



**RZECZY  
PIĘKNE**  
ROCZNIK V ZESZYT 3

KRAKÓW 1925 ROK

# RZECZY PIĘKNE

(PRZEMYSŁ, RZEMIOSŁO, SZTUKA)

ORGAN MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO IM. DRA A. BARANIECKIEGO

W KRAKOWIE

REDAKTOR  
KAZIMIERZ WITKIEWICZ.

1925

NUMER 3. ROCZNIK V.

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY WYTWÓRCZOŚCI PRZEMYSŁOWEJ  
I RĘKODZIELNICZEJ ORAZ SZTUCE PLASTYCZNEJ.



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

TREŚĆ NUMERU:

*KAROL HOMOLACS*: ZAGADNIENIE METODY W SZKOŁACH ARTYSTYCZNYCH (dokończenie) str. 47.  
*EMILJA SZENWICOWA*: SKRZYNIE WŁOSKIE (dokończenie) str. 51. — *TADEUSZ SEWERYN*. POLAK  
ARTYSTA W STOLICY CHANÓW TATARSKICH str. 54. — *TADEUSZ SZAFRAN*: WYROBY MAJO-  
LIKOWE FIRMY „WOJNACKI I CZECHOWSKI“, W WARSZAWIE str. 58. — *STEFAN STROJEK*: URZA-  
DZENIA SKLEPOWE ARCHITEKTY KAZIMIERZA KACZOROWSKIEGO str. 59. — *KAZIMIERZ WIT-  
KIEWICZ*: WITRAŻ WOJCIECHA JASTRZĘBOWSKIEGO str. 60. — *ALEKSANDER BIRKENMAJER*.  
KILKA UWAG W ZWIĄZKU Z ARTYKUŁEM O NIEZNANYM RYTOWNIKU RENESANSOWYM str. 61  
*IZYDOR GULGOWSKI*: PRZEMYSŁ DOMOWY NA KASZUBACH str. 62. — KRONIKA MUZEALNA  
KRONIKA. — NADEŚLANE KSIĄZKI I CZASOPISMA.

ILUSTRACJE:

TABL. I—II. Skrzynie włoskie. — TABL. III—IV. Modele muzułmańskiej architektury wykonane przez Wie-  
szeniewskiego w Samarkandzie. — TABL. V—VI. Wyroby majolikowe firmy „Wojnacki i Czechowski“ we War-  
szawie. — TABL. VII. Urządzenia sklepowe architektury Kazimierza Kaczorowskiego. — TABL. VIII. Witraz  
Wojciecha Jastrzębowski. — TABL. IX. Wyroby siatkowe na Kaszubach.

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

# ZAGADNIENIE METODY W SZKOŁACH ARTYSTYCZNYCH.

Dokończenie.

Wobec tego, że teoretyczna analiza form ornamentalnych przekonała mnie w sposób nie pozostawiający żadnej wątpliwości, że twórczość w tym dziale nie opiera się na naśladowaniu natury, ale podobnie, jak w muzyce i tańcu, na rytmicznym wiązaniu pewnych elementów formy, przeto nie wprowadziłem do ćwiczeń początkowych rysunku z natury wraz z tak zw. stylizacją, ale starałem się dostarczyć uczniowi konkretne i proste elementy formy ornamentalnej i skłonić go następnie do samodzielnego składania, czyli do kompozycji (od: łac. com-ponere) tych elementów na zasadzie rytmicznego poczucia. Ponieważ elementy formy ornamentalnej są z konieczności materialne i wiążą się zawsze bezpośrednio z jakimś rzeczywistym materiałem, przeto wprowadziłem szereg (8) konkretnych technik zdobniczych, które starałem się tak dobrać, aby wyczerpały wszystkie podstawowe typy ornamentów. Co do porządku, w jakim te techniki uszeregowałem, trzymałem się zasady, aby rozpocząć od tych, które dają elementy najprostsze, najbardziej określone i stałe i stopniowo przechodzić do takich technik, które, wytwarzając elementy bardziej złożone a przytem zmienne, prowadzą do form bogatszych i trudniejszych do opanowania. Jako pierwszą technikę przyjąłem układanie ornamentu z płyt kwadratowych (czarnych i białych), gdyż analiza i eksperyment wykazały mi zgodnie, że składanie ornamentu, będącego zawsze utworem płaszczyznowym, z elementów również płaszczyznowych, jest czynnością prostszą, niż wypełnianie czyli wyrażanie płaszczyzny elementami linijnymi. Po przerobieniu form powstających z najprostszego elementu płaszczyznowego, zapoznaję ucznia z najprostszym elementem liniowym, również niezmiennym, w postaci ornamentu stempłowego, ograniczonego do linii prostej i łamanej (z dodatkiem punktu).

Po takim przygotowaniu daję uczniowi do ręki element liniowy płynny (a przytem zmienny) w postaci listwy metalowej i przerabiam ćwiczenia zmierzające do opanowania różnych zestawień rytmicznie wygiętej linii płynnej w postaci ozdobnych krat. Zaznaczam, że wybrałem jako materiał metal, (pomimo że wydawać się może dla warunków szkolnych nieco uciążliwy) z tego względu, że się w nim utwory czysto liniowe, płynne, manifestują w formie najbardziej charakterystycznej. Wiadomą jest również rzeczą, że właśnie metal naprowadził ludzkość na zrozumienie wartości zdobniczej linii płynnej, wraz z charakterystyczną linią zwojową, w epoce brązowej. Przerobiwszy w ten sposób dwa typy czysto płaszczyznowego, oraz dwa typy czysto liniowego zdobnictwa, przystępuję do elementów łączących wartości kierunkowe z płaszczyznowymi w postaci ćwiczeń piórowych i pendzlowych. Na tem kończę ćwiczenia czysto ornamentalne i przystępuję do połączenia założeń kolorystycznych z ornamentalnymi (podstawowe ćwiczenia czysto kolorystyczne prowadzę poprzednio niezależnie od ćwiczeń ornamentalnych w postaci barwnych pasiaków, które nie zostały na tablicy uwidocznione). Jako technikę wprowadzam barwne tkactwo kilimowe z tego względu, że tkactwo przedstawia najcharakterystyczniejsze formy łączenia wartości kolorystycznych z ornamentalnymi.

Jako dopełnienie programu wprowadzam ćwiczenia pisankowe (batik) ze względu na to, że dają one pole do pewnej specjalnej a dotychczas nie przerobionej formy zdobniczej, którą nazywam: „wypełnieniami“. Takie wypełnienia stanowią



główną treść zdobnictwa mereżkowego, koronki, haftu tak zw. rosyjskiego i t. p. Nie wprowadziłem jednak żadnej z tych technik ze względu na to, że są zbyt mozolne i nie odpowiednie dla szkół, zwłaszcza męskich. Na tych ośmiu technikach kończę kurs początkowy, którego zadaniem jest zapoznanie ucznia z wszystkimi najbardziej podstawowymi typami zdobnictwa. Płynny ornament liniowy z listwy metalowej i płaszczyznowy ornament tkacki stanowią dwa możliwe najskrajniejsze i przez to najcharakterystyczniejsze typy. One też istotnie w historycznej ewolucji form ornamentalnych odegrały rolę pierwszorzędą.

Z typów pośrednich najważniejszym jest pendzlowy, który wykształcił się na wschodzie w zamierzchłej starożytności i do dnia dzisiejszego jest właściwie typem panującym. Obok tych trzech najbardziej podstawowych technik ważną rolę odgrywają plecionki, dające pole do wzmiankowanych już powyżej wypełnień. Brak reprezentanta tej grupy, trudnej do zastosowania w warunkach szkolnych, starałem się zastąpić pisanką. Obok wzmiankowanych dotychczas istnieje oczywiście ogromna ilość innych technik, mniej lub więcej charakterystycznych jak: aplikacje (wycinanki), różne druki, plecionki, dalej: snycerstwo, cyzelerstwo, kowalstwo, drzeworytnictwo i t. d. Zadanie początkowego, ogólnego, kursu zdobniczego nie polega na wyuczeniu ucznia wszystkich rzemiosł i związanych z nimi typów zdobniczych, ale na wyrobieniu poczucia typu wogóle na podstawie kilku najcharakterystyczniejszych i najbardziej podstawowych przykładów. W obrębie każdej techniki zachowuję stale jeden i ten sam porządek ćwiczeń, polegający na tym, że najpierw zapoznaję ucznia z rzeczywistymi elementami, związanymi z przyrządem, a następnie skłaniam go do tego, aby te elementy układał w pewne proste organizacje rytmiczne, które nazwałem motywami.

Skoro uczeń nabierze już pewnego zrozumienia i wprawy w grupowaniu danych elementów, skłaniam go do tworzenia form zdobniczych o pewnym znaczeniu pojęciowym (które nazwałem symbolami w braku lepszego określenia). Po takim przygotowaniu, skoro uważam, że uczeń opanował w pewnym stopniu materiał, przechodzę do omówienia całej płaszczyzny ornamentu. Wyjaśniam jej właściwości geometryczne i użytkowe i wskazuję na różne typy podziałów płaszczyzny zgodne z jej charakterem i z charakterem motywów, które w nich mają być umieszczone. Skoro uczeń płaszczyznę, podzieloną przez siebie, wypełni motywami również przez siebie wytworzonymi, ustosunkowując je pomiędzy sobą podług własnego poczucia, otrzymuje ornament zgoła mu przez nikogo nie narzucony, chociaż metodycznie z elementów rozwinięty. Jeżeliby ktoś zarzucił, że przytym procesie narzucone zostały same elementy, to zarzut taki byłby powierzchowny, gdyż z jednej strony elementów nie narzuca nauczyciel, ale sama technika, z drugiej zaś strony ewentualne tworzenie elementów nie może być zadaniem artysty, gdyż elementy na tej drodze wytworzone musiałyby być sztuczne i pozbawione wyrazu. Jakąkolwiek poważną formę artystyczną zanalizujemy, to znajdziemy zawsze, że składa się ona z elementów, które powstały na drodze technicznej, lub skopjowane zostały z natury. Nawet najekscentryczniejsi nowatorzy nie zdołali wymyślić nowych elementów formy, a jeżeli pogardzili dwoma powyżej wymienionymi źródłami, zmuszeni byli uciec się do trzeciego źródła gotowych elementów, a mianowicie do materiału wytworzonego przez geometrię.

W każdej technice przestrzegam bardzo pilnie, aby uczeń przynajmniej jedną kompozycję wykonał we właściwym materiale, a to z tego względu, aby nabrał



rzeczywistego wycucia rzemiosła i zrozumiał, że abstrakcyjnych form w sztuce stosowanej niema i być nie może. Metoda zatem przedstawiona na planszy uczy rzemiosła i na tej drodze wyrabia poczucie typu formy zdobniczej, jako wartości z tem rzemiosłem związanej. Zdaje mi się, że porównanie któregośkolwiek szeregu poziomego na tablicy, czyto motywów, czy symboli, czy ornamentów, daje jasne pojęcie o różnicy typu, jako bezpośredniej konsekwencji różnicy elementów, uwidocznionych w górnym szeregu. Ta różnica typu niema oczywiście żadnego związku z różnicą stylu, będącego wyrazem różnych temperamentów artystycznych. Stylu, który kształtuje się poza świadomością człowieka, nie uczy uwidocznioma metoda, gdyż, jak zaznaczyłem na początku, mam przekonanie, że sztuki, jako takiej, uczyć wogóle nie można. Jeżeli uważam, że można dawać pewne wskazówki co do różnych form rytmicznego układu elementów, to mam na względzie wyłącznie gramatykę ornamentalną, która na równi z gramatyką językową nie decyduje o wartości artystycznej. Gramatyka jest tylko narzędziem, które każdemu w równym stopniu służyć może i nie stanowi więzów, ale przeciwnie daje swobodę, potęgując precyzję ekspresji i rozszerzając jej skalę.

Po doświadczeniach pedagogicznych, jakie miałem możność przeprowadzić, nabrałem głębokiego przekonania, że, gdybym, porzucając metodę, zaczął obecnie uczyć intuicyjnie, to narzucałbym z konieczności moją własną wolę i przez to samo zagradzałbym tę drogę nieprzewidzianą, która jest drogą woli artystycznej ucznia. Porzuciwszy rzemiosło uczyłbym nie sztuki wogóle, gdyż jak mówiłem nie wierzę, aby jej uczyć można, ale narzucałbym formy zewnętrzne mojej sztuki indywidualnej, które nikogo obowiązywać nie powinny i nie mogą. Wobec tego wydaje mi się, że zarzut, z jakim się w odniesieniu do omówionej metody najczęściej spotykam, a mianowicie zarzut, że tak określony system nauki zabija indywidualność ucznia, polega tylko na zupełnym braku zrozumienia omówionych powyżej założeń. Myślę, że właśnie jedną z głównych zalet tego rodzaju obiektywnej metody jest to, że nie narzuca żadnego określonego stylu, żadnego już gotowego smaku, a przez to umożliwia rozwój każdego nowego kierunku, choćby zgoła dla nauczyciela nieoczekiwanego. Należyte wyszkolenie w rzemiosle nietylko nie krępuje artysty, ale przeciwnie staje się źródłem prawdziwej swobody. Nie krępują poety deklinacje ani konjugacje, nie zabija natchnienia muzyka przyrząd tak silnie ograniczający jak fortepian, a prawa statyki, pomimo swojej nieubłaganej ścisłości nie zagroziły drogi architekturze; przeciwnie znamienem jest, że ta sztuka kamienna, najsilniej zdawałoby się skrępowana, najjaśniej wyraziła istotę stylu i z tego względu często królową sztuk bywa nazywana.

Ten zarzut, że metoda oparta ściśle na rzemiosle tamuje rozpęd twórczy, polega zdaniem mojem na nieporozumieniu, które ma swoje źródło w niedość jasnym rozumieniu dwóch pojęć zasadniczych, a mianowicie pojęcia typu i pojęcia stylu. Typ związany jest bezpośrednio z materiałem, styl z temperamentem twórcy, z jego wolą artystyczną. Jeżeli omówiona metoda krępuje istotnie pod względem typu, to przez to nie dotyka wcale źródeł twórczości, a natomiast uczy umiejętności opanowania materiału, które jest warunkiem swobody artystycznej. Pomimo że sprawa ta wydaje się być zupełnie jasną, spotykałem nawet w dziełach teoretyków sztuki dziwny brak zrozumienia tych podstawowych pojęć. Przypuszczam, że tylko dla człowieka, który nie przetrawił dostatecznie tych dwóch pojęć, omówiona metoda kryje rzekome niebezpieczeństwo. Znacznie bardziej uzasadnione byłoby



twierdzenie przeciwne, że wszelka metoda nie skryształizowana czyli intuicyjna polega właśnie w znacznej mierze na narzucaniu pewnego smaku przez nauczyciela. Nie rozporządzając obiektywnym kryterjum, nauczyciel z konieczności kierować się musi wyłącznie własnym poczuciem. Rozróżnia rzeczy, które mu się podobają od rzeczy, które mu się nie podobają. Pierwsze chwali, drugie gani i w ten sposób hamuje wolę, która nie idzie do pewnego stopnia przynajmniej równoległe z jego własnym temperamentem artystycznym. Nie ucząc określonego rzemiosła, zaczyna nauczyciel starać się uczyć sztuki t. j. właśnie tego, czego uczyć nie należy i nie można. Im bujniejszą i bardziej zdecydowaną indywidualnością twórczą jest nauczyciel, tem większe jest niebezpieczeństwo dla ucznia i tem bardziej paląca jest potrzeba wprowadzenia obiektywnej metody jako przeciwwagi dla narzucającego swój kierunek artysty pedagoga.

Z tego faktu, że metoda obiektywna, oparta na rzemiośle, nie narzuca żadnego określonego smaku wynika oczywiście konsekwentnie, że nie narzuca również charakteru narodowego. Ponieważ dążenie do zachowania i jak najsilniejszego rozbudzenia tego charakteru jest bezsprzecznie najważniejszą troską szkół artystycznych, zwłaszcza w odrodzonej Polsce, przeto metoda obiektywna może się spotkać z poważnym zarzutem, z tej strony. Nie mając możliwości pod koniec artykułu rozwinąć i uzasadnić moich poglądów na tę stronę zagadnienia, zmuszony jestem, pomimo ważności sprawy ograniczyć się do kilku najogólniejszych uwag. Według mojego zapatrywania tkwią istotne założenia sztuki narodowej w zbiorowej duszy danego narodu, a skutkiem tego za najpewniejszą i najwłaściwszą drogę do ich ujawnienia, uważam właśnie unikanie wszelkiego już skryształizowanego charakteru. Użycie gotowych form n. p. sztuki ludowej, w której te narodowe pierwiastki manifestują się najjaśniej, jako punktu wyjścia, uważam za metodę powierzchowną. Uczeń może sobie wprawdzie, względnie łatwo przyswoić zewnętrzne cechy takiej sztuki, ale nie potrafi jej dalej rozwinąć (co już niejednokrotnie zostało eksperymentalnie stwierdzone). Tą drogą otrzymuje się tedy odbicia sztuki ludowej i to zazwyczaj spaczone, nie odkrywa się zaś żywego źródła form. Istotne źródła tryskają z głębokich warstw duszy kolektywnej, a formy, które się narodzić mają, są dla najgłębiej nawet czujących ludzi nieprzewidziane. Wydaje mi się, że sztuka ludowa stanowi tylko jedną manifestację duszy narodowej, ale wcale nie jedyną. Wykryształizowanie nowych form rodzimych wymaga czasu nieokreślonego, może bardzo długiego, w każdym razie nieda się sztucznymi sposobami uzyskać.

Z powyższych uwag nie wynika, abym nie uznawał znaczenia istniejących form sztuki narodowej dla dalszej ewolucji. Owszem jestem głęboko przekonany, że odgrywają one bardzo ważną rolę, jako bodźce zewnętrzne, to też myślę, że artyści winni się z nimi jak najlepiej zapoznać i przesiąknąć ich wartościami istotnymi. Ale dlatego właśnie, aby je mogli należycie przetrwać, muszą być sami w pewnym stopniu wyrobieni i dojrzały. Wobec tego studjowanie gotowych form ze specjalnem uwzględnieniem sztuki narodowej powinno się stać ważnym punktem programów szkół artystycznych, ale dopiero w późniejszym nieco okresie n. p. na drugim a może dopiero trzecim roku studjów; w każdym razie dopiero wtedy, kiedy uczniowie, umiejący już samodzielnie władać formą, szukają w gotowych motywach tylko ich wewnętrznego tonu dla rozbudzenia własnych plemiennych poczuc i nie łakomią się na zewnętrzne cechy. Uczeń nie wyrobiony, dostawszy do rąk gotowy ornament, będzie wyławiał z niego poszczególne fragmenty, a klepiąc je miał organizować,

otrzyma całość niezwiązaną, a przez to właśnie bezstylową, choćby wyłącznie z okrucichów formy stylowej złożoną. Wyłowione fragmenty odegrają tu niejako rolę elementów formy; a, jak uzasadniłem poprzednio, styl nie zależy od rodzaju elementów ale od sposobu ich wzajemnego powiązania. Na zakończenie wspomnę jeszcze o jednym zarzucie, z którym się kilkakrotnie spotkałem.

Niektórzy artyści twierdzą mianowicie, że metoda opracowana przezemnie skłania do porządku i logicznej organizacji a w następstwie prowadzi do form obcych naszemu charakterowi narodowemu a pokrewnych duchowi germańskiemu. Zarzut taki nie wydaje mi się poważny i dlatego nie zatrzymuję się nad nim dłużej. Dowodzi on zdaniem mojem zupełnego braku zrozumienia istoty stylu. Jasną jest rzeczą, że im więcej styl ma charakteru, tem bardziej musi być uporządkowany. Wartość stylu nie może w żadnym wypadku polegać na mętności, przypadkowości lub nielogiczności. Różnice stylów wyrażać się mogą jedynie w różnych formach porządkowania. Są to różne porządki a nie różne bezładny, gdyż tylko zasady porządku mogą się pomiędzy sobą różnić; zasada bezładu natomiast jest tylko jedna. Trudno twierdzić, że czyszczenie Krakowa albo uporządkowanie stosunków w Polsce jest czynem germanizatorskim.

*Karol Homolacs.*



## SKRZYNIĘ WŁOSKIE.

Dokończenie.

W muzeum w Siennie wiszą podobne obrazy, które mają motywy zaczerpnięte z liryki miłosnej Petrarcki: Triumf Miłości, Czystości, Sławy i Śmierci. W katalogu muzealnym wskazano, iż autorem jest Andrea Vanni, lecz obrazy te nie pochodzą ze szkoły sienneńskiej, lecz są dziełem artysty połowy XV wieku ze szkoły umbryjsko-florenckiej. Włosi odznaczali się zamiłowaniem do ozdób rzeźbiarsko-stiukowych, odbijających się na tle złotem lub barwnem. Vasari twierdzi<sup>1)</sup>, iż ten rodzaj ozdób przypisać należy Margaritone da Arezzo, który pierwszy zastanawia się jak należy obrabiać drzewo, aby było trwalsze w sposobie ujęcia i nie ulegało pęknięciu. Margaritone rzeźbił w gipsie, który rozczyniał klejem i wyrabiał różne ozdoby wypukłe. Vasari wspomina<sup>2)</sup>, iż Donatello w młodości pomagał Dello Delli przy pracy, zdobiąc wypukło rzeźbami stiukowemi<sup>3)</sup>. Odlew gipsowy wykończył dłotem, a ponieważ stiuk zyskuje na pomalowaniu i pozłoceniu, gdyż wypukłości nie są dość wyraziste, stosował więc i ten sposób. Złoto i barwy podwyższały świetność całości. Rodzaj ozdobień rzeźbami stiukowemi spotykamy już w XIII wieku w Toskanji na skrzyniach o formie prostoliniowej. Artyści zwracali się do natury, jako niewyczerpanej skarbnicy wszelkich artystycznych motywów, nadających się najlepiej do zastosowania zdobniczego, lub też brali motywy z tkanin, któremi często w średniowieczu pokrywano skrzynie (Tabl. I. ryc. 1). Od połowy XIV wieku występuje w skrzyniach, ozdobionych rzeźbami stiukowemi element figuralny (Tabl. I. ryc. 2).

<sup>1)</sup> Vasari. Le vite str. 130. <sup>2)</sup> Vasari. Le vite str. 240. <sup>3)</sup> Stiuk robi się pospolicie z gipsu, wapna i kredy, z alabastru sproszkowanego lub z marmuru białego.



Zamiłowanie do zdobienia wykładankami w XIV wieku doprowadziło do użycia intarsji dla ozdoby płaszczyzn, rozpowszechnionej we Włoszech pod nazwą „a la certosa” lub „certosina”, a która powstała jako naśladownictwo ornamentacji wschodniej, opartej na geometrycznych formach. Na odpowiednio wyłobioną powierzchnię układano ozdoby geometrycznego pokroju, jednakowe kształtem, z pomiędzy których najcharakterystyczniejszymi są wielokątne przytykające do siebie, przeciwstawiające się z sobą kolorystycznie, które, łącząc się w jednolitą całość, wypełniały płaszczyznę. Nazwa „a la certosa” pochodzi od klasztoru Certosadi Pavia, jakkolwiek nie ma żadnych danych, iż tam wyrabiano takie sprzęty ozdobiane pomysłami geometrycznymi. Mozaikę geometryczną uprawiali zakonnicy Fra Gabriello i Fra Giovanni z Werony i być może, iż oni nadali miano „a la certosa”. Głównym ośrodkiem wyrobu skrzyń ozdobionych mozaiką „a la certosa” była Wenecja, która przez długotrwałe stosunki z krajami zamorskimi przyswoiła sobie obce właściwości i cechy kultury wschodniej i z tego powodu trafnie została nazwaną przez Muthera „wschodnią oazą na gruncie zachodnim”<sup>1)</sup>. Skrzynie ozdobione tą precyzyjną mozaiką, pochodzące prawdopodobnie z warsztatów weneckich, były wysokie i mogły być używane jako stoły. W XIV w. płytki były białe i czarne, później barwiono je lub stosowano do wykładania połyskującą macicą perłową, oraz kością słoniową (Tab. II. ryc. 3).

Rozumiejąc potrzebę podkreślenia narożników, jako miejsc charakterystycznych, wyrażających zakończenie przedmiotu, posługiwali się artyści motywami zapożyczonymi ze świata roślinnego i już sama natura tych motywów oznacza zakończenie, a to chociażby ze względu na analogję z przyrodą. Czem piękniej zdobiono środkową powierzchnię skrzyń, tem więcej zwracano uwagę na obramowanie i, aby uzyskać wrażenie, iż ornament jest zakończony, na obwodzie umieszczano motyw rzeźbiony biegnący wzdłuż boków skrzyni. Motywem środkowym była jeszcze intarsja lub malowidła, (Tabl. I. ryc. 4), które powoli zaczynają grać rolę drugorzędną, wówczas gdy rzeźba stała się głównym tematem artystycznym. Nie zadawalniając się zdobniczym podkreśleniem miejsc użytkowo ważnych lub charakterystycznych dla formy, artyści ożywiać poczęli wszystkie części skrzyni z wyjątkiem wieka, które służąc do siedzenia lub grając rolę stołu (Tabl. II. ryc. 1), nie mogło mieć wypukłego ornamentu. W XV wieku skrzynie miały proste boki i płaskie wieko (Tab. II. ryc. 2), a czem bardziej zbliżamy się do XVI w., tem większe nierówności dają się zauważyć na wieku skrzyni. Często nadawano nogom skrzyń kształt łap zwierzęcych a ich kończynom formę zwierzęcych pazurów (Tabl. II. ryc. 3). Motywy te wyrażają, że sprzęty domowe są przedmiotami ruchomymi, że ich przeznaczeniem jest ustawiczne przenoszenie z miejsca na miejsce, stąd powstał wyraz mebel (mobilitas). Zbliżając się do XVI wieku, spostrzegamy, że przenika do zdobin, wpływ świata starożytnego: wole oczy, sercowe liście, plecionki, liść akantu, jak również wycięcia zębate, sznury pereł zwieszane na wyskokach, odpowiadając w zupełności przecięciu, zagięciu wyskoku lub wgięciu, zastępują miejsca ozdób flory zachodniej. Gdzieś tam jeszcze spotkać można znamiona stylu ostrołukowego, jak między innymi w Wenecji, przejętej stylem minionej epoki, gdzie długo jeszcze utrzymało się zamiłowanie do pinakli, zanim przyjęły się nowe motywy i dopiero w końcu XV wieku pojawia się skrzynia w duchu renesansu.

Wytworem epoki Odrodzenia jest skrzynia otrzymująca zbudowanie architektoniczne, ujawniające się w subtelnym profilowaniu gźemsów i ozdobach,

<sup>1)</sup> Historja Malarstwa R. Luther str. 43.



wzorowanych na ornamentach o charakterze architektonicznym: metopy, triglify, figury zębiaste, wole oczu i pilastrowane słupki, po bokach pionowe wsporniki. W XVI wieku przez wszelkie wysoki, wyrżnięcia, obłaczyste i podniesione wieko, skrzynia zupełnie zmienia formę i staje się podobną do przepysznych sarkofagów starożytnych (Tabl. II. ryc. 4). W związku z bogaceniem się form bogacił się także i układ ornamentu od tych form zależny. Ornament został wszechstronnie wydoskonalony i uposażony w wielką ilość i różnorodność motywów, wywołujących wrażenie bogactwa. W przeciwstawieniu do wieków średnich epoka Odrodzenia bardzo była wybredną przy wyborze drzewa i poczęści do wyrobu skrzyń używano orzechu, podatnego cięciom dłota i noża, wybornie się nadającym do różnorodnego obrabiania snycerskiego. Skrzynie wyprawne stają się z czasem przedmiotem zbytku, polem popisu dla snycerza i sposobnością do rozwinięcia najbogatszego przepychu. Dzięki wklęsłościom, wyskokom, wypukłościom i rozkwitającej bujnie wieloplanej rzeźbie, artyści tej epoki, lubując się w przepychu form, osiągnęli podobnie bogaty skutek, jak poprzednicy przez barwność. Niekiedy artyści urozmaicali ozdobność rzeźbą przez nasadzenie tła płaskiego wypukłymi ozdobami lub przeciwnie przez zamieszczenie szczegółów gładkich na tle ożywionem względnie zapełniali tło w zupełności, nadając przewagę ozdobie. Znajdujemy w użyciu znaki symbolizmu sztucznego: postacie ludzkie, często przez artystów unieruchomione, zwierzęta brane w całości lub częściowo (łapy, pazury), maski, arabeski, roślinne meandry, triglify, palmetty, rozety, potwory fantastyczne, początek w mitologii starożytnej mające, jako to: sfinksy, skrzydlate gryfy, chimery, centaury, trytony, delfiny i w girlandach kwiatów małe „putti“ o figlarnych uśmiechach, przypominające starożytne amorki. Tarcze, wstęgi, owoce wystawały mocno, lub się zagłębiały, niknąc prawie w płaszczyźnie, na której były ułożone, wywołując wrażenie pełne nieopisanego wdzięku. Niektóre skrzynie miały taki układ szczegółów zdobniczych, w którym rama otoczona była figurami, potworami i wieńcami zgromadzonemi na to, aby uwydatnić motyw główny: herby młodych małżonków (Tabl. II. ryc. 4) lub głowę ludzką, pojętą jako motyw zdobniczy, łączący się rytmicznie z okalającymi zdobinami. Dla wzbogacenia i ożywienia całości złożono rzeźby; kolorystyka bowiem odgrywała w zdobnictwie skrzyń bardzo ważną rolę, dopełniając i wzmacniając wartości ornamentalne.


Chwyty po bokach pozostały do epoki baroku w najzdobniejszych skrzyniach. W połowie XVI wieku w bogato zdobionych skrzyniach umieszczano kluczyk w otwartej paszczy zwierzęcia. Kluczyki skrzyń zdobiono nieraz bogato, a zamki i zamknięcia z brązu lub żelaza były prawdziwymi arcydziełami sztuki, wykazując wirtuozyzm cyzela. W XVII wieku skrzynia traci znaczenie, gdyż w epoce miękkiej zniewieściałości nie chciano się pogodzić z sprzętem niewygodnym, otwieranym z góry i dla potrzeb nowej epoki, która nie lekceważy dogodności, powstaje sprzęt bardziej nadający się do użytku praktycznego, zaopatrzony w szuflady i od francuskiego słowa „comode“ nazywany u nas komodą.

*Emilja Szenwicowa.*





## POLAK ARTYSTA W STOLICY CHANÓW TATARSKICH.

 O Samarkandy, turkiestańskiej ziemi, rodzącej migdały, brzoskwinie i winogrona i jej beztroskie warunki życiowe zwały około 300 rodzin polskich. Są to przeważnie robotnicy, szukający chleba na rubieżach b. imperjum rosyjskiego, oraz nieliczna garść inteligencji urzędniczej. Kolonja polska postarała się o własną szkołę, w której w roku 1920, za kierownictwa Józefa Leji, nauczyciela z Małopolski, pobierało naukę 73 dzieci. W gromadce Polaków, zmieszanych z miejscową ludnością Sartów, najciekawszy typ przedstawia Mikołaj Wieszeniewski, pono herbowy szlachcic z Białorusi z gub. Mińskiej, ongiś urzędnik kolejowy, potem skromny „rukowodiciel“ w samarkandzkiej „Szkołe truda“, w której oddział zabawek z papieru, dzięki jego kierownictwu, zdobył sobie powszechne uznanie, dziś nauczyciel szkoły artystycznej „Chudożestwennoje uczyliszcze“. Kiedyś — nie dzisiaj, gdy piąty krzyżyk mu minął, miał nawet ambicję starania się o dyplom „swobodnego chudożnika“. Człowieka tego urobiły prymitywne warunki życia na wszechstronnego rzemieślnika, który własną pomysłowością i samouctwem zdobył sobie fachową „wiedzę“ swojej różnorodnej pracy.

Mocarny, chudy niedźwiedź o żelaznych mięśniach, a gołębiej duszy, rolnik i ogrodnik niezwykle pracowity, szewc dla własnego użytku, architekt z dwuletnimi studjami fachowemi, zdolny nauczyciel, zamiłowany malarz i rzeźbiarz, modelator, projektodawca dekoracyj teatralnych (w „Narodnyj Teater“), znawca ceramiki i bronzownictwa muzułmańskiego, murarz, restaurator i konserwator malowideł ściennych, ojciec pięciorga po polsku wychowanych dzieci, z których trzech synów, Stanisław, Adam i Wilhelm odziedziczyli po ojcu talent i zamiłowanie do rzeźby, a wreszcie człowiek szanowany powszechnie do tego stopnia, że Sartowie zwracają się doń z tytułem „mułła“ (mistrzu) lub „jakszi ata“ (dobry ojciec), oto nasz rodak — samorodny artysta na słonecznym Wschodzie. Najwięcej upodobał sobie Wieszeniewski malarstwo i modelowanie. Prace jego zrosły się nierozdzielnie ze stolicą chanów tatarskich, Samarkandą, dzięki czemu posiadają znaczną wartość naukową i artystyczną, szczególnie dzisiaj, w dobie wzrastania zainteresowań do kultury Wschodu.

Tutaj w Samarkandzie władał w XIV w. „żelazny“ Timur-lenk, potężny Gurchan, sułtan, zwany Tamerlanem, który w rozpadającym się państwie Dżagataj nad Amu-darją odegrał rolę straszliwszą od wielkiego Dżengischana († 1227). Od morza Czarnego i Egiptu, przez Arabję i Indje, aż do granic Chin władała jego krwawa szabla, a mściwe czyny tego mocarza przerastają najdziksza fantazję szpitalnego obłąkańca. Pada w gruz gród perski Sebsewar, a Tamerlan 2000 żywych jeńców kryje wapnem i kamieniem; tak wznosił swoją triumfalną żywą wieżę. Padł Ispahan. Wyrzyna 70.000 jeńców, a z głów ich każe stawiać zwycięską piramidę. To go cieszyło! Podobne kopce z ludzkich czaszek wznosi po wzięciu Damaszku, Bagdadu, Delhi, stolicy państwa indyjskiego, a wreszcie Smyrny, siedziby rycerzy rodyjskich. Potem inna radość tego zwierza: grzebanie żywcem. Od Armenji po Chiny kopie groby dla tysięcy żywych ludzi, bo mięso i kości ludzkie uważał tylko za nawóz. Rzecz jednak dziwna: za ludzi godnych życia uważał tylko artystów, nauczycieli i szejków. Tym zawsze darował życie i wolność. Jeśli gdzie, w czasie jego łupieżczych podbojów, zachwyciło go jakie dzieło sztuki, kazał jego twórcę, jak klejnot kosztowny, zawieźć do swej 150-tysięcznej stolicy nad rzeką Sarafszanem, Sa-



markandy (dawniej Marakanda w Sogdyanie, którą zdobył w r. 329 Aleksander Wielki). Z całego prawie świata Azji spotykali się tu uczeni, poeci, architekci, malarze i zdolni rzemieślnicy. Z rozkazu potężnego Gurchana wysiłał się każdy, aby skromną dotychczas stolicę Transoksanji ozdobić dziełami swego talentu i pracy. Wyrosły wnet kwieciste ogrody, wspaniałe pałace o szklanych dachach, strzeliste arki i meczety, zapomniane cuda świata, o których marzyć nie może nawet Damaszek i Bagdad.

Zabytki kultury epoki Tamerlana i wieków następnych (w. XVII), znajdujące się na „starem mieście“ w Samarkandzie, żyją do dziś dnia w znojących dziełach Mikołaja Wieszeniewskiego. Mówią one więcej i plastyczniej o dziejowej wartości Samarkandy, niż francuskie, historyczno-opisowe dzieła Vambéry'ego, Durrioux'a lub Fauvelle'a. Z prac naszego egzotycznego artysty wybija się strzelista, typowo turkiestańska „Arka“, czyli brama stojąca przed malowniczym Gur-Emirem tj. grobowcem (maksura) Tamerlana, a następnie samo mauzoleum Timura, zdobne w precudną, lazurową kopułę, w którego podziemiach spoczywają szczątki Gurchana (wielkiego chana) obok synów oraz mułły, muddarysa, nauczyciela jego, Mir-Seid-Berke'go; mauzoleum „Bibi-Chanum“ tj. żony Timura, zwanej Saraj-Mulk-Chanum, przy którym, pod okiem Timura, jak pisze historyk Szaraf-Eddin, pracowało 95 indyjskich słoni i 500 murarzy od czasu, gdy artyści architekci „pod szczęśliwymi gwiazdami założyli fundamenty“; wspaniała meczet „Szyr-Dar“ (z I połowy XVII w.) z oryginalnymi minaretami kolumnowymi indyjskiego typu; skromny „Abdi-Darun“ z majestatyczną fasadą; mały „Czupan-Ata“, którego kołpakowa kopuła wystrzela, jakby ze zfałdowanych szczytów namiotów, „Chodży-Achrar“, zdobny w cudną koronkę latorośli i geometrycznych arabasek. Te przepiękne dzieła muzułmańskiej architektury środkowo-azjatyckiego typu, które ocalały ze zniszczenia podczas trzęsienia ziemi i najazdu dzikich, mongolskich koczowników w XVIII w., a później bombardowań rosyjskich, zakuł nasz artysta w przestrzenne modele, wysokie od 80 do 150 cm., wykonane z niezwykle silnej masy papierowej własnego wyrobu, rozpiętej na drewnianym szkielecie.

Dziś czeka wykończenia wysoka na 4 metry (!) wspaniała kopuła (z tamburem) Gur-Emira. Precudny, lazurowy ton kopuły, składającej się z wąskich, wypukłych pasów, usianych oszklawionymi (majolikowymi) kafelkami o niezwykle malowniczym ornamentcie — stawia tą budowlę w poczet „cudów świata“ zwanych po muzułmańsku „Taje Mahal“. Precyzyjność wykonania tych rzeczy świadczy o bezgranicznym zamiłowaniu autora do pięknej, pierwotnej mowy tej obcej architektury, której ducha poznawał w samotnych kontemplacjach w ciszy meczetów, albo szumie ekstatycznych modłów Sartów. Polichromję modeli meczetów wykonał Wieszeniewski akwarelą, którą utrwalił żywicznym werniksem, dając tem szklisto-majolikowy efekt swoim minjaturom. Każda cegielka okładzinkowa meczetu, każdy zawity, a ciągle kalejdoskopowo odmienny, arabeskowy zespół majolikowych kafelków, każdy wykwintnie planowany werset z koranu znajduje w modelach naszego „mułły“ odpowiednie miejsce i wyraz. Wieszeniewski zna każdą nazwę samarkandzkich ornamentów tego „Bożego daru“, wszystkie podania, dotyczące tamerlańskich zabytków, historję każdego meczetu. Każda nisza o różnych, drobnych odstępstwach od przyjętego kształtu ostrołuku (tylko Allah jest doskonały), każda foremność komórkowo-żaglowych sklepień, wszystkie niespodziane, malarskie wyskoki muru, pełne architektonicznego uroku wschodniej fantazji, gruszkowato skle-



pione kopuły o indostańskich pierwiastkach, induskie kolumny minaretów, niepodobne do arabskich, a tak żywo przypominające formę minaretu Kutab-Minar w indyjskim Delhi — wszystko podpatrzył Wieszeniewski, obliczył wraz z synami swoimi, przemyślał należycie, przemarzył i odtworzył w swych modelach.

Ile mozółu i ukochania włożył Wieszeniewski w swoją wieloletnią pracę, świadczą choćby fotografie prac jego, które są wiernym, minjaturowym odbiciem ogromu pierwowzoru. Nawet oczy, zachwycone architektonicznymi modelami na wystawie w Wembley, muszą rozewrzeć się w podziwie na widok tworców tego samouka — artysty, Polaka słonecznego Wschodu. Naukowa wartość „bawidełek“ Mikołaja Wieszeniewskiego nie ulega żadnej wątpliwości. Wszak przed paru laty kopuła Bibi-Chanum (zbudowana w r. 1399) runęła w gruz, pozostawiając tylko resztki ruin ocalałych po trzęsieniach ziemi i bombardowaniach Samarkandy przez gen. rosyjskiego Abramowa. Model Wieszeniewskiego jest jedynym pomiarem i obrazem tego meczetu z kopułą, z czasów przed katastrofą. A przecież o kopule tej nie bez pewnej słuszności pisał historyk muzułmański Szaraf-Eddin: „Gdyby nie było stropu nieba kopuła (Bibi-Chanum) byłaby jedyna i arka byłaby jedyną, gdyby nie droga mleczna“. Podobny los, jak ową kopułę, spotkał minaret Gur-Emira, to samo grozi minaretowi Uług-Beka. A czego czas nie zniszczy, dokonają ludzie. Różni podróżnicy wyłupują z minaretów majolikowe, ornamentowane kafelki okładzinkowe — na pamiątkę. W wandalizmie tym prym wiodą Anglicy, którzy tą drogą zdołali zebrać w swoim British Muzeum pokaźną ilość meczetowych zabytków samarkandzkich.

A wartość artystyczna prac Wieszeniewskiego? Jestże to tylko naturalistyczna kopja rzeczywistości, a sam Wieszeniewski tylko anielsko cierpliwym kopistą? Przewszystkiem tworzywo i środki plastyczne, które wybrał sobie artysta t. j. polichromowanie modelu z papierowej masy, wymaga naturalistycznego traktowania obiektu, następnie wielka ilość polichromowanych, rzeźbionych w drzewie figurek Sartów, którymi zaludnił artysta przedsionki meczetów, „arki“, dziedzińce, (haram) i baseny do kultowych ablucyj, świadczą o jego artystycznej wnikliwości w charakter poszczególnej postaci i całej masy ludzkiej, a wreszcie, czy trzeba raz jeszcze przypomnieć, że o artyzmie człowieka świadczy jakość jego ustosunkowania się do swej pracy? Dr. Jan Niemczewski, lekarz powiatowy w Wadowicach, p. Józef Leja, dziś kierownik szkoły ćwiczeń przy seminarjum w Tomaszowie Maz., Norbert Nowak, inżynier-rolnik z Krakowa, J. Haławin, artysta malarz, b. uczeń Akademii Szt. pięk. w Krakowie i ci wszyscy inni, którzy jako jeńcy wojenni przebywali w Samarkandzie od r. 1915 do 1921 i byli codziennymi gośćmi naszego samotnika, mieli niejednokrotnie sposobność przekonać się, że Mikołaj Wieszeniewski posiada duszę nawskróś artystyczną, że plastyczne obcowanie z pięknem „starego miasta“, stanowi dlań ucieczkę przed melancholijną szarzyzną życia. Niedosć tego, Wieszeniewski nauczył się w studjach meczetów władać biegle akwarelą. W tece swej posiada mnóstwo pejzaży turkiestańskich, szkiców etnograficznych typów sartowskich: derwiszów, kupców, wieśniaków, żebraków, orgjastycznych tancerzy (baczà) itp. Są to studia do meczetowych figurek z drzewa. Teka Wieszeniewskiego obejmuje wreszcie około 200 barwnych kopij najciekawszych majolikowych arabasek o typowo marzycielskim charakterze, oraz wzorów, wyszywanych na drogocennych, jedwabnych „suzani“, wyrabianych we wsiach okolicznych. Są to rzeczy wykonane z artystycznym odczuciem ducha oryginału, z benedyktyńską starannością, iście litewską zaciekłością, zbiory wielkiej wartości naukowej. Kolekcję tę gromadzi nasz „mułła“



nieustannie od r. 1909. Wymienieni powyżej goście naszego artysty w Samarkandzie opowiadają, że ilekroć wyszli na „stare miasto“ odetchnąć ciszą i samotnością, zawsze spotykali sylwetkę tego pracownika, szkicującego zapamiętałe różne części wspaniałych budowli „miasta 200 świętych“: madras mirży-astronoma, Uług-Beka, wnuka Timura, Gur-Emir, obóz meczetów i mauzoleów żon Tamerlana, krewnych, świętych i emirów, zwany Szachi-Zinda (żywy król), madrasę z XVII w. Tilla-Kari, wspaniały meczet Szyr-dar i w. in. Po co to czynił ów zapalczywy zbieracz, mądry „mułła“ i dobry „atà“? Chyba nie dla zarobku, jeśli nasz mułła w parcianej koszuli chadza i w szarych wiejskich spodniach, przepasanych sznurem, a gdy trzeba zmuszany jast zarabiać na utrzymanie rodziny malowaniem... blaszanych dachów i szyldów. Nie dziwię się, że Sartowie ze czcią i nabożeństwem odnoszą się do naszego artysty. Wszak to ten ich „jakszi atà“ własnym kosztem odrestaurował im walący się meczet na Nurabackiej ulicy i własną pracą utrwalił mieszczące się w nim malowidła ścienne.

Oto gest artystyczny! Oto okup złożony umiłowanemu swoim! Ale nie rozumieją dobrzy Sartowie, dlaczego Wieszeniewski nawet nie rozpoczął targu, gdy w r. 1916 chcieli jego modele meczetów kupić żydzi bucharscy na prezent dla bucharskiego emira? Potem zgłaszały się doń przedsiębiorstwa angielskie, chcące nabyć te dzieła dla muzeum brytyjskiego. I gdyby Wieszeniewski nie odmówił Anglikom, napewno podziwiałby świat te egzotyczne cuda Polaka — na wystawie w Wembley. A w r. 1920 podobne starania robi rządowa komisja z Moskwy. Proponowano mu wysoką, dożywotnią pensję, aby mógł zdala od trosk codziennych, oddać się swojej umiłowanej pracy. Wieszeniewski odmówił, niechcąc dawać rządowi rosyjskiemu pretekstu do ewentualnych pretesyj do jego dzieł.

Pracuje, bo taka jest potrzeba jego duszy, pracuje, wierząc, że kiedyś te widome znaki swego trudu w polskie, godne ręce odda. Oddać za darmo, ale Polsce! Wrócić z dorobkiem życia swego do Polski, do córki, do swoich! Tak było jeszcze przed dwoma laty... Dziś już nie marzy o powrocie. W liście pisanym przed miesiącem do córki swej, Elwiry, w Wągrowcu, żony tamtejszego nauczyciela seminarjum, Norbeta Nowaka, wytycza sobie smutny cel życia: czuwanie na straży dzieł swoich, rozmieszczonych na półkach skromnego, lepionego z surowej cegły domku w Samarkandzie, rozpoczął bowiem wegetację w rezygnacji z nadziei, aby mógł kości swe i część duszy swej t. j. modele na polskiej złożyć ziemi. Przyczyną tej apatii życiowej było nieudanie się jego starań o uzyskanie obywatelstwa polskiego drogą opcji. Wszystkie podania Wieszeniewskiego, skierowane do konsulatu polskiego w Moskwie, pozostały bez odpowiedzi... Znając stosunki w Rosji sowieckiej, nie chcemy zgóry wyrokować w tej sprawie; zachodzi jednak możliwość, iż listy Wieszeniewskiego, wysłane pocztą sowiecką, nie doszły do rąk konsulatu polskiego. Obowiązkiem rządu naszego jest zbadać tę sprawę i poczynić jak najenergiczniejsze starania, aby, pomimo wszystkich trudności, cenny dorobek życia naszego samotnego artysty, egzotycznego „Latarnika“, wrócił jak najprędzej do Polski. Niechby te słowa, które nasz rodak napewno czytać będzie, podniosły go na duchu i natchnęły nadzieją, że dane mu będzie „wrócić na ojczyzny łono“<sup>1)</sup>.

*Tadeusz Seweryn.*

<sup>1)</sup> Informacyj biograficznych, oraz fotografii prac Mikołaja Wieszeniewskiego dostarczyli mi P. P. Norbert Nowak oraz Józef Leja, za co tą drogą składam im wyrazy podziękowania.



## W Y R O B Y M A J O L I K O W E FIRMY „WOJNACKI I CZECHOWSKI“ W WARSZAWIE.

Sztuka zdobnicza jest na Zachodzie popularną, żywą, dla nas jest nowością chromającą na wszelkie możliwe sposoby. Brak nam literatury fachowej z tej dziedziny, brak czasopism, zbiorów, a małe zainteresowanie się nią u społeczeństwa skazuje wysiłki jednostek na pewien rodzaj apostołskiej pracy, niewdzięcznej i nie opłacającej się materialnie. Obce narody szczytą się postęпами na polu techniki zdobniczej, podają pilnie dla siebie i świata bogaty materiał ilustracyjny nowych prac, opatrzone oceną pod względem technicznym i artystycznym. U nas zaś trudno jest zebrać jakieś pewne dane o istniejących warsztatach zdobniczych, bo często pracują one „po kątach“, uprawiając sztukę w zakazany sposób, bez pojęcia technicznego i bez artystycznych wartości. Jeśli na wystawie sklepowej znajdzie się wykwinny okaz zdobnictwa krajowego, to zawsze brak mu małej choćby karteczki z oznaczeniem warsztatu względnie artysty, który go wykonał, widnieją za to napisy „Rosenthal, Meissen, Szkła czeskie z Hajda“ itp., a przygodny widz nawet nie przypuszcza, że w tej powodzi obcych wyrobów ogląda rzecz w kraju wykonaną. Czasem znowu w myśl przysłowia „cudze chwalicie“ umieszcza się dla zachęty zmyślone firmy obce, boć z taką niewinną przyczepką nawet krajowa tandeta znajdzie łatwiej nabywcę. W ten sposób nasze dobre i złe rzeczy idą w świat; dobre ze szkodą dla twórców, bo bezimiennie przepadają dla całości polskiej wytwórczości zdobniczej.

W rodzinie sztuk stosowanych największą bodaj osobliwością jest dla nas ceramika. Nowość ta ma dawne znamienite marki krajowe, jak: Nieborów, Belweder, Korzec, Baranówka itd., wywiezione w najpiękniejszych okazach zagranicę, a w złomach zaledwie zamknięte w kilku polskich zbiorach. Na tych zabytkach, a także na ludowej wytwórczości garncarskiej opiera swą pracę garstka naszych ceramików, łaknąca nowoczesnej sztuki, wypływającej jednak z własnej tradycji. Dążenia te nadają pewne odrębne piętno artystycznej ceramice polskiej, niestety bez wpływów na krajowe fabryki, które z przyzwyczajenia posługują się gotowymi formami i motywami zdobniczymi Zachodu. Masowy produkt fabryczny przygniata wykwinniejsze okazy ceramiczne i z tego powodu całość swojskiej wytwórczości na tem polu przedstawia się bardzo niekorzystnie.

Do nielicznych wyjątków w przemyśle ceramicznym należy warsztat Wojnackiego i Czechowskiego w Warszawie, który rozwija się z pewnym rozmachem artystycznym, przy doskonale prowadzonej stronie technicznej. W dobrze skomponowanych dekoracjach płaskich jest tej umiejętności technicznej właśnie tyle, ile jej trzeba, aby projekt artysty godnie wyglądał pod względem technicznego wykonania. Warsztat warszawski pracuje jedną manierą garncarską i wyrabia majolikę, którą jakby podtrzymywał dawną tradycję Belwederu. Białe lub kolorowe, cynowe szkliwo posiada ową miękkość we wyglądzie, konieczną dla majsterskich produktów, którym sławę wyrobiła już majolika hiszpańsko-maurytańska, włoska lub holenderska. Na tem podłożu kryjącego szkliwa, rozlewają się farby majoliki Czechowskiego doskonałymi plamami, nie tracąc na ostrości swoich konturów i sile barwy. Paleta jest bogatą, bo od cytrynowych kolorów począwszy, przez pomarańczowe, ponsowe, do zieleni i kobaltów silnych i czystych.

Formy naczyń naginane rozmyślnie ku Belwederom, są przedewszystkiem wyszukane w linii i rozkładzie masy w przedmiotach, rozczłonkowanych na podstawę,

środek i górną część. Owa dbałość o kształt zdecydowany, bez przypadków wynikających często z ręcznego toczenia, jest jedną z wielkich zalet tej pracowni i równocześnie nadaje jej pewien typ stały i odrębny od innych warsztatów. Owo delikatne pokrewieństwo pod względem budowy niektórych naczyń z warszawską ceramiką XVIII w. jest chwalebne usiłowaniem powiązania zerwanych nici Belwederu, który był, tworzył i ma w dziejach polskiej sztuki dekoracyjnej swą wartość historyczną i artystyczną.

W ozdobach płaskich widzimy dużo odczucia ceramicznej dekoracji, to znaczy takiej, która z jednej strony jest wypływem tej lub owej techniki malarsko-dekoracyjnej, z drugiej zaś strony jest doskonale związana z płaszczyzną naczynia. Ornament, jak to mówią „siedzi“, w motywie jest oderwanym od realistycznego pojmowania, przez co zyskuje na polocie, niekrępowanym przepisami tego rodzaju stylizowania. Stąd ta różnorodność pomysłów i ich układu, a zarazem pewna swojskość, która dla rozwijającego się przemysłu zdobniczego u nas powinna być najlepszą reklamą i najpewniejszą rękojmią, że warsztat utrzyma się i zyska przynajmniej na krajowym rynku takie uznanie, jak Lenoble, Decoeur lub Bigot we Francji, Pottner i Maks Läuger w Niemczech, a Krog, Krohn i Bindesböll w Danji. *Tadeusz Szafran.*



## URZĄDZENIA SKLEPOWE ARCHITEKTY KAZIMIERZA KACZOROWSKIEGO.

Obecny zastój w handlu zmusza kupców do obmyślenia sposobów ożywienia obrotów i pozyskania odbiorców. Nie trzeba dowodzić, że jednym z najskuteczniejszych środków reklamy jest dobrze urządzona wystawa. Aby jednak wystawa cel swój spełniła, to jest zwróciła na siebie uwagę przechodniów, musi być artystycznie urządzona i efektownie oświetlona, a przytem niekoniecznie wielka. Wymaga wiele starania i nieco dobrego smaku. Wystawa nie powinna być jednak specjalnie uprzywilejowaną częścią sklepu, kosztem jego wnętrza. W wielu wypadkach należałoby wogóle zrezygnować z urządzenia oddzielnej wystawy, lecz całe wnętrze sklepu traktować jako wystawę. Zniknie wówczas konieczność odgradzania się od ulicy ścianką wystawową, poza którą klient nie wie co go oczekuje; może odstręczające wnętrze lub nieuprzejma mina gospodarza? Zyska się na przestrzeni i świetle i otwóży widok na wnętrze. Załączone ilustracje urządzenia sklepowego, zaprojektowanego przez architekta Kaczorowskiego, są dobrym przykładem takiego rozwiązania problemu wystawowego. Nawiasem trzeba zaznaczyć, że projekt został wykonany dla jednej z firm szwajcarskich. Nasi kupcy nie odczuwają jeszcze potrzeby zasięgnięcia rady artystów przy urządzeniu sklepów czy wystaw. *Arch. Stefan Strojek.*



## WITRAŻ WOJCIECHA JASTRZĘBOWSKIEGO WYKONANY W ZAKŁADACH „S. G. ŻELEŃSKI“ W KRAKOWIE.

Jastrzębowski, to wyjątkowy dzisiaj typ artysty. Stojąc zawsze na realnym gruncie rękodzieła, umie on na jego założeniach budować zdrową i wielką sztukę. Ma on w sobie coś ze średniowiecznego mistrza cechowego, chociaż równocześnie należy bezsprzecznie do najwybitniejszych artystów współczesnych i jest jednym z tych nielicznych budowniczych, którzy pod gmach sztuki jutrzejszej silny fundament zakładają. Nie pociąga go drobiazgowość w rzeczach, które wymagają silnej całości konstrukcyjnej. Tworzy zawsze z myślą o materiale, w którym dana kompozycja ma być wykonaną i dlatego każda linja i forma celowo przeprowadzona wiąże się w całość dekoracyjną, tak charakterystyczną dla twórczości Jastrzębowskiego. Cały kilkunastoletni dorobek artystyczny, dowodzi niezbicie, że sztuka polska w osobie Jastrzębowskiego zdobyła urodzonego artystę, technika i budowniczego. Obce mu są literacko-malarskie problemy. Materiał, narzędzia, to są założenia jego pomysłów, które wysnuwa walorami prowadzącymi bezpośrednio do celowości, mając ją zawsze na względzie. W kompozycjach raz ustalonych nie dodać ani ująć nie potrafi wykonawca jego projektu, gdyż nierozzerwalną całość Jastrzębowski opiera na technicznej i praktycznej znajomości rękodzieła i zastosowaniu ornamentu, wypływającego z technologicznej własności materiału, a nie z malarskich lub innych pobudek czysto wrażeńiowych. Głębokie wyczucie rzemiosła, samodzielny talent i niestrudzona praca, umożliwiły Jastrzębowskiemu osiągnięcie tej wyżyny, na której każda rzecz użytkowa przemienia się w dzieło sztuki. Jastrzębowski jest twórcą formy w najlepszym tego słowa znaczeniu. Witraż, składający się ze znanych mu dobrze elementów i technicznego ich powiązania, doprowadza do wykwintnej prostoty o zdecydowanym i silnym zestroju dekoracyjnym. Postaci figuralne i ornament sprowadza do właściwości materiału, unikając przy tem podmalowywań i obcych form dla witrażu. Umie doskonale odróżniać witraż od obrazu olejnego, gdzie swoboda pędzla niema granic, i dlatego w znaczeniu dekoracyjnym oszklone okno Jastrzębowskiego jest wyrazem sztuki wybitnie nowoczesnej.

Zapewne cały projekt przystosowany został do otoczenia, a umieszczony na właściwym miejscu, dałby dopiero pojęcie o zmyśle architektonicznym, jaki bezsprzecznie tkwi w kompozycji witrażowej. Na wystawie paryskiej świat ujrzy witraże dwóch artystów polskich, Jastrzębowskiego i Mehoffera, któremu dawno już zawdzięcza sławę polski przemysł witrażowy. Jastrzębowski, idąc w ślady swego mistrza, zachował całą pełnię swej indywidualności, dobra bowiem szkoła rozwijała samodzielność ucznia i talent na pożytek sztuki i przemysłu artystycznego. Oba witraże zostały wykonane w znanych krakowskich zakładach witrażowych „S. G. Żeleński“ w Krakowie, gdzie dołożono wszelkich starań i użyto całej bogatej wiedzy technicznej dla tych wspaniałych projektów, które w wykonaniu przynoszą zaszczyt tak zasłużonej firmie.

*Kazimierz Witkiewicz.*







TABL. VIII. WITRAŻ WOJCIECHA JASTRZĘBOWSKIEGO WYKONANY  
NA WYSTAWĘ DO PARYŻA W KRAKOWSKICH ZAKŁADACH FIRMY  
S. G. ŻELEŃSKI.



## KILKA UWAG W ZWIĄZKU Z ARTYKUŁEM O NIEZNANYM RYTOWNIKU RENESANSOWYM.

W Nrze 2 Rzeczy Pięknych p. Tadeusz Seweryn podzielił się wiadomościami o odnalezionej przez siebie płycie ołowianej, przypisując ją nieznanemu dotąd rytownikowi z roku 1618 Jankowi Lisewicowi. Odczytanie podpisu i daty budzi poważne wątpliwości, gdyż raczej należy czytać Jan Golisewic i r. 1676 a nie, jak podano w artykule, Janco Lisewic r. 1618. Ale w takim razie rozpraszają się niemal wszystkie trudności chronologiczne, na jakie autor natrafił. Niema powodu powątpiewać, że cudowny obraz studziński jest pierwowzorem naszego rytu, a nie na odwrót, jak się domyśla p. Seweryn. W r. 1676 obraz znajdował się w Studziannie od lat niewiele trzystu i już kilkanaście lat słynął cudami (X. Waclaw z Sulgostowa: O cudownych obrazach w Polsce Przenajśw. Matki Bożej, Kraków 1902, str. 632). Coprawda, miał się wówczas już znajdować nie „w studziannym dworze“ (gdzie był jeszcze w roku 1671, por. Pieśń o cudownym obrazie Matki Bożej w Studziannym dworze z tego roku, cyt. przez Estreich. IX 761, XXIV 263 i przez X. Waclawa l. c. str. 635), ale od r. 1673 w kościele zbudowanym przez ks. Jana Stan. Zbąskiego (W. Waclaw str. 632); ale toby jeszcze należało dokładnie zbadać.

Tak samo należałoby zbadać, w jakim stosunku do rytu Golisewica znajduje się cudowny obraz miedniewicki. Według tego, co podaje X. Waclaw (str. 438—439), „w r. 1674 pobożny z Miedniewic włościanin Jakób Trojanczyk kupił na odpuszcie obrazek na papierze wryty N. M. Panny ze Studzianny i umieścił go w stodole na słupie“, skąd potem (po ciekawych przejściach) dostał się w r. 1677 do kościoła zbudowanego w miejscu owej stodoły. Gdyby się miało okazać, że obraz miedniewicki (obecnie w kościele poreformackim) jest odbitką z płyty Golisewica, mielibyśmy dowód, że data 1676 jest na niej umieszczona ex post, a ryt o parę lat wcześniejszy (1671—1673?). W każdym razie wiadomość o pochodzeniu ryciny miedniewickiej z r. 1674 łączy się z dwiema podobnymi z r. 1673 i 1677 (por. artykuł p. Seweryna) i świadczy o tem, że obrazki Świętej Rodziny studzińskiej w tym właśnie czasie (1671 i nast.) były masowo rozpowszechnione na odpustach. To zaś sprowadza do właściwej miary artystyczną stronę rytu Golisewica, a zarazem potwierdza pośrednio datę 1676, która naszym zdaniem na nim widnieje.

Porównanie z obrazem miedniewickim byłoby pożądane także i z tego względu, że mogłoby rozstrzygnąć pytanie, czy płyta Golisewica była rzeczywiście przeznaczona do odbijania nią obrazków. Jeżeli wypadnie negatywnie, natenczas będziemy mieli dowód, że obok płyty odkrytej przez p. Seweryna istniała współcześnie druga jeszcze płyta, którą się istotnie do tego celu posługiwano. A w takim razie trzeba będzie płytę Golisewica uważać raczej za zrobioną do celów niella(?) lub poprostu bez żadnego dalszego celu, za pozytywową kopję cudami słynącego obrazu. Miękkki materiał (ołów!) i kierunek pisma wyraźnie przemawiają za taką hipotezą.

*Aleksander Birkenmajer.*

*OD REDAKCJI.* Praca p. Tadeusza Seweryna o nieznannej płycie, odnalezionej przez niego w Studziannie, wzbudziła ogromne zainteresowanie. W najbliższym numerze naszego pisma umieścimy uwagi na ten temat, p. Fr. Studzińskiego. Również p. Józef Jodkowski, kustosz Muzeum państwowego w Grodnie, zapowiedział dyskusję w sprawie nieznanego rytu w swym roczniku drukowanym w Grodnie. Zasluga więc jest wielką p. Seweryna, że wydobyl na światlo dzienne tak cenny a nieznanzy zabytek polskiej sztuki graficznej, który jak z powyższego widać wymaga szerszego omowienia.

# PRZEMYSŁ DRZEWNY NA KASZUBACH WYROBY SIATKOWE.



IOSKI na Kaszubach, jak to wypływa z charakteru pomorskiego jeziora, zamieszkuje ludność, która, obok pracy na roli, zajmuje się rybołówstwem. Pokażna ilość jezior, których w pow. kościerzyńskim znajduje się 196, kartuskim 190, człuchowskim przeszło 200 wpłynęła na wykształcenie się specjalnych zajęć ludności, a głównie wyrobu sieci potrzebnych do połowu ryb. Po przejściu większych jezior w ręce państwowe, technika wiązania sieci popadła naogół w zapomnienie; zachowała się jedynie w chatach starych rybaków, nie mówiąc o wioskach leżących nad Bałtykiem, przeważnie na Helu, gdzie rybołówstwo stanowi dla Kaszubów główną podstawę bytu.

Ogromna powódź, która w styczniu 1914 r. zalała cały półwysep, zniszczyła rybakom wielką ilość sieci i przyrządów rybackich. Położenie mieszkańców Helu stało się ciężkie. Połów ryb zmniejszył się (zresztą w porze zimowej od listopada do marca z powodów klimatycznych ustaje połów prawie zupełnie). Tysiąc z górą rybaków znalazło się na skraju nędzy. Chwile bezrobocia i głodu nadarzyły dogodną sposobność zaszczepienia domowego przemysłu siatkowego wśród rybaków. Wtedy to udało mi się zebrać na ten cel kapitał w wysokości 1200 Mk niemieckich, niestety, nie z polskich rąk. W maju posłałem do Ceynowy (dziś Chałupy) instruktorkę robót siatkowych „filet“. Technika wyrobów trafiła na grunt podatny, ponieważ opierała się na starych, znanych rybaczkom sposobach wiązania nici i sznurów. W stosunkowo krótkim czasie, bo po czterech tygodniach zaledwie, nauczyło się około 40 kobiet i dziewcząt wyrobu nietylko zwyczajnych siatek, ale i zapełniania ich haftem „Filet-guipure“. Ponieważ nad morzem 300—400 kobiet i dziewcząt znajduje się w miesiącach zimowych zupełnie bez pracy i zarobku, znalazły się łatwo ochotne ręce do pracy w tym dziale domowego przemysłu. Spora ilość bezrobotnych przestała z obawą myśleć o groźnej zimie, gdyż wyroby siatkowe kaszubskich dziewcząt wszędzie dogodny zbyt znajdowały. Siatkowe robótki, używane dawniej tylko przez zamożniejsze osoby oraz mniszki w klasztorach, używane bywają do firanek, obrusów, serwetek, szat kościelnych i t. d.

W czasie wojny z powodów zrozumiałych nie mogłem niestety zajmować się tym przemysłem domowym. Tymczasem, o ile mi wiadomo, w niemieckich wsiach za naszą granicą praca ta rozwija się nadal. Po wojnie nikt nie zajął się tą sprawą, ważną nietylko ze stanowiska ekonomicznego, ale i narodowego. Ożywienie siatkowego przemysłu domowego na półwyspie Helu nie może natrafić na większe trudności; rąk fachowych szukać nie potrzeba, a zbyt znajdzie się na miejscu, gdyż napływ letników nad polskie morze niezawodnie coraz bardziej zwiększać się będzie. A jednak? Odłogiem leży pole, na którym zakwitnąć winna nasza inicjatywa i ekonomiczna przedsiębiorczość.

*Izydor Gulowski.*





# MIĘDZYNARODOWA WYSTAWA SZTUKI DEKORACYJNEJ W PARYŻU W 1925 ROKU.

**PRZED WYSTAWĄ PARYSKĄ.** W dniu 25-go lutego w sali orderowej Prezydium Rady Ministrów, odbyło się liczne zebranie Komitetu Głównego Działu Polskiego na Międzynarodowej Wystawie Nowoczesnej Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu. Posiedzenie zagał kierownik Ministerstwa Oświaty p. Zawadzki, poczem, wobec jednocześnie odbywającego się posiedzenia Komitetu Politycznego Rady Ministrów, oddał przewodnictwo w ręce dyrektora Departamentu Sztuki p. J. Skotnickiego. Wśród kilkudziesięciu uczestników zebrania byli obecni: Wiceprezes Komitetu, ks. E. Sapieha, prezes Rady miejskiej, senator Baliński, prezydent Miasta, W. Jabłoński. Po obszernym sprawozdaniu Komisarza Jeneralnego, J. Warchałowskiego o stanie robót w Paryżu i w kraju, rozwinęła się dyskusja, w której zabierali głos: dyrektor Skotnicki, senator Baliński, poseł Rabski, sekretarz Komisji finansowej, Dr. Solański, redaktor Wasilewski, dyr. Przanowski, prof. E. Trojanowski, Fr. Siedlecki, prof. Skoczylas, dyr. L. Bobiński, dyrektorowie teatrów, pp. Ordyński, Szyffman i Sziller. Skonstatowano, że pomimo przyspieszonego terminu otwarcia wystawy d. 1-go kwietnia, roboty w Paryżu przy budowie pawilonu polskiego i urzędzeniu innych działów będą na czas przeprowadzone, zaś w kraju wykonanie głównych eksponatów jest na ukończeniu i idzie tylko o pośpieszne dostawienie ich do Paryża. W kwestji udziału Polski w przedstawieniach teatralnych w teatrze wystawowym, Komitet jak najgoręcej popiera tę inicjatywę i starania specjalnej Komisji zdobycie na to środków i ustalenie programu. W końcu, po wysłuchaniu sprawozdania finansowego, z którego wynika, że, pomimo wysokiej dotacji rządowej na realizację samej wystawy sztuki dekoracyjnej, brak jeszcze około 50 tysięcy złotych. Komitet polecił swej Komisji finansowej jak najenergiczniejszą akcję, celem zebrania brakujących funduszy, ażeby można było pięknie rozpoczęte i prawie już do końca doprowadzone dzieło należycie dokończyć i godnie zaprezentować.

**PRASA FRANCUSKA O WYSTAWIE PARYSKIEJ.** W czasopiśmie „L'art vivant” spotykamy znamienne uwagi na temat wystawy. Autor artykułu Georges le Fevre wyjaśnia genezę Wystawy paryskiej. W pierwszej części omawia koleje, jakie przechodziła sztuka stosowana począwszy od końca XIX w. i wskazuje na różne nieporozumienia i konflikty, jakie wynikały przy wprowadzaniu artystycznych założeń do formy użytkowej. W drugiej części artykułu przystępuje autor do zagadnienia samej wystawy i pisze co następuje:

Zaczęto mówić o wystawie 1925 r. i nowa nadzieja pobudziła energję. Organizatorowie powiedzieli sobie, że ta wielka międzynarodowa manifestacja musi wydać owoce: „Uświęcimy niejako twórczą pracę artysty, którego wysiłki nie są należycie ocenione i którego twórczość staje się coraz więcej jałowa z powodu braku środków pieniężnych i prace przemysłowca, który zaczyna spostrzegać, że publiczność obojętnieje na staroświecczynę i coraz bardziej wymaga logiki w formie, w epoce, kiedy automobile, koleje, parowce, zapełniają świat kształtami zrozumiałymi i miłymi dla oka. Pragniemy połączenia sztuki z przemysłem i to połączenie musi zrealizować Wystawa 1925 roku, która zapoczątkuje kodeks estetyczny XX wieku”.

Prace komitetu organizacyjnego rozpoczęły się podług ścisłej dyrektywy w tym duchu. Gdy utworzone zostały pierwsze komisje kwalifikacyjne, powołano do nich artystów i przemysłowców w równej liczbie i dobrze wrócono o tej solidarności. A jednak ironią losu, wytworzyło się zasadnicze nieporozumienie. Przemysłowcy i artyści stanęli przeciwko sobie, w imię wprost przeciwnych interesów. Niechęć wzajemna ujawniła się zaraz na pierwszym posiedzeniu, gdy postanowiono, że modele mają być przedstawione jury do tymczasowego zaklasyfikowania.

Nie pokażemy naszych modeli — rzekli przemysłowcy, bo je zaraz zaczną naśladować, rezultaty naszej pracy muszą zostać niespodzianką, naszym celem jest tylko robienie interesów i tylko dlatego zgodziliśmy się na współpracę z wami. — My jesteśmy sędziami — odpowiedzieli artyści i ponosimy odpowiedzialność za wystawione przedmioty. Wystawa 1925 r. ma być przede wszystkim artystyczną i na nas ciąży obowiązek pilnowania, by taką była rzeczywiście. — Rozstano się wśród obopólnych kwasów. — Wkrótce wywiązał się nowy konflikt zasadniczy. Przemysłowcy-wystawcy nie chcą, by ich eksponaty nosiły podpis projektodawcy-artysty. — „Tylko jeden podpis jest dla nas ważny, nazwisko firmy — wołają — reszta wszystko jest literatura”. — Wtedy artyści postanowili się uwolnić z nieznośnego



skrępowania, odzyskać niezależność i wystawiać na własną rękę. Okazało się to niemożliwym; ekonomiczna strona wystawy nie dopuszczała bezpłatnych wystawców, choćby byli geniuszami, a ceny miejsc na wystawie 1500—2000 fr. za metr kwadratowy, zmusiły przeważnie ubogich artystów do zaniechania swego projektu. Oto w kilku słowach historia z za kulis wystawy. Nie do nas należy wydawanie sądu. Uniewinnienie artystów, potępienie przemysłowców byłoby rozwiązaniem wprawdzie łatwym, ale bezcelowym i bezpłodnym.

Niemniej niezadowolenie ogólne się szerzy, niepokój, zasadnicze nieporozumienia, niezyczliwość i zniechęcenie, które się ujawniają w łonie różnych komisji sądzących, dochodzą do takiego stopnia napięcia, że niepodobna ich nie widzieć i próżno im przeczyć. Należy przyjąć te objawy jako ostrzeżenie, ale czy nie przychodzi ono zapóźno? Trudno bowiem zmienić przez te parę miesięcy dzielących nas od wystawy, cały system pojęć ogólnych, wytworzonych przez ostatnie 2 lata.

Trzeba jednak było uświadomić opinię publiczną i to właśnie czynimy. Wystawa międzynarodowa sztuki dekoracyjnej i przemysłu artystycznego współczesnego, będzie rodzajem „Targów paryskich“, na którym sztuka ustąpi kroku handlowi. Cztery wieże wznoszące się w samym środku esplanady, poświęcone produkcji win francuskich, urządzone jak restauracje, stanowią same przez się dowód niezbity, że szlachetny cel pierwotnych organizatorów został uznany za fantastyczny i zaniechany. Zapiszmy sobie w pamięci tę porażkę. Należy się jednak artystom, którzy dotąd należą jeszcze do komisji kwalifikacyjnych, by oni pierwsi podnieśli głos ostrzegający.



## KRONIKA MUZEALNA.

**MIEJSKIE MUZEUM NAUKI I SZTUKI W ŁODZI.** Związkiem Łódzkiego muzeum, którego oficjalne założenie przypada na rok 1911, stały się eksponaty wystawy antyalkoholicznej w Łodzi w r. 1910. Nowo powstałą instytucją opiekowało się miejscowe Tow. Muzeum Nauki i Sztuki, w którym najwięcej zasług koło powstania i rozwoju muzeum położyli: Dr. Przedborski, Dr. Kaufmann, prezes Sądu Okr. Tad. Kamiński, dyr. wojewódz. Urz. Zdrowia Dr. S. Skalski oraz Kon. Wyszacki. Organizacja muzeum zachwiała się poważnie w latach wojny. Okres wegetacji tej instytucji od r. 1915 przerywa umiastowienie muzeum w r. 1923. Odpowiedni liczbowo personal oraz finansowe podstawy rozwoju nie wyrównywują jednak zła, które wiąże się z brakiem odpowiedniego lokalu. W ciemnych, ciasnych salach trudno przeprowadzić zestawienie okazowego materiału przez odpowiednie rozmieszczenie eksponatów.

Łódzkie muzeum ma charakter magazynu osobliwości o zupełnie przypadkowym składzie zbiorów. Tłumaczy się to tem, że lwia część eksponatów powstała z darowizn. Najlepiej pod względem doboru przedstawiają się etnograficzne okazy polskiej sztuki ludowej. Budownictwo reprezentuje piękny model koliby góralskiej wykonany pod kierunkiem W. Brzezi, troskliwie w szczegółach opracowana chata łowicka i nieco gorsza, opoczyńska. Stroje ludowe ilustrują pasy (krajki-josty) szlasy zaściankowej w Suwalszczyźnie, wypukło haftowane „złotogłowie“ kaszubskiej „białki“, kaszubski czepek fabrycznie tkany w kwiaty złocistego szychu oraz sakiewka z wszystkimi szlaczkami krajki, pięknie pasiata zapaska kobiety z Siedleckiego, stary pas łowicki oraz zimowy i letni strój kobiety z Łowickiego, ubiór Rusinki i Ukrainki, góralska, nabijana torba skórzana a wreszcie mało charakterystyczny strój włościanki ze wsi Kurowic (jedyne lu-



dowy okaz w muzeum z całego województwa łódzkiego!). Z innych okazów wymienić należy piękny wybór wycinanek kurpiowskich i łowickich, pieczołowicie oprawionych za szkłem, ciekawy wizerunek błogosławiącego Chrystusa z XVII w. wykazujący wiele pokrewieństwa z charakterem ludowych obrazków na szkłe, rama powstańca z r. 1863, Hier. Sobolewskiego, cięta w geometryczny ornament góralski, stokilkadziesiąt pisanek, błędnie określonych sumarycznie, jako podolskie i ukraińskie, drewniane zabawki z Kurowa w pow. żywieckim, kaszubska kropielniczka z Chmielna, ligawki białoruskie, wieniec dożynkowy z okolic Krakowa i z Sandomierskiego oraz zabawki wyrabiane w Warsztatach Krakowskich.

Inne okazy tworzą zupełnie chaotyczny zlepienie, z którego kombinująca świadomość widza nie może wytworzyć sobie nietylko obrazu pewnego typu kultury, ale nawet logicznego związku jednego przedmiotu z drugim. I tak np. torba skórzana z Tanageru znajduje się obok strusiego jaja, a reliefowy ornament maurytański z Granady obok kul polskich z XVI w. czepek bretoński obok kubka z drzewa różanego, chustki burjatów i zasłony na twarz mużłmanki, obok pogruchotanych gipsowych projektów na konkursy rzeźbiarskie w Łodzi — nowoczesna tandeta chińska i pseudo-chińska, która, poza kilkoma bożkami, małą posiada wartość. Kaganki z katakumb rzymskich, z Pompei, Syrakuz, Kartaginy, Grecji, i łzawnice obstały smutnie dłoń biednej, egipskiej mumji, urwaną u sródręcza. Zbiór pieczętek, medalików, żetonów, znaczków urzędniczych, współczesnych monet, opasek komitetów obywatelskich z 1914/15 roku wepchnięto zupełnie słusznie w najciemniejszy kąt sali, ale trudno też nie przyznać racji śmiejącemu się z czterech fe-tronów Buddzie, który z wysokości ob-

szernej gablotki patrzeć musi na sąsiedowanie kartki z kancjonału i pisma na papirusie, z *Warschauer Zeitung* z 1831 r.

Dalszym ciągiem tej przypadkowości zbiorów są piękne figurki egipskie i dywaniki aplikowane z barwnych naszywek płótna, naramienniki z okresu bronzowego, nakrycie głowy żydówki z Tunisu, haftowane złotem, piękne wazony metalowe z Sudanu, model chaty murzyńskiej, kapelusz z włókien palmowych, plecionki z rafji i łyka wyrabiane na Haiti i t. p. Jedyną całością etnograficzną stanowią zbiory sartowskie: dzban gliniany, branzoletki z pestek, przyrząd do palenia opjum („anasza“) zwany „czilim“, miednice mosiężne, czapki z naszywanym ornamentem koronkowym oraz lalki przedstawiające ubiory Sartów.

Doraźną reformą muzeum powinno być jasne zdecydowanie jego charakteru naukowego i celu. Zbiory mineralogiczne oraz ciekawe okazy fauny, przeniesione do przyrodniczego gabinetu którejkolwiek szkoły miejscowej, mogłyby pożyteczną odegrać rolę. Zbiór druków i rękopisów, jak akty lokacyjne z XVI w. przywileje z XVII w., Atlas G. Mercatora, Mapy Zannoniego, odezwy z czasów Król. Kongresowego, plakaty bolszewickie i t. p., powinny albo wydzielić się w specjalne archiwum miejskie, albo powędrować do szaf stołecznych bibliotek. Krosna ręczne z XIX w., wzory druków tkaninowych, barchanów łódzkich etc. wytyczają właściwy i racjonalny w Łodzi kierunek rozwojowy muzeum, któreby wyrastało z lokalnych potrzeb przemysłowego życia. W Łodzi, półmilionowym, bogatym mieście wojewódzkim, muszą znaleźć się ludzie, którzy w tę zanedbaną, kulturalną instytucję wleją nowe życie.

*Tadeusz Seweryn.*

**MUZEUM ETNOGRAFICZNE NA WAWELU.** Ruch w Muzeum jak zwykle w porze zimowej nie wielki. Na ogólną



cyfrę 5957 osób, które zwiedzały Muzeum w ciągu r. 1924, przypada na okres od 1 paźdz. do 31 grudnia tegoż roku osób 1275.

Zarząd Muzeum zajęty jest porządkowaniem zbiorów, segregowaniem poszczególnych działów oraz inwentaryzacją. Po przeprowadzeniu w roku ubiegłym inwentarza ogólnego i kartkowego działów, huculskiego (około 700 okazów) oraz góralskiego (około 400), przystąpiono obecnie do spisu przedmiotów pochodzących z ziem ruskich. Poza tem udzielił Zarząd Muzeum szeregu fachowych informacji naukowych dla różnych zgłaszających się osób z Polski i zagranicy.

Zbiory muzealne zostały ostatnio wzbogacone szeregiem cennych darów, mianowicie: p. Aleksandra Bałabanówna z Krakowa ofiarowała sznur szklanych koralii huculskich nabyty w Kutach; p. Wanda Eliaz-Radzikowska z Krakowa — wachlarz drewniany z wymalowanemi obustronnie ludowemi obchodami, sobótki i wianków, pendzla Walerego Eliasza z 1870 r.; p. Helena Dąbczańska z Krakowa — 1 obraz olejny na drzewie z Chrystusem na krzyżu, Matką Boską i św. Mikołajem, pochodzący z cerkwi huculskiej; p. Wanda Galewska z Warszawy — 2 pisanki i 1 fotografię z Huculszczyzny; prof. U. J. Dr. Władysław Szafer z Krakowa — 1 parę starodawnych branzolet berberyjskich z DUIRAT w Tunisie; — Dr. Adam Chmiel z Krakowa — 4 fotografie typów ludowych; prof. Leopold Węgrzynowicz z Kra-

kowa — 6 rysunków, 3 fotografie oraz 19 drukarskich klisz cynkowych; prof. Stan. Jakubowski z Krakowa — 1 starodawne krzesiwo żelazne z Repczyniec (pow. Horodenka); Dr. Adam Pragier z Warszawy — 3 ozdobne klamry mosiężne huculskie i 1 z Podhala, oraz 8 haftów słowackich; prof. Tadeusz Seweryn z Tomaszowa Rawskiego — 1 fartuszek haftowany, 3 hafty na mankietach od koszuli z pow. rawskiego, obrazek na szkłe z pod Dubienki na Wołyniu, 2 fotografie i 2 rysunki; inż. Jan Mozer z Krakowa — haftowany ręcznik tatarski z Krymu; nieznana ofiarodawczyni z Katowic — bogaty naszyjnik mosiężny huculski (zgarda) z rzędem krzyżyków, z Żabiego; p. Stanisław Dąbrowski z Torunia — 2 fotografie, 1 rysunek z przedmiotów kaszubskich; wreszcie Dr. Marjan Morelowski z Moskwy ofiarował 1 tkaninę wełnianą z pod Wilna, 2 ludowe gliniane figurki z Łowicza, fajkę glinianą z r. 1880 z Tarnowa, 2 naczynka gliniane (zabawki) z Tyrolu, figurę rzeźbioną w drzewie wyobrażającą św. Mikołaja Cudotwórcę, a wykonaną w gub. Moskiewskiej 1823., oraz 1 dzbanuszek drewniany malowany i lakierowany z pod Niżnego Nowogrodu.

Stan finansowy instytucji, jak zawsze nieszczęśliwy. Prócz szczupłych i dorywczych subwencji Departamentu Nauki oraz skromnych wstępów, Muzeum żadnych prawie dochodów nie posiada. Stąd też poparcie całego społeczeństwa i zrozumienie wartości tak poważnego warsztatu naukowego jest koniecznem.

J. D

## K R O N I K A.

WYSTAWA „ZDOBNICTWA” W DOMU BARYCZKÓW w Warszawie miała dać przegląd naszego dorobku w dziedzinie polskiego przem. art., a zarazem próbę organizacyjnych sił polskiego komitetu wystawy w Paryżu. Bogate, świeże źródło sztuki ludowej, zasilaające młody, odradzający się przemysł art. niepozba-

wione jest pewnej zaborczości nawet na europejskim rynku. Powodzenie jego zależy także od wyboru i „podania”. Na tem polu jednak budzi wystawa Tow. „Zdobnictwo” pewne wątpliwości. Stłoczono zbiory, wedle opacznej zasady „non multum, sed multa”, mnóstwo eksponatów niepoznaczone, napisów na etykie-



tach nie uchroniono od błędów gramatycznych (nazwiska kobiet!), zaledwie w kilku wypadkach na kilkadziesiąt podano adresy wystawców, a wreszcie pominięto wiele rzeczy, których krycie pod korcem jest grzechem. A dalej? Oto pierwsza gablotka z kraja, mieszcząca w sobie hafty Tow. „Ars”. Jest tam bluzka z wyhaftowanymi różami dokoła szyji — dokładna kopja (a może oryginał?) wdzydzkich (kaszubskich) haftów, wykonywanych przez dziewczęta wiejskie pod okiem p. Gulgowskiej. Komitet przyjął to, jako oryginalny wyrób Tow. „Ars”. W tej samej gablotce znajdują się 4 dokładne, hafciarskie kopje malowanek (z przed 30 lat), reprodukowanych w Nr. I R. IV „Przemysł, Rzemiosło, Sztuka” i omawianych przez K. Witkiewicza w artykule „Malowanki ludowe z okolic Dąbrowy”. Są to rzeczy ładne, ale gdzież tu oryginalność pomysłu i „współczesna sztuka”, gdzie obowiązująca zasada: „wystawa wyłącza z góry wszelkie... przeróbki i imitacje”? To samo odnosi się do „białego szycia”, które jest nieznaną metamorfozą krakowskich haftów, reprodukowanych przez Seweryna Udzielę w książce „Hafty ludu krakowskiego” (Kraków 1906). Pokucką „majolikę” ludową potraktowano po macoszemu, wystawiając nieoznaczone trzy czy cztery okazy (J. Baranowskiego i P. Koszaka), bodaj, że najciekawsze, jakie można było kupić w Warszawie. Poważnym grzechem jest również wadliwy, przygodny wybór inkrustacji huculskich (także nieoznaczonych). Dlaczego brak tu pięknych kasetek, a szczególnie opraw lusterek toaletowych największego obecnie mistrza wykładanki huculskiej, Wasyla Dewdiuka, pozostanie dla nas tajemnicą.

Obok wypychanych lalek I. Kaczkowskiej, jedyne miejsce w zabawkarstwie zajmują wyroby fabryki „Gnom”, może dlatego, aby przypomnieć Francuzom ich własne zabawki pomysłu Benj. Rabier’a i Caran d’Ache’a, a Niemcom projekty Geigenbergera, Eichrodta i i. Czyżby, obok niezłych zabawek „Gnoma”, nie było w Polsce różnorodniejszych w typie?

Roboty więźniów: rzeźby domu karnego w Koronowie i na św. Krzyżu, zabawki więzienia w Kaliszu, kilimy z Lublińca, roboty ze słomy z Chęcina, inkrustacje warszawskiego więzienia, na św. Krzyżu i w Koronowie, mogą być zajmujące na jakiejś „wystawie więziennictwa”, ale nie tam, gdzie celem jest pokaz artystycznego przemysłu, jako współczesnego wyrazu kultury narodu. Oryginalne w zdobniczej formie kilimy więzienia na Łukiszczach w Wilnie i w Fordonie oraz solidnie wykonane meble wiklinowe, wyrabiane w warszawskim więzieniu, dają wystarczający dowód, że nauka przemysłu art. prowadzona jest w tych więzieniach naprawdę poważnie.

Cała wystawa stoi pod znakiem kilimu i batiku. Warsztaty kilimkarskie w Zakopanem reprezentuje przeszło 20 okazów (czy nie za dużo?), z których wyróżnia się wykwinny w kompozycji kilim Bog. Tretera, obok projektów Czajkowskiego, Trojanowskiego i Brzozowskiego.

Z dużą inteligencją artystyczną opracowany kilim A. Dobrodzickiego, eksponat Pol. Przemysłu kilimkarskiego (Kraków), dyskretny w barwie pomysł Z. Żdziechowskiej, kilim Walewskiej z Pomorza oraz niektóre prace Jad. Handelsmanowej utrzymują ten dział na pewnej wyżynie. Kilimy tej ostatniej dają obraz poszukiwań na rozdrożu między przeszczepionymi in crudo na osnowę kwiatami ze skrzyń ludowych i łowickich wycinanek, a dawną tradycją form gobelinowych. Zupełnie nieusprawiedliwione są natomiast zachwyty widzów, z powodu naturalistycznego dzikiego wina na kilimie B. Borzęckiej. Z. Messing (dywan), Z. Bojańczyk, A. Hermanówna, B. Buch dały rzeczy mało wartościowe. Strzyżony dywan, patriotyczny w temacie, wykonany przez St. Łubieńskiego w pol. warsztacie w Tokio, posiada potrzebne wyjaśnienie: „wystawiony ze względu na ideowe znaczenie polskiej placówki na Dalekim Wschodzie”.

Obok kilimów wybijają się na pierwszy plan batiki. „Clou” tej sztuki pisankowej stanowią przepiękne szale makatki Felicji Kokowskiej, kreślone z dużą inwencją artystyczną. Także dyskretna w barwie chustka tiulowa i batik w drzewie (statyw do latarni salonowej i stół) M. Kuleszyny oraz indywidualne w charakterze prace Kaz. Rytkowej chlubnie reprezentują ten dział przemysłu kobiecego. Pomysłowe w zastosowaniu, nie w ornamentyce, są batikowane kwiaty M. Gablencówny, piękne w stylizowanym prymitywie drewniane teki pisankowane przez I. Reichertówną, poprawne makatki Z. Jezierskiej, szal Z. Johnówny oraz szale i abażury Sztudynger-Kokowskiej; natomiast mało efektownie w barwie przedstawiają się batiki Grossmanowej i H. Henneberżanki. M. Wallis reprezentuje mało uprawianą u nas, a tak wdzięczną technikę batiku na metalach.

Z działu ceramicznego umieszczono na wystawie obfitą ilość wyrobów pacykowskich (pod Stanisławowem) oraz kilka zaledwie okazów Czechowskiego i Wojnackiego. Z pośród świątków, wykonanych w ludowym duchu przez W. Szrajberówną, niezmiernie miłe wrażenie robi drewniana kapliczka przydrożna, zdobna w figurkę Chrystusa Frasobliwego i parę boleściwych aniołów. Niektóre wazy Szrajberówny dekorowały dzieci 12—14 letnie. Najbliżej tych wyrobów pod względem techniki i stosowania ornamentu stoi ceramika Janiny i Bolesława Czarkowskich. Dwa stoły okazów kaszubskiego garncarza, F. Necla sąsiaduje z dwiema gablotkami fatalnie ułożonych wdzydzkich haftów. Nie sama czystość wykonania i pięknie dobrane szkliwo zadecydowały o tak wielkiej ilości eksponatów. „Reprezentowanie Pomorza polskiego — jak głosi komunikat komitetu wyk. — będzie miało specjalne znaczenie i na odpowiednie obesłanie tego oddziału kładzie komitet wykonawczy duży nacisk”. Próbkę malatury ceramicznej daje Reicherówna.

Hafciarstwo przedstawia się różnorodnie. Z ogólnej mozaiki wybijają się piękne projekty haftu o motywach klockowych oraz koronki T. Skotnickiego. Niepozabawiony bogatego efektu jest haft Wiesławy Jasińskiej.



wszyty na workowym płótnie grubą wełną, sznurkiem złotym, szkiełkami, sztucznymi perłami i t. p. Szkoda, że oryginalne w pomysłach „stylowe hafty polskie“ M. Kuhnowej z Zakopanego posiadają tak niewybredne w gatunku nici złotego szychu. Krakowski „Związek pracy kobiet“ wystawił jaskrawe hafty o stosowanych pierwiastkach ludowych, rzeczy nacechowane dziecięcą żywością barw. Ponadto znajdują się na wystawie hafty Z. Jezierskiej i Przemysłu artyst. „Ars“. Serwety czy makatki z szarego płótna wyszyły w prymitywne kwiaty następujące dziewczynki: S. Brzozowska, J. Strzyżyk, Zofja Ufa, Marcjanna Mucha, Agata Ufa, Zofja Fijałkowska, B. Chlebna, Aniela Cicha, M. Janikówna, B. Cywińska, W. Pachówna, M. Burzykowska.

Inne dziedziny przemysłu art., znajdujące się w Polsce w stanie embrjonalnym, reprezentuje dorywczo garść jednostek, zaczynających swą pracę od podstaw. I tak: K. Bojakowska stara się zaszczepić w Polsce wytlaczanie w skórce; trawione wazy oraz talerze mosiężne i miedziane daje F. Tobera, a ciężką wazę mistrz kucia w metalu, Albin Żyła. Pracownia wstążek Chełmickiej, Grocholskiej i Zaborowskiej wystawia sporą ilość maszynowo haftowanych wstążek, piękniejszych od czeskich; Bogdanowicz daje próby druku na materjach; Harland-Zajączkowska celuje w artystycznych winietach, adresach, wyklejkach książkowych i t. p. M. Mierczyńska-Zamayska w obrazkach z liści przypomina styl Z. Stryjeńskiej, a ozdoby metalowe Olgi Loewenstein styl filigranów weneckich. Z pokazem impregnowanych papierów introigatorskich występuje S. Szezerbiński — zhytecznie w dwóch gablotkach. Co robi na wystawie robótka aplikacyjna H. Epsteinowej — niewiadomo.

Szereg dzieł z ogólnego zbioru przemawia za tem, że polski przemysł art., pomimo swej młodości, zapewni sobie nieostatnią pozycję na wystawie w Paryżu, jeśli wartości jego umiejętnie wyzyskamy. Zorganizowanie przeglądowej wystawy „Zdobnictwa“ w Warszawie budzi jednak poważne obawy w przyszłości. Komitet nie skomponował nigdzie eksponatów, jako poszczególnych całości w ramach sal, nie skompletował zbiorów należycie, nie wykorzystał wystawy do celów reklamy wytwórców a propagandy wartości polskiego przemysłu art. Oby optymistyczne komunikaty, umieszczane w prasie polskiej przez polski komitet wyk., nie okazały się przedwczesnymi. Oby nie sprawdziła się złośliwa uwaga „Błoku“ (Nr. 6—7): „Polska sztuka zdobnicza ma zapewnione takie same triumfy na wystawie paryskiej w r. 1925, jak polska atletyka na Olimpiadzie w r. 1924, w tym samym Paryżu. Byleby tylko makaty buczackie nie przytłumiły odgłosu tych triumfów“.

T. S.

OBOJĘTNOŚĆ SFER RZEMIEŚNICZYCH NA SPRAWY KULTURALNE I ZAWODOWE. W „Głosie Lubelskim“, Nr. 47 z dnia 16 lutego b. r. pojawiła się następująca, charakterystyczna notatka:

„Od kilku tygodni z inicjatywy instruktora drobnego przemysłu odbywają się wykłady i pogadanki prowadzone przez grono lubelskich profesorów i doktorów. Wykłady te ujęte w formie popularnej mają na celu szerzenie oświaty i wzbudzenie instynktu samokształcenia w szerokich rzeszach rzemieślniczych. O takie wykłady, oparte o szeroki program, dopominały się od lat nasze organizacje, a mimo to, kto wejdzie na salę odczytową, ten z pewnem zdziwieniem patrzy na puste krzesła, świadczące o małym zainteresowaniu się rzemieślników najbardziej dla nich przygotowanym materiałem. Czy rzemieślnik nasz naprawdę jest tak wykształcony, że spokojnie może przejść obok tej sposobności. Bądźmy szczerzy i stwierdźmy, że spory procent wśród naszych rzemieślników stanowią analfabeci, dla których każde słowo nauki jest drogowskazem na tej pełnej niespodzianek drodze życia.

Kto jak kto, ale rzemieślnicy, mający decydować o charakterze i pulsie życia naszych miast, zrozumieć muszą, iż od ich poziomu intelektualnego zależeć będzie rola, jaką w tych miastach odegrać będą wstanie“.

*Od redakcji:* Głos ten jest smutnym objawem niezrozumienia własnego interesu wśród sfer rzemieślniczych oraz dowodem inercji i działania na własną szkodę. Niestety stwierdzić należy, że ta obojętność i niechęć do samokształcenia i zdobywania wyższej kultury fachowej i ogólnej, nie jest wyłącznie zjawiskiem lokalnym, lecz daje się zauważyć także wśród sfer rzemieślniczych innych miast i naszych środowisk przemysłowych.

#### Z RYNKU SZTUKI.

WIEDEN. Na 360 aukcyj w Dorotheum wystawiono następujące Polonica na sprzedaż: 1) (Nr. 2) Zygmunt Ajdukiewicz 42×31 drzewo-olej. Młoda wieśniaczka na wózku o 2 dwóch kołach, koń kary — w zimowym krajobrazie — (Cena szac. 1000 zł.). 2) (Nr. 12) Jan Chełmiński 41×65 płótno. Rokokowe Towarzystwo konno na polowaniu. (Cena szac. 720 zł.). 3) (Nr. 80). Tadeusz Rybkowski (1886) 21/32 drzewo-olej. 2 chłopcy na koniach — w zimowym krajobrazie — (Cena szac. 220 zł.). 4) (Nr. 143) Tadeusz Rybkowski 27/46 aquarela — Chaty — (Cena szac. 43 zł.).

MONACHIUM. Fma. Hugo Helbing (Wagmllerstr.) urządza 17 i 18 marca licytację starych obrazów i rysunków. Między nazwiskami pierwszorzędnych artystów zagranicznych XVIII i XIX w., spotykamy się tam z dwoma nazwiskami polskimi, a to Józef Brandt i F. Streitt.

BERLIN. U. K. E. Henriciego odbędzie się 23 marca licytacja kolorowej grafiki. W katalogu znaleźliśmy tylko z Poloniców Henryego Singletona „Paul I. granting Liberty to gen. Kościuszko“ „James Daniel sc. Publ. London 1798“.

F. S.



# NADEŚLANE KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

JOZEF TOR. PODSTAWOWE ZASADY RYSUNKU ELEMENTARNEGO. Księgarnia naukowa. Lwów 1924. str. 84. Tabl. 32.

Jeżeli przyjmujemy słuszny pogląd, że nauka rysunku ma w szkolnictwie to samo znaczenie, co czytanie i pisanie i że obydwie umiejętności nie tworzą wyłącznie poetów, literatów czy malarzy, a jedynie dają podstawę do zdobywania ogólnej wiedzy i zmysłu praktycznego, to ani talent ucznia, ani zbyt skombinowane metody nauczania, nie będą odgrywały takiej roli, jaką przypisują im autorzy szeregu podręczników. Nauczyć rysować można każdego na równi z czytaniem i pisanem, a rozwijanie zdolności w kierunku specjalnego przedmiotu nauki nie leży w zakresie szkoły powszechnej. Jeżeli tak pojmujemy cel nauki rysunków, to odpadnie wówczas sentyment malarski nauczyciela, tak jak w czytaniu i pisaniu natchnienie literackie, a metoda stanie się wtedy prostą, nie wymagającą wiele teorii i podręczników dla nauczycieli. Autor, jako nauczyciel szkoły powszechnej, a obecnie seminarjum w Mysłowicach, częściowo zdaje sobie sprawę ze szkodliwości wyłącznie malarskiego ujmowania nauki i nieśmiało lecz słusznie spycha autorytet sztuki na rzecz praktycznego ujęcia i użyteczności rysunków. To jest dodatnią stroną nowo wydanej książki. Wszystkie zaś inne zdania i poglądy nie przynoszą nic nowego. Skromność zresztą autora przejawia się w słowie wstępnym, gdzie zastanawia się, czy potrzebny jest jeszcze jeden więcej podręcznik nauki rysunków, czy przez wydanie swej pracy przyczyni się choć w części do wyświeślenia sprawy i wreszcie, czy ma prawo moralne do zabierania głosu. Szczere obawy autora poniekąd były usprawiedliwione. *M. P.*

„PRACA SZKOLNA“ Nr. 10. R. III, dodatek miesięczny do „Głosu Nauczycielskiego“. W artykule Jadwigi Kurasiowej „Jak stosują w mej szkole metodę samodzielnej pracy w nauczaniu języka polskiego“ znajdują się bardzo ciekawe spostrzeżenia oparte na statystyce: „Typ szkoły pracy“, najczęściej u nas spotykany, bywa też niejednokrotnie nową tylko sukienką dla przestarzałych metod: bywają to, zwykle przez dzieci niecierpiane roboty ręczne, przedewszystkiem unikane przez dzieci zdolne o lepiej rozwiniętym umyśle i żywym temperamencie. Statystyka, którą w bieżącym roku przeprowadziłam (bezimiennie), potwierdziła me dawniejsze spostrzeżenie i wykazała, że na 171 uczniów i uczenic kl. IV, V, VI, VII, w wieku od 10 do 16 lat, lubi roboty ręczne 9-cioro dzieci, podczas, gdy inne przedmioty osiągają cyfrę 100 i wyżej, pomimo, że tylko dwoje na ogólną liczbę uznaje, że są one „trudne“; w liczbie owych 9-rga dzieci, które lubią roboty, znajdujemy 4 odpowiedzi, w których zamiłowanie do przedmiotu poparte było silnym argumentem, „bo się ich wcale nie trzeba uczyć“!

Z ZAGRANICZNEGO PIŚMIENICTWA. Stojące na wysokim poziomie artystycznym wydawnictwo „Zeitschrift für bildende Kunst“, wydawane przez Seemanna w Lipsku, zawiera w ostatnich zeszytach kilka rzeczy, które zająć mogą polskiego czytelnika. W zeszycie 7 z roku 1924 znajdujemy ocenę działalności architektki Dr. F. Fischera, profesora gdańskiej Politechniki i dyrektora budownictwa miejskiego. Nie może być dla nas obojętna jego nader dodatnia działalność ze względu na wygląd starego Gdańska. Fischer usiłuje przywrócić starym domom dawny ich wygląd, dawną barwność murów, którą niegdyś odznaczały się gdańskie domy, skutecznie walczy ze szpecąciami je wywieszkami a w nowych budowlach wprowadza nową sztukę, na podstawie starych wzorów. Dom gdański, podobnie jak niderlandzki, pomimo zdobnictwa renesansowego i barokowego, zachował dawne wymiary i rozkład z czasów gotyku, o trzech oknach w szerokość. Wiele domów zawaliło się w czasie oblężenia Gdańska za Leszczyńskiego i za dwukrotnego zdobywania miasta za czasów Napoleona, a na ich miejsce w XIX w. stawiano budowle bezstylowe, albo bez zrozumienia naśladowujące dawne style. Fischer przerabiając te bezstylowe budowle nie naśladuje ślepo dawnej sztuki, ale tworzy rzeczy doskonale dostrojone do przeszłości. Wiejskie jego domki są skromne, doskonale dostosowane do okolicy i budowane celowo. Architekt osiągnął tak dodatnie wyniki, gdyż oparł się na zdrowej zasadzie, że w budowlu chodzi o całość linii architektonicznych, nie zaś głównie o ozdoby, a stąd niezwykła u niego skromność, przy wielkim wdzięku i prostocie, dalej, że tylko z konstrukcji i celowego ujęcia właściwości materiału może powstać zdrowe budownictwo; zasadą o której nie wszyscy u nas pamiętają.

W zeszycie 9/10 tegoż czasopisma z roku 1924/5 napotykamy między ogłoszeniami: Kunsthandlung Karol Haberstock, Berlin W. 9. Belleviestrasse 15, zdjęcie wystawionego na sprzedaż obrazu Bernardo Bellotto Canaletto, podpisanego i datowanego z r. 1767 mającego przedstawiać: „Schloss Laszinka in Warschau“. Na pierwszym planie stoi dwóch mężczyzn w węgierskich strojach. Sądzymy, że obraz, wobec znaczenia Canaletta dla Warszawy, mimo, że nie przedstawia Łazienek, powinien być nabyty do zbiorów państwowych.

W zeszycie 8, roku 1924, w rozprawie W. v. Bode o flamandzkich obrazach obyczajowych z pierwszej połowy XVIII wieku, Pieter van Angellis'a i Philipp van Santvort'a, oglądamy dwa obrazy z prywatnych zbiorów w Berlinie, podpisane jako „Polnische Wirtschaft“. Obrazy tak nazwano dlatego, że obok strojów zachodnich ukazują się też węgierskie, przy zupełnym braku strojów polskich i jakichkolwiek rzeczy znamienych dla wnętrza dawnych domów polskich. Przypomina mi się rzeczywiste zdarzenie, o którym mi opowiadano



zaraz po przewrocie, w jednej ze stolic europejskich, że gdy wysłano posła do Warszawy dodano mu sekretarza, który „umie nieco po węgiersku, więc może jechać do Polski“. Cudzoziemcy znają nas w szczególnie sposób i w szczególnie sposób chcą się nami zajmować.

*Ks. Dr. Tadeusz Kruszyński.*

UWAGI ODNOŚĄCE SIĘ DO WYJĄTKÓW Z MIESIĘCZNIKA „L'AMOUR DEL'ART“ W przedostatnim numerze niniejszego czasopisma (*Rzeczy Piękne*, rocznik V, Zeszyt 1 str. 23) przetłumaczono z francuskiego miesięcznika: „L'amour de l'art“ wyjątki z artykułów kilku różnych autorów. W wyjątkach tych, dotyczących źródła twórczości w dziedzinie przemysłu artystycznego, ujawniły się jaskrawo sprzeczności poglądów, bardzo dla tych zagadnień charakterystyczne.

Uważając, że nieporozumienia w sprawach tak bardzo zasadniczych wywierają wpływ szkodliwy zarówno na szkolnictwo zawodowe, jak na samą wytwórczość a równocześnie potęgują zamęt panujący w opinii publicznej, spróbuję je oświetlić z teoretycznego punktu widzenia. W nadziei, że uwagi moje mogą się przyczynić do złagodzenia przeciwności.

Zanim przystąpię do rozpatrzenia poszczególnych sądów, pragnę ogólnikowo zaznaczyć, że nieporozumienia tego rodzaju nigdy prawie nie rozwiązują się zwycięstwem jednego z dwóch przeciwnych sobie sądów. Zazwyczaj prawda leży poza nimi, a ściślej mówiąc, ponad nimi. Wydaje mi się, że i w tym wypadku rzecz się ma podobnie.

W artykułach swoich Pp. E. Faure i H. Clazot, wyrażają zapatrywanie, że nowe formy stylowe, odpowiadające duchowi naszej epoki nie zawdzięczają swojego powstania twórczości artystycznej, ale wypracowane zostały na drodze technicznego wysiłku. Jako przykłady przytaczają autorowie aeroplan i automobil, zachwycając się ich pięknem logicznym i pełnym wyrazu. Z drugiej strony P. Karol Stryjeński uważa za prawdę powszechnie uznaną, że formę artystyczną może stworzyć jedynie ręka artysty. Czytając obydwa te, sprzeczne napozór, sądy, nie można zaprzeczyć racji tak jednej, jak drugiej stronie. Nie ulega wątpliwości, że w automobilu, aeroplanie i w wielu innych formach czysto technicznego pochodzenia tkwi piękno bardzo istotne i pełneswoistego wyrazu. Z drugiej strony każdy człowiek, zdolny do wyczuwania wartości artystycznych, wie z całą pewnością, że dzieło sztuki nie może powstać z rachunku i że jedynym jego źródłem jest intuicja, leżąca poza sferą zimnej i obiektywnej kalkulacji. Skoro obydwa stanowiska są słuszne, to widocznie niema w nich żadnej istotnej sprzeczności. W rzeczywistości mam wrażenie, że, aby je ze sobą pogodzić, wystarczy zastanowić się choćby ogólnikowo nad stosunkiem piękna do sztuki. Piękno występuje w całej przyrodzie zarówno w postaci form organicznych jak nieorganicznych, ale tego piękna nie nazywamy sztuką. Przeciwnie, wyczuwamy pewne przeciwstawienie w pojęciach: „sztuka i natura“.

Człowiek, który buduje swoje domy, sprzęty, narzędzia i inne formy, podobnie jak natura na zasadzie celowości i logiki, dostosowując je do danego użytku, osiąga piękno zupełnie analogiczne do tego, jakie manifestuje się w całej pełni w naturze. Możemy więc powiedzieć, że istnieje piękno naturalne, bez udziału człowieka powstające, obok niego zaś drugie pokrewne mu w pewnym znaczeniu piękno techniczne; piękno, którego założenia są czysto użytkowe, piękno oparte na logice i możliwie największej regularności, wynikającej z wykluczenia wszelkiej dowolności i przypadku. Obok tych dwóch rodzajów piękna musimy skonstatować jeszcze inne, trzecie piękno, które należałoby nazwać artystycznym. Jestto piękno wykwitające z intuicji artystycznej, nie użytkowe, piękno, którego źródłem i celem jest wzruszenie artystyczne.

Jeżeli się zastanowimy, jak się to trzecie piękno kształtuje, to skonstatujemy, że używa ono jako tworzywa form już istniejących. Artysta znajduje gotowe elementy formy, bądź pochodzenia naturalnego bądź technicznego i korzystając z wyrazu jaki dla człowieka posiadają, buduje z nich nowe kompleksy czyli nowe formy o nowym wyrazie. Treścią tych form artystycznych jest właśnie ten nowy wyraz. Wynika stąd, że artysta nie tworzy elementów formy, ale znajduje je gotowe, a czynność jego polega na składaniu; i takie też jest dosłowne znaczenie łacińskiego słowa: „com-ponere“.

Sklepienia, gzymsy, konsole, kolumny, sprzęty, naczynia, kokardy, wyłogi, wszystko to są formy wytworzone przez użytek. Są one piękne same w sobie, przez swoją logikę i regularność i mają dla człowieka pewien wyraz. W rękach artysty stają się one elementami, z których umie wytwarzać nowe całości o nowym wyrazie. Artysta plastyk używa elementów piękna naturalnego albo technicznego, aby z nich tworzyć piękno artystyczne. Nie inaczej postępuje artysta słowa t. j. poeta, który używa słów, powstałych pod wpływem potrzeby do celów artystycznych. Artysta tedy nie jest jedynym twórcą piękna, artysta wogóle nie tworzy elementów formy, on je bierze gotowe; twórcą w ścisłym tego słowa znaczeniu jest, obok natury, jedynie technik.

Zdaje mi się, że takie postawienie zagadnienia usuwa sprzeczności, jakie uderzają na pierwszy rzut oka w sądach sformułowanych przez Rp. E. Faure i H. Clazot z jednej, a P. K. Stryjeńskiego z drugiej, strony. Dwa pozostałe wyjątki zawierają inną sprzeczność, dotyczącą również źródła twórczości artystycznej.

P. J. Warchałowski stwierdza, że w twórczości dziecka odkryte zostało nowe źródło sztuki, pokrewnej sztuce ludowej. P. J. Rombosson zaś pisze, że minęła epoka niezdrowego i powierzchownego sentymentalizmu, kiedy rozkoszowano się naiwną twórczością ludu i dzikich plemion i konstatuje, że wojna, przywróciwszy realną skalę wzruszeń, przywróciła znaczenie logice i konstrukcji.



Architektura zajęła miejsce poprzedniej gadatliwości ornamentalnej, dramat wziął górę nad anegdotą.

Nieporozumienie, które się w tych dwóch sądach ujawnia, jest trudniejsze do rozwikłania, chociaż wydaje mi się niemniej pozornym, jak poprzednie. Rozchodzą się tu o stosunek całości do szczegółu. P. Warchałowski zachwyca się naiwną i świeżą twórczością dziecka, chociaż to dziecko dzięki swobodzie asocjacji tworzy jedynie świeże fragmenty ornamentalne i z naiwną beztróską nie dba o całość architektoniczną, której niezdolne jest ująć. P. Rambosson gardzi fragmentem ornamentalnym, gardzi szczegółem, którego znaczenia sobie nie uświadamia, wpatrzony w logikę całości. Wydaje mi się, że istotne zadanie artysty nie polega ani na skomponowaniu szczegółu ani na obmyśleniu ogólnej konstrukcji, ale właśnie na wzajemnym ustosunkowaniu szczegółu do całości; im piękniejsze są szczegóły tem bogatszą może być całość. Całość jest organizacją szczegółów, szczegół jest fragmentem całości. Jedno nabiera znaczenia jedynie dzięki drugiemu.

Trudno określić, co jest ważniejsze, i od czego zacząć należy, czy brać szczegóły i składać z nich całość, czy też uświadomić sobie najpierw całość i rozczłonkować ją na szczegóły. Zdaniem mojem, obie metody są niewłaściwe a prawdziwa twórczość polega na równoczesnym opracowaniu całości i szczegółów. Tego rodzaju równoczesność wydawać się może nieosiągalną i nie można przeczyć, że jest ona istotnie bardzo trudną, zdaje się też, że rzadko bywa w pełni osiągniętą. Wytrawny artysta tworzy formę niejako stopniowo przechodząc ciągle od syntezy do analizy i odwrotnie. Proces ten może się odbywać w świadomości albo w podświadomości, ale wymaga prawdopodobnie zawsze dość znacznego okresu czasu, który niezbędny jest do tego, aby forma dojść mogła do pełnej dojrzałości. Ani dziecko, które tworzy interesujący fragment ornamentalny, ani też konstruktor, który zapatrzony jest wyłącznie w logikę całości, nie są istotnymi artystami. Dla powstania dzieła sztuki potrzebny jest ten cud, aby całość wypełniła się szczegółami, a szczegóły zrosły się w nierozrwalną jedność. *Karol Homolacs.*

GIULIO FERRARI: IL R. MUSEO ARTISTICO-INDUSTRIALE DEL R. ISTITUTO NAZIONALE D'ISTRUZIONE PROFESSIONALE IN ROMA. (Roma 1924). Włochy, kraj muzeów sławnych na cały świat, Włochy, których „massima industria“ są cudzoziemcy, nie zdołały dotychczas postawić kwestji muzealnictwa przem. na europejskiej wyżynie. Muzeum na wyspie Murano jest właściwie tylko ciekawą wystawą szkieł od czasów egipskich po XX w. a Museo Artistico-industriale w Rzymie nie zdołało przeobrazić się w organizm żywy, na podobieństwo „Wiener Werkstätten“ lub „Skansenmuseum“ koło Sztokholmu. Włosi, żyjący po rentjersku z dorobku wieków ubiegłych, nie doceniają potrzeby kontynuowania pięknej tradycji włoskiego przemysłu

artystycznego. Ta sama Italja, lecz jakże różni ludzie! Gdy w I-szej poł. XIX w. rozwija się w Londynie muzeum „South Kensington“, gdy od r. 1861 ucieleśniają ruskinowską ideę „Morris Company“, gdy w roku 1865 tętnił pracą francuski „Union centrale des beaux art appliqué a l'industrie“, nawet, gdy w roku 1870 powstają w Krakowie z inicjatywy dr. A. Baranieckiego drugie na całym kontynencie naukowe kursa dla kobiet i podwaliny dzisiejszego „Muzeum Przemysłowego“, cicho na tem polu było we Włoszech.

Monografia rzymskiego Museo Artistico Industriale, napisana przez G. Ferrariego, dyrektora tegoż muzeum od r. 1905, rzuca światło na dolę i niedolę tego największego we Włoszech, a jedyne go w Rzymie zbiorowiska zabytków dawnego i nowoczesnego art. przem. Nieszczęśliwie rząd subwencji, znalazło się dość ofiarodawców, a jednak instytucji brak ducha i nowoczesnego życia. Muzeum, według Ferrariego, to taki rozkład eksponatów, który „wyjaśnia mniej uczonemu rozwój historii sztuki, a uczonemu ułatwia dalsze poznanie“. Znaczenie kulturalne i socjalne dadzą zbiory, które uplastyczniają młodzieży studjującej czystą ideę, obszerną syntezę narodzin i ewolucji dzieła. Tyle ideologii. Pouczającą dla naszych stosunków jest historia tego muzeum.

W roku 1872 postanawia Rada Miejska Rzymu założyć Museo d'arte applicata all'industria i wyznacza 10.000 L. na jego organizację. Otwarcie muzeum w budynku S. Lorenzo in Lucina nastąpiło dopiero w roku 1874. Gdy dom konwentu św. Wawrzyńca obrócono na kasarnię karabinierów, muzeum przenosi się na V piętro ex-konwentu św. Ignacego obok dzisiejszego Museo Kircheriano. Organizatorom chodziło o skoncentrowanie zbiorów przemysłu art. rozprószonych po Istituto di Belle Arti, instytucie św. Michała, Galerji gipsów klasycznych, fundacji Niemca Loewego, Scuola preparatoria, Palazzo Venezia, Zamku św. Anioła, Museo Kircheriano, muzeum w Termach, muzeum etruskiem (Villa Giulia) i t. d. Chodziło o położenie tamy skrzętnego i masowego zakupywania i wywożenia przez cudzoziemców wielu zabytków przemysłu artystycznego. Drogą odezwo do mieszkańców Rzymu stara się komitet o zyskanie ofiarodawców z pośród sfer wyższych. W ślad za królem Humbertem I. i królową Margheritą idą książęta, ministrowie itd. Rośnie ilość darów i depozytów. Aby wypełnić wielką lukę (una grande lacuna) w kulturze włoskiej, zakłada muzeum w roku 1876, przy pomocy subwencji Rady Miejskiej, trzy szkoły: rysunku stosowanego, modelowania w wosku i robót szklano-metalowych. Tymczasem trzecia zmiana lokalu w r. 1880 do części klasztoru S. Giuseppe, zmienia i program kursów. Muzeum udziela nauki w zakresie dekoracji malarskiej, rysunku stosowanego, plastycznej dekoracji ceramicznej, stiukowej, marmurowej i metalowej. Ponieważ Włosi uświadamiają sobie, że całem ich bogactwem jest nie teraźniejszość, lecz

klasyczna przeszłość. nauka na kursach obraca się głównie dokoła kopjowania antycznych zabytków, a rząd i rada miejska coraz to nowe subwencje dają na zakupno nie nowych dzieł przemysłu art., lecz starożytnych (per acquisto di oggetti antichi). Tak samo rozumuje i ministerstwo rolnictwa oraz min. przemysłu i handlu, z którego inicjatywy i subwencji powstaje przy muzeum odlewnia gipsów z klasycznych monumentów (officina gessi). Jest to główne pole działania muzeum. Ustrój tej pracowni skreślił nawet swego czasu dyr. G. Ferrari w broszurze „Programma di un Museo-officina gessi per l'arte italiana“ — Scuola Arte del Libro — Roma 1923. Dyplomy oraz rządowe nagrody dla najlepszych uczniów robią swoje: młodzież garnie się do pracy której owoce wnet okazały się widoczne. Instytut otrzymuje nagrody w postaci medali i dyplomów honorowych na włoskich wystawach w Medjolanie, Turynie, Rzymie, a nawet Paryżu i St. Louis.

W r. 1901 wprowadza Muzeum 3 kursy w szkole:  
1) malarstwa dekoracyjnego, 2) dekoracji plastycznej,

3) dekoracji architektonicznej oraz pracownie sztuki stosowanej w dziale ceramiki, malowania na szkle (witrażu), inkrustacji drzewnej (intaglio in legno) oraz robót metalowych. Program obfity, lecz co z niego zrealizowano? Warsztatu witraży wogóle nie otwarto, inne pracownie sztuki stosowanej, z braku dobrych nauczycieli, braku nagród pieniężnych dla uczniów (!), a przedewszystkiem znikomej ilości kandydatów — zamknięto po krótkotrwałem wegetowaniu. Najlepsze rezultaty, zdaniem Ferrariego, wydały te kursy, których program obejmował ćwiczenie się w stylu greckim i neoklasycznym przez dwa lata, a wykonywanie zadanych tematów w dowolnym stylu roku trzeciego (!).

Pięciu nauczycieli tej szkoły posiadało kwalifikacje z ukończenia kursów tegoż instytutu. Nie należy się przeto dziwić, że duch reformy nie mógł przedostać się do metody i programu tego największego we Włoszech muzeum dawnego i nowego przemysłu artystycznego.  
*Tadeusz Seweryn.*

#### KONKURS NA AFISZ.

Centralny Komitet Dnia Spółdzielczości w Polsce, ogłasza konkurs na projekt plakatu z okazji Dnia propagandy spółdzielczości w Polsce.

Dzień Spółdzielczości obchodzony jest we wszystkich krajach, w których istnieją centralne związki organizacji spółdzielczych należące do międzynarodowego Związku Spółdzielczego. Jako barwy spółdzielczości przyjęte zostały przez Międzynarodowy Związek Spółdzielczy kolor tęczy. Warunki konkursu:

1) projekt powinien być wykonany w rozmiarze arkusza papieru 70 na 100; barwnie, najwyżej w 3—5 kolorach na technikę litograficzną;

2) plakat powinien zawierać napis „Dzień Spółdzielczości 7 czerwca 1925 roku“;

3) nagroda za projekt wyróżniony 500 zł i po 10 gr. za każdy sprzedany egzemplarz (najmniejszy nakład 5000 egzemplarzy);

4) termin nadsyłania projektów upływa nieodwołalnie 15 kwietnia, projekt winien być oznaczony godłem, a w załączeniu należy przysłać kopertę, z tem samem godłem, zawierającą nazwisko autora;

5) projekty należy nadsyłać pod adresem: Centralny Komitet Dnia Spółdzielczości w Warszawie, ul. Nowogrodzka 21, Towarzystwo Kooperatystów;

6) Sąd konkursowy stanowią pp. artyści: prof. M. Kotarbiński, prof. W. Skoczylas, prof. E. Trojanowski oraz przedstawiciele organizacji spółdzielczych: dyrektor H. Rapacki, dyr. Z. Chmielewski.



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





RYC. 1.



RYC. 2.



RYC. 3.

TABL. I. RYC. 1. 2. 3. SKRZYNIE WŁOSKIE.



RYC. 4. DO TABL. I.



RYC. 1



RYC. 2.

TABL. II. RYC. 1. 2. SKRZYNIĘ WŁOSKIE.





RYC. 3.



RYC. 4.

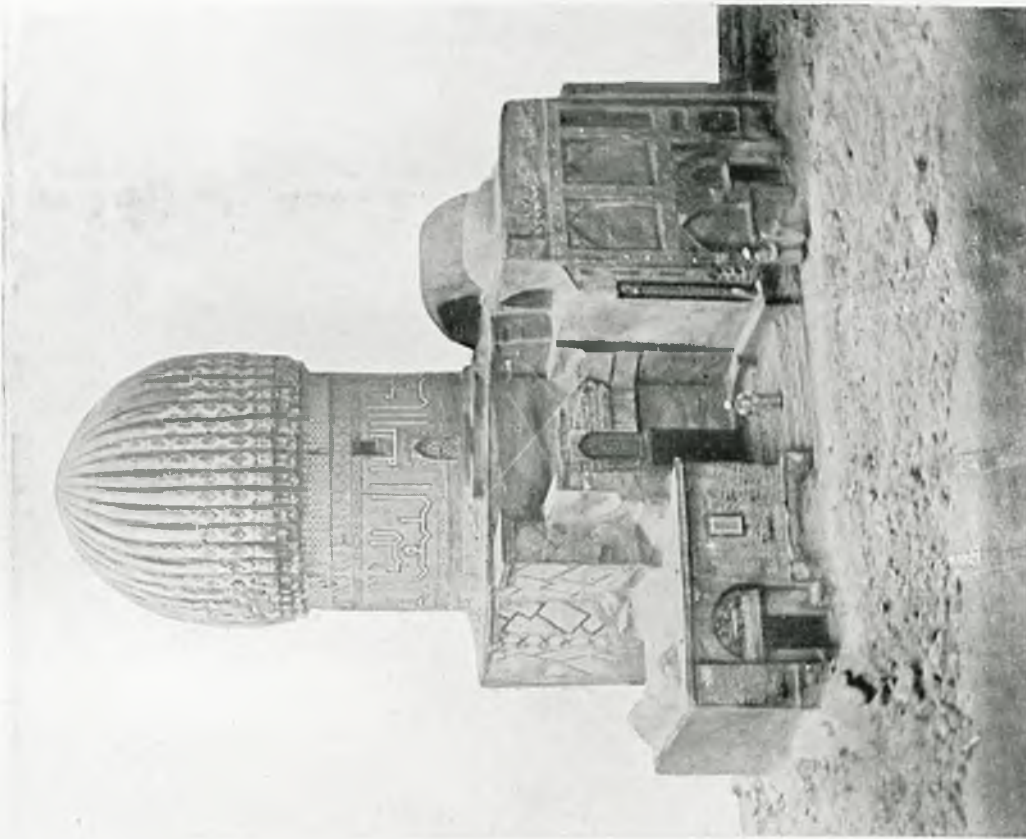
RYC. 3. 4. DO TABL. II. SKRZYNIĘ WŁOSKIE.



RYC. 1.



RYC. 2.



RYC. 3.

TABL. III. MODELE MUŻŁMAŃSKIEJ ARCHITEKTURY WYKONANE PRZEZ WIESZENIEWSKIEGO W SAMARKANDZIE.  
RYC. I. CHADŻA „ABDI DARUN” I „CZUPAN ATA”; RYC. II. MAUZOLEUM „BIBI-CHANUM”; RYC. III. GROBOWIEC TAMERLANA.





RYC. I.



RYC. 2.

TABL. IV. MODELE MUZUŁMAŃSKIEJ ARCHITEKTURY WYKONANE PRZEZ WIESZENIEWSKIEGO W SAMARKANDZIE.

RYC. I. „CHADŻY-ACHRAR”. RYC. II. „SZYR DAR”.



TABL. V. WYROBY MAJOLIKOWE FIRMY WARSZAWSKIEJ  
„WOJNACKI I CZECHOWSKI“





TABL. VI. WYROBY MAJOLIKOWE FIRMY WARSZAWSKIEJ  
„WOJNACKI I CZECHOWSKI“



TABL. VII. URZĄDZENIA SKLEPOWE ARCH. KAZIMIERZA KACZOROWSKIEGO.





TABL. IX. WYROBY SIATKOWE. PRZEMYSŁ DOMOWY NA KASZUBACH.

Piewszorzędne i jedyne fachowe koncesjonowane

BIURO KUPNA i SPRZEDAŻY REALNOŚCI  
i t. p.  
DOM DLA HANDLU i PRZEMYSŁU

# WŁADYSŁAWA ROPSKIEGO

CENTRALA: RYNEK GŁ. 39. TELEFON 4102.

## Filje własne:

Kraków: Rynek gł. 30. Tel. 3529. Zakopane: Krupówki 19.

Król. Huta: Gudlerska 2.

## Filje zagraniczne:

Paryż: Two. Polsko-Francuskie. New York.

## Z A Ł A T W I A:

Przeprowadza transakcje kupna i sprzedaży przedsiębiorstw, handli, fabryk, realności, will, parcel, majątków ziemskich, lasów, dzierżaw i zamian.

Generalna Agencja przy pośrednictwie pożyczek pieniężnych, pochodzących z zakładów przemysłowych i kredytowych, sporządzenia i tłumaczenia ogłoszeń i reklam.

Główne biuro ogłoszeń i plakatowania

Dom spedycyjny, przewóz mebli koleją i okrętem.

Główne biuro wynajmu mieszkań, sklepów i will w miejscu i na letniskach, w kraju i zagranicą.

Przyjmuje wszelkie zgłoszenia do sprzedaży, kupna i przeprowadza takowe w krótkim czasie bez żadnych kosztów, prócz umówionej prowizji.

Udziela informacji w kupnach i sprzedaży we wszystkich gałęziach przemysłu.



# „ELEKTROS“

PRZEDSIĘBIORSTWO ELEKTROTECHNICZNE

J. WŁADYSŁAW SAJAK

KRAKÓW, UL. FRANCISZKAŃSKA 4. — TEL. 1214. — Konto P. K. O. 405,073.

Pracownia: Podgórze, ul. Spiska 42.

Urządzenia: dla fabryk, kopalń,  
gorzelń, browarów, tartaków,  
młynów, gospodarstw rolnych,  
domów mieszkalnych, will, pa-  
łaców, sklepów, oświetlenia re-  
klamowego etc.

Urządzenia: sygnalizacji, telefo-  
nów i gromochronów.

Warsztat elektromechaniczny dla  
budowy rozdzielnic.

Naprawy maszyn i aparatów.

Skład materiałów elektrotech-  
nicznych.

Prospekty i kosztorysy na żądanie.

ZAKŁADY GRAFICZNE

# „ŚWIATŁOCIEN”

T. JABŁOŃSKI I SP.

W KRAKOWIE, UL. FRANCISZKAŃSKA 4.

TELEFON NR. 1214. — KONTO CZEKOWE P. K. O. 405,073.

WYKONUJĄ WSZELKIE KLISZE NA CYNKU, MOSIĄDZU itp. KRESKOWE,  
SIATKOWE DO DRUKU CZARNEGO i WIELOBARWNEGO, DLA WYDAW-  
NICTW NAUKOWYCH, ARTYSTYCZNYCH, KART WIDOKOWYCH itp.  
ZDJĘCIA FOTOGRAFICZNE, PORTRETOWE, ARCHITEKTONICZNE i PRZEMYSŁOWE.

## PRZEMYSŁ ARTYSTYCZNY ART

SPÓŁKA Z OGR. ODP.  
KRAKÓW — KARMELICKA 15.

Wyroby z miedzi i mosiądzu kute, trawione i barwione (wazy, flakony, wazeczki, popielniczki). Batiki na jedwabiu, szale, makaty, wstążki, chustki, abażury, zakładki do książek.  
Lampy elektryczne.

## G. WERNER

Kraków, ul. Sławkowska L. 13.

Poleca obuwie najwikwitniejsze męskie i damskie wyrobów własnych oraz wielki wybór firm zagranicznych jako:

Fl. Poppera, Bally Strakosz i t. d.

Specjalność: Buty wojskowe, buty do polowania i wyścigów, zarazem skład wszelkich przyborów do konserwowania.

Ceny b. umiarkowane.

## KILIMY DYWANY

w artystycznych wzorach i najlepszym wykonaniu gotowe i na zamówienia poleca

„Kobierzec“

w Krakowie, ul. Podwale l. 3.

Fabryczny skład przędzy kilimowej, Smyrnej, we wszystkich kolorach, osnowy do kilimów i kanwy do dywanów ręcznych.

Ceny fabryczne.

Szyby matowane gładko i z ornamentami według dowolnych wzorów.

Reklamy świetlne trawione.

Szyldy szklane trawione, złożone i malowane na drzewie, blasze i t. p.

Lakiernictwo galanteryjne, portale, meble wykonuje pierwsza kraj. pracownia

Tad. Laszkiewicza

Kraków, ul. św. Marka L. 8.

## JÓZEF MASSAR

KRAKÓW, FLORJAŃSKA 15.

MAGAZYN TOWARÓW  
BŁAWATNYCH I KONFEKCI DAMSKIEJ

POLECA

NOWOŚCINA WIOSNĘ ILATO  
MATERJAŁY WELNIANE NA  
UBRANIA MĘSKIE, KOSTJUMY  
DAMSKIE, JEDWABIE, VEILE,  
ZEFIRY ANGIELSKIE, PŁÓTNA  
CHIFFONY, STOŁOWA BIE-  
LIZNA, PLEDY, KOCE, KAPY  
NA ŁÓŻKA I T. D.

TOWAR DOBOROWY  
CENY UMIARKOWANE

## JULJUSZ JURCZAK

ZAKŁADY INSTALACYJNO-  
WODOCIĄGOWE I GAZOWE

KRAKÓW, FRANCISZKAŃSKA 4.

TEL. 248.

TEL. 248.

WYKONUJĘ WSZELKIE PRACE WCHO-  
DZĄCE W ZAKRES INSTALACJI WODO-  
CIĄGÓW, GAZU, CENTRALNEGO OGRZE-  
WANIA I KANALIZACJI DOMOWYCH.

REKONSTRUJĘ I OCZYSZCZAM NAJGŁĘB-  
SZE STUDNIE, TAK CEMBROWANE, JAK  
TEŻ I WIERCONE.



# KSIĘGARNIA TOW. SZKOŁY LUDOWEJ

W KRAKOWIE UL. ŚW. ANNY L. 5.

POLECA:

PODRĘCZNIKI SZKOLNE DLA SZKÓŁ WSZYSTKICH STOPNI I RODZAJÓW

BOGATO ZAOPATRZONY DZIAŁ BELETRYSTYCZNY

SZTUKI DLA TEATRÓW AMATORSKICH.

SPECJALNOŚCIĄ KSIĘGARNI T. S. L. JEST DOSTARCZANIE: GOTOWYCH BIBL. MIEJSKICH, WIEJSKICH I SZKOLNYCH UKŁADU FACHOWYCH PEDAGOGÓW I PRAC. OŚWIATOWYCH.

KATALOGI ODWROTNIE DARMO.

NOWO OTWARTY!

NOWO OTWARTY!

## ZAKŁAD KRAWIECKI

KOSTJUMY, PŁASZCZE DAMSKIE, UBRANIA MĘSKIE.

WYKONUJE WSZELKĄ PRACĘ PODŁUG NAJNOWSZYCH MODELI POD KIEROWNICTWEM OSOBISTYM, Z MATERJAŁÓW WŁASNYCH I DOSTARCZONYCH.

**I. PORADZISZ, KRAKÓW GOŁĘBIA 16. I. P.**

CENY PRZYSTĘPNE.

CENY PRZYSTĘPNE.

SKŁAD FORTEPIANÓW, PIANIN I FISHARMONJI

FIRMY:

ZYGMUNT RABA NAST. **WŁADYSŁAW BOŁOŃSKI**

TELEFON 455. KRAKÓW UL. ŚW. ANNY L.3. ROK ZAŁOŻENIA 1889.

CENTRALNE ZASTĘPSTWA FIRM ŚWIATOWEJ SŁAWY:

**STEINWAY & SONS**

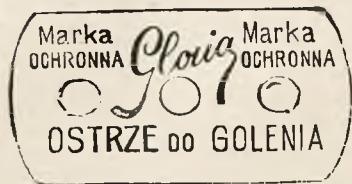
IBACH, PETROF, STINGL ORIGINAL, LAUBERGER & GLOSS,  
ARN. FIBIGER, SPONNAGEL, LYRA i INNE.

## WZORY MEBLI DLA STOLARZY.

M. MUZEUM PRZEMYSŁ. W KRAKOWIE, UL. SMOLEŃSKA 9,

przystępuje do wydania publikacji wzorów meblowych dla stolarzy. Będą to rysunki z których każdy stolarz z łatwością skorzysta. O ukazaniu się z druku wydawnictwa wzorów podane zostaną osobne ogłoszenia.

UZNANE ZA NAJLEPSZE



Żądać wszędzie.

**WŁADYSŁAW OTOROWSKI**  
Wytwórnia aparatów i ostrzy do golenia  
Kraków, ul. Zwierzyniecka 15.

Zakład

**Artystyczno-ślusarski**  
**Adolfa Berwalda**  
Kraków. ul. Dietlowska L. 74.

Wykonuje wszelkie roboty w zakres ślusarstwa  
artyst. i budowlanego po cenach najniższych  
Robota pierwszorzędna.

**JÓZEF KOBOS**

PRACOWNIA

**ART.-STOLARSKA**  
**W KRAKOWIE**

ULICA GRZEGÓRZECKA 24.

**J. Butelski St. Kurach**  
Konc. Zakład dla inst. wodociągów

**Wytwórnia**

**trumien metalowych**  
oraz wszelkich robót blacharskich.

Kraków, ul. św. Marka L. 11.

**„AUTO—STAR“**

ZAKŁADY

TECHN.-SAMOCHODOWE

**JULJUSZ SOBIEWSKI**

KRAKÓW, SŁAWKOWSKA L. 32.  
Tel. 1500. Adr. teleg. „Autostar“.

Samochody, akcesoria, opony samochodowe  
i pełne gumy do samochodów ciężarowych,  
„Pierlli“. Oleje i smary, benzyna. Osobny dział  
rowerów angielskich.

**CZAPKI MUNDUROWE**

BERETY, KAPELUSZE

SZKOLNE, KRAKUSKI

WYRABIA

**HELENA LOHOWA**

**PRACOWNIA SUKIEN**

**I KOSTJUMÓW DAMSKICH**

KRAKÓW, UL. LUBICZ L. 19, 1 P.

**PRACOWNIA CZAPEK**

ZWIĄZKU

**PRACY POL. KOBIET**

KRAKÓW, PLAC SZCZEPAŃSKI 3.



## „MART A“

pracownia różańców i szkaplerzy  
Tow. popierania przem. kobiecego oraz  
składnica i wyrób szat liturgicznych,  
biretów, chorągwi, baldachimów, obrazów olejnych  
i t. p. Restaurowanie starych aparatów kościelnych.

Kraków, ulica św. Jana L. 24.

Ceny umiarkowane.

ZAKŁAD KRAWIECKI

**F. ŁUKASIEWICZ  
i J. ISKIERSKI**

Kraków, ulica Gołębia l. 16.

Polecają materiały zagraniczne i wyko-  
nują wszelkie roboty w zakres kra-  
wiewstwa wchodzące, z własnych i do-  
starczonych materiałów.

## K. WITKOWSKI KORDAS

Kraków, ul. Wiślna L. 6.

Przybory kościelne jak ornaty,  
kapy, baldachimy.

Specjalnie:

wszelkie sztandary i chorągwie.

Zakład artystyczny cyzelersko-  
bronzowniczy dla sztuki kościel-  
nej i galanteryjnej.

**S. Gregorczyk**

Kraków, ul. św. Tomusza L. 25.

Wykonuje wszelkie aparata i t. p. z brązu srebra  
i innych szlachetnych metali. Przyjmuje także  
do odnawiania.

PRACOWNIA  
ARTYSTYCZNO-KOTLARSKA  
**ALBIN ŻYŁA**  
KRAKÓW, UL. ŚW. MARKA 31.

POLECA SZCZEGÓLNIIE PISANKI  
DO BATIKU RÓŻNYCH GRUBOŚCI  
WYKONUJE OZDOBNE WAZY,  
KONWIE, DZBANKI, WAZONY, ORAZ  
URNY ARTYSTYCZNIE ZDOBIONE  
ORNAMENTEM LUB BATIKOWANE,  
JAK RÓWNIEŻ PRZYBORY KOŚCIELNE,  
KROPIELNICE, CHRZCIELNICE,  
KADZIELNICE I TYM PODOBNE  
ARTYKUŁY ARTYSTYCZNE.

WYKONANIE SUMIENNE I ARTY-  
STYCZNE WEDŁUG WŁASNYCH  
LUB NADESŁANYCH MODELI.

WYSTAWA MODELI STAŁE W SKŁADZIE  
FIRMY „ART“ UL. KARMELICKA 15.

**J. STEINBERG**

ZAKŁADY ART.-STOLARSKIE

KRAKÓW, DAIWÓR L. 14

WYKONUJE WSZELKIE ROBOTY  
WCHODZĄCE W ZAKRES STOLAR-  
STWA JAK: ROBOTY BUDOWLANE  
I KLATKI SCHODOWE

ROBOTY MEBLOWE, URZĄDZENIA  
BIUROWE, KUCHENNE, PORTALE  
I URZĄDZENIA SKLEPOWE.

ROK ZAŁ. 1903.

TEL. 1378.

**„ROYAL“** S. SETMAJER  
i M. MOŁODECKI

KRAKÓW, FLORJAŃSKA 49. TEL. 15-77.

MASZYNY PISANIA, RACHOWANIA,  
DOKUMENTOWANIA, POWIELANIA  
i KOPIOWANIA. WSTAŻKI - KALKA

TELEFONY: INDUKCYJNE, AUTOMA-  
TYCZNE, BATERYJNE,  
CENTRALE, ZMIENNIKI  
ORAZ CZĘŚCI SKŁADOWE.

POLSKI PRZEMYSŁ KILIMKARSKI  
KRAKÓW, UL. MIKOŁAJSKA L. 12.

POLECA

**KILIMY**  
ARTYSTYCZNE

PROJEKTUJĄ: PROF. JÓZEF CZAJKOWSKI,  
ADAM DOBRÓDZICKI, A. GRAMATYKA-  
OSTROWSKA I W. I.

FIRMA

**S. WOJCIECHOWSKI**  
SKŁAD FARB i MATERJAŁÓW  
w Krakowie, Karmelicka 21, Tel. 3528.

poleca:

Szczotki, mydła, farby, lakiery, oleje i t. p.  
Perfумы i artykuły toaletowe  
w wielkim wyborze.

ZAKŁADY REPRODUKCYJNE

**„AKROPOL“**

Kraków, ul. Lwowska L. 36.

Jedynie krajowe zakłady światłodrukowe  
wykonują widokówki, albumy i obrazy  
po cenach konkurencyjnych.

Na żądanie szczegółowe oferty z wzorami.

PRACOWNIA  
ART. CYZELERSKO-GALANTERYJNA  
WŁADYSŁAW

**ROGAŁSKI**  
Kraków, ul. Biskupia L. 11-13.

Wyrabia przedmioty kościelne, oraz  
art. przedmioty galanteryjne, w srebrze:  
zarazem przyjmuje wszelkie reperacje,  
srebrzy i złoci.

po cenach umiarkowanych.

**J. TOKAR i L. FRYZE**

KONC. ZAKŁAD

WODOCIĄGOWY i BLACHARSKI  
Kraków, ul. św. Jana 10. Tel. 574.

Wykonują wszelkie instalacje wodociągowe i ga-  
zowe, urządzą kuchnie, łazienki, klozety i kanali-  
zację oraz wszelkie roboty budowlano-blacharskie,  
jak krycie dachów, blachą miedzianą, cynkową,  
papa, terowanie i malowanie dachów.

Wykonanie solidne, kosztorysy i obliczenia bez-  
płatnie, ceny konkurencyjne.

**SALON MÓD**

**L. PIENIAŻEK**  
KRAKÓW, FLORJAŃSKA L. 26.

Poleca

kapelusze dla Pań od najwykwintniej-  
szych do najskromniejszych.

Ceny umiarkowane.

**ZAKŁAD**

TECHNICZNO-DENTYSTYCZNY

**ZOFJI MARKOWSKIEJ**

OTWARTY OD

GODZ. 9-12 i OD 3-5 POP.

KRAKÓW, UL. KROWODERSKA 2.



## Polski Sklep Komisowy

Kraków, Florjańska L. 47.  
w podwórzu

Sprzedazy i kupna różnych przedmiotów, jak z wełny, drzewa, złota, srebra, brązu, szkła, porcelany, i tp. ręczy za solidne i szybkie załatwienie wszelkiej transakcji.

Pracownia sukien damskich **Julji Polaczkowej** Kraków-Dębni ul. Pułaskiego 5 I. p.

Wykonuje wszelkie roboty w zakres krawiectwa wchodzące.

Wykonanie solidne.

Ceny konkurencyjne.

### Księgarnia i Drukarnia

## O r b i s

Kraków-Dębni ul. Barska L. 41.

ma na składzie wszystkie dzieła naukowe i bellestryczne, geograficzne oraz mapy, atlasy, globusy i inne środki pomocnicze, Drukarnia wykonuje wszelkie roboty w zakres drukarstwa wchodzące starannie szybko i po najprzystępniejszych cenach.

### FABRYKA STOLARSKA

## ANDRZEJ ADAMSKI i SYN

KRAKÓW XI. PUŁASKIEGO 16

TEL. 2481.

TEL. 2481.

Wykonuje roboty w zakres wchodzące t. j. roboty meblowe i budowlane, i t. p.

## ANTYKWARJAT ARTYSTYCZNY

FR. STUDZIŃSKIEGO

KUPNO SPRZEDAŻ ANTYCZ-  
NYCH MEBLI, OBRAZÓW,  
GRAFIKI, PORCELANY,  
KRYSTAŁÓW, BRONZÓW,  
TKANIN I T. P.

KRAKÓW, STRASZEWS-  
KIEGO L. 27 — TEL. 506.

## JÓZEF GABRYŚ

EGZAMINOWANY MASAŻYSTA  
Z UKOŃCZONYM KURSEM ORTOPEDI NA  
KLINICE CHIRURG. UNIW. JAGIEL. NA  
ODDZIALE PROF. KADENA,

Doskonale uzdolniony teoretycznie i prak-  
tyczne do wykonywania masażu i gimna-  
styki, również przeprowadza wszelkie za-  
biegi hydropatyczne, stawia bańki oraz  
pielęguje chorych.

Kraków, ulica św. Tomasza 33 II. p.

## Ignacy Sobolewski Magazyn bławatny

Kraków, ulica Grodzka L. 3.

Poleca materiały damskie i męskie  
we wielkim wyborze.

# PRZEMYSŁ I RZEMIOSŁO

ROCZNIK I. NR. 1 i 2 — ROCZNIK II. NR. 1.

## PRZEMYSŁ, RZEMIOSŁO, SZTUKA

R. II. Nr. 2—4. — R. III. Nr. 1—4. — R. IV. Nr. 1—4.

CZASOPISMO POŚWIĘCONE WYTWÓRCZOŚCI PRZEMYSŁOWEJ I RĘKODZIELNICZEJ ORAZ SZTUCE PLASTYCZNEJ. ORGAN MIEJSKIEGO MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO IM. DRA ADRJANA BARANIECKIEGO W KRAKOWIE

REDAKTOR:

KAZIMIERZ WITKIEWICZ

ROK 1921—1924.

DRUK I NAKŁAD MIEJSKIEGO MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO W KRAKOWIE.





# SPIS RZECZY.

## I. Spis prac i artykułów według autorów.

BOCHNAK ADAM Dr.	str.	DOBRZYCKI JERZY	str.
Makaty marszałka Francji Fr. de Créqui księcia de Lesdiguières. Rocznik III 1923 r. zeszyt 3/4 . . . . .	32	Pomnik Kościuszki na Wawelu. R. II. 1922 roku zeszyt 1 . . . . .	32
BORAWSKI ALEKSANDER		Śląska wytwórczość ceramiczna w XVIII w. R. III. 1923 r. zeszyt 1/2 str. 44; z. 3/4	3
O ludwisarstwie i dzwonach w Polsce. Rocznik I-szy 1921 zeszyt 2 . . . . .	49	ESTREICHER TADEUSZ	
BUDKA WŁODZIMIERZ Dr.		Istota „trądu cynowego“, trumien w grobach królewskich na Wawelu. R. III. 1923 roku zeszyt 1/2 . . . . .	24
Ciekaweszczygóły z wizytacji kościołów w diecezji Płockiej w r. 1605. Rocznik IV. 1924 r. zeszyt 3 . . . . .	29	GERMAIN WANDA	
BUKOWSKI JAN		Wystawa Wielkobrytyjska w Wembley. Rocznik IV-ty 1924 r. zeszyt 3 . . . . .	23
O kształceniu w sztuce. R. II. 1922 r. zeszyt 2 . . . . .	7	GULGOWSKI IZYDOR	
CHMIEL ADAM		Garncarstwo na Kaszubach. R. IV. 1924 roku zeszyt 1 . . . . .	3
Oprawy introligatora krakowskiego Kaspra Rajmana (starszego) 1566—1600. Rocznik I-szy 1921 zeszyt 1 . . . . .	14	Hafty ludowe na Kaszubach. R. IV. 1924 r. zeszyt 2 . . . . .	12
Godła rzemieślnicze i przemysłowe krakowskie. Rocznik I. 1921 r. zeszyt 2 . . . . . (ciąg dalszy). R. II 1922 r. zeszyt 2/3	57	HOMOLACŚ KAROL	
Kafle warsztatu krakowskiego z połowy XIX wieku. Rocznik II. 1922 r. zeszyt 1	30	Sztuka — Życie. R. I. 1921 r. zeszyt 1	1
Karty zodiacowe z drugiej połowy XVIII. w. Rocznik II-gi 1922 r. zeszyt 4	25	Nauka zdobnictwa. R. I. 1921 zeszyt 2	62
Karty do gry z geografją Polski z drugiej połowy XVIII-go w. Rocznik III. 1923 roku zeszyt 3/4 . . . . .	29	Znaczenie ćwiczeń plastycznych w szkołach ogólnie kształcących. R. III. 1923 roku zeszyt 1/2 . . . . .	19
Karty z fabryki kraj. J.C. du Porta w Warszawie. R. IV. 1924 r. zeszyt 3 str. 3; zesz. 4	21	Teorje kolorystyczne w związku z potrzebami szkolnictwa i przem. R. IV. 1924 roku zeszyt 3 str. 8; zeszyt 4 . . . . .	13
CYBULSKI KAZIMIERZ		KRÓLIKOWSKI LUDWIK	
Znaczenie fotografii w kulturze człowieka. Rocznik I-szy 1921 zeszyt 1 . . . . .	35	Sztuka drukarska. R. I. 1921 r. zeszyt 1	37
DOBROWOLSKI NAŁĘCZ M. Dr.		KRÓLIKOWSKI LUDWIK	
Starodawne obicia papierowe czyli kołtryny. Rocznik II-gi 1922 r. zeszyt 2	14	Uwagi w sprawie wykształcenia rzemieślnika. R. I. 1921 r. zeszyt 2 . . . . .	85
DOBROWOLSKI TADEUSZ Dr.		KRUSZYŃSKI TADEUSZ Ks. Dr.	
Ze średniowiecznych malowań ściennych. Rocznik III. 1923 zeszyt 3/4 . . . . .	45	Jedwabne pasy polskie w Muzeum przem. w Krakowie. R. I. 1921 r. zeszyt 2	87
O skrzyni z Nowego Sącza. Rocznik III 1923 r. zeszyt 3/4 . . . . .	50	Bursztyn. R. II. 1922 roku zeszyt 1	18
		Zabytki złotnicze w Muzeum przemysł. w Krakowie. R. II. 1922 r. zeszyt 1 . . . . .	28
		Organy i stalle w kościele pocysterskim w Oliwie. R. II. 1922 r. zeszyt 3 . . . . .	23
		Zdunowie Gdańscy w dawniejszych czasach. Rocznik II. 1922 roku zeszyt 3 . . . . .	28



Organy i stalle w kościele pocysterskim w Oliwie. Kruszyński Tadeusz ks. dr. R. II 1922 r. zeszyt 3 . . . . .	23	Polskie słownictwo graficzne. R. II 1922 r. zeszyt 4 . . . . .	41
Wyrób sprzętów ludowych w Skawinie pod Krakowem. Udziela Seweryn. R. IV 1924 r. zeszyt 1 . . . . .	19	Reklama a oszpeccenie miasta. Muczowski Józef. R. I 1921 r. zeszyt 2 . . . . .	73
Przemysł drzewny w Koszarawie. R. I 1921 r. zeszyt 2 . . . . .	79	Uwagi w sprawie wykształcenia rzemieślnika. Królikowski Ludwik i Taubman H. R. I 1921 r. zeszyt 2 . . . . .	85
Kilka uwag o sprzętach z okresu Biedermeiera i potrzebach współczesnych w meblarstwie. Strojek Stefan architekt. R. IV 1924 r. zeszyt 3 . . . . .	30	Teorie kolorystyczne w związku z potrzebami szkolnictwa i przemysłu. Homolacs Karol. Rocznik IV 1924 r. zeszyt 3 . . . . .	8
<b>SZTUKA LUDOWA</b>		„ zeszyt 4 . . . . .	13
Kuśnierstwo w Starym Sączu. Udziela Seweryn. R. III 1923 r. zeszyt 1/2 . . . . .	15	Znaczenie ćwiczeń plastycznych w szkołach ogólnokształcących. R. III 1923 r. zeszyt 1/2 . . . . .	19
Wyrób sprzętów ludowych w Skawinie pod Krakowem. R. IV 1924 r. zeszyt 1 . . . . .	19	Nauka zdobnictwa. R. I 1921 r. zeszyt 2 . . . . .	62
Wycinanki ludu polskiego. R. III 1923 r. zeszyt 1/2 . . . . .	32	Sztuka — życie. „ I 1921 r. zeszyt 1 . . . . .	1
Gliniane kropielniczki ludowe. R. IV 1924 r. zeszyt 2 . . . . .	25	O kształceniu w sztuce. Bukowski Jan. R. II. 1922 r. zeszyt 2 . . . . .	7
Wełniane Wyroby drutowe w Tyńcu pod Krakowem. R. II 1921 r. zeszyt 2 . . . . .	18	<b>TKACTWO</b>	
Przemysł drzewny w Koszarawie R. I 1921 r. zeszyt 2 . . . . .	79	Jedwabne pasy polskie w Muzeum przemysłowym w Krakowie. Kruszyński Tadeusz ks. dr. R. I 1921 r. zeszyt 2 . . . . .	87
Uwagi o malarstwie ludowym w północno-zachodnim skrawku Żmudzi Perkowski Józef. R. II 1922 r. zeszyt 3 . . . . .	25	Nieco o dawnych polskich kilimach. R. IV 1924 r. zeszyt 3 . . . . .	20
Garncarstwo ludowe w przemyśle ceramicznym. Szafran T. R. IV 1924 r. zeszyt 2 . . . . .	15	Stan dzisiejszego przemysłu kilimkarskiego. Witkiewicz K. R. II 1922 r. zeszyt 3 . . . . .	34
Fartuszki kosowskie. Seweryn Tadeusz. R. IV 1924 r. zeszyt 1 . . . . .	24	Makaty marszałka Francji Fr. de Crèqui księcia de Lesdiguières. Bochnak Adam dr. R. III 1923 r. zeszyt 3/4 . . . . .	32
Kozusznictwo i torebkarstwo w Kosowie. R. IV 1924 r. zeszyt 2 . . . . .	19	Pasiaki łowickie. Seweryn Tadeusz. i St. Seweryn R. IV 1924 r. zeszyt 4 . . . . .	3
Pamiętki i zabawki ludowe z kiermaszu Krakowskiego. Witkiewicz Kazimierz. R. IV 1924 r. zeszyt 1 . . . . .	27	Tkactwo i krawiectwo w Brzezinach. R. IV 1924 r. zeszyt 3 . . . . .	17
Malowanki ludowe z okolicy Dąbrowy w Tarnowskiem. R. IV 1924 r. zeszyt 1 . . . . .	25	<b>WYROBY BURSZTYNOWE</b>	
Obrazy ludowe na szkle malowane. Lepszy Leonard. R. I 1921 r. zeszyt 1 . . . . .	23	Bursztyn. Kruszyński Tadeusz ks. dr. R. II 1922 r. zeszyt 1 . . . . .	18
Hafty ludowe na Kaszubach. Gulowski Izydor. R. IV 1924 r. zeszyt 2 . . . . .	12	<b>RÓZNE</b>	
Garncarstwo na Kaszubach. Rocznik IV 1924 r. zeszyt 1 . . . . .	3	Godłarzemieślnicze i przemysłowe Krakowskie. Chmiel A. R. I 1921 r. zeszyt 2 . . . . .	57
<b>TEORJA I NAUCZANIE W SZTUKACH PLASTYCZNYCH, PRZEMYSŁE I RZEMIOSŁE</b>		„ II 1922 r. z. 2/3 . . . . .	1
Nauka robót ręcznych jako czynnik wychowawczy. Sykała Władysław. R. II 1922 r. zeszyt 1 . . . . .	36	Dziwne Muzeum. Seweryn Tadeusz. R. IV 1924 r. zeszyt 1 . . . . .	22
Zadania M. Muzeum przemysłowego w Krakowie. Tor Eugenjusz. Rocznik I 1921 r. zeszyt 1 . . . . .	8	Adrian Baraniecki, twórca Muzeum przemysłowego 1828—1891. Rostafiński Józef. R. I 1921 r. zeszyt 1 . . . . .	3
Słownictwo rzemieślnicze. Stadtmüller Karol inżynier. R. II 1922 r. zeszyt 1 . . . . .	40	Wystawa Wielkobrytyjska w Wembley. Germain Wanda. Rocznik IV 1924 roku zeszyt 3 . . . . .	23
		Pomnik Kościuszki na Wawelu. Dobrzycki Jerzy dr. Rocznik II 1922 roku zeszyt 1 . . . . .	32
		Ciekawe szczegóły z wizytacji kościołów w diecezji Płockiej w r. 1605. Budka Włodzimierz dr. Rocznik IV 1924 r. zeszyt 3 . . . . .	29



### III. Spis ilustracji w tekście i na osobnych tablicach.

#### Rocznik I. Nr. 1. 1921 roku.

A) ILUSTRACJE W TEKŚCIE		str.			str.
Adrian Baraniecki, portret	3		Obrazek chrztu księcia (na szkle)	27	
M. Muzeum im. Dra. A. Baranieckiego w Krakowie, fasada przy ul. Smoleńskiej	9		Obrazek P. Jezusa ukrzyżowanego (na szkle)	27	
Fragment oprawy Kaspra Rajmana	18		Obrazek Matki Boskiej karmicielki (na szkle)	31	
Typ opraw ksiąg miejskich, K. Rajmana	19		Wizerunek tzw. Janosikowej frajerki	31	
Oprawa mszału projektu Wojciecha Jastrzębowskiego	20	B) ILUST. NA OSOBNYCH TABL.	tabl.		
Oprawa księgi pamiątkowej projektu St. Fabiańskiego	20		Obrazy ludowe na szkle malowane ze zbiorów M. Muzeum przem. w Krakowie	I	
Oprawy ksiąg z zakładu R. Jahody	21		Gobelin pochodzący z Nieświeżskiego zamku, w. XVIII, wł. Muzeum przemysł. w Krakowie	II	
Oprawa mszału projektu H. Uziębły z zakładu Roberta Jahody	22				

#### Rocznik I. Nr. 2. 1921 roku.

A) ILUSTRACJE W TEKŚCIE		str.			str.
Odcisk herbu Czartoryskich z r. 1774 na dzwonie w kościele p. św. Anny w Wilanowie	49		Odłamek z dzwonu mniejszego i rozbitego z wieży przy kościele św. Anny w Warszawie	56	
Napis z r. 1111 na dzwonie w kościele w Hebdowie Miechowskim	52		Odcisk herbu Lubomirskich „Szreniawa“ na dzwonie z r. 1772 w kościele w Czerniakowie	56	
Napis z r. 1108 na dzwonie w kościele w Czaplach Wielkich	52		Odłamek dzwonu z r. 1667 rozbitego przez Niemców w księstwie Łowickiem	56	
Napis z r. 1200 na dzwonie w kościele w Mstyczowie, powiecie Andziejowskim	52		Godło drukarzy krakowskich z r. 1683	57	
Napis na dzwonie z kościoła w Książu Małym, powiatu Miechowskiego, roku 1500	53		Godło ciesielskie	60	
Napis na dzwonie z kościoła w Iwanowicach, pow. Miechowskiego, roku 1525	53		Godło introligatorów szkatulników	62	
Napis na dzwonie z kościoła w Kielcach, r. 1527	53		<i>Portale i sklepy Krakowskie:</i>		
Napis staro-niemiecki na dzwonie z kościoła w Staromieściu, r. 1569	54		1) Portal pod l. 17 w rynku	74	
Odcisk części ornamentu na dzwonie z r. 1751 w kościele w Grójcu	55		2) Portal domu pod l. 3 przy ul. Florjańskiej	75	
Odcisk z części ornamentu i napisu na dzwonie z roku 1773 w kościele w Czerniakowie	56		3) Widok sklepu z ul. Grodzkiej	76	
			4) Cukiernia Piaseckiego	77	
			5) Sklep Szarskiego	77	
			6) Dom Matejki przy ul. Florjańskiej	78	
			Wyroby drzewne z Koszarawy	80/81	
		B) ILUST. NA OSOBNYCH TABL.	tabl.		
			Godła rzemieśl. i przem. Krakowskie	I-II	
			Pasy z fabryki: Paschalisa w Lipkowie; Filsjean'a w Kobyłkach; Mażarskiego w Słucku i Masłowskiego w Krakowie	III	

#### Rocznik II. Nr. 1. 1922 roku.

A) ILUSTRACJE W TEKŚCIE		str.			str.
Godło cechu konwisarskiego	1		Renesansowa oprawa książki z XVI w.	15	
Inicjał z iluminowanego manuskryptu	5		Krzyżyk bursztynowy w Gabinetce Hist. Sztuki Uniw.-Jagiell.	23	
Rysunek-pismo człowieka pierwotnego	7		Nożyk i solniczka w M. Muzeum przem. w Krakowie	25	
Stronica z biblii tłoczony przez Gutenberga	9		Srebrna łyżka w M. Muzeum przemysł. w Krakowie	29	
Klasyczna szwabacha. Klasyczna antykwa	11		Srebrna misa z Tulczyna	29	
Pierwsza stronica miesięcznika „Życie“ układu St. Wyspiańskiego	13		Kafla warsztatu krakowskiego z połowy XIX wieku	30	



	str.		tabl.
Pomnik T. Kościuszki ustawiony na Wawelu . . . . .	33	Skrzynka bursztynowa w zbiorach U. J. przem. w Krakowie . . . . .	II
Dwa portrety prześwietlone promien. „Röntgena“ . . . . .	47	Konew srebrna roboty Norymberskiej „ „ „ Gdańskiej w M. Muzeum przemysłowym w Krakowie . . . . .	III
Szachownica przedstawiająca röntgenografię zasadniczych kolorów . . . . .	48	Kafle warsztatu Krakowsk. z połowy XIX wieku . . . . .	IV
B) ILUST. NA OSOBNYCH TABL. tabl.			
Godła rzemieśl. i przem. Krakowskie	I		

Rocznik II. Nr. 2. 1922 roku.

A) ILUSTRACJE W TEKŚCIE str.		B) ILUST. NA OSOBNYCH TABL.	
Godło mydlarzy krakowskich . . . . .	1	Godła rzemieślnicze i przemysłowe Krakowskie . . . . .	I-III
Godło mieczników krakowskich . . . . .	3	Starodawne obicia papierowe czyli kołtryny . . . . .	IV-V
Starodawne obicia papier. czyli kołtryny	17		
Chłopiec w magierce Tynieckiej . . . . .	18		

Rocznik II. Nr. 3. 1922 roku.

A) ILUSTRACJE W TEKŚCIE str.		B) ILUST. NA OSOBNYCH TABL.	
Godło siodlarzy i grotarzy . . . . .	1	Godła rzemieślnicze i przemysłowe Krakowskie . . . . .	I-III
Godło balwierzy (golarzy). . . . .	9	Kilim (projektował Bogdan Treter)	IV
Fresk na siatce wykonany przez Zofję Stryjeńską . . . . .	11	Kilimy projektowane przez uczniów szkoły przemysłu artystycznego . . . . .	V
Dawne stalle z r. 1599 w Oliwie . . . . .	24		
Organy w Oliwie . . . . .	24		

Rocznik II. Nr. 4. 1922 roku.

A) ILUSTRACJE W TEKŚCIE str.			
Karta zodiacowa (król) . . . . .	25	Piec w Muzeum Gdańskim. — Piec u P. Fürstenberga w Gdańsku. — Kafle Gdańskie w M. Muzeum przemysłowym w Krakowie . . . . .	IV
Talerz w muzeum w Gdańsku . . . . .	28	Wyroby ręcznie wykute z miedzi i zdobione sposobem batikowym przez prof. St. Jakubowskiego . . . . .	V
Piec w muzeum w Gdańsku . . . . .	29/31	Wyroby kute w miedzi, (projektował Karol Młodzianowski . . . . .	VI
Umywalnik z muzeum w Gdańsku . . . . .	32	Kadzielnica kuta ręcznie, (projektował Kazimierz Witkiewicz) . . . . .	VI
Talerz mosiężny, proj. K. Stryjeński . . . . .	35	Gdańskie srebrne konwie . . . . .	VII
Lampa kuta z miedzi, projektował Kazimierz Witkiewicz . . . . .	37	Z konkursu na inicjały i exlibrisy, (prace nagrodzone) . . . . .	VIII
Kubek i waza z muzeum Czartoryskich	38	Z konkursu na inicjały i exlibrisy, (prace odznaczone wzmiankami pochwalnymi)	IX
Exlibris, rysował M. Ziółkowski . . . . .	52		
B) ILUST. NA OSOBNYCH TABL. tabl.			
Freski Michała Anioła z kaplicy Sykstyńskiej . . . . .	I		
Karty zodiacowe z drugiej poł. XVII w. Gdański dzban z r. 1636 w Muzeum Narodowym w Krakowie . . . . .	II III		

Rocznik III. 1923 roku. Zeszyt 1/2.

ILUST. NA OSOBNYCH TABL. tabl.			
Wycinanka Łowicka, (ze zbiorów Tow. P. S. S.) . . . . .	I	Kafle pieca Gdańskiego w zamku na Wawelu . . . . .	V
Sgraffito, Wojciech Jastrzębowski . . . . .	II	Nagrodzone prace z konkursu Książnicy Glinica — G. Śląsk. — Fajanse, ze zbiorów Muzeum przem. artystycznego we Wrocławiu i ze zbiorów M. Muzeum przemysłowego w Krakowie . . . . .	VII
Sarkofag Anny Jagiellonki i Sarkofag Stefana Batorego, (fot. M. Pułczyński)	III	Glinica. — G. Śląsk. — Fajanse, ze zbiorów Muzeum w Bytomiu . . . . .	VIII
Zdjęcia „trađu cynowego“ w grobach królewskich na Wawelu, (fotografował M. Pułczyński) . . . . .	IV		



### Rocznik III. 1923 roku. Zeszyt 3/4.

ILUST. NA OSOBNYCH TABL.	tabl.	Makaty marszałka Fr. de Crequi: Herb	tabl.
Pruszków. G. Śląsk. Fajanse . . .	I	Créquier; Panopljon; Jesień; Ogień; Powietrze; Woda; Ziemia . . .	VII-XIV
" " " " i kamionki (ze zbiorów Muzeum przemysłowego artystycznego we Wrocławiu) . . .	II	Karol le Brunn. Jesień, (część gobelinu z serji pór roku); Woda, (część gobelinu z serji elementów); Ogień, (gobelin z serji elementów, Siena Palazzo publico) . . .	XV-XVI
Pruszków. G. Śląsk. Fajanse, (ze zbiorów Dr. J. Mycielskiego w Krakowie)	III	Opactwo Klosterneuburgu (1322—29)	
Pruszków. G. Śląsk. Lichtarz fajansowy (ze zbior. Dr. J. Mycielskiego w Krakowie)	IV	Mistrza Hohenfurckiej Pasji, Hohenfurt, Galerja klasztoru (koło 1350). Szkoła mistrzów Hohenfurckiej pasji, zbiór Kaufmanna, Berlin (1360) . . .	XVII
Pruszków. G. Śląsk. Waza fajansowa, (ze zbiorów Muzeum w Opawie) . . .	IV	Ukrzyżowanie w kościele św. Krzyża w Krakowie, (malowanie ściennie 1400/20)	
Pruszków. — G. Śląsk, (ze zbiorów Muzeum przemysł. artyst. w Gdańsku)	IV	Laurin z Klattau. Ukrzyżowanie z t. zw. mszału Hasenburskiego (Wiedeń Hofbibliothek 1409) . . .	XVIII
Raciborz. G. Śląsk. Wedźwód i Kamionka, (ze zbiorów Muzeum w Bytomiu)	IV	Skrzynia z Nowego Sącza . . .	XIX
Dekoracje malarskie Ignacego Bottengrubera z Wrocławia . . .	V		
Karty do gry z geografją polską z drug. połowy XVIII wieku . . .	VI		

### Rocznik IV. 1924 roku. Zeszyt 1.

ILUST. NA OSOBNYCH TABL.	tabl.	Zabawki lud. z uroczystości „Emaus“ na Zwierzyńcu pod Krakowem . . .	tabl. V
Dawne i nowoczesne wyroby garncarstwa ludowego na Kaszubach . . .	I	Zabawki lud. z uroczystości „Emaus“ na Zwierzyńcu pod Krakowem . . .	VI
Huculskie wyroby snycerskie . . .	II/III	Malowanki ściennie z okolic Powiśla Dąbrowskiego, pow. Tarnowskiego	VII-VIII
Kredens i skrzynia malowane ozdobnie (wyrób ludowy ze Skawiny p. Krakowem) własność Muzeum etnograf. w Krakowie	IV		

### Rocznik IV. 1924 roku. Zeszyt 2.

ILUST. NA OSOBNYCH TABL.	tabl.	Ceramika ludowa ze zbiorów Muzeum przemysłowego w Krakowie . . .	tabl. III
Fragment malowań ludow. ściennych z okolic Dąbrowy w Tarnowskim, (z oryginału znajdującego się w Muzeum narod. w Krakowie) . . .	I	Ceramika Kurpiowska ze zbiorów Tow. Krajoznawczego w Warszawie . . .	IV
Hafty Kaszubskie, oparte na materjach ludowych wykonane pod kierunkiem Teodory Gulgowskiej w Wdzydzach na Pomorzu . . .	II	Ceramika ludowa ze zbiorów Miejsk. Muzeum przem. w Krakowie . . .	V
		Wyroby kozusznicze Huculskie . . .	VI
		Gliniane kropielniczki ludowe . . .	VII

### Rocznik IV. 1924 roku. Zeszyt 3.

ILUST. NA OSOBNYCH TABL.	tabl.	Karty z fabryki krajowej J. C. du Porta	tabl. II
Fragment malowań ludow. ściennych z okolic Dąbrowy w Tarnowskim, z oryginału znajdującego się w Muzeum narod. w Krakowie . . .	I	Kilimy ze zbiorów Muz. przem. w Krak. Meble z okresu Biedermeiera z prywatnych domów krakowskich . . .	III IV-VII

### Rocznik IV. 1924 roku. Zeszyt 4.

ILUST. NA OSOBNYCH TABL.	tabl.	Figurki z szopki krakowskiej z M. Muzeum przemysłowego w Krakowie . . .	tabl. IV
Tarcza barw czystych i złamanych . . .	I	Z wystawy prac architektonicznych w Krakowie . . .	V-VI
Karty z XVII w., ze zbiorów Biblj.-Jag. Szopka Krakowska ze zbiorów Muz. narod. i figurki z M. Muzeum przemysł. w Krakowie . . .	II III		



