obraz dziełem sztycharza 30 letniej wojny? Dziełem tego francuskiego Chodowieckiego, Callot'a, autora „Misères de la Guerre“ 1592 — 1635 — ?!), wedle Chlebowskiego ze szkoły niemieckiej. Jestże więc nasza płyta kopją tego obrazu? Nie przemawia za tem historia obrazu tego, przytoczona w grubej księdze p. t. „Zródła cudów i łask cudownego Studziańskiego obrazu“ (Warszawa 1729), wydanej powtórnie jako „Zbiór dobroczynności i łask ludowi chrześcijańskiemu okazanych przy cudownym obrazie Jezusa, Marji i Józefa św. etc. „Zbiór ten, drukowany w r. 1776 w arcybiskupiej drukarni w Łowiczu, wyraża przypuszczenie, iż obraz ten przywiózł kard. Drzewiecki albo Cecylja Renata, żona Władysława IV od r. 1637 do 1644. Po śmierci królowej (1644) otrzymać miała św. obraz wojewodzina sieradzka, Przerębska; ta przekazała go swej córce, która, jako wiano, wnosi go w dom Albrechta Starołęskiego, starosty piotrkowskiego, kasztelana na Żarnowcu, pana dóbr studziańskich od r. 1647. Jeśli to prawda, to płyta Janka Lisewicza, powstała w r. 1618 i zaopatrzona podpisem „Iezus Maria Iozew w sudzannim dwore“, nie mogła być kopją tego obrazu, który dopiero najmniej w 30 lat później znalazł się w domowej kapliczce dworku Starołęskiego w Znamierowicach (dziś Nieznamierowicach), a wogóle na terytorjum dóbr studziańskich dostał się dopiero po r. 1647 (wedle zeznań x. Jana Zbąskiego, archid. gnieźnieńskiego w „Zbiorze Dobroczynności“). Jeżeli to prawda, zaznaczam, to ryt Lisewicza byłby pierwowzorem, a cudowny obraz kopją tego rytu.

Z tej płyty powielane obrazki wędrowały do chat wiejskich i dworków i tam popularyzowały cześć do studziańskiego wizerunku, o którym sejm w r. 1673 za Michała Wiśniowieckiego zdecydował w bogobojnym nastroju, „Iż pod te czasy, gdy nas zewsząd hostilites acies circumdant... codzienne dobrodziejstwa Boskie na państwo nasze przy cudownym obrazie studziańskim pleno alveo płyną“. Wartość obrazków, choćby nieudolnie z płyty Lisewicza tłoczonych, wzrośnie niezawodnie od r. 1671 t. j. od czasu, gdy arcyb. Mikołaj Prażmowski ogłosił, „że obraz wspomniany jest cudownym (od r. 1660) i postanawiamy, aby czci publicznej wiernych był wystawiony, czczony i szanowany“ („Zbiór“ str. 22). Z małemi obrazkami M. B. Studziańskiej spotykamy się nawet w odległych stronach Polski. Oto czytamy w prowadzonych przez Filipinów notacjach cudów, iż w r. 1673 z pożaru dworu hr. Anny Drabikowskiej w wojew. płockiem ocalał tylko zachowany w skrzyni obrazek M. B. Studziańskiej, a w r. 1677 „kiedy przez kilka dni Sanguszkowa (ks. Konstancja z Sapiehów) przy porodzie ciężkich boleści doznawała i porodzić nie mogła, a mąż jej zrozpaczony położył na niej obrazek M. B. S., w tej chwili rozwiązana została“ (wedle wypisków z filipińskich notacyj w dewocyjnej książeczce ks. W. S. (Sieka) „O Cudownym Obrazie“, Warszawa, 1912). Jeśli nie mowa tu o odbitkach z macierzystej płyty Lisewicza, to w każdym razie o obrazkach, którym ona jest matką. Zniszczały skromne, czarne obrazki tłoczone z tej płyty; zwiędziały i zmurszały pod wpływem wilgoci i dymu papier tych odbitek rozpinany w ramach (bez szkła) na niebielonych ścianach dworków i chat wiejskich. Nikogo nie raziły grube kreski obrazka ani podpis w negatywie i gwarze mazowieckiej.

W każdym razie w popularności M. B. Studziańskiej w Polsce macierzysty ryt Lisewicza odegrał wielką rolę. Powstały pieśni o tym obrazie: jedna, znana podobno jeszcze za Sobieskiego (w 1688) i druga z czasów saskich — obie przedrukowane we wspomnianej książeczce ks. W. S. Wielbił ów obraz rymami Wesp. Kochowski, a Teofil Lenartowicz pod wpływem sławy 660 „cudownych łask“, przypisywanych M. B. S., napisał wierszowany utwór p. t. „Najświętsza Marja Panna Studzieniecka“, drukowany po raz pierwszy w „Gazecie Warsz.“ Nr. 185 R. 1856, powtórnie osobno w 1857. Opisał w nim poeta niektóre legendy, dotyczące tego obrazu, do dziś dnia krążące wśród ludu.

Jeżeli, choć w części, zasługuje na wiarę dotychczas znana nam historia „Cudownego Obrazu“, wtedy ryt Lisewicza ma ważne znaczenie także dla kościelnej ikonografji, gdyż rzuca ciekawe światło na genezę tego obrazu. Wypadałoby tedy szukać jego autora nie w Nancy lub niemieckich szkołach, lecz w Polsce. Ileż to razy nasi historycy sztuki w przesadnej czci do Zachodu wszędzie i we wszystkim dopatrywali się obcej ręki, talentu i wpływów? Małoż cechowych malarzy liczył naówczas sam Kraków? Choćby wymienić towarzyszków T. Dolabella: Marcin Blechowski, Antoni Nozeni i wielu innych. Nie tutaj miejsce dochodzić autorstwa studziańskiego obrazu. Widzę, że miejski majster warsztatowy odarł kompozycję Lisewicza ze zdobin kwiatowych, a tem samym z jej ludowego charakteru, usunął graficzne obramienia i obce znaki herbowe, zmienił kształt mebli, wygładził twarze św. Rodziny, a później pobożni ludzie dorzucili nieco bisioru, ustroili czerniejące farby wiązkami paciorków koralu, sznurami i haftem złotym, drogiemi kamieniami, blaszkami srebra i t. p. aż kosztownym blaskiem załśnił naszyty w barokowe kwiaty relief obrazu. Dzisiaj już tylko oleodruki F. Kasprzykiewicza w Warszawie z r. 1878 popularyzują ten obraz po wiejskich chatach, a skromna płyta zdolnego, a nieznanego nam bliżej wiejskiego rytownika, Janka Lisewicza, przybita na uboczu w zakrystji studziańskiego kościoła — poszła w zapomnienie. *Tadeusz Seweryn.*



MIĘDZYNARODOWA WYSTAWA SZTUKI DEKORACYJNEJ W PARYŻU W 1925 ROKU.

TERMIN OTWARCIA WYSTAWY PARYSKIEJ. Termin otwarcia międzynarodowej wystawy sztuki dekoracyjnej w Paryżu, uchwałą parlamentu francuskiego wyznaczony na miesiąc kwiecień, a nieoficjalnie oznaczony dotychczas na dzień 15 kwietnia, został niespodziewanie dla wszystkich przyspieszony. Dnia 1-go kwietnia wystawa ma być oficjalnie otwarta. To nakłada na wszystkich biorących w niej udział obowiązek przyspieszenia robót, zwłaszcza, że sprawa transportu może, jak zwykle, przynieść duże niespodzianki.

PRZYGOTOWANIA DO WYSTAWY PARYSKIEJ. Zbliżający się termin otwarcia Międzynarodowej Wystawy Nowoczesnej Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu, 15-go kwietnia b. r., zastaje cały Paryż w fazie gorączkowych przygotowań. Sto z górą pawilonów, z których niektóre jeszcze w szkieleciech, niektóre już prawie na ukończeniu, pokryło całą Esplanadę Inwalidów, przyległe wybrzeża Sekwany, ogrody i bulwary przed pałacami Sztuki, zajmując przestrzeń 28 hektarów, do której prowadzi dwanaście bram. Wśród tych pawilonów jest

50 francuskich, 30 cudzoziemskich, 5 dużych galerij francuskich, 5 oddanych cudzoziemcom, reszta budynków, to teatr, galerje środków komunikacyjnych, nadto wystawy nowoczesnej wsi francuskiej i wystawa ogrodnicza. Wreszcie Grand Palais przekształcone na sale wystawowe, z których połowę oddano do dyspozycji państwom obcym.

Pawilon polski, którego zręby już się wznoszą, znajduje się w „Ulicy Narodów“, między pawilonami Szwecji i Holandji. Inne przestrzenie, które zajmuje Polska w Galerii na Inwalidach i w Grand Palais, gdzie sąsiaduje z Danją, Japonją, Holandją, częściowo z Włochami, czekają na przyjazd polskiej delegacji, która na podstawie opracowanych już szczegółowo planów, zarządzi potrzebne roboty, celem przyjęcia eksponatów.

Najważniejsze eksponaty na wystawę paryską wykonują się pod okiem Komitetu i artystów-autorów. Komitet pilnuje dotrzymania terminów, autorzy doglądają wykonania. Meble do pawilonu i innych działów podług projektów profesorów: J. Czajkowskiego, W. Jastrzębowski, M. Kotarbiński, K. Stryjeński i E. Trojanowski wykonują się w Warszawie, Poznaniu, Toruniu, Zakopanem, witraże prof. J. Mehoffera i prof. Wł. Jastrzębowski — w Krakowie, majolikowe okładziny prof. St. Jagmina — w Poznaniu, posadzki marmurowe i kominek — w Kielcach, posadzki drewniane, ozdobne kwiatony do wieży pawilonu, lampy, żapety, firanki, obrusy haftowane, rzeźbione słupy, gobeliny prof. Skoczylasa i Zofji Stryjeńskiej, wnętrza kapliczki proj. prof. J. Szczepkowskiego — w Warszawie, oprawy książek i albumów wykonuje p. B. Lenart w Wilnie. Spodziewane są kilimy, batiki, ceramika, zabawki, hafty, koronki i inne wyroby ze Lwowa, Krakowa, Zakopanego, Poznania, Wilna, Warszawy i z prowincji. Henryk Kuna w Paryżu kuje rzeźbę w marmurze do dziedzińca przed pawilonem. Nad dekoracją malarską głównej sali reprezentacyjnej pawilonu (sześć olbrzymich obrazów figuralnych) pracuje od kilku miesięcy w salach, udzielonych na ten cel przez zarząd Zamku w Warszawie, Zofja Stryjeńska.

* * *

W fabryce „Marmury Kieleckie“ zostały przygotowane eksponaty na wystawę międzynarodową w Paryżu. Jeden, to kominek, wykonany ze wszystkich odmian naszych marmurów, głównie jednak z Ołowianki i Zelejowej. Drugi, to duży czworobok ozdobnej posadzki, gdzie obok naszych marmurów jest jeszcze marmur czarny dębicki z pod Krakowa. Prócz tego wiele innych drobniejszych przedmiotów, które wszystkie świadczyć będą o marmurowem bogactwie Polski i o rozwijającym się polskim przemyśle. Po wystawie kominek prawdopodobnie będzie ustawiony w Belwederze, w gabinecie p. Prezydenta.

GŁOSY PRASY: G. VARENNE W MIESIĘCZNIKU „L'AMOUR DE L'ART“. Prace jury przy międzynarodowej wystawie Paryskiej 1925 r. są w pełnym toku. A zadanie mają trudne i drażliwe. Wystawa 1925 r. nie jest bowiem poświęcona poprostu sztuce współczesnej, z wykluczeniem naśladownictwa dawnych stylów. Ma to być wystawa dzieł wybranych, przedstawiająca publiczności to tylko, co wytwórczość współczesna posiada najlepszego. Łatwo stosunkowo jest usunąć eksponaty, które zanadto wyraźnie upodobniają się do wzorów epok minionych, ale o ileż trudniej i pod każdym względem drażliwiej jest odrzucić dzieło wybitnie współczesne dlatego, że nie odpowiada wymaganiom technicznym lub estetycznym. Ileż niezadowolenia wywołuje każdy ujemny wyrok jury, pomimo usiłowań jego członków, porozumienia się z wystawcami, i wyjaśnienia im przyczyn odrzucenia ich dzieła. Jeśli jednak niemożna mieć zbyt wielkich złudzeń co do pedagogicznych skutków takiej działalności, niemniej chwalebny jest każdy wysiłek w tym kierunku. Niewolno bowiem ominąć żadnej sposobności rozszerzania zdrowych i rozumnych pojęć tak pomiędzy twórcami, jak między społeczeństwem. Szwajcaria postanowiła wziąć udział w wystawie. Rosjanie zostali ostatecznie oficjalnie zaproszeni i napewno do Paryża przybędą. Należy cieszyć się, że wystawa nabiera coraz więcej charakteru międzynarodowego, nie tylko teoretycznie, ale istotnie. Nasze środowiska artystyczne pragnęłyby, aby naród, którego nie potrzeba wyraźnie wymieniać, a który dotąd trzyma się na uboczu, dodał swą obecnością wagi i znaczenia tym na wielką skalę zamierzonym, pokojowym zawodom.



KRONIKA MUZEALNA.

ZBIORY PRZEMYSŁU ARTYSTYCZNEGO W ŁOWICKIM MUZEUM STAROŻYTNOŚCI IM. WŁADYSŁ. TARCZYŃSKIEGO. Każdy dział przemysłu art. jest tu reprezentowany stosunkowo dość okazałymi zbiorami o różnej zabytkowej wartości. Część inwentarza, zwłaszcza tkaniny, stanowi własność Towarzystwa Krajoznawczego, które z braku pomieszczenia, tutaj ulokowało swoje zbiory. Poważną wadą powyższego Muzeum jest brak metody naukowej w układzie zbiorów i przeprowadzeniu inwentaryzacji. (Na jednym załedwie wełniaku mamy podany rok, a tylko na kilku eksponatach miejsce pochodzenia).

STRÓJ. Do najpiękniejszych muzealnych okazów należą wełniaki wiejskie o niepoślednich wartościach barwnych. Żadne z polskich muzeów krajoznawczych nie może pochlubić się tak starymi wełniakami. Nawet we wsiach łowickich, w skrzyniach między rodzinnymi pamiątkami, nie znajdzie się takich okazów. Są to kawałki spódnic, najmniej stuletnich, gdyż na jednym z nich podana jest data: r. 1830, a niektóre wydają się jeszcze dawniejsze. Przeważa w nich barwa ciemno-czerwona, zbliżona do ponsowej, która dzisiaj nie zjawia się wcale na łowickich pasiakach; drugie miejsce zajmuje barwa ciemno-zielona i „ostrózkowa“ czyli ciemnofioletowa. Na innych okazach spotyka się wypłowiałą zieleń oraz obojętną czerń i biel (z wełny bielonej, niefarbionej). Wełniaki te znamionują pasy w dość szerokim układzie.

Zbiór powyższy uzupełniają części stroju kobiecego, a mianowicie:

1) „Kiecka“, dziś już niespotykana, koloru ciemno-granatowego, w wąziutkie niebieskie i białe paski z pasiatym gor-

secikiem (paski $\frac{1}{3}$ — $\frac{1}{4}$ cala szerokie w trzechcalowych odstępach).

2) Fartuchy cynobrowo-czerwone, młodsze od kiecki, posiadają wąskie na 1 mm. paseczki zielone, żółte, białe, granatowe i niebieskie w odstępach 1 cm. Prawdopodobnie pochodzą z pogranicza pow. Sieradzkiego, gdzie zestrój barwny pasów na wełniakach różni się od ogólnego typu łowickiego.

3) Kaftanik kobiecy, czarny „popaśnik“, w talji sfałdowany, posiada długie, charakterystyczne rękawy, jak u „lejbików“ opoczyńskich, oraz dwa rzędy metalowych, połyskujących guzików, w biegu skośnym, jak na kurtach ułanów polskich.

4) Inny kaftanik zdobi 9 dużych guzików na piersiach, a czerwone wyszywki w szwach na łopatkach; podobny doń kaftanik dekoruje aż 38 guzików w dwóch rzędach.

5) Ciekawym zabytkiem stroju kobiecego jest czarny „tołubek“, rodzaj płaszcza (długiego z czerwonymi mankietami zawijanymi, oblamowanymi niebieskim sznurkiem). Na plecach zdobią go ornamenty krzyżowe, wyszyte niebieską taśmą, a haftowane złocistym szychem.

6) Do zaginionych dzisiaj okazów należy kobiecy kozuch, oblamowany i podbity białym barankiem, pokryty sukniem granatowym, sfałdowany z tyłu, z wyszyciami w szwach i na plecach.

7) Nowszego pochodzenia jest koszula kobieca z bufiastymi rękawami, haftowanymi oszywkami, naramiennikami i kołnierzykiem.

8) Pończochy kobiece (2 pary), bez stóp, ręcznej roboty, zdobione w różnobarwne kwiaty oraz 9) rękawiczki z palcami i bez, również ręcznie wykonane i wzorzyście zdobione.

Powyższe ludowe wyroby uzupełnia 6 dużych, cienkich chustek, przypominających tureckie szale. Ornament ich drukowany fabrycznie. Te piękne nakrycia głowy wyszły dziś prawie zupełnie z użycia.

Stroje męskie są mniej obficie reprezentowane w łowickim muzeum, może dlatego, że nie ulegają one tak różnym zmianom, jak kobiece. Do ciekawszych zabytków tego poddziału należy:

1) Długa, siwa sukmana z granatowymi klapami u kołnierza, zapinana na pentelki, z tyłu marszczona i sfałdowana w talji. Jest to okaz starej daty, spotykany dziś bardzo rzadko w ludowym stroju.

2) 2 pasy czerwone, dzisiaj zupełnie nieużywane, służyły do przepasywania siwych sukman. Jest to właściwie kawałek farbowanego płótna, $\frac{1}{2}$ łokcia szerokiego a 6 łokci długiego, które chłop składał wzdłuż we czworo, podobnie jak czynił to szlachcic z niektórymi pasami roboty S. Filsjeana, D. Chmielewskiego, F. Masłowskiego itd. Dawne chłopskie pasy, wzorowane w sposobie użycia na szlacheckich, zastąpiły nowszego pochodzenia „krajki”, których kilka okazów znajduje się w Muzeum. W starszych przeważa barwa czerwona, w nowszych żółta.

3) Czarny kapelusz, obwiązany wstążkami lub sznurkami barwy zwykle czerwonej, strojny różnymi szklanymi świecidełkami, spotykany bywa jeszcze dzisiaj acz coraz częściej wychodzi z użycia.

MEBLE. Mebli domowych posiada Muzeum bardzo niewiele, bo zaledwie dwie skrzynie, pomalowane na granatowo, a z kwiatowymi ornamentami na wieku i przedzie. Skrzynie takie widać można niemal na każdym jarmarku w Łowiczu. Obok skrzyń reprezentuje meblarstwo łowickie łóżko, pomalowane niewyraźną farbą, brązowo-

ciemno-niebieskawą, a posiadające na nadgłowie skromny, malowany ornament z dwóch zwróconych do siebie dziubkami ptaszków, siedzących na dwóch wątych gałązkach.

CERAMIKA. Wiejską zastawę stołową reprezentują:

1) Talerze gliniane, pochodzące z fabryki w Kole, z których dwa zwracają na siebie uwagę, dzięki prymitywnie nakreślonemu ornamentowi, przedstawiającemu w temacie koguta, stojącego na złożonych na krzyż grabiach, kosie, dwóch liściach i kłosach.

2) Misy gliniane malowane w kwiaty.

3) Zwykłe dzbanki gliniane pół białe, pół brązowe, z kwiatkami i kropkami, jako ozdoba, a wreszcie 4) garnuszki wiejskie, malowane w różne desenie.

Ciekawą wartość folklorystyczną posiada kilka maleńkich dzbanuszków, w które dawnymi laty wkładano kartki z ewangelji, a potem, wedle zwyczaju wmurowywano je w cztery węgły budującego się domu. Wiejskie wyroby gliniane uzupełnia kilka niewybrednie zdobionych kafli Szymona Laskowskiego, znanego kaflarza łowickiego.

Obok okazów ludowej ceramiki posiada Muzeum nieco naczyń porcelanowych i majolikowych, pochodzących z fabryk w Baranówku, Cmielowie, Korcu, szczególnie z Nieborowa, wsi leżącej w pobliżu Łowicza.

Szczególne uwagę zwracają na siebie dwie 8 calowe figurki majolikowe (Nr. inwen. 2037), przedstawiające głowę sfinksa na pionowej podstawie, przypominającej w kształcie mumję. W środku na froncie widnieje cyfra III, poniżej zaś ptak z rozpiętymi skrzydłami. Założyciel Łowickiego Muzeum starożytności, Wład. Tarczyński, tak w notatkach inwentarzowej księgi objaśnia tę łamigłówkową figurkę: głowę sfinksa autor pomieścił w tem znaczeniu, że wyprawa wiedeńska (cyfra III symbolizuje

Jana III Sobieskiego) jest dla Polski jeszcze (?) zagadnieniem historycznym. Kompozytor, dyrektor fabryki, patriota z r. 1863, emigrant, chciał tu wyrazić swoje uczucia, lecz, że tworzył w czasach rządów Hurki, kiedy to najmniejsze nawet dopatrywanie się polskiej myśli było srodze prześladowane — orła polskiego nie mógł uwidocznic w właściwym kształcie. W fabrycznej marce zamiast monogramu ks. Radziwiłła, dał swój monogram. Niniejsza notatka napisana jest na podstawie opowiadania p. E. Kluga, nabywcy tych figurek, który osobiście znał owego dyrektora fabryki. Sławne dzbany nieborowskie reprezentuje w zbiorach pękaty wazon majolikowy (N. inwen. 278) z ośmioma guzami i wydłużoną, cienką szyją, z napisem „Nieborów“. Pomalowany na czarno, posiada desenie fioletowe, ciemno-niebieskie i żółte. Na denku od spodu marka fabryczna i monogram z liter M. R. a u góry mitra, co ma oznaczać „Michał Książę Radziwiłł“.

Zainteresowanie budzi również duży wazon gliniany (N. inwen. 328) niepolewany, uszkodzony w górnych częściach z ubitą podstawą, którą na wzór pozostałych części dorobiono z drzewa. Wysokość jego wynosi łokieć i cal, średnica 12 cali.

Muzeum posiada także kilka nieborowskich kafli gładkich z malaturą niebieską (N. inwen. 2041), kilka niepolewanych (N. inwen. 326) z wypukłym krzyżem i pałaszem oraz polewanych, białych z niebieskimi, wypukłymi rozetami i narożnikami (N. inwen. 325).

Lecz jednym z najpiękniejszych okazów ceramiki nieborowskiej, jakie posiada Muzeum, jest duży, ośmiościenny piec kafłowy (N. inwen. 2277), zwany „Piecem królów polskich“. Na całość jego składa się 68 różnych części t. j. wedle opisu Władysł. Tarczyńskiego: „8 okrągłych nóg w kształcie podwój-

nych, złożonych kul (wysokość jednej nogi wynosi 16 cali); dalej podstawy gzymsowe, wreszcie fryzy różnego wymiaru i kształtu; 4 duże kafle (24×18cali) z wizerunkami królów polskich, jak Jagiełły, Zygmunta Starego, Batorego i Sobieskiego; 16 kafli mniejszych (14×12c.) z symbolicznymi godłami, z których najważniejsze są:

1) orzeł jagielloński, jako herb państw,
2) krzyż i miecz złożone naukos, jako symbol wiary i bohaterstwa,

3) wagi, jako symbol sprawiedliwości,

4) słońce wschodzące, jako symbol nadziei w jaśniejszą przyszłość po przeszło wiekowej niewoli. (Każdego z tych kafli jest po cztery). Szczyt tego pieca miała stanowić ośmiościenna kopuła, dwukrotnie załamana. U wierzchu górnej części znajduje się dziura, w której miał być umocowany orzeł polski naturalnej wielkości. Piec ten kupił przed laty w Nieborowie Ignacy Zaborowski z zamiarem umieszczenia w swoim dworku w Zalesiu, gdzie jednak z niewiadomych przyczyn leżał przez 20 lat z górą na strychu. Następny właściciel Zalesia ofiarował ten piec, lecz zdekompletowany już, łowickiemu Muzeum. Podobno fabryka w Nieborowie zrobiła wogóle tylko cztery takie piece, z których jeden miał znajdować się na Wawelu, drugi w Łowiczu, trzeci w jakimś dworku na Wołyniu a czwarty zaginął. Cena jednego egzemplarza 500 rb., loco w fabryce. Należy dodać, że omawiany piec znajduje się w Muzeum niezłożony, ponieważ nikt dytychczas nie mógł Zarządowi Muzeum udzielić informacji, jak rzeczywiście ma przedstawiać się ów piec, jako całość. Świadczy to, co prawda, o naszym małym zainteresowaniu się polską ceramiką, tą bezprzecznie jedną z najciekawszych dziedzin naszego artystycznego przemysłu.

FORMYDRUKARZY TKANIN. Zebrane w liczbie około 40, służyły dawnym farbiarzom łowickim do ręcznego drukowania.

wania różnych wzorów jednokolorowych na płótnie. Formy te były albo całe cięte w drzewie, jak deski drzeworytnicze, albo też zrobione w ten sposób, że w kawałki desek wbito różnych wymiarów i kształtów blaszki i donciki, wystające na 3-4 mm. ponad lico drewna. Stemple te pociągano farbą i odciskano na płótnie. Ten sposób zdobienia tkanin zaginął dziś w Łowickiem zupełnie. Założycielowi Muzeum łowickiego, Wł. Tarczyńskiemu, z trudem udało się jeszcze przed wojną odszukać staruszkę, który w swojej młodości w ten sposób ozdobił tkaniny i który z wspomnianych form zrobił dla Muzeum około 40 odbitek białych na granatowym płótnie. Odbitki te zebrane są w jednym albumie.

ROŻNE. Skrzętny zbieracz dawnych zabytków, Tarczyński nie zapomniał też o wyrobach z drzewa, blachy i żelaza, a nawet o ozdobach łowickich budowli drewnianych z XVIII-go w. Z dziedziny tej zwraca uwagę kilka okazów: blaszany pazdur wielokolczastego kształtu; blaszana piramida, służąca do zakończenia dachów spadzistych; żelazne ozdoby, kształtu monstrancji, służące do upiększania przydrożnych krzyżów; drewniane skrzynie z blaszanymi i żelaznymi okuciami itp. Ponadto znajduje się w Muzeum 87 podłużnych, wstęgowych wycinanek dawniejszego i nowszego pochodzenia oraz 73 kolistych i gwieździstych. Ilość pisanek jest zdumiewająco skromna, gdyż ogranicza się zaledwie do trzech okazów o czarnem tle. Drobnny ornament, kreślony woskiem daje niejasne wyobrażenie o typie zdobniczym firanek łowickich.

Z rzeczy niepolskich posiada Muzeum: kaftan chiński z Mugdenu, chustę turecką z r. 1772, szal turecki, kobiecą bluzkę beduińską z Kairu, turban arabski, płaszcz beduiński, turban z Palestyny, 7 dużych talerzy chińskich, parasol chiński i t. p., rzeczy mniej interesujące badacza artyst. przemysłu i sztuki ludowej w Polsce.

Stanisław Seweryn.

MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE. Zakupiono w ostatnich czasach za pośrednictwem Antykwariatu Artystycznego p. Fr. Studzińskiego (Straszewskiego 27) dwie bardzo ciekawe płyty, wykonane laką chińską o wym. 38×32 cm. Płyty, prawdopodobnie drzwisekretarzyka, utrzymane zupełnie w stylu chińskim, mają (na jednej) postać św. Ignacego Lojoli, (na drugiej) Oko Opatrzności. Na każdej z nich znajduje się napis „M. Groblicz polonus Cracoviae 1721“. Są to pierwsze znane okazy, wykonane tą techniką przez Polaka.

W poszukiwaniu za osobą nieznanego dotychczas M. Groblicza w Archiwum aktów dawnych m. Krakowa udało się stwierdzić, że był to krakowski budowniczy, który w czasie swej młodości dłuższy czas przebył w Chinach i tam tę technikę prawdopodobnie posiadał.

Do najcenniejszych zabytków Muzeum Narodowego w Krakowie z lat ostatnich należą bezwzględnie, uzyskane ostatnio drogą wymiany, 2 wazy Belweder, wysokie na 140 cm. Wazy te, podobno swego czasu zrabowane z Warszawy przez Hurkę, przewiezione do Petersburga, tamże drogą pośrednią zakupione zostały przez hr. Tyszkiewicza. Ostatni ich posiadacz, hr. Edward Tyszkiewicz sprzedał je w ostatnim miesiącu, a od nabywcy uzyskało je drogą wymiany krakowskie Muzeum Narodowe. We wnętrzu tych waz znajdują się wlepione kartki, wskazujące, że przed zrabowaniem posiadaczami ich byli, jednej: Ks. Józef Poniatowski, drugiej: Stanisław hr. Potocki.

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE zakupiło w ostatnich czasach, jak się dowiadujemy, duży transport mebli barokowych i renesansowych z Wiednia, korzystając ze znacznej zniżki cen, która się w tym dziale na rynku sztuki wiedeńskiej, mocno w ostatnich czasach zaznaczyła.

Z DZIAŁALNOŚCI MUZEUM PRZEM. W KRAKOWIE.

ZBIORY.

Od dnia 1 stycznia wzbogaciły się Zbiory następującymi darami:

P. Tadeusz Seweryn ofiarował: 4 pi-sanki huculskie, 56 próbek wełniaków, 1 tablicę wzorów pasiaków łowickich. Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem ofiarowało: model gliniany serka owczego, w kształcie jelenia. P. Wallis: popielniczkę miedzianą, batikową. P. Helena Tomaszewska: 16 sztuk okazów koronek i próbek haftów na wzornikach.

Prócz tego zakupiono do Zbiorów: 3 okazy wyrobów majolikowych z fabryki Czechowskiego i Wojnackiego w Warszawie i 1 karafeczkę biederma-
jerowską, rznąętą.

BIBJOTEKA I CZYTEL尼亚.

W miesiącu styczniu r. b. zakupiono 29 tomów, a otrzymano w darze 1 książkę i 2 drzeworyty. Czasopism i wydawnictw ciągłych abonowano 29; wzamian za „Rzeczy piękne“ otrzymywano 15, bezpłatnie 8 czasopism i 8 dzienników.

Z czytelni korzystało 662 osoby, w tem między innymi: 137 słuch. Uniwersytetu, 90 uczni szkoły przem. art. i Akademii sztuk pięknych, 61 uczni szkoły przemysł., 53 techników, 11 art. malarzy, 9 nauczycieli, 7 stolarzy, 6 uczni szkoły handl., 2 rzeźbiarzy, 1 drukarz, 1 introligator.

Z pośród robót bieżących w bibliotece należy wymienić prace około inwentaryzowania darów H. Dąbczańskiej. Książki z tego daru zaopatrzone zostały w exlibris, dostarczony przez p. Dąbczańską.

KURSY.

Kurs trykotarstwa ręcznego. Dnia 8-go lutego b. r. odbyło się zamknięcie kursu trykotarstwa ręcznego, który rozpoczął się dnia 6. października 1924. Nauka obejmowała ćwiczenia praktyczne, wcho-

dzące w zakres robót trykotarstwa ręcznego i odbywała się dwa razy w tygodniu po 2 godziny. Zapisanych było 30 pań; kurs ukończyło 25 uczestniczek.

Kurs ozdób bieliznianych. Dnia 8. lutego b. r. odbyło się rozdanie świadectw na kursie przyozdabiania bielizny, który rozpoczął się 8-go października 1924 roku. Na kurs zapisanych było 32 pań, świadectwa otrzymało 28 uczestniczek. Nauka odbywała się raz w tygodniu po 2 godziny i obejmowała haft biały, mereżki, koronki filet, teneryfy, szydełkowe etc.

Naukę na obydwóch kursach udzielała p. Marja Przybylska, instr. robót kobiecych szkoły gospodarstwa domowego w Krakowie.

I-szy kurs Radjo-techniczny. Dnia 31 stycznia b. r. odbył się egzamin i rozdano świadectwa na kursie radjo-technicznym, prowadzonym przez p. dr. Stocka, prof. Akademii górniczej. Egzamin złożyło 16 uczestników, którzy otrzymali odpowiednie świadectwa. Kurs trwał od dnia 19 listopada 1924 do dnia 31 stycznia, z nauką dwa razy w tygodniu, w godzinach wieczornych od 6^{1/2} do 8^{1/2}. Ćwiczenia praktyczne odbywały się w Zakładzie fizycznym Akademii górniczej, wykłady teoretyczne w Muzeum przemysłowem. Na kurs uczęszczali inżynierowie, technicy, prof. szkół średnich, oraz słuchacze wyższych zakładów szkolnych.

II-gi kurs Radjo-techniczny. Dyrekcja miejskiego Muzeum przemysł. ogłasza II-gi kurs radjo-techniczny dla wermistrzów z programem, obejmującym ćwiczenia praktyczne w budowie aparatów, oraz wykłady teoretyczne. Nauka odbywać się będzie dwa razy w tygodniu, w godzinach wieczornych od 6-tej do 8-mej, przez przeciąg 4-ch

tygodni; kurs rozpocznie się w pierwszych dniach marca b. r.

Kurs haftów kolorowych, w zastosowaniu do robót współczesnych, ogłasza Dyrekcja Muzeum przem. na początek marca b. r. Kurs trwać będzie trzy miesiące, z nauką dwa razy w tygodniu, w godzinach od 5-tej do 7-mej wieczór. Kurs obejmuje prace z zakresu wyszywania kolorowego ściegami ozdobnymi.

W drugim półroczu szkolnym 1924/25, które rozpoczęło się dnia 2. lutego b. r. odbywają się w Muzeum przemysłowym następujące stałe kursy wieczorowe od 6—8 godz.:

1) Kurs rysunków zawodowych dla metalowców (wtorki i soboty).

2) Kurs rysunków zawodowych dla przemysłu drzewnego (wtorki i soboty).

3) Kurs rysunków geometrycznych (poniedziałki i czwartki).

4) Kurs rachunków ogólnych (środy i piątki).

5) Kurs rachunków przemysłowych (wtorki i soboty).

Wykłady nauki o stylach odbywają się w każdą niedzielę od 10—11 godz.; wykłady są bogato ilustrowane obrazami świetlnymi.

Kurs kilimkarski. Nauka na kursie kilimkarskim w II-gim półroczu odbywa się codziennie w godzinach przedpołudniowych od 9—12.

WYDAWNICTWA.

W lutym ukazały się następujące wydawnictwa Muzeum:

„*Podręcznik trykotarstwa ręcznego*“ w opracowaniu Marji Przybylskiej, obejmujący 57 str. druku, 39 ilustr. w tekście, 11 tabl. poza tekstem oraz 2 tabl. krojów.

„*Egzamin czeladniczy*“, w opracowaniu St. Batki; ukazał się II-gi nakład broszury pod powyższym tytułem, przeznaczonej dla kandydatów zgłaszających się do egzam. czeladniczych. Broszura obej-

muje pytania z przedmiotów ogólnych, oraz pytania dla 15 różnych zawodów.

Zabytki przemysłu artystycznego, w kościele parafjalnym w Luborzycy, opracował dr. Adam Bochnak i prof. dr. Julian Pagaczewski. Wydano 500 numerowanych egzempl. na bezdrzewnym papierze, z licznymi ilustracjami dotyczącymi złotnictwa na kredowym papierze. Wśród rycin jedna barwna rotograwiura. Str. 27.

ODCZYTY.

Program odczytów na miesiąc luty obejmował następujące prelekcje:

1) Prof. K. Homolacs: Reklama a sztuka
2) Red. Emil Haecker: Zabytki sztuki w Sycylii.

3) Ks. Dr. Tadeusz Kruszyński: Grobowiec Tutankhamena ze względu na przemysł artystyczny.

4) Radca Stanisław Batko: Reklama w przemyśle i handlu.

5) Prof. Henryk Gralski: Psychotechnika reklamy.

6) Redaktor Dr. Wacław Szperber: Reklama w praktyce.

WYSTAWY.

Dnia 8 lutego b. roku odbył się pokaz wyrobów wykonanych na kursach trykotarstwa ręcznego i przyozdabiania bielizny.

KONKURSY.

Z pośród konkursów ogłoszonych przez Dyr. Muzeum przem. wymienić należy: 1) Konkurs na wywieszkę dla firmy Gebethner i Wolff w Krakowie, 2) konkurs na afisz reklamowy dla Gazowni miejskiej, 3) Konkurs na godło dla Akademii Górniczej w Krakowie.

URZĘDOWA KOMISJA EGZAMINÓW CZELADNICZYCH odbyła w miesiącu styczniu b. r. 3 posiedzenia. Do egzaminu zgłosiło się 14 kandydatów; wszyscy egzamin złożyli.

KRONIKA.

WYSTAWA POLSKA W BUDAPESZCIE I WYSTAWA WĘGIERSKA W WARSZAWIE. Narodowy Związek kobiet węgierskich i narodowy Związek kobiet polskich odbyły ostatnio w Warszawie narady, wskutek których mistrzynie sztuki stosowanej zorganizują w kwietniu wystawę w budapeszteńskim muzeum sztuki, natomiast w Warszawie urządzona zostanie wystawa węgierskiej sztuki stosowanej. Urządzenie tej wystawy, zawdzięczać należy staraniu hrabiny Rafael Zichy.

WSZECHŚWIATOWA WYSTAWA W WARSZAWIE. Grono architektów ministerstwa robót publicznych opracowało projekt wystawy wszechświatowej. Projekt ten miałby być w czyn wprowadzony w roku 1928, czyli w dziesiątą rocznicę powstania Niepodległego Państwa Polskiego. Celem wystawy byłoby dać obraz zdobyczy gospodarczych Polski oraz podkreślić rolę Polski jako łącznika Wschodu i Zachodu Europy.

W roku 1926 ma się odbyć wystawa polsko-francuska. Wystawa urządzona będzie w parku Skaryszewskim i na Saskiej Kępie. Po odpowiednim zabudowaniu tego terenu i po przewidzianych wystawach, urządzonoby tam stałe targi warszawskie, które są projektowane przez odpowiednie czynniki rządowe.

POMORSKA WYSTAWA ROLNICTWA, PRZEMYSŁU I RZEMIOŚL. Regulamin, oraz cenniki pierwszej wystawy rolnictwa i przemysłu, mającej się odbyć w Grudniadzu w czasie od 26 czerwca do 6 lipca b. r., przejrzeć mogą zainteresowane firmy w biurze Izby handlowej i przemysłowej w Krakowie. Wystawa ma dać obraz stanu rolnictwa, przemysłu i rzemiosł po 5-letnim okresie przyłączenia Pomorza do Polski. Dopuszczonym jest udział wystawców z innych dzielnic Polski.

ROZSTRZYGNIECIE KONKURSU NA AFISZ. Komitet Pierwszej Pomorskiej Wystawy Rolnictwa i Przemysłu w Grudniadzu komunikuje, iż jury konkursu na afisz wystawowy przyznało: I-szą nagrodę p. Józefowi Kotlarezykowi z Grudniadza pod godłem „Wygnaniec”; II-gą nagrodę p. Zofji Jezierskiej z Warszawy, pod godłem „L a s t”. Nadto jury uchwaliło poza konkursem zakupić dla Komitetu Wystawy projekt p. Wacława Szczeblewskiego, dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych w Grudniadzu, pod godłem „Gryf” II.

ROZSTRZYGNIECIE KONKURSU NA EXLIBRIS DLA BIBLIOTEKI W SUCHEJ. Z pośród nadesłanych prac w liczbie 16-tu, zaledwie dwie jury Tow. Miłośników Książki uznało za możliwe, a mianowicie pracę pod godłem „Pierwszy” wykonaną przez Zygmunta Kinastowskiego, ucznia szkoły przemysłu artystycznego w Krakowie i pracę pod godłem „Fungo” Marji Miłowiczówny, uczennicy tejże szkoły. Prace wymienione otrzymały dwie równoznaczne II-gie nagrody.

ROZSTRZYGNIECIE KONKURSU NA WYWIESZKĘ METALOWĄ DLA KSIĘGARNI GE-

BETHNERA I WOLFFA W KRAKOWIE. W Muzeum przemysłowym w Krakowie odbył się sąd konkursowy, składający się z reprezentanta firmy Gebethnera i Wolffa p. dra Słapy, oraz z Muzeum przem., dyrektora inż. Tora, Karola Homolacsa i Kazimierza Witkiewicza. Z dziesięciu nadesłanych projektów, otrzymali nagrody: I-szą Julian Pietrzyk, II-gą Kazimierz Piętka, obaj uczniowie Państw. Szkoły przemysłu artystycznego w Krakowie. Nagrody III-ciej nie przyznano żadnej pracy.

KONKURS NA AFISZ DLA GAZOWNI MIEJSKIEJ W KRAKOWIE. Z szeregu nadesłanych prac z Krakowa i Warszawy nie nadawał się żaden projekt do wykonania, ponieważ tak pod względem technicznym, jak i artystycznym nie odpowiadał wymaganiom. Nagrody wobec tego nie przyznano.

WYSTAWA WZORÓW PRZEMYSŁU W MEDJOLANIE. Niezależnie od organizacji międzynarodowego Targu w Poznaniu, którego termin przypada w roku bież. na czas od 3 do 10 maja, miejski urząd Targu Poznańskiego przystąpił do zorganizowania wystawy wzorów przemysłu polskiego na targu w Medjolanie. Miejski urząd Targu Poznańskiego otrzymał zawiadomienie ze strony dyrekcji targu w Medjolanie, iż przemysł polski otrzyma osobny pawilon, o powierzchni 300 m. kw. Koszta połączone z wysyłką eksponatów na wystawę wzorów w Medjolanie są niewielkie i dlatego przemysł polski, a zwłaszcza te gałęzie wytwórczości, które produkują na eksport, powinny się zainteresować poważnie tą wystawą. Na ręce miejskiego urzędu Targu Poznańskiego już teraz napływają zgłoszenia od wystawców polskich, pragnących wziąć udział w wystawie wzorów w Medjolanie, którego termin przypada na czas od 12 do 27 kwietnia 1925 roku. Wedle statystyki urzędowej, przeprowadzonej przez polskie placówki konsularne zagraniczne, handlowy rynek włoski reflektuje przede wszystkim na maszyny włókiennicze, sukno, wyroby techniczne dla przemysłu włókienniczego, wyroby szcrotkarskie, meble gięte, maszyny rolnicze, węgiel, oleje mineralne, nawozy sztuczne, materiały i przetwory chemiczne, mąkę ziemniaczaną, krochmal, wódki, koniaki, nasiona, parafinę, klej, deski, naczynia emaljowane i t. d.

WYSTAWA WYROBÓW PRZEMYSŁ. ARTYST. WEDŁUG PROJEKTÓW MAJSTRÓW I CZELADNIKÓW W PARYŻU. Wyjątek z Kroniki drukowanej w czasopiśmie „L'amour de l'art”. W numerze 12 czasopisma „L'amour de l'art” z grudnia 1924 r. w dziale kroniki pióra P. Gaston Varenne znajdujemy interesujący ustęp, który podajemy poniżej.

Wystawa pracy, urządzona w paryskim ratuszu (Hôtel de Ville), miała na celu dostarczenie rzemieślnikom i czeladnikom możliwości wypowiedzenia się artystycznego, okazania swego poczucia piękna i twórczych

zdolności. Niestety, nie odpowiedziała zupełnie założeniu. Rękodzielnik paryski (niemam danych co do prowincjonalnego), gdyby go sądzić po tej wystawie, nie posiada ani poczucia piękna, ani smaku, ani twórczości, i to jest niesłychanie smutny objaw dla przyszłości naszego przemysłu artystycznego.

Brak mi odwagi, by opisać potworności eksponatów zgromadzonych w sali St. Jean. Wystarczy zobaczyć taki np. garnitur przyrządów do palenia w kształcie aeroplanów, szkatułkę do klejnotów w postaci willi podmiejskiej, płaskorzeźbę w drzewie, odtwarzającą Wniebowzięcie Murilla, naczynia szklane pokryte niepotrzebnymi a pretensjonalnymi ozdobami, ramy przeładowane motywami zapożyczonymi ze wszystkich możliwych stylów, aby zrozumieć, że niema przesady w moim twierdzeniu. Cóż dopiero powiedzieć mam o eksponatach niektórych rzemieślników, pretendujących do „artystyczności“, a odznaczanych na konkursach, premiiowanych przez różne „Izby syndykalne“. Są stokroć rozpaczliwiej brzydkie od wyrobów zwykłych, prostych rękodzielników, tworzących z całą naiwnością, i bez żadnego kierunku przedmioty, które sami uważają za arcydzieła. Można ubolewać nad pomyłką, ale uszanować należy ich szczerą wysiłek, tembardziej, że ich umiejętności, choć nie idzie w parze ze smakiem artystycznym, jest jednak fachowo doskonała.

Ale co najsmutniejsze, to zainteresowanie tłumnie zbierającej się publiczności, najbrzydszemi okazami na tej wystawie. Zachwyty jej nad wszystkim, co udaje bogactwo, co jest przeładowane ozdobą! Jak sprostować takie pojęcia? Jak wykształcić i publiczność i rzemieślników, którzyby nie hołdowali błyskotliwej tandecie, mieli subtelniejsze poczucie piękna, zrozumieli, że dzieło sztuki niekoniecznie musi ginąć pod nadmiarem ozdóbek? Zadanie to zaiste olbrzymie, ale musi się je przedsięwziąć, jeśli nie chcemy, by Francja, która przodowała niegdyś w poczuciu piękna i wykwiintnej twórczości, zesłała w tej dziedzinie do ostatnich rzędów między narodami cywilizowanymi.

Podajemy naszym czytelnikom te smutne refleksje francuskiego krytyka, ponieważ odpowiadają one w zupełności również naszym stosunkom. Bez urzędowania odpowiedniej wystawy, wiemy, jak niski jest poziom estetyczny naszych rękodzielników oraz szerokich mas społeczeństwa. Nie możemy się nawet pocieszać doskonałością techniczną, o której mówi francuski krytyk, gdyż doskonałości tej nie spotykamy u nas prawie nigdy. Posiadamy wprawdzie garść wytwornych artystów i garść wykwiintnych estetów, a w gronie rękodzielników pojedyncze jednostki o wyrobionem poczuciu piękna, ale ludzie ci stanowią nieliczną i odosobnioną grupę, jakby kapłanów, wtajemniczonych w arkana sztuki stosowanej, odcięty w zupełności od ogółu.

Taki podział społeczeństwa na wyrafinowanych estetów i zupełnie barbarzyńską masę jest wysoce nie normalny i niezdrowy. Należy tedy wyteńczyć siły, aby

kulturę estetyczną zaszcześcić w całym społeczeństwie, a droga do tego celu, droga, o którą pyta zrozpaczony krytyk francuski, prowadzi przez szkołę i tylko przez szkołę. Szkoły powszechnie, szkoły średnie, szkoły zawodowe, są głównymi ogniskami, z których kultura estetyczna szeroko promieniować może i powinna. W programach tych szkół uwzględniono rysunki, słoje czy roboty ręczne, jako przedmioty obowiązujące. Jeżeliby nauczyciele, prowadzący te ćwiczenia byli odpowiednio przygotowani, t. j. znali się nie tylko na rysunku z natury, ale również i na przemysle artystycznym, gdyby przytem zmuszeni byli trzymać się racjonalnie opracowanych programów, w którychby ćwiczenia z zakresu przemysłu artystycznego były metodycznie opracowane: wtedy rozwinęłyby się niewątpliwie poczucie estetyczne, drzemające w każdym zdrowym człowieku. Zanikłyby te szkatułki w kształcie domków, te poduszki z nieudolnie ale zato naturalistycznie wyszywanymi kwiatkami i ptaszkami, te secesyjne meble, te kilimy z Gewontem lub brzozą płaczącą, te lampy z malowanymi na kloszu pejzazami, słowem, zanikłyby wszystkie te nieprawdopodobne okropności, gdyż nie znajdowałyby ani wykonawców ani odbiorców.

WIADOMOŚCI Z RYNKU DZIEŁ SZTUKI.

Sensacją ostatnich miesięcy londyńskiego rynku sztuki, to odnalezienie ze sztychów Rembrandta zbioru p. Johna Edwarda Rudge. Zbiór ten przez przeszło 80 lat tułał się w safie jednego z tamtejszych banków. Licytacja tego zbioru odbyła się 16 i 17 Grudnia u Urristiego.

Oto ciekawsze szczegóły tej licytacji: pierwszy dzień przyniósł 13.000 funtów, drugi zaś 21.000. „Chrystus uzdrawiający chorych“ (Hundertguldenblat) przesłiczny egzemplarz II stanu poszedł za 1.100 fszt. „Chrystus przed Pilatem“ stan I. (egzemplarz zakupiony przez Rudge'go w 1798 r. za 14 Szylingów) też 1.100 fszt. a VIII stan — 400 fszt. Kulminacyjnym momentem licytacji była w drugim dniu sprzedaż odbitki I stanu portretu Arnolda Tholinx'a (dyrektora Amsterdamskich szpitali). Dotychczas były znane tylko 2 egz. tego stanu, jeden w posiadaniu Bristish Muzeum, drugi w zbiorze lorda Rotschilda, obecnie więc licytowany egzemplarz był trzecim. Z ceny wywołania 550 fszt. osiągnął prawie 4.000 fszt. zakupiony przez londyńskiego antykwariusza Colnaghi'ego. Reszta licytowanych sztychów poszła w cenach od 120 do 580 fszt.

W Paryżu osiągnięto w ostatnich dniach również rekordową cenę za sztych Rembrandta, a mianowicie: za I stan portretu J. Lutmara, kwotę 123.180 fr. (Sztych ten poszedł na licytacji w Londynie w r. 1912 za 200 fszt. W r. 1919 tamże osiągnął już 1500 fszt.).

Od 24 do 26 Marca b. r. odbędzie się u Lepkego w Berlinie licytacja słynnego zbioru porcelany Prof. Dra Ludwika Darmstädtera. W zbiorze tym bezwzględnie

najlepiej reprezentowana jest fabryka w Sevres. Setki figur, grup, oraz naczyń wykonanych w „porcellaine à émnax”. to clou tego zbioru. Bardzo ciekawe okazy, z których niejedno z większych światowych Muzeów niema, w porcelanie fabryk niemieckich od pierwszych odkryć Böttgera w Meissen, „próby” Tschirnhausena przepiękne Wazy Herolda o chińskich motywach, Kändlerowskie grupy, oraz okazy epok późniejszych z innych fabryk niemieckich to: Nymphenburg z imponującą ilością figur, z reprodukowaną u Schnor v. Carolsfelda „Dame im Reifrock” na czele. Höchst z licznymi unikatami, m. i. barwny biust Emanuela v. Breitbachs; Frankental Fürstenberg, Ludwigsburg i w. i.

Do klasycznych okazów w tym zbiorze należą jeszcze bardzo ciekawe okazy Manufaktur: Wiedeńskiej, Buen-Retiro, lappo di Monte, oraz z fabryk angielskich: Chelsea, Worcester i Bristol. Aukcja tego zbioru, posiadającego okazy najlepszych mistrzów i epok wszystkich fabryk porcelany w świecie, zaważy bezwzględnie na międzynarodowym rynku, sztuki. Należy się spodziewać że wachające się ceny porcelany antycznej, które w powojennym chaosie w wielu wypadkach zwykowały nie wstosunku do wartości dzieł, zostaną po tej aukcji uregulowane, oraz, że wyniki tej licytacji będą mogły przez dłuższy czas być wskaźnikiem przy ocenianiu dzieł sztuki z tego zakresu.

F. S.

NADEŚLANE KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

T. ANDRUCHOWICZ I W. OGIELSKI: METODYKA RYSUNKÓW, PODRĘCZNIK DLA NAUCZYCIELA. Lwów 1925. Jeszcze jedna metodyka „przygotowana ściśle do programu M. W. R. i O. P”. Teoretyczne dowodzenia autorów znamy już ze studiów Kerschensteinera, Ramułtovej, L. Tadda, Miskyego i innych. Książkę zdobią liczne „bazygroty dziecięce”. Zdawałoby się, że wreszcie jesteśmy na właściwej drodze. Oczekujemy bowiem metodyki, którą poparłyby rysunki dzieci, ale naprawdę dzieci. Tymczasem rysunki przytoczone przez autorów, są tylko szablonem podrabianiem dziecięcej „ideografii” i prymitywu.

Nad całą metodą autorów ciąży nieszczęsny naturalizm, który wszak tak daleki jest od dziecięcego patrzenia na świat. Z zasady „naśladownictwa przyrody” płyną te banalne motywy „ludowe”, które „przygotowują uczniowie praktycznie”, „trafianie naturalnej barwy”, które autorowie zwą „kolorystycznymi ćwiczeniami”, rysowanie „pejzażyków” na świeżem powietrzu przez dzieci III oddziału, odwiedzanie muzeów i salonów sztuk pięknych, które są „pierwszym etapem do obserwacji i szkicowania na wolnej przestrzeni” itd. Nauka zdobnictwa w opracowaniu autorów „Metodyki” stanowi kurjozum w metodyce wogóle. „Całe piękno (ornamentu) polega na tem, aby w porządku i symetrycznie powtarzać dany motyw” (str. 23). Całe kombinowanie ornamentu, to rzecz nietrudna: bierze się dwa lusterka itd. potem się kopiuje, odbija, pokolorowuje, konturuje albo upiększa „grafiką, pięknie szrafując piórkiem”. To metoda. Grzech autorów jest tem większy, że w naszej literaturze mamy dwa europejskiej wartości dzieła Karola Homolacsa, które każdy nauczyciel rysunków znać powinien: „Podstawowe zasady budowy ornamentu płaskiego i metodyka kursu zdobniczego”, Książnica 1922 oraz „Podręcznik do ćwiczeń zdobniczych”, Kraków, Muzeum Przemysłowe 1924.

Podane przez autorów rysunki rażą nudnym, obcym szablonem i brzydota. Nie! Taką nauką nie dźwigniemy

naszej ludowej sztuki, tej „spokojnej i rzewnej”, jak mówią autorzy. Na nic zachęcanie uczniów „do naśladownictwa sztuki rodzimej”, jeśli sam nauczyciel nie zna jej, nie odczuwa i tak mało ma o niej do powiedzenia.

Tadeusz Seweryn.

PRZECLAW SMOLIK. GRAFIKA KSIĄŻKOWA I EXLIBRISY WILHELMA WYRWIŃSKIEGO. Kraków 1925. Wydawnictwo Tow. Miłośników Książki. Autor z wielkim entuzjazmem odnosi się do twórczości śp. Wilhelma Wyrwińskiego, który, jak wiadomo, nie był zrozumiały i dostępny dla przeciętnej opinii. Objawy Jego talentu, skupione na pośmiertnej wystawie w r. 1919, wykazały jak dalece Wyrwiński wyrósł po nad swoje pokolenie i jak szczytnie pojmował istotę sztuki. Zacięcie graficzne w rysunkach, widoczne już w początkowych pracach artysty, występuje, wyraźnie w exlibrisach omówionych przez autora, który zrozumiał i wyczuł subtelne kompozycje Wyrwińskiego. Bardzo byłoby pożądanem. aby autor tej skromnej książeczki o grafice Wyrwińskiego przystąpił do wydania dzieła o całej Jego twórczości malarskiej.

MUSEO ART. INDUSTRIALE DI ROMA-CATALOGO DELLE COLLEZIONI. G. FERRARI. Z racji wydania historii i katalogu Muzeum Artystyczno-Przemysłowego w Rzymie podkreślić należy najciekawsze działy tegoż muzeum, a zatem: największy we Włoszech zbiór 596 kluczy i zamków, podarowanych przez hr. Ces. Pace'a, a ilustrujący nieprzebraną pomysłowość ślusarzy Europy od XV—XVIII w. Chlubą muzeum są projekty dekoracji teatralnych (bozzetti per scenario). Owa „scenografia, insuperata gloria italiana”, ma tu najtęższych przedstawicieli w R. Fontanie i A. Basolim. Specjalne zbiory archiwum fotograficznego obejmują architekturę kościelną i świecką, rzeźby marmurowe i brązowe, malowidła ścienne, obrazy i „artimiori”, wśród których znajduje się wiele z „Decoration

of Palace build. of Peking". Historia mody przedstawiona przy pomocy fotografii, litografii, i chromolitografii. Dział książki, powstały podczas wojny, niezbyt bogaty. Również zastanawiająco skromny jest zbiór zabytków przemysłu art. z ostatnich 40 lat. Wyroby włoskie, austriackie oraz rzeczy wykonane przez najlepszych uczniów szkół, organizowanych przez Museo Art.-Ind., zajmują zaledwie tylko małą salkę. Tutaj w dziale ceramiki, mozaiki florenckiej i malowania na szkle wybijają się: Gal. Chini, Picchiarini, Cambellotti, Grassi i Bottazzi.

W dziale rzeźby przedstawiona jest jasno ewolucja artystyczna od okresu etruskiego do rzymskiego i neo-

klasycznego. Z innych działów dobrze reprezentowana jest „gloriosa ceramica” włoska z Gubbio, Urbino, Casteldurante (arcydzieło Maestra Giorgia z XV w.), szczególnie w zbiorze płytek okładzinowych (mattonelle), z których niektóre przypominają ornament naszego polskiego garncarza, Aleks. Bachmińskiego. Niespodzianką dla Polaka jest w dziale tkanin pewien zielony aksamit (veluto) z XV w. oraz atlas (raso) z XVIII w. z kwiatowymi ornamentami, które żywo przypominają złotem haftowane ozdoby naszych kaszubskich czepków.

W inteligentnym rozkładzie zbiorów tegoż muzeum zasłużył się hr. Grzegorz Stroganow i obecny dyrektor Giulio Ferrari.

Tadeusz Seweryn.

POLSKI PRZEMYSŁ LUDOWY I ARTYSTYCZNY. NADEŚLANE ADRESY.

WYROBY DRZEWNE.

Piotr Hybel, Poznań, Wschód, poczta Owińska. Wykonuje roboty stolarsko-rzeźbiarskie.

Józef Marchwicki, Ostrów, Poznań, ul. Kaliska 13. Wyrabia zabawki z drzewa, jak: żmije, krokodyle, i t. p., oraz zakładki do książek, noże drewniane, solniczki, stoliki i t. p.

Karol Mentzel, Królewska Huta, Poczta 10. Wyrabia pudełka na cygara, pokoje minjaturowe, domki z kompletnym urządzeniem i t. p.

Wojciech Mucha, Spytkowice obok Chabówki, Podhale. Wyrabia laski zakopańskie, rzeźbione pudełka, i t. p. Może dostarczyć większą ilość także na eksport zagranicę.

Roman Lesner, Osieczno, pow. Starogard, Pomorze. Wyrabia figury świętych w drzewie, ramy i t. p.

Jan Kępa, wieś Stoczek, gm. Białobrzeg, powiat Łuków, ziemia Kielecka. Wyrabia meble.

RÓŻNE WYROBY.

Stefan Frydrysiak, wieś Millerów, gm. Szczawin, starostwo Gostynińskie, woj. Warszawskie. Wyrabia heble, spusty, dłuta, świderki, ramki do fotogr. i obrazów, maluje napisy i wykonuje wszelkiego rodzaju drobne wyroby z drzewa, żelaza, miedzi i t. p.

T K A C T W O.

Marja Zawadzka, Koźle dom. pow. Szamotuły. Wyrób płótna, kilimów, ręczników, pasiaków i t. p.

St. Ruczyńska, Szamotuły. Wyrób dywanów i kilimów.

R O B O T Y K O B I E C E.

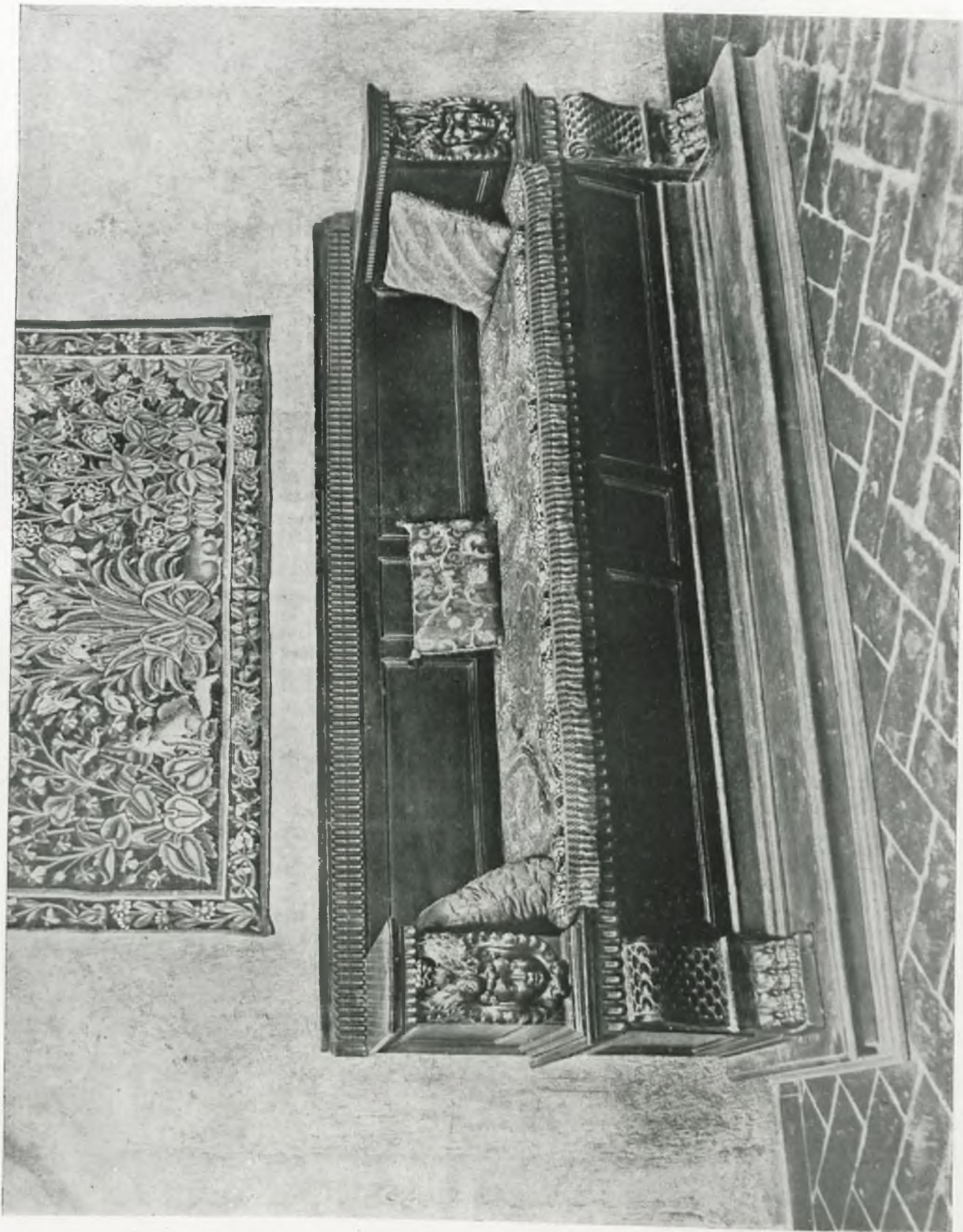
Marja Krygowska, Kraków, ul. św. Marka. Pracownia haftów maszynowych.

Eleonora Devossé, Kraków, Zwierzyniecka 25. Pracownia trykotaży ręcznych, oraz haftu i wszelkich wyszywań.

Marja Przybylska, Kraków, Długa 22. Wszelkie roboty ręczne, ozdobne; trykotaże i t. p.

Od redakcji: Adresy wszystkich pracowni i warsztatów z zakresu przemysł. art. i ludowego mogą być w powyższym dziale „Rzeczy Pięknych” umieszczone bezpłatnie. Uprasza się o nadsyłanie bliższych danych, z opisem pracowni i wyrobów; pożądane są także fotografie, względnie okazy, które należy nadsyłać pod adresem Muzeum.

ODBITO W DRUKARNI M. MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO IMIENIA
DRA ADRJANA BARANIECKIEGO W KRAKOWIE 1925 ROKU
POD KIEROWNICTWEM STEFANA BARANOWSKIEGO.

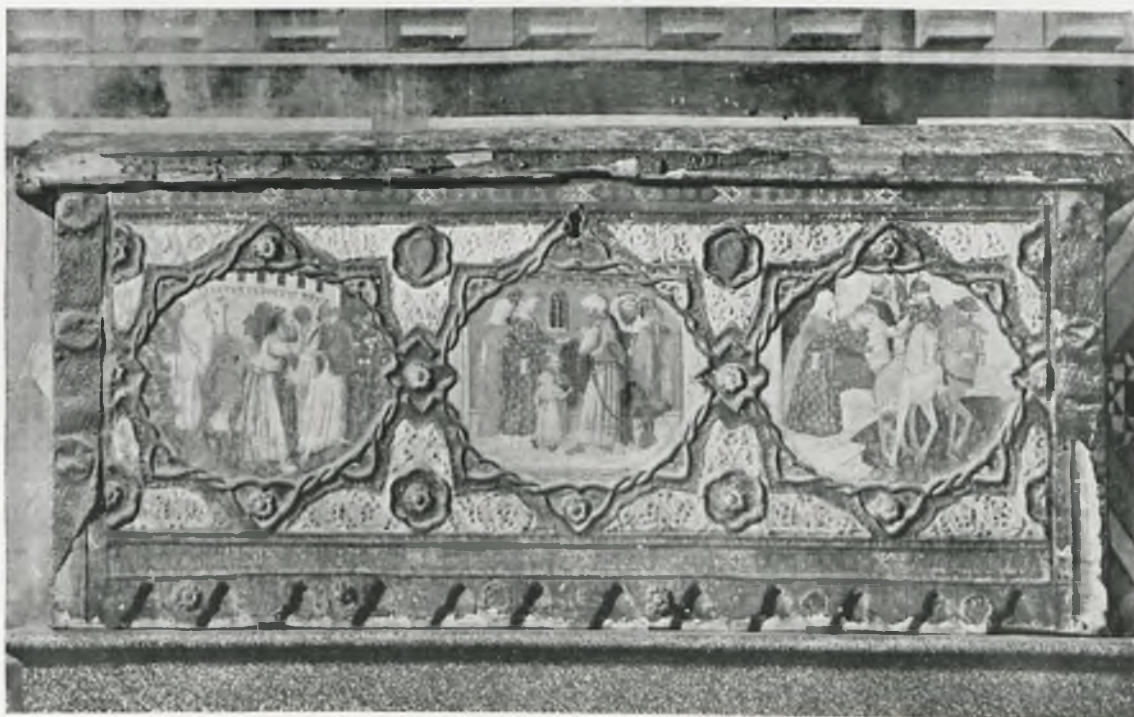


TABL. V. RYC. 1. SPRZĘT WŁOSKI ZWANY „CASSAPANCA“.

FOT. G. BROGI.

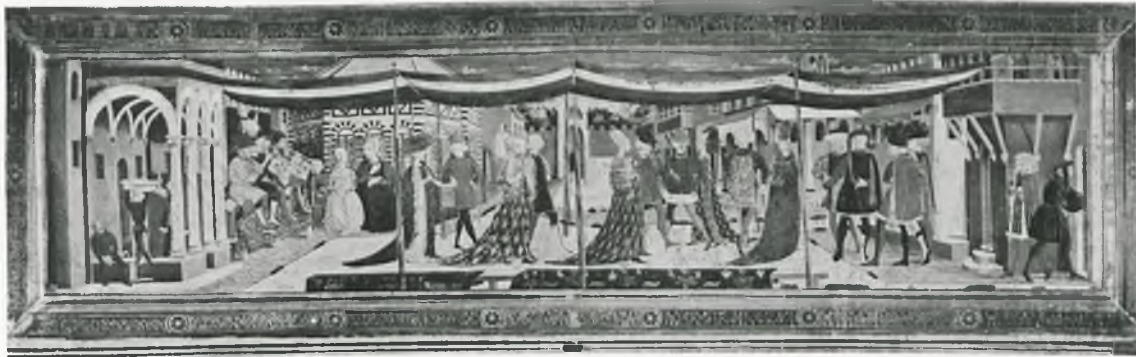


RYC. 2. SPRZĘT WŁOSKI ZWANY „CASSAPANCA” WIEK XVI.



TABL. VI. RYC. 3. BOK SKRZYNI ŚLUBNEJ MALOWANEJ. (WIEK XIV).

FOT. ALLINARI.



RYC. 4. PRZEDNIA CZĘŚĆ SKRZYNI Z WYOBRAŻENIEM ORSZAKU ŚLUBNEGO.



TABL. VII. RYC. 5. SKRZYNNIA ŚLUBNA Z MALOWIDŁAMI ALEGORYCZNYMI (B. MONTAGNA?).
FOT. ED. ALLINARI.



TABL. IX. ARCHITEKT KAZIMIERZ KACZOROWSKI, POKÓJ STOŁOWY I SYPIALNIA.