

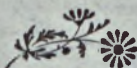
FRYDERYK LACHNER.

---

# ORNAMENT ROŚLINNY

W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ

ZASTOSOWANEJ DO PRZEMYSŁU.



LWÓW.

NAKŁADEM TOWARZYSTWA POLITECHNICZNEGO.

1. ZWIĄZKOWA DRUKARNIA WE LWOWIE, UL. LINDEGO, 4.

1900.

344

40

~~B. 344.~~

WYDZIAŁ ARCHITECTURY  
Politechniki Warszawskiej  
~~1637~~ 1637

FRYDERYK LACHNER.

# ORNAMENT ROŚLINNY

## W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ

### ZASTOSOWANEJ DO PRZEMYSŁU.



LWÓW.

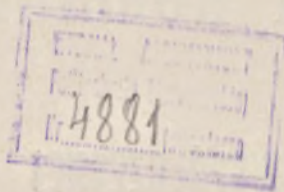
NAKŁADEM TOWARZYSTWA POLITECHNICZNEGO.

I. ZWIĄZKOWA DRUKARNIA WE LWOWIE, UL. LINDEGO, 4.

1900.

745.03/04 : 7.02 (04)

BIBLIOTEKA  
WYDZIAŁU ARCHITECTURY  
Politechniki Warszawskiej



---

ODBITKA Z „CZASOPISMA TECHNICZNEGO“.

---

## I.

**P**rzy końcu obecnego stulecia, równocześnie z przemianą pojęć w sztuce właściwej, jesteśmy świadkami ogromnego przewrotu w sztuce stosowanej do przemysłu. Coraz bardziej nacierają nowe prądy w tym kierunku, coraz namiętniej wre walka młodych z dotychczas używanym szablonem; mimo odpornego zachowania się wielu zwolenników dawnych systemów, zdobył sobie nowy kierunek artystycznych poglądów coraz większe uznanie. Sztuka zastosowana do przemysłu uległa wreszcie świeżemu powiewowi nowych dążeń i weszła na zupełnie nowe, dotychczas nieznanne tory. Jest wobec tego rzeczą zupełnie słuszną, że obowiązkiem naszym jest wyjść z dotychczasowej obojętności, okazywanej nowemu stylowi i starać się bliżej poznać przynajmniej jego główne cechy i charakterystyczne odmiany. I wówczas przyznać będziemy musieli, że jakkolwiek z niektórymi jego objawami godzić się nie można, to jednak słuszności wielu nowym teoryom i zasadom odmawiać nie wypada. Zadanie to byłoby zbyt obszerne, gdybyśmy wchodzili w szczegóły wszystkich przejawów nowego stylu w poszczególnych działach sztuki; ograniczymy się jedynie do omówienia jednego objawu, który najpierw w oczy wpada i najłatwiej uchwycić się daje, to jest do przeobrażenia się pojęć w obecnej dekoracyi, a w szczególności w ornamentach.

Przedewszystkiem określić tu należy wyraz styl, mający najczęściej znaczenie zwykłej frazy. Mówi się dotychczas o stylu gotyckim, francuskim, w znaczeniu historycznym, czasowo miejscowem, jako o wyrazie epoki, która go wydała, albo w innym przypadku o stylu plastycznym, malowniczym, odpowiadającym względom technicznym. Te niewystarczające pojęcia należy jednak w ten sposób uogólnić, aby odpowiadały również względom estetycznej i praktycznej natury. Powinno się tedy mówić, albo, jak *Semper* się wyraża, że stylowym jest objaw sztuki, będącej w zgodzie z jego historią rozwoju i warunkami powstania, albo, że styl jest cechą artystycznej działalności estetycznie usprawiedliwionej i dostosowanej do środków i celu tworzenia.

## II.

### Przyczyny nowego kierunku w ornamentcie.

Przez całe stulecie nie mieliśmy właściwie stylu w powyższem słowa tego znaczeniu. Było tylko mniej lub więcej bezwiedne naśladowanie stylów dawnych. Do niedawna, a u nas i dziś jeszcze żyjemy spuścizną wieku odrodzenia. W żadnym bowiem stylu nie został ornament tak wszechstronnie wydoskonalonym i uposażonym w taką ilość i różnorodność motywów, jak w stylu renesansowym.

Czerpano też pełną garścią z tej bogatej skarbnicy, a obfitość doskonałych wzorów i łatwość z jaką reprodukcye takowych uzyskać było można, wystarczała długo dla wszelkich potrzeb praktycznych. Tymczasem zapomniano, że w rzeczach sztuki samo naśladowanie nie wystarczy.

Najpierw chcąc dobrze odtworzyć te tradycyjnie przekazane formy i niejako wnikać w ich treść i znaczenie, trzeba odbyć studia przygotowawcze i kształcić się, jak starzy mistrzowie, przedewszystkiem na wzorach wziętych z natury. Częste zaś kopiowanie form już stylizowanych i zawsze tych samych wytworzyło pewną jałową jednostajność i monotoność, która w umysłach poważniejszych budzić musiała tylko niesmak i niechęć. Następnie tendencya pracowania w różnych stylach nie dozwalała robotnikowi, a nawet projektującemu architekcie lub rysownikowi, przejąć się tak dalece jednym stylem dawno minionej epoki, aby mógł takowy nowymi motywami zasilać, lecz zmuszała go do kombinacji form utartych, narzuconych.

Z drugiej zaś strony potężne przejawy nowego stulecia, inny, zupełnie odmienny rozwój na wszystkich polach technicznych, postępy w rozmaitych działach wiedzy ludzkiej, zresztą liczne wynalazki i odkrycia dokazały tego, że kultura nasza jest odrębną, różni się od dawnych, posiada wiele nowych wymagań, urządzeń i przedmiotów nieznanych dawnym wiekom, które tak samo wymagają nowych form, a tem samem nowej ozdoby. Zmienił się cel, użycie materiału i technika

obrobienia tegoż, — musiał więc i wygląd artystyczny odpowiedniej uległ zmianie i tak się rozpoczęło poszukiwanie nowej drogi i nowego stylu. Nie zajęły się tem jednakowoż ani zarządy muzeów, ani szkoły przemysłowe lub artystyczne, w których jeszcze zawsze troskliwie pielęgnuje się poszanowanie stylów dawnych i ich naśladownictwo. Uczyniły to pojedyncze jednostki, artyści, przeważnie malarze o wybitnej indywidualności, którzy uznawszy słuszność zasady, że sztuka „wyższa“ i sztuki dekoratywne stanowią nierozdzielłą całość, poświęcili swój talent i pracę na usługi przemysłu artystycznego, a nie mogąc się zadowalać kombinacją dawnych narzuconych szablonów, zwrócili się znów do natury, jako niewyczerpanej skarbnicy wszelkich artystycznych motywów. Wielce przyczynił się do tego zwrot stanowczy w sztuce samej, która wyzwoliwszy się z pod wpływu dawnych tradycji, a ulegając natomiast w znacznej części wpływowi sztuki japońskiej, przyjmowała coraz więcej elementów dekoracyjnych tak, że już często same dzieła sztuki malarskiej swą techniką płaską, a natomiast uwydatnionym rysunkiem konturowym, coraz więcej ten kierunek dekoracyjny ujawniają i robią w wielu przypadkach wrażenie raczej ornamentu, niż obrazu.

Tak więc mimowoli obudzone zamiłowanie do kompozycji ornamentalnej ogarnęło przedewszystkiem ornament czysto roślinny, pojęty jako ozdoba płaska, a bogactwo i świeżość rozlicznych motywów, zrozumiałych, wdzięcznych, zaczerpniętych z otaczających nas wzorów w przyrodzie, budziły coraz większe uznanie i zainteresowanie się nowym prądem, który, wyszedłszy z Anglii, zjednywał sobie wszędzie zdolnych pracowników i wkrótce ogarnął świat cały.

Wprowadzenie ornamentu na tory zupełnie nowe, dotychczas nieznane, było bardzo żmudne, nie odbywało się tak prędko, jakby się to obecnie wydawać mogło. Pomyślny wynik tych usiłowań zawdzięczać należy jedynie wytrwałej pracy tych artystów, którzy z godną podziwiania siłą woli szukali nowej drogi, a korzystając z ogólnego prądu reformacyjnego i ulegając zręcznie wpływom obecnej kultury i jej wymaganiom, zdolali zadanie swe przeprowadzić konsekwentnie.

Fakt ten należy do najciekawszych i najbardziej skomplikowanych zagadnień obecnej historii sztuki.

### III.

#### Charakterystyka nowego stylu i współczesny ornament roślinny.

**C**harakterystyka współczesnego ornamentu w najrozmaitszych jego przejawach i odmianach, objętych ogólną nazwą „nowego stylu“ jest nadzwyczaj trudną. Hasła wspólne wszystkim odmianom są: przede wszystkim wyzwolenie się z wpływu dawnych formułek, zaniechanie naśladownictwa wzorów tradycją przekazywanych z epok dawniejszych i zastąpienie ich nowymi lub przynajmniej oryginalnie z natury odtworzonymi motywami; — następnie pojęcie ornamentu jako ozdoby płaskiej, przystosowanej ściśle do zasadniczej formy przedmiotu, a liczącej z jego przeznaczeniem i materiałem; — wreszcie pewne wymogi estetycznej natury, pewne zasady piękna, które zawsze istniały i których nigdy lekceważyć nie będzie można.

Rzecz inna, że te pojęcia piękna i estetyczne wymogi podlegają z biegiem czasu przeróżnym zmianom, które jednak pewnych granic przekroczyć nie powinny. Nie trzeba zapominać, że ornamentyka, która ma ożywiać wszystkie przedmioty naszego otoczenia, powinna się przede wszystkim podobać, powinna posiadać wdzięk, powinna zadowalać uczucia harmonii, rytmu, symetrii, wogóle zespalać wszystkie cechy, odróżniające ornament od obrazu, a przytem przemawiać do nas językiem zrozumiałym. Przesadą, błędnem pojmowaniem i zastosowaniem, lub nawet świadomem lub bezwiednem ignorowaniem prawideł i wymogów ornamentu tłómaczyć należy wszelkie zboczenia i gmatwaninę zapatrywań, jakie się wyłaniają z nowego stylu, będącego dopiero w epoce przejściowej i dopiero z wolna zdobywającego sobie racyę bytu.

Bez poważnego studyowania natury odrodzenie form artystycznych było rzeczą niemożliwą. Przede wszystkim chodziło o motywa ze świata roślinnego, które zawsze najlepiej odpowiadały wymogom ornamentu. Roślina bowiem jest koniecznym łącznikiem geo-



metrycznych i sztucznych motywów z motywami świata zwierzęcego i figury ludzkiej. Roślina jest dalej najpiękniejszą ozdobą natury. Jest na pozór pozbawiona wszelkiego ruchu, a tem samem łatwiejszą do uchwycenia, z powodu zaś mniej prawidłowego rozwoju nadaje się do wszelkich zmian koniecznych w ornamencie. Szablonowe kopiowanie dawnych wzorów zastąpiono tedy swobodnem odtwarzaniem naturalnych motywów i to przeważnie motywów świata roślinnego.

Niezawodnie był to krok ze wszech miar godny uznania, który wprowadził nietylko ożywcze technienie świeżości i niejako odmłodzenie kostniejących już szablonów, ale nadto obudził pewną indywidualną samodzielność i przyczynił się w znacznej mierze do subtelniejszego podpatrywania natury, — co znów ujawniało się przedewszystkiem w poprawnym rysunku konturowym. Owo zespolenie obserwacji natury z poczuciem osobistem nie było jednak zawsze równie zadowalające. Stylizowanie czyli interpretacja rośliny, jako motywu ornamentalnego, odbywała się rozmaicie i dotychczas jeszcze ustaloną nie została. Jedni wprowadzają motyw rośliny do ornamentu prawie bez zmiany. Drudzy w pogoni za oryginalnością i zapoznając naturalny rozwój rośliny przekształcają potwornie tak, że pozostają ledwie zrozumiałe kształty płaskie, wyraźnie okonturowane szeroką linią pojedynczą lub podwójną. Są i tacy, którzy zabierają się do dzieła umiejętnie, operują roślinę jak zawodowi botanicy i z tych szczegółów anatomicznych tworzą motywa dekoracyjne.

Zasadę wyzwalania się z pod wpływu dawnych tradycji posuwają niektórzy do tego stopnia, że odrzucają nietylko wzory stare, ale nadto całą teorię budowy ornamentu klasycznego. Jeżeli dotychczas szkieletem ornamentu klasycznego i renesansowego były linie geometryczne lub skrzyte prawidłowo się rozwijające, to kierunek nowoczesny dąży do powolnego zastąpienia takich liniami o coraz większej ruchliwości, serpentynami lub liniami wężykowatemi o falach powydłużanych, które nie podlegają żadnym prawom geometrycznym i zależne są jedynie od poczucia indywidualnego artysty. Prawo symetrycznego układu w jednym lub kilku kierunkach zanika również, a natomiast występuje zamiłowanie do uwydatnienia pewnych kie-

runków w ten sposób, że cała grupa motywów ornamentalnych zwija się lub okręca w kierunkach mniej lub więcej równoległych. Albo wreszcie odrzuca się zupełnie wszelką linię zasadniczą, o nieprzerwanej ciągłości kierunku — zaś ornamentem staje się sam wzór natury lub rośliny, posuwając się temsamem do ostatecznych granic, dzielących ornament do obrazu. Trudność utrzymania jednolitej budowy i całości ornamentu, zdobiącego pewną płaszczyznę, omija się (na sposób japoński) powtarzaniem rytmicznym tych samych motywów, albo podziałem płaszczyzny na mniejsze pasemka nie jednolitego kształtu i wielkości, lub też odpowiedniemi powiększaniem danego motywu roślinnego. Dowolność w wyszukiwaniu coraz to nowych motywów roślinnych jest tak wielką, że wymaga obszernej znajomości botaniki, tem więcej, że zamiast roślin znanych, charakterystycznych, o znaczeniu symbolicznem, uwzględnia się obecnie krzewy, chwasty i t. p. rośliny niepokaźne i pospolite. Najczęściej używanym motywem, niby symbolem obecnego modernizmu, jest wąski, długi listek pręcikowy, wydłużony, często o uwydatnionej linii środkowej, który, wijąc się w rozmaitych skrętach, kończy się zwykle kurczowym znakiem zapytania; albo cienkie bezlistne łodygi, nie zapełniające prawidłowo płaszczyzny, na których są osadzone kwiaty ciężkie, swą wielkością dominujące. Tu i ówdzie spotyka się nawet kierunek archaiczny, niedoleżny, prymitywny, przypominający swą symboliką wieki bardzo dawne, których naśladownictwo jest znów rażąco sprzecznością z obecnym modernizmem.

W ornamencie nowoczesnym przeważa ogólne wrażenie, zależne bardziej od barwy, niż od formy. Poczucie dawniej ulubionych kolorów zanika również, a budzi się natomiast zamiłowanie do kolorów dawniej niezwykłych, jak n. p. do koloru liliowego i zielonego, a dla większego uwydatnienia ogólnej tonacji łączy się żywy koloryt wczesnego renesansu z jasno świecącym kolorytem renesansu późniejszego i stylu empire.

Wobec większości prac spaczonych, grzeszących zbytnią przesadą i manierą, gubią się nieliczne jeszcze dzieła doskonałe, nie poparte reklamą, i nie pozwalają należycie ocenić prawdziwej wartości nowego kierunku. Fachowa i surowa krytyka, podnosząca zalety, a karząca błędy, byłaby tu zupełnie uprawnioną, a nawet pożądaną.

#### IV.

### Rozmaite działy ornamentu nowoczesnego.

Stosownie do tego, które z myśli przewodnich i prawideł wyżej wymienionych najbardziej uwydatniają dane objawy ornamentu modernistycznego, można już określić bliżej pewne grupy, pewne odcienie nowego kierunku. I tak artystów rasy romańskiej (Francuzów, Włochów) i zwolenników szkoły wiedeńskiej Wagnera, u których najwięcej jeszcze zasad i reminiscencji klasycznych dopatrzeć się można, należałoby nazwać klasykami i oddzielić takowych od romantyków (rasy północno-germańskiej, t. j. Anglików, Amerykanów, Holendrów, Skandynawczyków i większości Niemców), u których kierunek modernistyczny jaskrawiej się przejawia. Jeżeli u pierwszej z tych grup odczuć można jeszcze formy starożytne, u drugiej odnaleźć znamiona form średniowiecznych, północnego renesansu i rodzimego baroku, lub ich wpływ, to nowa grupa tak zwanych realistów występuje jeszcze bardziej skrajnie. Odrzuca stanowczo i radykalnie wszelkie odziedziczone formułki i pojęcia a wprowadza natomiast jako pierwszą zasadę: jak najdalej posunięte uwzględnianie warunków praktycznych, uwzględnianie konstrukcyi i materiału, w poczuciu potrzeb obecnej kultury. Ta grupa dąży do wytworzenia właściwego stylu nowoczesnego, polegającego głównie na uwydatnieniu cechy konstrukcyjnej. Grupa tych „najnowszych“, do których się zaliczają moderniści belgijscy (architekt Horta i jego naśladowcy), rozwinęła czynność najbardziej reformatorską i uzyskała w stosunkowo krótkim czasie dość pokaźne wyniki swych dążeń, chociaż często rażące swą przesadą i brakiem wdzięku, oschłością i tendencją zbyt utylitarną.

Do tych różnorodnych prądów, oddziaływających na ornament nowoczesny, dodać jeszcze należy usiłowania zrobienia z narodowości hasła miarodajnego w sztuce i wytworzenia tak zwanej sztuki rodzimej.

Usiłowano tedy uchronić się skwapliwie od wszelkich wpływów, jakie mogła mieć zagranica na rozwój własnego ornamentu — ale bezskutecznie. Przeciwnie wielokrotne przykłady wykazały, że prace pewnego artysty mogą mieć charakter narodowy, pomimo, że wykazują wiele zagranicą zdobytych przymiotów. Tak samo okazała i okazuje się bezskuteczną próba wytworzenia sztuki narodowej ze starych stylów w dalszym ich ciągu, jak n. p. sformułowanie nowego stylu narodowo-niemieckiego na podstawie prac Dürera i niemieckiego renesansu. Rodzimą sztukę lub ornament w pojęciu nowoczesnem uzyskać można tylko bezwiednie i to wówczas, jeżeli dany artysta pracuje pod tak silnym wpływem swego otoczenia i utworów rodzimej pomyślności, pierwotnych, jeszcze nie wykształconych, ale w obecnej chwili jego społeczeństwu lub narodowi właściwych, swojskich, że takowe pobudzić muszą koniecznie jego fantazję a temsamem wystąpią odpowiednio przetworzone w jego pracach. Ale to istnienie motywów rodzimych, tych elementów narodowych, choćby nawet przyswojonych, powinno być jawne, wszystkim świadome, nie dopiero gdzieś z zamierzchłej przeszłości wydobyte lub tylko archeologią lub historią stwierdzone. I tak odczuć i wyróżnić można w obecnym ornamentem angielskim, opartym pierwotnie na gotyku, wpływy naturalizmu japońskiego. W oryginalnych pracach artystów szkockich (Mackintosh'a, Macdonalda) znaleźć można wpływ Indyi — w dekoracjach belgijskich, holenderskich, motywa z perskich dywanów, ze świątyń wschodnich, z tkanin i ozdób krajów kolonialnych, wogóle wpływy egzotyczne.

Te przykłady wykazują, że w braku wybitnych rodzimych elementów mogą spełnić to zadanie i wpływy obce, byle tylko uzyskały prawo obywatelstwa, jak n. p. w krajach powyżej wymienionych, które przez długotrwałe stosunki handlowe z koloniami lub krajami zamorskimi przyswoiły sobie zwolna obce właściwości i cechy kultury wschodniej.



## Charakterystyka ornamentu współczesnego w poszczególnych krajach.

**N**akreśliwszy powyżej ogólne właściwości ornamentu nowoczesnego i rozmaitych przejawów jego, wypada je obecnie przedstawić na wybitniejszych przykładach. Co się tyczy potrzebnych ku temu ilustracji, sądzę, że je łatwo odnaleźć będzie można w czasopiśmie fachowych, tak obecnie rozpowszechnionych.

Na czele ruchu kształtowania się nowoczesnego ornamentu kroczy Anglia. W drugiej połowie tego wieku znajdujemy w Anglii ludzi o wybitnych zdolnościach artystycznych, jak Williama Morris, Waltera Crane i innych, którzy rodzimej sztuce zastosowanej do przemysłu wskazują nowe tory i podnoszą ją w Anglii do tego stopnia, że ta ostatnia w tym kierunku jeszcze do dnia dzisiejszego dominujące zajmuje stanowisko.

Reforma angielskiej sztuki dekoratywnej opiera się pierwotnie na wzorach średniowiecznych, jest niejako dalszym ciągiem ruchu wywołanego szkołą malarską prerafaelitów, ulega równocześnie wpływowi naturalizmu japońskiego, a swe ożywcze soki czerpie głównie ze studyowania natury. Anglicy są najbardziej wstrzeźnieliwi w stylizowaniu rośliny; kwiaty, szczególnie liście przedstawiają w sposób jak najprostszy, a ich motywem dekoracyjnym najbardziej charakterystycznym jest drzewo stylizowane. Drzewo przedstawione jako utwór płaski, z liśćmi obok siebie ułożonymi, albo tylko mało się przykrywającymi, przegrodzonymi gdzieś tylko kwiatem lub owocem; — drzewo o budowie symetrycznej, o linii środkowej prostej, albo lekko przeginającej się, przypominającej okręconego węża; drzewo, którego korzenie tworzą osobny motyw, przypominający skręty węzłów u głowy Meduzy; drzewo wypełniające całą płaszczyznę jako motyw ograniczony, lub też ułożone w rytmicznych odstępach w jednym lub dwóch kierunkach i t. p. (*Art et Decoration* 1897, zeszyt 3. — *Studio*. 1898/9 *Modern Book plates*). Motyw stylizowa-

nego drzewa tak się obecnie rozpowszechnił, że nie jest już wyłączną właściwością stylu angielskiego, lecz stosowanym bywa wszędzie i to nie tylko w płaskim, ale i w plastycznym ornamente.

Z pomiędzy licznych artystów angielskich, zasilających swym talentem sztukę stosowaną, zasługuje na wyszczególnienie Walter Crane, który jako artysta dekoracyjny, pierwszorzędny ilustrator, twórca licznych projektów dla przemysłu, wreszcie jako praktyczny pedagog i nauczyciel jest właściwym przedstawicielem i niemal twórcą angielskiego przemysłu artystycznego w obecnej chwili. (*Kunst für Alle* 1896. Zeszyt 13). Kształcąc się na wzorach japońskich i greckich, kładzie największy nacisk na rysunek linii, wytwarza w ilustracjach specjalną sobie technikę, przypominającą stare sztuchy, łączy z motywami roślinnymi zwierzęce, przedewszystkiem figurę ludzką o mistrzowskim rysunku, a jako rysownik na wskroś modernistyczny szuka natchnienia w otoczeniu i w motywach odnoszących się do naszej epoki. We wszystkich projektach i pomysłach dekoracyjnych przeprowadza konsekwentnie zasadę pojęcia ornamentu jako ozdoby płaskiej z uwzględnieniem praw stylowych, dyktowanych przez materiał dany, przez technikę wykonania i przeznaczenie przedmiotu, które to zasady oprócz tego w rozległej działalności nauczycielskiej i w swych pismach o sztuce (*Claims of decorative art*) niemal z apostołską gorliwością krzewi i wygłasza.

Znamienne rysy działalności artystów francuskich w pojmowaniu ornamentu nowoczesnego uwidocznia najwyraźniej Eugeniusz Grasset (*La plume* Nr. 122). Jako ilustrator, dekorator i architekt wpłynął w wysokim stopniu na obecny przemysł artystyczny we Francji, a to swymi projektami, przykładem i działalnością pedagogiczną. Zapatrywania swe na obecny kierunek sztuki stosowanej wypowiedział w jednej ze swych konferencyi w Union des arts decoratifs w Paryżu (*Art et Decoration* 1897, zeszyt 4). Żąda przedewszystkiem oswobodzenia się od naśladowania stylów historycznych, gdyż takowe, wyzyskiwane zazwyczaj przez spekulację dla dogodzenia żądzy nowości dzisiejszego pokolenia, obniża artystyczną twórczość i indywidualność. Przestrzega przed naturalizmem w dekoracji, który, wprowadzony przez szkołę realistyczną w sztuce

właściwej, uwydatnia tylko zręczność robotnika w stworzeniu czegoś, coby przypominało naturę, a nie uwzględnia właściwości materiału, które dokładnemu odtwarzaniu natury stawiają pewne, przekroczyć się nie dające granice. Przypomina tedy fundamentalne prawa kompozytysty dekoracyjnej, aby należycie uwzględnić właściwości danego materiału, aby dalej zasadniczy kształt przedmiotu zastosowanym był do przeznaczenia, jakie ma spełniać i aby wreszcie wyraz tego przeznaczenia nie był zatarty lub zmieniony ornamentem. W ścisłej kombinacji tych zasadniczych prawideł i uwzględnianiu potrzeb i wymagań obecnego wieku upatruje Grasset właściwe pojęcie stylu nowoczesnego i sądzi, że wyroby obecnego przemysłu artystycznego mogą w obec wielkiego postępu ulepszeń technicznych i w obec obfitości motywów dziś używanych wywołać wrażenie bogactwa, nawet przy mniej kosztownym materiale a wdziękiem kompozytysty i starannością wykończenia prześcignąć wieki dawne. Wychodzi dalej z zapatrywania, że malarstwo w pojęciu dekoracyjnym przestaje spełniać swój właściwy cel, kiedy opuszcza technikę płaską i zaczyna uwydatniać plastykę za pomocą cieniowania, gdyż ono zmienia ton lokalny, uszczupla efekt dekoracyjny i wywołując złudzenie plastyczne, prowadzi na manowce. Grasset jest również przeciwnym specjalizowaniu sztuki dekoratywnej, albowiem przedmiot, nad którym wiele rąk pracuje, traci pierwotne piętno i świeżość pierwszego pomysłu. Żąda natomiast od projektującego znajomości dotyczącej techniki warstatowej i odpowiedniego uzupełnienia nauki w szkołach przemysłowych. Powyżej streszczone poglądy i zasady, na jakich obecny kierunek sztuki dekoratywnej, sztuki zastosowanej do przemysłu, opierać się powinien, określają jasno i wyraźnie stanowisko Grasset'a w obec nowych prądów i są punktem wyjścia jego własnej działalności i dalszej pracy jego uczniów. Idąc tedy śladem reformatorów angielskich, nie naśladuje ich Grasset, lecz stwarza odrębną dla siebie ornamentację, zużytkowuje nietylko motywa roślinne, geometryczne, zwierzęce, ale korzysta z wszystkiego, co go otacza i co kształtem lub barwą pobudzać może jego fantazyę do twórczości. W ilustracjach i ornamentach do powieści „*Les Quatre Fils Aymon*“ stwarza (już przed 20 laty) dzieło w wysokim stopniu typowe i oryginalne.

ginalne, które nietylko we Francyi, ale i za granicą stało się wzorem prac podobnych.

O sposobie jego stylizacji roślin pouczają wychodzące obecnie dzieła uczniów jego: roślina w ornamentcie i zwierzę w dekoracji (*La plante et ses applications ornamentales. L'animal dans la decoration*). Dzieła te rozpadają się na grupy złożone z trzech tablic, do jednego motywu przynależnych. Pierwsza podaje studjum rośliny naturalnej, o ścisłym rysunku z ominięciem wszelkich zbytecznych szczegółów; dwie następne tablice zaś wykazują ten sam motyw zastosowany do ornamentu, rozmaicie stylizowany z uwzględnieniem wszelkich wymogów praktycznych. Koloryzacja jest barwną i do jak najmniejszej liczby kolorów ograniczoną. Jakkolwiek nie wszystkie przykłady można nazwać zadawalającymi, jest to dzieło bardzo poważne i dla studyjującego ornament nowoczesny nadzwyczaj pouczające.

Największe pole do opisu znalazł nowoczesny ornament płaski w dziedzinie sztuk graficznych, które nie miały świetniejszej epoki rozkwitu, jak w naszym stuleciu, a w niektórych gałęziach nigdzie troskliwszej opieki, jak właśnie we Francyi. Do najnowszych twórców obecnego wieku w tym kierunku należy plakat nowoczesny, który ze względu na swe kolorystyczne i dekoracyjne właściwości zasługuje na szczególną uwagę.

Obok Juliusza Chereta, jako ojca i twórcy artystycznego plakatu pracują w tym kierunku liczni artyści. Żaden z nich jednak nie osiągnął doskonałości artystycznej i subtelności poczucia linii w pojęciu dekoratywnem w tak wysokim stopniu, jak żyjący obecnie w Paryżu malarz i rysownik Alfons Mucha (*La plume* Nr. 107). Jako twórca plakatów uzyskał rozgłos światowy, ale wkrótce okazał się także mistrzem rysunku i kompozycji dekoracyjnej w najobszerniejszym słowa tego znaczeniu. W swej ornamentacji posługuje się motywami, zaczerpniętymi z archeologii, z symboliki przemysłu, z nauki o kostyumach, z średniowiecznych manuskryptów i miniatur iryjskich i łączy takowe z roślinami i kwiatami o stylizacji subtelnej i pełnej wdzięku. Ostatnią konsekwencją jego manieri jest pojęcie figury lub głowy ludzkiej, jako głównego motywu ornamentalnego i owa oryginalna, obecnie tak



znana, stylizacya włosów. Ogólny koloryt dzieł jego jest jasny i spokojny, a układ kompozycyi symetryczny, rytmiczny, wogóle zawsze prawidłowy. Najpoważniejszą pracą jego w zakresie kompozycyi ornamentalnej są ilustracye i ornamentalne obramienia tekstu baśni jednego z poetów francuskich pod tytułem: „Ilsée, princesse de Tripoli“ (*Art et Decoration* 1897, zeszyt 7), która ukazała się w Paryżu przed trzema laty, jako bardzo staranne i luksusowe wydawnictwo, które jednak z powodu zbyt wysokiej ceny mało rozpowszechnić się mogło.

Poprzestając na tych wybitniejszych objawach nowego kierunku we Francyi zaznaczyć należy, że wszystkie, w tym celu podjęte usiłowania artystów francuskich cechuje ogromnie wyrobione poczucie estetyczne, wytworny rysunek, w ogóle tradycya dawnych szkół i reminiscencye wykształcenia klasycznego.

W Holandyi przybierają prace ornamentalne tamtejszych artystów kierunek bardziej naturalistyczny i możnaby je raczej nazwać obrazami stylizowanymi. Na wyróżnienie zasługują ilustracye na tle motywów roślinnych holendra Theo van Hoytena (*Art et Decoration* 1897, zeszyt 7), Dysselhofs, Thorn Prikkera (*Dec. Kunst* 1897, zeszyt 1), a wreszcie symboliczne kompozycye Tooropa, powstałe pod wpływem motywów egzotycznych.

W Belgii wytwarza się pod wpływem prądów modernistycznych specjalny ornament liniowy, o pojęciu abstrakcyjnym, którego przedstawicielem jest architekt Victor Horta (*Art. et Dec.* 1897, z. 1). Chcąc w swych projektach utrzymać i konsekwentnie przeprowadzić swą myśl przewodnią, nie poprzestaje na ogólnem kierownictwie budowy, ale projektuje wszelkie szczegóły dekoracyi wnętrza według tej samej zasady. Obserwując przegięcia łodyg i liści w naturze i prawo organicznego rozwoju tychże, stwarza nowy motyw ornamentalny, nie przypominający żadnego szczegółu rośliny, tylko jej linie zasadnicze, kierunki i skręty, w jakich się rozwija i rozrasta, z uwzględnieniem atoli wymagań estetycznych i konstrukcyjnych danego przedmiotu.

Jeszcze bardziej zaznacza się ten sam kierunek realistyczny u architektki francuskiego Guimarda w projekcie i w wykonaniu domu mieszkalnego w Paryżu, tak zwanego „Le castel Beranger“ (*Art et Dec.* 1899, zeszyt 3). W jego kompozycjach tapet, krat żelaznych,

okien kolorowych i t. p. dekoracyi płaskich, wprowadza na tej samej zasadzie motywa skrętów liniowych, przypominających znak zapytania, tylko o przegięciach jeszcze bardziej ożywionych, które w zastosowaniu do ozdób plastycznych, np. w odrzwiach kamiennych, głowicach, wyrobach majolikowych, przybierają wygląd nader oryginalny; zaś w projektach urządzenia wewnętrznego naśladowują konary rozrastającego się drzewa. Początku jednak tego kierunku, który znalazł i w Niemczech naśladowców, należy szukać w Belgii.

W nowoczesnym przemyśle artystycznym w Niemczech panuje tak wielka różnorodność, tyle przeciwnych, a często zwalczających się prądów, że zorientowanie się w tej powodzi projektów, czasopism, wzorów, wydawnictw jest nadzwyczaj utrudnionem. Mimo nieprzewartościwej chęci wytworzenia niemieckiego stylu narodowego, spotykamy wszędzie reminiscencye wybitniejszych prac zagranicznych, a prace samodzielne licznych i jakkolwiek bardzo tęgich artystów niemieckich, nie wyróżniają się jeszcze ani oryginalnością pomysłów, ani ich wykonaniem. Stylizacya motywów roślinnych nie jest tak umiarkowaną, jak w Anglii, ani tak subtelną i wdzięczną — jak we Francyi, jest natomiast często przesadną, niejasną, wogóle wykazującą więcej stron ujemnych, niż dodatnich. Objawem dążenia za oryginalnością jest poszukiwanie coraz to nowych motywów, wprowadzanie do ornamentu najmniej ku temu przydatnych roślin, krzewów, ziół i chwastów, lub wciąganie do tego samego celu żyłatek, drobnoustrojów wegetujących w głębinach jezior lub morza.

Z pośród prac najpoważniejszych, mogących dodatnio wpłynąć na rozwój ornamentu wyszczególnia się gruntownością i umiejętną podstawą dzieło prof. Meurera z Berlina (*Pflanzenformen. Vorbildliche Beispiele zur Einführung in das ornamentale Naturstudium der Pflanze*). Jeżeli chcący rysować figurę ludzką musi poznać anatomię, aby zrozumieć każdy kształt zewnętrzny postaci ludzkiej, tak samo trzeba według Meurera wniknąć w budowę poszczególnej rośliny, jej łodygi, każdego liścia, kwiecica, pączka, trzeba zbadać zasadnicze prawa rozwoju każdego niemal szczegółu rośliny i uchwycić z tego najwłaściwszy moment dekoracyjny dotyczącego motywu. W tej kolekcyi typów roślinnych, odwzorowanych z natury, z odlewów gipsowych lub ze styli-

zowanych modeli brązowych, nie chodzi autorowi o wrażenie malownicze, o sylwetkę zewnętrzną, lecz o charakterystyczne uchwycenie kształtu plastycznego rośliny. Doniosłe znaczenie pedagogiczne tego dzieła polega nie tyle w podaniu form do naśladowania, ile w umiejętnym wskazaniu sposobu, jak motywa naturalne roślin pojmować i w celach dekoracyjnych studyować należy. Dzieło to, wymagające ogromnego nakładu pracy i wydatków, mogło być wydane tylko przy pieniężnej pomocy rządu niemieckiego; posiada jednak tę wadę, że jako zbyt specjalne i szczegółowe nie mogło znaleźć należytego zastosowania w zakresie ornamentu płaskiego, uwzględnia bowiem przeważnie stronę plastyczną, więc właściwą wartość przedstawia dla rzeźbiarzy poszukujących nowych form plastycznych, odsłaniając im prawdziwe bogactwo kształtów świata roślinnego.

Kwestya przemysłu artystycznego w Austrii, zasklepionego dotychczas również w ciągłym przetrwaniu motywów renesansowych, poruszona została dopiero od lat kilku w Wiedniu, dzięki inicjatywie dyrektora austriackiego muzeum dla sztuki i przemysłu p. Scali i architektki prof. Wagnera. Pierwszy zakupił w Londynie typy mebli angielskich, odznaczające się prostotą, praktycznością, estetycznym wyglądem a przede wszystkim brakiem szablonowej dekoracji architektonicznej i ustawił takowe w wiedeńskim Muzeum, aby zapoznać publiczność z odmiennym kierunkiem przemysłu i wyrobić u niej smak, zaś artystów i przemysłowców zachęcić do naśladowania, a raczej do samoistnego tworzenia w kierunku nowoczesnym. Z drugiej zaś strony Wagner i architektki jego szkoły, idąc za ogólnym prądem, otrząsnęli pył średniowieczny z architektury i wytworzyli w licznych projektach i budynkach w Wiedniu secesjonistyczny kierunek w budownictwie a tem samym i w dekoracji. Wprawdzie tak zwany „ornament Wagnerowski“ nie jest rzeczą zupełnie nową, „jest to raczej mieszanina stylu neogreckiego i stylu Empire“ z jedynym motywem nowoczesnym: stylizowanego drzewa i liści wawrzynu. Nowością w tej dekoracji jest działanie płaszczyznami i użycie tablic, płyt podłużnych, mniej lub więcej wciśniętych, zakończonych u dołu frendzlą, u góry talerzykami w kształcie gwoździ, dalej użycie stylizowanej tarczy lub tak zwanego secesjonistycznego

berła oplecionego liśćmi lub wstęgami — obok znanych motywów klasycznych, jak festony, wieńce, trójnogi, palmy, liście palmowe, trofea, lwy w rozmaitych pozach i t. p. W późniejszych dekoracjach wprowadza Wagner i jego zwolennicy motywa wyłącznie modernistyczne, jak stylizowany kwiat lilii, słonecznika, często złożony, a przede wszystkim gałązki i drzewa z liśćmi, które jako płaski relief często sięgają przez kilka piątr. Jakkolwiek owa plastyczna ornamentacja nie cieszy się ogólnem uznaniem, jednak pewnego wdzięku, prostoty i piękności linii odmówić jej nie można. Z drugiej strony zasługuje ona na uwagę o tyle, że uwzględnia i wyzyskuje właściwości materiału, t. j. zaprawy wapiennej, tej zewnętrznej powłoki, dającej się ugniatać do wszelkich ozdób niezbyt plastycznych, a której dotychczas używano przeważnie do naśladowania gzymsów kamiennych, kamieni ciosowych i t. p. Jeżeli zaś chodzi o owo upragnione odświeżenie i wzbogacenie ornamentyki za pomocą dokładniejszego wniknięcia w kształty przyrody i głębszej obserwacji w stylizowaniu form roślinnych i zwierzęcych, to w dekoracji Wagnerowskiej dopatrzeć się tego nie można.

Prace dekoracyjne innych artystów wiedeńskich, mimo braku oryginalności, nie zbaczą z drogi wytkniętej wzorami z zagranicy i wykazują wcale poważne wyniki jak np. dekoracja piwnicy ratuszowej w Wiedniu i ilustracje do kalendarza w czasopiśmie *Kunst u. Kunsthandwerk* Lefflera i Urbana.

Przechodząc wreszcie do stosunków naszych, które ostatecznie będą musiały ulegć ogólnemu prądowi, rzucamy pytanie, w jakiej formie przedstawia się u nas kwestya nowego stylu. O ile się to odnosi do ogólnej dekoracji, a w szczególności do ornamentu, wyłaniają się już teraz dwa odrębne w tej mierze prądy. Jeden, importowany z zagranicy, dąży do zerwania z klasycznymi formułkami i wzorami, upatrując tylko w samych tworach roślinnych i w innych przygodnych motywach istotę właściwej dekoracji, widzimy to n. p. na kompozycjach Wyspiańskiego w kościele Franciszkańskim w Krakowie. Drugi zaś prąd, od dłuższego czasu nurtujący, usiłuje stworzyć nowy styl na podstawie obecnych wzorów rodzimych. Zużytkowanie motywów swojskich w utworach przemysłu artystycznego nie dało jednak dotychczas pomyslnych wyników. Skąpa



ich liczba, cecha prymitywna, a wreszcie swojskość takowych ograniczona tylko do małego zwykle okręgu, a ogółowi obca, nie wystarczały, aby z tak skąpych danych tworzyć kompozycje, któreby zadowolili mogły nietylko wykwiłtniejsze potrzeby, ale nadto były istotnym wyrazem upodobań i pojęć naszego dzisiejszego społeczeństwa. Najnowsze w tej mierze usiłowanie przedstawiać będzie pawilon Galicyi na przyszłej wystawie paryskiej, mieszczący w sobie wszelkie utwory naszego artystycznego przemysłu. Dyrektor szkoły zawodowej w Zakopanem Edgar Kováts, który wykończył odpowiednie projekta i rysunki, a obecnie zajmuje się przygotowaniem i ustawieniem tego pawilonu, kierował się w projekcie swym tą myślą przewodnią, że zebrał wszelkie istniejące motywa swojskie, na całym obszarze Galicyi się znajdujące, a czerpiąc dowolnie z tego okazałego i bogatego już zbioru motywów rodzimych, zestawiał takowe i przystosowywał w miarę potrzeby tak, aby uzyskać dekorację odrębną, na wzorach rodzimych opartą, zadowalającą wszelkie wymogi estetyczne, a przytem imponującą swem bogactwem kształtów, barw i starannem wykonaniem. Byłoby rzeczą zbyteczną wdawać się obecnie w szczegółowy opis tejże, tembardziej, że pawilon ten przed wysłaniem go do Paryża, ustawionym ma być na krótki czas we Lwowie i Krakowie.

Przy tej sposobności podnieść należy jeszcze i tę okoliczność, że nasze motywa swojskie i ludowe doczekały się obecnie już kilku wydawnictw. Do znanych i cennych wzorów przemysłu domowego L. Wierzbickiego przybyła obecnie nadzwyczaj staranna publikacja E. Kovátsa o typowych wzorach ozdób Zakopańskich i ukazać się mający zbiór motywów ludowych z okolicy Kołomyi Walerego Krycińskiego.



## VI.

### Uwzględnienie nowego kierunku dekoracyjnego w fachowej nauce rysunku u nas i za granicą.

**N** powyżej streszczonemi uwagami, nasuwającemi się przy studyowaniu choćby pobieżnem objawów dekoracji nowoczesnej, łączy się jeszcze jedna kwestya pierwszorzędneho znaczenia, a tą jest kwestya pedagogicznego kształcenia w rysunku w odnośnych zakładach. Rozwiązanie takowej w obecnej chwili, którą nazwać można stadyum przejściowem, jest nadzwyczaj trudnem. Nie przejęliśmy się jeszcze tak dalece kierunkiem modernistycznym, aby tak, jak w szkołach angielskich lub francuskich zerwać zupełnie z dotychczasowym systemem; nawet miarodajna w tej sprawie szkoła art. przemysłu przy austr. Muzeum w Wiedniu rozpoczęła reorganizację w duchu modernistycznym dopiero w tym roku. Z drugiej zaś strony ignorowanie zupełnie w nauce obecnej dążeń nowoczesnych byłoby zasklepieniem się murem chińskim przed wszelkim postępem. Jeżeli bowiem jest rzeczą udowodnioną, że obecny przemysł artystyczny w Anglii i Francyi zawdzięcza swoje znaczenie i odrodzenie w pierwszym rządzie szkołom, które dziś dostarczają doskonałych rysowników we wszystkich gałęziach przemysłu, natenczas nasze zakłady i szkoły muszą się liczyć z tym faktem i przygotować sobie odpowiednie siły rysunkowe dla nowych potrzeb sztuki stosowanej. Wobec tych nowych prądów, jakim podlega rozwój obecnego przemysłu artystycznego i w obec różnorodności motywów obecnej dekoracji, powinna szkoła dzisiejsza wprowadzić do fachowej nauki rysunków przedewszystkiem studyowanie natury najpierw niestylizowanej; — następnie uprawiać i wydoskonalać odpowiednią ku temu technikę, któraby najprostszymi środkami umiała wydobyć z danego motywu jemu właściwy element dekoracyjny, oraz charakterystyczny, a zatem wyrugować technikę żmudną fotograficznego niemal kopiowania lub pobieżnego szkicowania o zaniedbanym i błędnym rysunku; wreszcie zadaniem szkoły powinno być pouczanie o głównych

zasadach stylizowania i samodzielnego, estetycznego i stylowego przetwarzania uzyskanych z natury motywów, w przemyśle artystycznym. Tę drugą część zadania swego spełnić może szkoła obecna najskuteczniej przy pomocy odpowiednich przykładów, wziętych ze stylu klasycznego i ornamentu renesansowego. Jednak nauka ta nie powinna się ograniczać jedynie do bezmyślnego kopiowania odlewów gipsowych z dawnych modeli, wyrabiając co najwyżej szablonową rutynę zręcznego rysowania akantusa, co w obecnych czasach stanowczo nie wystarcza, — lecz musi być w tym duchu przeprowadzoną, aby mogła wytworzyć podstawę poznania zasadniczych prawideł kompozycji ornamentalnej, a równocześnie kształcić smak estetyczny na wzorach klasycznych. Tak pojęta nauka stylów historycznych przyczyni się również do dalszego rozwoju przemysłu artystycznego w pojęciu nowoczesnym, wzbogaci go doświadczeniami przeszłości, ochroni od przesady i niesmacznej kompozycji, a przez porównanie dzieł nowych z dziełami dawnych mistrzów, zwróci fałszywe prądy na właściwe tory. W ogóle obecna nauka rysunków powinna dążyć do wyrobienia takiego poczucia formy i kształtu otaczających nas przedmiotów i tworów przyrody, — nie wyłączając figury ludzkiej i zwierzęcej — i takiej wprawy w uchwytywanie takowych zapomocą linii charakterystycznych, aby je mózż użytkować w danym razie ze zrozumieniem i z pewnym smakiem estetycznym. Jest to zadanie trudne, które w zupełności przeprowadzić można tylko z wyjątkowo uzdolnionymi uczniami, a szczególnie, jeżeli chodzi o samodzielne stylizowanie i kompozycję.

W obecnej chwili chodzi przedewszystkiem o to, aby siły nauczycielskie wykształcone systemem dawniejszym, pouczyć o dążeniach nowoczesnych i ułatwić im przyswojenie sobie nowego kierunku nauczania. Ciekawą i nadzwyczaj pouczającą rzeczą byłoby w tej mierze poznanie metody kształcenia rysowników w szkołach fachowych francuskich i angielskich. W Paryżu wyróżnia się pod tym względem metoda wprowadzona jeszcze przez Viollet-le-Duc'a na kursie kompozycyjnym w szkole dla artystycznego przemysłu (*Ecole des arts décoratifs*), istniejąca do dnia dzisiejszego, a obecnie najbardziej wydoskonalona w prywatnej szkole nauki rysunków Guérin'a (*Ecole normale d'enseignement du*

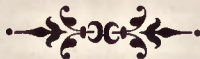
*dessin*), która kształci nauczycieli rysunków i najlepszych dziś rysowników dla przemysłu artystycznego. (*Art et Decoration*, Tom I, str. 23. — T. II, str. 154. — T. V, str. 28). Nauka w tej szkole rozwija stopniowo samodzielną pracę ucznia z zupełnem pominięciem wzorów z dawnych stylów. I tak studia w pierwszym roku rozpoczynają się od prostych kombinacji linii, a więc od kompozycji ornamentu geometrycznego z linii prostych, krzywych, i t. d., przy użyciu techniki rozmaitego rodzaju. W drugim roku następuje przyswajanie sobie motywów roślinnych, wziętych z natury, w trzecim studia zwierząt i figury ludzkiej z odpowiedniami zawsze kompozycjami, które z wolna oswajają i obznajamiają ucznia z wymogami, z jakimi dekorator liczyć się powinien. Nauczyciel kompozycji w tej szkole, znany rysownik Grasset, odrzuca w tej mierze wszelkie formułki dawnych stylów, a uwzględnia jedynie przeznaczenie poszczególnego przedmiotu i właściwości materiału. Wyniki, do jakich powyższa nauka doprowadza, oraz sposób stylizowania i użytkowywania motywów roślinnych i zwierzęcych, poznać i oglądać można w wyżej wspomnianem dziele „roślina i zwierzę w ornamencie“, wydanem przez uczniów tej szkoły pod kierunkiem Grasseta. Właściwa nauka opiera się przeważnie na krytyce szkiców, a później prac wykończonych, jakie na dany temat uczniowie przedkładają profesorowi.

Obecny ustrój szkół angielskich, poświęconych sztuce stosowanej, jak niemniej metoda kształcenia tamże używana, podaje nam również wiele w tej mierze pouczających wskazówek. W miesiącu styczniu roku 1899 odbyła się w Wiedniu w Muzeum dla przemysłu artystycznego wystawa angielskich prac szkolnych, które w roku poprzednim uzyskały nagrody tak zwane „National Competition“. W wyborze tych prac, pomiędzy którymi znajdowały się kompozycje jak najbardziej modernistyczne i nader sumienne studia z natury, można było dokładnie poznać metodę prowadzenia nauki i skonstatować ogromne powodzenie tejże. W uznaniu wielkiej doniosłości pedagogicznej wystawy tych prac szkolnych, poleciło Ministerstwo Oświaty wysłać takowe jeszcze do Bozen, Pragi i Reichenbergu (*Kunst und Kunsthandwerk* 1899, str. 58). Nie wchodząc w szczegółową ocenę metody nauczania w szkołach



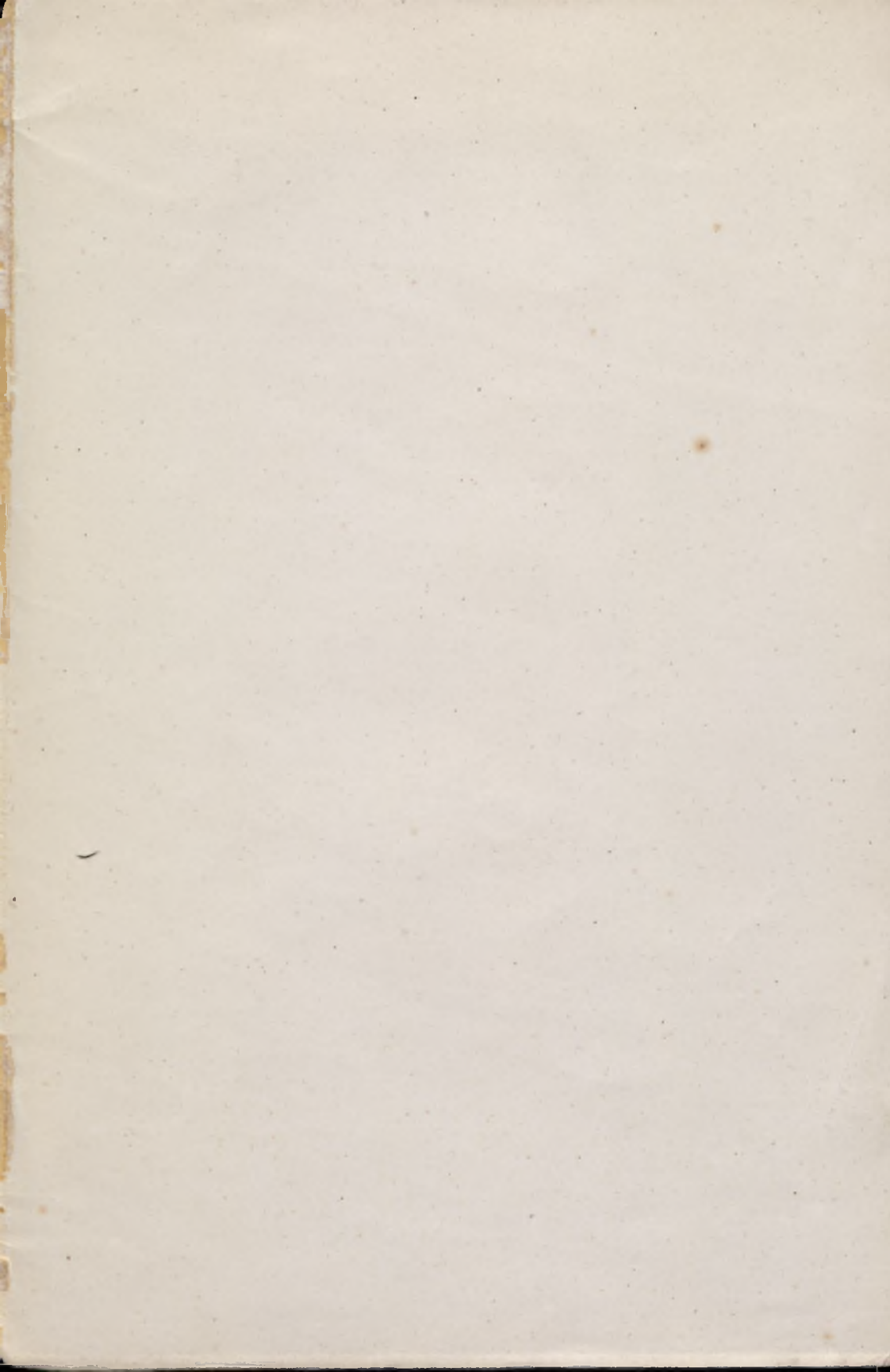
angielskich, podnieść muszę jeden czynnik charakterystyczny, który tu znakomicie wpływa na rozwój i prowadzenie nauki w kierunku praktycznym. Tym czynnikiem miarodajnym jest następujący zwyczaj rozdawania nagród. Co roku przesyłane bywają najlepsze prace wszystkich szkół do oceny do Londynu. Umożliwia to znakomicie odnośnym władzom przegląd i porównanie prac wszystkich szkół oraz poznanie ich zalet i usterek. Oceny tych prac i rozdania nagród nie powierza się jednak przełożonym władzom szkolnym, lecz osobnej komisji, w skład której wchodzi artyści, nie mający żadnego związku ze szkołą i muzeami, architektci, rysownicy fachowi, rękodzielnicy, przemysłowcy artystyczni, miłośnicy sztuki a tylko w małej liczbie nauczyciele. Uwagi tych egzaminatorów, do każdej pracy dołączone, odznaczają się szczegółową, sumienną i bezwzględną krytyką. Nadmienić tu jeszcze wypada i tę właściwość organizacyi szkół angielskich, że wysokość dotacyi tychże zależy jest od postępu uczniów dotyczącej szkoły, od frekwencji i od liczby godzin poszczególnych przedmiotów (payment on results). Liczne zaś stypendya dla utalentowanych uczniów przemysłu artystycznego, jakoteż i ta okoliczność, że naczelne kierownictwo wszystkich szkół fachowych i rysunkowych w Anglii powierzone zostało tak wytrawnemu znawcy i krzewicielowi przemysłu artystycznego, jakim jest Walter Crane, dają nam wyobrażenie o starannej opiece, jaką otaczają sfery miarodajne w Anglii ten dział wychowawczy.

Kończąc na tem ów pobieżny przegląd dekoracyi i ornamentacyi nowoczesnej sędzę, że jakkolwiek nie jest to praca wyczerpująca dany materiał, jednak przyczynić się może do zorientowania Czytelnika w tej gmatwaninie pojęć, wywołanych nowymi prądami i zachęci go do dalszych badań w tym kierunku, tem więcej, że nadchodząca wystawa paryska nagromadzi najcenniejsze dzieła sztuki stosowanej do przemysłu, wykonane przeważnie w stylu nowoczesnym i to w najwykwintniejszej formie i możliwej doskonałości. A chcąc takowe dokładnie pojąć i należyście ocenić, nie od rzeczy będzie już teraz poczynić odpowiednie ku temu studia przygotowawcze.



BIBLIOTEKA  
WYDZ.  
ARCHITEKTURY





4881