



**RZECZY
PIĘKNE**
ROZNIK V ZESZYT 4

KRAKÓW 1995 ROK

RZECZY PIĘKNE

(PRZEMYSŁ, RZEMIOSŁO, SZTUKA)

ORGAN MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO IM. DRA A. BARANIECKIEGO

W KRAKOWIE

R E D A K T O R

KAZIMIERZ WITKIEWICZ.

1925

NUMER 4. ROCZNIK V.

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY WYTWÓRCZOŚCI PRZEMYSŁOWEJ
I RĘKODZIELNICZEJ ORAZ SZTUCE PLASTYCZNEJ.

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

TREŚĆ NUMERU:

KAROL HOMOLACS: STYL I MODA str. 73. — ADAM CHMIEL: KARTY DO GRY Z GEOGRAFJĄ
POLSKI Z DRUGIEJ POŁOWY XVIII W. str. 76. — ADAM BOCHNAK I JULJAN PAGACZEWSKI: ZA-
BYTKI PRZEMYSŁU ARTYSTYCZNEGO W KOŚCIELE PARAFJALNYM W LUBORZYCY str. 78. —
TADEUSZ SEWERYN: O SŁAWNYM GARNCARZU POLSKIM ALEKSANDRZE BACHMIŃSKIM, RECTE
BACHMATNIKU str. 80. — M. P.: REFORMA SZKOLNICTWA ARTYSTYCZNEGO W NIEMCZECH str. 82.
TADEUSZ SZAFRAN: DEKORACJE CERAMICZNE WACŁAWA HUSARSKIEGO str. 85. — FRANCI-
SZEK STUDZIŃSKI: O SZCZEGÓŁACH HISTORJI SZTYCHARSTWA, ZAWARTYCH W ARTYKULE
„JANKO LISEWICZ, RYTOWNIK RENESANSOWY“ str. 85. — KAZIMIERZ WITKIEWICZ: WY-
ROBY GALANTERYJNE BONAVENTURY LENARTA str. 87. — MARJAN WÓJCIKIEWICZ: WZORY
MEBLI DLA STOLARZY str. 87. — MIĘDZYNARODOWA WYSTAWA SZTUKI DEKORACYJNEJ W PA-
RYŻU W 1925 ROKU. — KRONIKA. — NADESŁANE KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

ILUSTRACJA W TEKŚCIE:

ILUSTRACJE POZA TEKSTEM:

Karta do gry z drugiej połowy XVIII wieku

TABL. I. Kielich. Wiek XIII—XIV. Luborzyca. — TABL. II. Monstrancja gotycka. Luborzyca. — TABL. III.
Ceramika pokucka A. Bachmińskiego. — TABL. IV. Dekoracje ceramiczne W. Husarskiego. — TABL. V.
Wyroby galanteryjne Bonawentury Lenarta. — TABL. VI—VIII. Urządzenia meblowe.

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 OGŁOSZEŃ: CAŁA STRONA 60 ZŁ. 1/2 STR. 32 ZŁ. 1/4 STR. 17 ZŁ. 1/8 STR. 10 ZŁ.

STYL I MODA.



CHCĄC oświetlić stosunek stylu do mody, zmuszony jestem przede wszystkim omówić zagadnienie ewolucji formy wogóle. Od stanowiska, jakie zajmujemy wobec tego zagadnienia, zależy bowiem nasz pogląd na istotę stylu oraz na jego stosunek do mody. Omawianie spraw do tego zakresu należących przedstawia jednak wielkie trudności, nie tylko skutkiem złożoności samego zjawiska, ale także skutkiem tego, że nazwy i pojęcia odnoszące się do tej dziedziny są dziwnie nieustalone i nieokreślone. Słowa najpowszedniejsze jak: technika malarska, rysunek, walor, harmonja, rytm a nawet symetria; albo takie jak: impresja, treść, kompozycja, monumentalność i wiele, wiele innych, spotyka się nieraz, nawet u poważnych autorów i recenzentów w bardzo rozbieżnych użytych znaczeniach. Do takich słów o znaczeniu bardzo nie ściśle określonym, należy także słowo: „styl”. Podczas, gdy jedni rozróżniają style tylko jako wyraz nielicznych, najpotężniejszych ognisk kultury człowieka, jak Egipt, Babilon, Grecja, Rzym itp., inni nadają nazwę stylu każdej odmianie, która się jakimś specjalnym charakterem zaznacza i rozróżniają styl każdego z Ludwików, styl podhalański, styl łowicki, a nawet styl polskiej sztuki stosowanej.

Nie mając zamiaru walczyć w obronie takiej czy innej nomenklatury, pragnę zanalizować w sposób ogólny formę plastyczną ze stanowiska jej zmiany i szukać pewnych wskazówek co do przyczyn, co do charakteru i znaczenia tej zmiany. Mam nadzieję, że tego rodzaju analiza przyczyni się w części do zobrazowania sprawy, bez względu na nazwy, których dla określenia poszczególnych zjawisk używać zechcemy. Przede wszystkim należy stwierdzić, że zmiana formy jest zjawiskiem nierozłącznie związanym z każdą formą. Można by powiedzieć, że formą nazywamy właśnie to, co się zmienia, że zatem konieczność zmiany tkwi w samym pojęciu wszelkiej formy. Chociaż jednak zmiana jest prawem powszechnym, rozróżnić możemy liczne jej typy, zależnie od podłoża zmiany i od jej charakteru. Z samej istoty zjawiska wynika, że każda forma zmieniona zależy musi od tej formy, z której powstała, czyli, że dwie różne formy pod wpływem tych samych czynników zmieniają się w sposób różny i mogą się do siebie upodabniać, albo też coraz bardziej od siebie się oddalać, chociaż te same na nie oddziałują siły. Jeżeli np. dwa kamienie o różnej budowie i kształtach dostaną się na dno rwącego strumienia, to zaokrąglając się przez toczenie, będą się coraz bardziej do siebie upodabniały. Jeżeli natomiast wystawimy te kamienie na działanie wpływów atmosferycznych, to wietrzejąc, mogą przybierać kształty coraz różniejsze, ponieważ wietrzenie może potęgować istniejące różnice, choćby były początkowo drobne i przypadkowe.

Na tej podstawie można zrozumieć, dlaczego dwa plemiona, jeżeli zwłaszcza oddzielone są od siebie, rozwijają się często w kierunkach rozbieżnych, chociaż warunki, w których żyją, są nieraz analogiczne. Przy rozpatrywaniu zatem dwóch różnych form np. etnicznych, należy przede wszystkim zdać sobie sprawę z tego, że istniała jakaś różnica początkowa pomiędzy temi grupami i że ta różnica mogła się zwiększać, choćby pierwotnie była mała i przypadkowa i choćby obie grupy w podobnych warunkach się rozwijały. Te różne punkty wyjścia odgrywają poważną rolę w procesie wszelkiej ewolucji, a wpływ ich uwidacznia się może najjaskrawiej w geograficznym rozkładzie form. Przyrodnicy twierdzą, że wystarczy wydzielić dowolną grupę jednostek od reszty, aby z czasem otrzymać odmianę danego gatunku.

Jeżeli z tego stanowiska rozpatrzemy różnice, jakie zachodzą pomiędzy pojedynczymi grupami etnicznymi, dotyczące n. p. ubioru, pieśni, zwyczajów i t. d., to stwierdzimy niejednokrotnie, że różnice te nie są bezpośrednim odbiciem różnic istotnych danych plemion oraz warunków, w których żyją. Różnica np. jaka zachodzi pomiędzy ubiorem ludu z okolic Sącza, Krakowa, Łowicza i t. d. nie jest proporcjonalna do różnicy istotnej tych grup. Przyjąć należy raczej, że były tam może jakieś różnice początkowe o charakterze mniej lub więcej zewnętrznym i przypadkowym, które się stały punktem wyjścia dla dalszych zmian rozbieżnych, nie świadczących bezpośrednio o istotnej rozbieżności wewnętrznej.

Różnica punktów wyjścia stanowi niejako czynnik pasywny, który wraz z innymi czynnikami, działającymi aktywnie, decyduje o charakterze powstającej formy. Siły aktywnie działające dzielą teoretycy zwykle na dwie grupy, a mianowicie: na siły zewnętrzne czyli warunki, z których dana forma się kształtuje i na siły wewnętrzne¹⁾. Siły zewnętrzne są oczywiście nieskończenie różnorodne, tak, że niema możliwości zanalizowania ich bez reszty. Wiadomo, że wszechświat przedstawia budowę zorganizowaną w ten sposób, że wszystkie formy, z których się składa, oddziałują na siebie w jakiś sposób wzajemnie, bez względu na wielkość i na odległość w czasie i przestrzeni. Teoretycy, którzy pragną wyjaśnić wpływ warunków zewnętrznych na daną formę, muszą tedy z konieczności ograniczyć swoją analizę do pewnej tylko grupy sił zewnętrznych, wybierając te z pośród nich, które się w danym razie najbardziej narzucają, czyli, które w sposób najbardziej bezpośredni decydują o tej stronie formy, która ich w danym razie interesuje.

Chociaż tedy zagadnienie to nie da się bez reszty rozwiązać, zostało ono w każdym razie wielostronnie i bardzo głęboko opracowane, tak w odniesieniu do form przyrodniczych (zwłaszcza przez Darwina i następców), jak w odniesieniu do form artystycznych (zwłaszcza przez Taine'a i następców). Dzięki tym pracom już dokonanych, możemy zdobyć dość jasne zrozumienie i wycucie wpływu, jaki wywierają warunki zewnętrzne na kształtowanie się formy. Może zawilej jeszcze i nieuchwytniej przedstawia się działanie sił wewnętrznych. Ten czynnik manifestuje się wprawdzie jasno w materji nieorganicznej, zwłaszcza pod postacią kryształów, które właśnie za geometryczny wyraz tych sił uważać można; ale w świecie organicznym napotykaemy na tyle wewnętrznych czynników nieznanych, a może nawet niepoznawalnych, krzyżujących się ze sobą, że o jakiejś ściślejszej wyczerpującej analizie tej strony zagadnienia mowy być nie może. Wobec trudności dostosowania ściśłych metod naukowych do tej dziedziny, sprawa ta nie znajduje należytego uwzględnienia w dziełach przyrodniczych, tak dalece, że nawet ta opracowana już w dziedzinie materji nieorganicznej

¹⁾ To rozróżnienie sił zewnętrznych od wewnętrznych nie jest dowolne. Gdybyśmy sobie postawili jako zadanie zgłębiać istotny sens formy wogóle, to byłoby najracjonalniej to właśnie rozróżnienie przyjąć za jądro tematu. Najjaśniejszy bowiem obraz formy wytworzymy sobie wtedy, jeżeli ją ujmemy jako wartość odgraniczającą siły wewnętrzne od zewnętrznych. Rozpatrywana z tego stanowiska nie jest forma czemś samoistnem, ale staje się przedewszystkiem wyrazem stosunku, jaki zachodzi pomiędzy wewnętrznymi, a zewnętrznymi siłami. Takie ujęcie nie wydaje się jednak rozwiązywać zagadnienia formy bez reszty, gdyż jak zobaczymy dalej, oprócz sił od wewnątrz i od zewnątrz na formę działających, ujawniają się jeszcze inne siły, jak gdyby siły w samej formie tkwiące. Do tej kategorii zaliczam siłę krystalizacji rytmicznej. Siłę tę wcielam w niniejszym artykule do wewnętrznych i nie podkreślam różnicy, jaka zachodzi między nią (jako siłą w samej formie powstającą), a innymi siłami, bądź od zewnątrz, bądź od wewnątrz na formę działającymi, aby nie komplikować zagadnienia. W artykule tym bowiem pragnę rozpatrywać formę przedewszystkiem ze stanowiska jej ewolucji, a nie ze stanowiska jej istotnej treści. Stosunek jaki zachodzi między siłami działającymi na formę od zewnątrz, od wewnątrz i wreszcie w samej formie, ilustruje dobrze balonik gumowy. Balonik taki jest granicą i wyraża równowagę pomiędzy ciśnieniem powietrza od zewnątrz i ciśnieniem od wewnątrz; pozatem posiada on jednak jeszcze sam w sobie, jako błona pewne siły.

nauka krystalografii nie doczekała się dalszego rozwinięcia i rozszerzenia na materię organiczną, chociaż najbardziej nawet pobieżny przegląd form organicznych zmusza, zdawałoby się w sposób jaskrawy i niedwuznaczny, do skonstatowania na każdym kroku krystalizacji organicznych, zupełnie analogicznych do mineralnej.

To nie uwzględnienie krystalografii w odniesieniu do form organicznych, wydaje mi się u przyrodników tem dziwniejsze, że bez niej nie można wogóle żadnej formy zrozumieć. Uwzględnienie wpływów zewnętrznych n. p. w postaci darwinowskiego prawa doboru, może wprawdzie wyjaśnić niejedną cechę charakterystyczną danej formy; natomiast tendencję do regularności, rytmiki, korelacji, symetrii itp. (które łącznie najlepiej wyrazić można jednym określeniem, a mianowicie tendencją do krystalizacji rytmicznej), nie znalazły nigdzie naukowego opracowania. Ponieważ zaś te właśnie tendencje wydają mi się być główną przeciwwagą wewnętrzną deformujących i różniczkujących sił zewnętrznych, przeto myślę, że jedynie równoczesne uwzględnienie tych dwóch zasad, może dać podstawę do zrozumienia wszelkiej formy. Nie zamierzam w tym krótkim artykule sięgać głębiej, aby badać przyczyny tej ogólnej tendencji do regularności. Myślę, że narazie wystarczy skonstatować fakt oczywisty, że tego rodzaju tendencja ujawnia się przy powstaniu wszystkich form bez wyjątku. Nie określając źródła¹⁾ tego czynnika, stwierdzić możemy choćby na podstawie jego powszechności, że istota jego nie leży zewnątrz formy, ale w niej samej i dlatego myślę, że koniecznym jest ten właśnie czynnik uwzględnić przede wszystkim przy analizie sił wewnętrznych, kształtujących formę. Już Plato wyczuł, że ideałem formy jest kula jako bryła najregularniejsza, że zatem wszystkie formy w przyrodzie dążą w kierunku wyrażającym się najprościej zasadą kuli i możnaby powiedzieć, że dojrzewając, osiągnąćby musiały tę formę, gdyby inne siły, a przede wszystkim warunki zewnętrzne nie wypaczały jej stale pod wpływem innych postulatów n. p. postulatów użytkowości.

Proces ten możemy obserwować, studjując ewolucję form organicznych. Najpierwotniejsze organizmy zbliżają się często kształtem do kuli. Warunki zewnętrzne różniczkują ich budowę i zmuszają w pierwszym rzędzie do wyróżnienia góry i dołu, kierunków narzucających się ze względu na prawo ciężenia. Na tej drodze powstają organizmy pierwotne, skryształizowane około osi pionowej. Z chwilą pojawienia się samodzielnego ruchu, następuje dalsza deformacja, polegająca na uwzględnieniu kierunku ruchu, czyli przodu i tyłu. Zasada ruchu niszczy tedy pierwotną oś pionową organizmu, ale siła wewnętrzna krystalizacji opiera się temu odkształceniu i zachowuje w miarę możności analogję części przedniej do części tylnej, co wyraża się przekonywująco w znanym prawie korelacji, które to prawo manifestuje się jasno nawet jeszcze u wyższych zwierząt n. p. w budowie przednich i tylnych odnóży.

Podobne deformacje kuli widzimy też w jednostkowym rozwoju każdego organizmu, który z okrągłej komórki jaja wychodząc, kształtuje się stopniowo poprzez liczne etapy, z których każdy jest rezultatem tych dwóch ścierających się z sobą bez przerwy kierunków. Widzimy też, że wszędzie, gdzie siły zewnętrzne przestają deformować, budowa wraca niechybnie do regularności, chociażby sztucznie uzyskanej. Głowa człowieka przybiera kształt kulisty, tors zaś i odnóża kształt walcowaty, względnie beczkowaty, pomimo, że w tym kształcie z trudem niejako mieszczą się składające go formy (poszczególne organy, mięśnie i kości często same w sobie nie-

¹⁾ Przepuszczam, że możnaby w pewnym stopniu prawo to nawiązać do tych zjawisk, które matematyka ujmuje za pomocą rachunku prawdopodobieństwa.

symetryczne). Jeszcze jaśniej obserwować można to prawo u roślin, które pozbawione ruchu, zachowały w zasadzie pionową oś swojej krystalizacji i w związku z tem bardziej regularną mają budowę. U roślin więc manifestuje się idea kuli, względnie koła, nieraz bardziej przejrzyste w postaci kolistej korony wielu drzew i krzewów, kolistych kielichów kwiatów, w postaci okrągłych owoców itp. Krystalizacja manifestuje się u nich niemniej wyraźnie w rytmice gałęzi i żyłek, w przekrojach, w układzie komórek; wogóle we wszystkich kształtach bardzo różnych, ale mających tę cechę wspólną, że dążą do możliwie największej regularności. Są to różne manifestacje jednej i tej samej zasady, która w najprostszym rozwiązaniu wytwarza kulę. Jeżeli od form przyrodniczych przejdziemy do form przez człowieka wytworzonych, będziemy musieli obok sił mechanicznych i witalnych, uwzględnić siły psychiczne, a skutkiem tego zagadnienie staje się jeszcze bardziej zawile i nieuchwytnie. O tej zawitości świadczą liczne dzieła, do zakresu filozofji sztuki należące, które silą się właśnie na analizowanie sił twórczych, których siedliskiem jest dusza artysty. Pomimo, że dzieła te są bardzo głęboko przemyślane i szeroko rozbudowane, skonstatować w nich można znowu brak jasnego opracowania tych nakazów twórczych, które są odbiciem zasad krystalizacji mineralnej i witalnej na planie psychicznym. Te właśnie siły zmuszają człowieka do rytmicznego organizowania wszelkiej formy, wbrew innym czynnikom, które ją deformują. (Dok. nastąpi). Karol Homolacs.



KARTY DO GRY Z GEOGRAFJĄ POLSKI Z DRUGIEJ POŁOWY XVIII W.

Uzupełniając wiadomości o „kartach do gry z geografją Polski z drugiej połowy w. XVIII“, które podaliśmy w z. 3—4 czasopisma „Przemysł, Rzemiosło, Sztuka“, Kraków 1923 r., str. 29—31, dodać należy, że karty takie znał już Edward Rastawiecki i że wspomniał o nich w swojej „Mappografji dawnej Polski“ (Warszawa, 1846, na str. 68). Rastawiecki pisze tam: „Jako przydatek do map Polski całej wspomnieć tu należy o *kartach do gry geograficznych* w Paryżu w wieku XVIII sporządzonych. Karty te w czterech maściach talji wystawiają cztery główne prowincje kraju: Wielkopolskę, Małopolskę, Ruś czerwoną i Litwę. Oczy kart wyobrazone są przez miasta głównejsze każdej prowincji, obok których zamieszczono płynące przy nich rzeki i rzeczki, tudzież odległości na mile jednego miasta od drugiego“.

W tem ostatniem określeniu myli się Rastawiecki, odległości bowiem miast podane są w stosunku do Krakowa. Tak sądzić należy z tych kart, które poprzednio opisaliśmy, a o których niewątpliwie Rastawiecki mówi, gdyż zgadzają się z kartami, podanemi przez nas: mają objaśnienia w języku francuskim („w Paryżu sporządzone“), a treść objaśnienia np. na walecie, podanym przez nas, odpowiada treści objaśnień, które Rastawiecki na swoich kartach widział. Pisze bowiem dalej Rastawiecki: „Na asach opisane (są) głównejsze płody, w które prowincja obfituje

i jej handel, na *waletach* wykaz rzek spławnych i rzeczek, na damach podział prowincji, na królach granice prowincji“, nie podaje jednak ile tych kart było w talji i jak przedstawiały się te karty. Zanotował je tylko ze stanowiska mapografji polskiej.

* * *

W poprzednim artykule o kartach do gry z geografją Polski wyraziliśmy zdanie, że „źródłem“ do opisanych przez nas kart były opisy, a raczej mapy geograficzne *niemieckie*, lub mapy francuskie na niemieckich oparte. Sąd ten wyraziliśmy na podstawie znaków (oczek) i napisów kart, które to ostatnie na kartach francuskich wzięte są z map z napisami niemieckimi. Obecnie sąd ten możemy o tyle uzupełnić, że napisy na kartach francuskich mogły być także wzięte z *kart niemieckich z geografją Polski*. Jest bowiem w Muzeum sztuki i archeologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, pod nr. inwentarza 5750 z daru Aleksandra hr. Przędzickiego karta do gry z niemieckim napisem, dotyczącym geografji Polski.

Karta do gry (fig. 1.) ma wysokości 10 a szerokości 6 cm. Na stronie głównej obwiedziona jest cienką, prostokątną obwódką. Płaszczyzna prostokątna karty, objęta obwódką, podzielona jest na wysokości karty linią poziomą na dwie równe części. W połowie górnej jest w górze na 7 mm. szerokości odcinek, również linią pionową oznaczony. W odcinku tym są wyrysowane cztery liście „winne“, po dwa liście na sobie leżące, a rozchodzące się od środkowej szypułki, pionowo ustawionej, na dwie strony. Pod linią odcinka na brzegu prawym (herald.) jest liczba 4, a na osi pionowej karty stoi na ziemi postać kobieca, na wprost zwrócona, której wysokość wypełnia prawie odległość dolnej linji odcinka do linji poziomej, dzielącej kartę



na 2 części. Postać kobieca okryta jest płaszczem szerokim, prawa poła płaszcza zakrywa prawą rękę i spięta jest u góry na lewym ramieniu. Ręka lewa osunięta ku dołowi wspiera się na szczycie elipsowatej tarczy herbowej, stojącej przy lewej nodze postaci. Postać ma na głowie czapkę bramowaną na brzegu futrem z kiścią piór (czaplich?) na przodzie. Na tarczy widzimy Orła polskiego z koroną na głowie (heraldycznie dobrze ustawionego, bo zwróconego w prawo) i z poprzeczną od prawej ku lewej przepaską na piersiach. Postać kobieca z herbem Polski przedstawia, zdaje się, personifikację Polski.

W dolnej połowie karty jest napis w języku niemieckim: *POHLEN | Ligt zwischen dem 34—35 gr. long. u: | 48—57 lat. Sonsten ist in gemein der | Boden fruchtbar an Korn ausgenom | men wo es viel wälder hat. Die | furnehmsten Flüsse sind weixel | Borysthenes, Tanais, welcher flus | Europam von Asia absondert.*


Karta opisana (zdjęcie fotograficzne karty zawdzięczam p. Dr. Adamowi Bochnakowi), przedstawiająca czwórkę w kolorze „winnym“, jest odbiciem z miedziorytu. Powstanie jej i całej talji jej podobnych kart, które niewątpliwie były, oznaczyć należy na początek w. XIX, sądząc ze stylizacji rysunkowej, głównie ze stylizacji orła herbowego na tarczy. Sądzymy jednak, że karta ta wzorowaną jest na kartach z wcześniejszej epoki, której odpowiada więcej stylem i formą napisu, znajdującego się na karcie.

Adam Chmiel.



ZABYTKI PRZEMYSŁU ARTYSTYCZNEGO W KOŚCIELE PARAFJALNYM W LUBORZYCY.

STRESZCZENIE PRACY ADAMA BOCHNAKA I JULJANA PAGACZEWSKIEGO, WYDANEJ PRZEZ
MUZEUM PRZEMYSŁOWE W KRAKOWIE.

 OŚCIÓŁ pod wezwaniem Podwyższenia Krzyża św. w Luborzycy (przeszło dwie mile od Krakowa) ufundował w pierwszej ćwierci XIII wieku biskup krakowski, Iwo Odrowąż. Dzisiejsza budowla, sądząc po stylu, musi być identyczna z tą, którą na miejscu zapewne drewnianego kościoła, pochodzącego z czasów biskupa Iwona, wznosił przed r. 1433 tamtejszy proboszcz, Mikołaj, syn Hińczy z Kazimierza, rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego w r. 1412, oraz podskarbi królewski. Mały to ceglany kościółek, jednonawowy, z prezbiterjum poligonalnym, nakryty sklepieniem sieciowym, które najprawdopodobniej dopiero w początkach XVI w. zajęło miejsce prowizorycznego pułapu. Kościół posiada zabytek starszy od fundacji Iwona Odrowąza, niewątpliwie z Krakowa przeniesiony, a mianowicie wspinałą antabę z bronzu, w kształcie lwiej głowy, przybitą obecnie do drzwi, pochodzących z XV wieku. W paszczy lwa widać głowę brodatego mężczyzny. Podnieść należy bardzo szczęśliwe stopniowanie modelunku od zupełnie płaskiej ornamentacji roślinnej na szlaku otaczającym lwią głowę, poprzez grzywę utrzymaną w średnim reljefie, do silnie wypukłej głowy. Analiza stylistyczna mówi, że ten przepyszny bronz pochodzi z XII w. i jest dziełem jakiegoś pierwszorzędnego, najprawdopodobniej flamandzkiego (Dinant), a w każdym razie nie niemieckiego artysty. W szeregu tego rodzaju zabytków nie tylko w Polsce, ale wogóle, antaba luborzyccka wysuwa się na pierwsze miejsce, zarówno pod artystycznym, jak i technicznym względem. (Reprod. w Nr. 1 Rzeczy Pięknych 1925).

W zakrystji luborzycckiego kościoła zachował się bronzowy, baniasty kociołek z dwiema głowami ludzkimi w miejscu osadzenia obłoka do zawieszania. Używany on jest jako lawabo, a niewątpliwie od początku służył do tego samego celu. Archaiczne wejście zabytku, jak również pewne podobieństwo głów do głowy w lwiej paszczy na antabie, zachęcają do wyznaczenia temu naczyniu XII wieku, jako czasu powstania, z drugiej jednak strony długotrwałe tradycje w tego rodzaju produkcji nakazują pewną rezerwę.


Z zabytków złotnictwa, w które obfituje zakrystja luborzycza, najstarszy jest srebrny, pozłacany kielich z napisem: KALIX-KAPELLE-SANCTI-MIKAELIS-1231. Krój liter romański. Na nodusie, na sześciu czworolistnych guzach, lśnią na tle ciemnozielonej i ciemnoniebieskiej emalii następujące litery: MA - EP - AR - PLE - DE - LIPP, o kroju identycznym, jak w wyżej podanym napisie. Nie udało się dojść znaczenia tego napisu. Styl liści, przyczepionych do sześciolistnej stopy, jak i styl pierścienia, na którym wryto napis z datą, jest romański, natomiast sześciolistny kształt stopy i styl koron grawirowanych na nodusie, każą te części odnieść do gotyku. Prof. Władysław Semkowicz na prośbę autorów badał te napisy na kielichu i uznał je za XV-wieczne naśladownictwo napisów romańskich. Widocznie w tym czasie naprawiano kielich kaplicy (kościół) św. Michała z r. 1231, przyczem części zniszczone wymieniono, dodając — na podstawie zapisek inwentarzowych, lub napisu na innej, obecnie nie istniejącej części — napisy, które dziś widzimy. Rzadki to przykład archaizowania pisma na zabytku. Proboszcz luborzyczy, Mikołaj, syn Hinczy, był również proboszczem kościoła św. Michała na Wawelu. Być może, że on stamtąd przeniósł ten kielich do Luborzycy, zaznaczając jego pochodzenie.

Bardzo wytwornym zabytkiem złotnictwa jest srebrna, złocona monstrancja, o architekturze, przypominającej przekrój jednonawowego, gotyckiego kościoła, opiętego szkarpami i łukami oporowemi. Na stopie widnieją grawirowane postacie: Chrystus „w studni“, Madonna z Dzieciątkiem, św. Bernardyn ze Sieny i św. Stanisław z Piotrowinem. Na odwrociu stopy wryto herb Prus w późnorenansowym kartuszu, oraz napis, głoszący, że monstrancję tę ofiarował w r. 1593 ks. Mikołaj Dobrocieski, rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego. Na podstawie stylu trzeba monstrancji tej wyznaczyć lata 1460—1470. Jak z tego widać, ks. Dobrocieski ofiarował monstrancję lat przeszło sto liczącą. Kto wie, czy nie nabył jej od bernardynek przy kościele św. Agnieszki w Krakowie, przy którym pełnił obowiązki prepozyta. Wszak na stopie monstrancji wryto postać św. Bernardyna, założyciela zakonu bernardyńskiego. Z epoki schyłku gotyku, t. j. z pierwszych lat XVI wieku, pochodzi srebrny pacyfikał, służący na pomieszczenie relikwii Krzyża św. W porównaniu z innymi współczesnymi pacyfikałami, jak np. z sandomierskim lub krakowskim z kościoła św. Wojciecha, pacyfikał luborzyczy jest skromny i prosty; wartość jego polega na zgrabnej sylwecie i pełnym charakteru rysunku symboli Ewangelistów, które przyczepione są na końcach ramion krzyża. Niestety pierwotna stopa pacyfikału nie zachowała się. Dzisiejsza pochodzi z drugiej połowy XVII wieku.

Niewiele od pacyfikału późniejsze są srebrne ampułki w kształcie koneweczek z pokrywkami, dar Janusza Kocmyrzowskiego, herbu Gryf, z r. 1534. To najstarsze znane ampułki w Polsce. Oprócz powyższych zabytków kościół luborzyczy posiada jeszcze trzy srebrne kielichy, z których pierwszy, późnorenansowy, pochodzi z daru ks. Dobrocieskiego, ofiarodawcy monstrancji, drugi, wczesnobarokowy, powstał — sądząc po stylu — w czasach Władysława IV, trzeci wreszcie, o formach właściwych stylowi Rejencji, jest dziełem złotnika krakowskiego, Marcina Lekszyckiego, z r. 1771. Ten ostatni kielich darował ks. Sebastjan Czochron, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego i proboszcz luborzyczy.

Zadziwiająco to bogactwo na punkcie naczyń i sprzętów liturgicznych tłumaczy się tem, że kościół luborzyczy był od czasów biskupa Piotra Wysza prebendą uniwersytecką. Tamtejsi proboszczowie, ofiarodawcy powyżej wymienionych dzieł sztuki, to profesorowie Uniwersytetu Jagiellońskiego.

O SŁAWNYM GARNCARZU POLSKIM ALEKSANDRZE BACHMIŃSKIM, RECTE BACHMATNIKU.

 IĘKNIE mięzone, toczone i zdobione pokuckie wyroby ceramiczne nie skłoniły nikogo do wniknięcia w życie i warunki pracy malejącej z roku na rok gromadki naszych garncarzy kresowych. A przecież rzuciłoby to pewne światło na charakter ich wyrobów, a niejednego krytyka powstrzymało od zbyt wygórowanych wymogów, jakieby zechciał stawiać tej dziedzinie sztuki ludowej. Technika t. zw. majolikowych naczyń, polegająca na pobiątkowaniu, rytowaniu i oszkliwianiu czerepu ołowianem szkliwem, znana była na Pokuciu od dawna i — to podkreślić należy sumiennie — od wieków uprawiana tu była przez Polaków. Najstarsze, jakie znamy, zabytki t. zw. pokuckiej majoliki ludowej znajdują się w Muzeum im. Dzieduszyckich we Lwowie. Są to dwa obrazy (Nr. 2531) z wizerunkiem Matki Bożej i św. Mikołaja, zakupione przez Włodz. Szuchewicza w przysiołku Jaworowa, Bukowec. Oba noszą datę 1811 r. oraz podpis garncarza: „Mateusz Kowalski malarz“. Czerep ich ceglasty, pobiątka jasno-biała, rysunek grubo rytowany i polichromowany szkliwami barwy jasno-zielonej i ciemno-błękitnej oraz gliną żółtą i brunatną. Technika i rodzaj szkliw niczem nie różni się od dzisiejszych ludowych majolik na Pokuciu.

Ow Mateusz Kowalski, nazywający się malarzem, żył współcześnie z Piotrem Bachmatnikiem, ojcem sławnego później garncarza, Aleksandra „Bachmińskiego“. Przewodząc miejsce w garncarstwie Pokucia zajmuje ów Aleksander Bachmiński. Powszechnie poczytuje się go za twórcę do dziś dnia istniejącego stylu w pokuckim zdobnictwie ceramicznym. Był to człowiek bądź co bądź niepośledni. Dokoła jego osoby snują się ogólniki i legendy. Tradycja ludowa robi zeń mędrca, który „wszystko umiał“, lecz z zawiścią średniowiecznego alchemika krył się przed ludźmi ze swoją mądrością. Polscy badacze sztuki ludowej (niewiadomo dlaczego?) przysądzili go narodowi ruskiemu. Ludwik Wierzbicki nazwał go „Bachmetiukiem“, Włodz. Szuchewicz ochrzcił go imieniem „Iwan“, a w ślad za nimi zarówno Polacy, jak i Rusini znają „Bachmińskiego, recte Iwana Bachmetiuka“.

Jakże nazywał się ów garncarz? Nazwisko „Bachmetiuk“ wogóle nieznane jest na Huculszczyźnie i jako takie niezapisane w parafjach grecko-katolickich. A zatem Bachmiński? Czyżby to był zubożały szlachcic polski, na podobieństwo takiego Janiszewskiego, obecnego wójta na Hołowach, który, acz zhuculał w mowie i stroju, jednak czuje po polsku nie gorzej niż dziad jego, powstaniec. Nie. Dzięki usługom pomocy ks. Majewskiego, proboszcza w Kosowie, udało mi się stwierdzić w księgach parafjalnych, że nietylko „Bachmetiuk“ nigdy nie żył w parafji kosowskiej, ale i „Bachmiński“ jako nazwisko rodowe, nie ma uzasadnienia. Ów rzekomy potomek kresowej szlachty polskiej, wedle parafjalnej „Liber natorum“ urodził się 10. XII 1820 r. z ojca Piotra Bachmatnika, garncarza i Anny z Sitników. Czytamy bowiem wyraźnie: „Aleksander Bachmatnik parens: Petrus Bachmatnik figulus, mater Anna de Sitnikówna“. Twierdzenie więc, jakoby Bachmiński pochodził z okolic Bochni, pozbawione jest wszelkich podstaw. W r. 1845 bierze ślub Aleks. Bachmatnik z Teresą Sitnik. W „Liber copulatorum“ zapisano w rubryce „nomen et conditio“: Aleksander Bachmiński, recte Bachmatnik, figulus, natus in Kossów, filius Petri Bachmiński recte Bachmatnik, figuli de Stary Kossów et Anna nato Sitnik“. W 62 roku życia, po 37 latach pożycia małżeńskiego umiera nasz „Bachmiński“ 15. III

1882 r. W „Liber mortuorum“ figuruje imię i nazwisko, Aleksander Bachmiński, jako nazwisko rodowe, bez żadnych bliższych określeń. Tak zwała się także ostatnia z rodu Bachmatników, niedawno zmarła córka naszego garncarza, Anna, tak też znany jest w tradycji miejscowej i on sam. Nazwiskiem tem pieczętuje się dzisiaj także i styl majoliki pokuckiej. Tyle księgi parafjalne o dziejach nazwiska tego garncarza. Co do innych faktów życia naszego artysty, dodać należy, że nauczył się rzemiosła swego od ojca, Piotra, który zapewne wykonywał majoliki podobne do wyrobów rówieśnika swego, Mateusza Kowalskiego. Warsztat odziedziczył po ojcu w r. 1851 i od tego czasu rozwija ojcowskie zdobnictwo własną pomysłowością i wrodzonym talentem. W pracy garncarskiej pomagały mu dzieci (córki). W Muzeum im. Dzieduszyckich we Lwowie znajduje się piec składany z kafli wypalanych w r. 1877 i 1878, a wykonanych przez ojca i córki. Na przodzie pieca głosi napis, że „Aleksander Bachmiński Pan Miester od Roboty Garncarskiej Robił ten Piec z Kossowa 1878“, na dole jednak znajduje się kafel, przedstawiający orzącego Hucula, z mniej ortograficznym napisem: „Rozalja curka Bachmińsk Olyksaur (Aleksandra) risowała z skoszowa“.

Zachodzi pytanie, co stało się przyczyną, że ów Bachmiński zyskał sobie większy rozgłos od takiego Michała Baranowskiego („Mychajło“), dlaczego w twórczości zdobniczej stał się „aere perennius“, dlaczego z jego osobą wiąże tradycja wynalezienie całej techniki majolikowej, pomimo że, jak wspomnieliśmy, technika ta znaną była na Pokuciu na wiele lat przed Bachmińskim, a wreszcie pomimo artystycznej kompozycji zdobniczej niewiele przewyższył rówieśników i następców swoich? Skąd się wzięło błędne twierdzenie u ludu ruskiego, że „wse, szczo umiw, z sebe umiw“, że on sam powiadał o swojej mądrości „Boh mni to dał“, że nikt, prócz niego, nie znał tej techniki, bo „buła to jeho tajnia, a tajnia sia pizła z nym do hrobu“ (Ruska czytanka dla szkół wydziałowych — Lwów 1913). Odpowiedź na to da nam fakt, że tradycja każdej sławy wspiera się zawsze na autorytecie, a tym było nadzwyczaj przychylne przyjęcie przez prasę wyrobów tego artysty na kraj. wystawie we Lwowie w r. 1877 oraz odznaczenie go złotym medalem. Sława Bachmińskiego rozniosła się szeroko, gdy jeden z arcyksiążąt austriackich zamówił u niego kilka majolikowych świeczników, w których estetycznej budowie i dekoracyjnej ornamentyce żaden z garncarzy nie prześcignął tego mistrza. Wielkością ludową, autorytetem stał się przede wszystkim wtedy, gdy na wystawę etnograficzno-przemysłową w Kołomyży w r. 1880, na którą wysłał swoje wyroby, zjechał cesarz Franciszek Józef i złożył mu osobiście gratulację, odznaczył go nagrodą pieniężną, a nawet zamówił u niego piec majolikowy. Bachmiński wyrósł przez to o głowę ponad swoje otoczenie. Dla ruskiego ludu, rozmiłowanego w kulcie austriackiego tronu, wystarczyło to, aby uwierzyć w tajemniczą wielkość Bachmińskiego. Reszty dokonały szkoły. Ustępy w czytankach ruskich nie zajmują się istotną wartością ceramiki kosowskiego garncarza, natomiast z entuzjazmem podnoszą fakt, jak to cesarz „promował do neho kilka łaskawych śliw“. Więcej znanym od szczegółów biograficznych jest portret tego poczciwego, sierackowego mieszczanina, znajdujący się w Muzeum im. Dzieduszyckich we Lwowie, na talerzu z napisem „Bachmiński sławny garncarz z Kosowa“. Jest to wizerunek wykonany ciemno-brunatną farbą podszkliwną przez malarza nieznanego nazwiska. Patrzy zeń miejski poczciwina, nie zdradzając ani jednym rysem twarzy samorodnego talentu, który znamionował tę niepoślednią organizację artystyczną. Przyjdzie jednak czas, kiedy charakterystyka jego obfitej twórczości otoczy tę postać czcią, jaką darzy się zasłużonych.

Tadeusz Seweryn.

REFORMA SZKOLNICTWA ARTYSTYCZNEGO W NIEMCZECH.



miesięczniku „Die Kunst“ (marzec 1925 r.) znajduje się artykuł zatytułowany: „Akademie und Kunstgewerbeschule“ (akademja i szkoła przemysłu artystycznego). Krótki wstęp tego artykułu podajemy w tłumaczeniu, uwagi zaś malarzy sztalugowych Fritza Erlera i Maksa Liebermanna oraz znanego organizatora i publicysty na polu przemysłu artystycznego Hermana Muthesiusa podajemy w streszczeniu.

W całych Niemczech ujawnił się obecnie pewien ruch, którego źródła należy szukać w warunkach ekonomicznych, chociaż pozornie możnaby go przypisywać rozporządzeniom miarodajnych w dziedzinie szkolnictwa czynników państwowych. Rozchodzi się mianowicie o połączenie Akademii Sztuk Pięknych i Szkoły Przemysłu Artystycznego w jedną instytucję wychowawczą. Jeżeli się nad tą sprawą głębiej zastanowimy, to przekonamy się, że mamy tu do czynienia z reformą, która sięga głęboko w podstawowe założenia wychowania artystycznego. W sprawie tej zasięgnęliśmy opinii kilku wybitnych artystów i podajemy poniżej przesłane nam uwagi.

FRITZ ERLER zaznacza, że połączenie Akademii ze Szkołą Artystycznego Przemysłu dokonane prosto za pomocą urzędowego rozporządzenia i przy współudziale firmy przewozowej jest reformą powierzchowną. Jako rezultat osiągnięto na tej drodze właściwie tylko zakademizowanie szkoły przemysłu artystycznego i uprzemysłowienie (*Verkunstgewerblichung*) akademii, co dla opinii publicznej, czulej na tytuły oznacza tylko podniesienie w randze pierwszej a obniżenie drugiej. Jest rzeczą naturalną, że obniżeni reagują na to pomrukami, podniesieni zaś dyplomatycznym milczeniem i naturalną rzeczą jest również, że pruski sejm nie wykazuje zrozumienia zagadnień artystycznych. W rzeczywistości dokonane zarządzenie nie dotyka wcale jądra problemu: „Sztuka i rzemiosło“. Nie rozchodzi się bowiem wcale o to jaka ranga przyznana zostanie tej lub owej gałęzi sztuki plastycznej, ale jedynie o to, w jaki sposób rzesze adeptów zdobyć mogą gruntowną i pozytywną wiedzę, niezbędną do opanowania materiału, z którym mają do czynienia. Państwo, jako wychowawca, nie może robić estetycznych eksperymentów, nie może dążyć do wychowania kilku wyjątkowych artystów (zwłaszcza, że nie rozporządza środkami do tego celu prowadzającymi), ale musi się liczyć z szeroką masą wychowanków. W przeciwnym razie postąpiłoby państwo jak ten dziwaczny ogrodnik, któryby hodował wykwiłtne seclery piwniczne dla kilku smakoszy, zapuszczając równocześnie obszerny i wartościowy ogród, który powinien wydawać bób, groch, buraki, i t. p. warzywa, dla licznych rzesz konsumentów. Wyjątkowo utalentowana jednostka jak n. p. *Olaf Gulbranson*, genialny samouk, nie potrzebuje mozolnie wgrzyzać się w arkana jakiegokolwiek rzemiosła; jemu wystarczy kawałek upalanej zapalki i świstek papieru, aby stworzyć prawdziwe dzieło sztuki. Dla miarodajnych czynników państwowych powinno być rzeczą oczywistą, że zasady tej nie można stosować do ogółu średnio uzdolnionych jednostek pracujących w zakresie przemysłu artystycznego. A jednak wiadomo, że tenże właśnie *Olaf Gulbranson* zamianowany został profesorem w Monachijskiej szkole artystycznego przemysłu, a z drugiej strony wiadomo jest również, że pruskie ministerstwo zamianowało profesorem technik malarskich artystę, któremu jednak odrazu udzielić musiano urlopu, aby mógł w „zacofanem“ Monachjum zapoznać się pod kierunkiem mistrza *Doernera* z tajemnikami niezbędnego kleju oraz

podejrzanych werniksów i olejów. Rozwiązanie problemu, o którym mowa, zawdzięczamy z jednej strony powszechnej tendencji do upraszczania, a z drugiej wpływowi różnych teoretyków, którzy z praktyczną twórczością artystyczną słaby mają związek, albo będąc plastykami, nie znaleźli dostatecznego uznania i zdobywają wpływ za pośrednictwem społecznych organizacji oraz prasy.

Z powyższych względów uważamy orientację pruskiego ministerstwa oświaty w tej sprawie za fałszywą a sposób przeprowadzenia reformy, przypominający silnie metody sowieckie, musimy uznać za ubliżający artystom i oburzający. Sądzymy też że Monachjum jest na właściwej drodze (patrz Wydział pracy plastyków*). Dojrzeła tam mianowicie wielki plan oparcia szkolnictwa artystycznego na szeroko rozbudowanych fundamentach szkół rękodzielniczych i zawodowych. Reforma ta wymaga wytrwałego wysiłku dzielnych jednostek obliczonego na szereg lat, ale państwo i miasto doczekają się nagrody w postaci rękodzielniczo wykształconych pokoleń zdolnych do samodzielnej twórczości i dojrzałych do wszelkiej konkurencji.

O tych bardzo nielicznych, genialnie utalentowanych, niema potrzeby się troszczyć. Potrafią oni wyłowić w każdej pracowni i w każdej szkole to, co im jest niezbędne. Natomiast ogół potrzebuje oparcia, które daje umiejętność choćby trzeźwa ale pewna. Bez tej podstawy przepada nawet utalentowana jednostka, a przy najmniej skazana jest na dożywotnie partactwo.

MAKS LIEBERMANN stwierdza, że reforma wyższych uczelni artystycznych jest dawnym postulatem. Już przed wojną stworzyła berlińska akademja komisję dla opracowania reformy instytucji. Usiłowania te spotęgowały się po rewolucji i doprowadziły do ustalenia zasady, że wychowanie artystyczne opierać się powinno na założeniach rękodzielniczych, a to z tego względu, że podstawą wszelkiej plastyki jest rzemiosło. Zapoznanie się z przemysłem artystycznym zapewnia mniej utalentowanym jednostkom przyzwoitą egzystencję, podczas gdy sztuka czysta spycha te jednostki do rzędu proletariatu artystycznego. Jednostki uznane przez profesorów za dostatecznie uzdolnione do samodzielnej twórczości w dziedzinie sztuki czystej będą miały możność w specjalnych pracowniach (*Meisterateliers*) zdobywać samostannie to, czego od innych nauczyć się nie można, a mianowicie sztuki odnalezienia siebie samego. Obok organizacyjnego połączenia zarządzono, pod wpływem potrzeb chwili, również pomieszczenie obu uczelni w jednym gmachu. Jasnym jest, że tego rodzaju proces nie mógł się dokonać bez protestów, tembardziej, że ministerjalne zarządzenia, towarzyszące tej akcji wskazywały na to, że połączenie to przemienić się ma na zlanie w jedną całość. Wyrazem tej tendencji jest mianowanie plastyka pracującego w artyst. przemyśle dyrektorem obu zjednoczonych uczelni.

Sedno rzeczy nie leży w takich czy innych rozporządzeniach, ale w sposobie ich przeprowadzenia. Kierownikiem połączonych instytucji powinien być artysta, wszystko jedno, czy nim będzie malarz w rodzaju Slevogt'a, rzeźbiarz w rodzaju Berlacha, czy architekt w rodzaju Poelzig'a, ale mianowanie dyrektorem człowieka pracującego w przemyśle artystycznym oznacza śmierć obu instytucji. Nie rozchodzi się bowiem o to, aby z dawnej Akademji Sztuk Pięknych zrobić szkołę przemysłu artystycznego ani też o to, aby ze szkoły przem. artyst. zrobić akademję.

HERMAN MUTHESIUS uważa, że zagadnienie jest skomplikowane. Zlanie akademji ze szkołą artystycznego przemysłu ma urok jako zadokumentowanie wspólności obu gałęzi sztuki plastycznej oraz ich równorzędności, co do której

*) Siehe Arbeitsausschuss der bildenden Künstler.

żaden artysta niema dziś wątpliwości; nie mniej w praktyce wyłaniają się przy takim zespoleniu poważne trudności. Sztuka stosowana wraz z architekturą polega na rozwinięciu założeń użytkowych pewnej formy, sztuka czysta zaś niema z użytkowością żadnego związku. Wynika stąd, że kształcenie w zakresie artystycznego przemysłu opierać się musi bezpośrednio o rękodzieło. Uczeń musi poznawać różne materiały, z których każdy zmusza do tworzenia form swoistych zależnych od konstrukcji, do tego materiału dostosowanej i od użytku, do którego forma jest przeznaczona. W dziedzinie sztuki czystej natomiast strona rękodzielnicza sprowadza się do tego jedynie, aby dobrze malować lub modelować.

Wobec tak różnych punktów wyjścia zlanie się tych dwóch typów uczelni nie jest tak prostem, jakby się na pozór wydawać mogło. Istotnego źródła tej reformy szukać należy w obniżeniu się frekwencji w akademjach sztuk pięknych, przy równoczesnym jej wzroście w szkołach artystycznego przemysłu. Próba ożywienia akademij przez zorganizowanie w ich obrębie kursów dla nauczycieli rysunków nie doprowadziła do wyrównania ubytku w takiej mierze, aby racja bytu tych akademij stała się niewątpliwa. Okoliczności powyższe skłoniły do połączenia obydwóch typów uczelni artystycznych w jedną całość. Spór zatem ma raczej zewnętrzny charakter; przyczem, nie bez wpływu na jego rozstrzygnięcie było również tak często w Niemczech spotykane przecenianie systematyzacji, która w dziedzinie sztuki bywa zwodniczą albo nawet szkodliwą. W gruncie rzeczy jest sprawą obojętną, jaką tym szkołom nadamy organizację. Istota zagadnienia polega na tem, aby prawdziwi artyści byli nauczycielami. Cały problem wychowania artystycznego jest właściwie problemem znalezienia odpowiednich sił nauczycielskich.

W powyższych trzech opiniach ujawnia się fakt znamieny, że każda dyskusja nad zagadnieniami ze sztuką związanymi odsłania nowe kwestje, co do których sądy są nieustalone i sprzeczne. N. p. Muthesius uważa równorzędność sztuki stosowanej i czystej za prawdę przez artystów ogólnie uznaną, podczas, gdy Liebermann wyraża zapatrywanie, że dyrektorem połączonych uczelni może być artysta a więc malarz, rzeźbiarz lub architekt, ale nie plastyk pracujący w przemyśle artystycznym. W uwagach Muthesiusa czytamy, że głównym warunkiem dobrej szkoły jest aby nauczycielem w niej był wybitny artysta. W związku z tem nasuwa się pytanie, czy istotnie zachodzi jakiś bezpośredni związek pomiędzy temperamentem artystycznym a pedagogicznym; czy rzeczywiście wybitny artysta bywa w regule dobrym nauczycielem i czy wybitny pedagog plastyk musi być twórczym artystą. W związku z uwagami Erlera wyłania się zagadnienie, czy uczelnia artystyczna ma zadanie kształcić wyjątkowo utalentowane jednostki, czy też liczyć się powinna przede wszystkim ze znaczną większością średnio utalentowanych, pozostawiając genialne jednostki własnej intuicji. To ostatnie zagadnienie nasuwa dalsze pytnie, czy genialna jednostka daje się wogóle podporządkować założeniom jakiejkolwiek szkoły. W związku z uwagami Muthesiusa co do różnych punktów wyjścia przy ćwiczeniach w akademii sztuk P. i w Szkole Art. Przem. nasuwa się pytanie, czy zależność od strony użytkowej i konstrukcyjnej rozciąga się tylko na dziedzinę architektury i sztuki stosowanej, czy też dotyczy w pewnym stopniu wszelkiej formy plastycznej wogóle. Tego rodzaju nieustalone sądy, charakterystyczne dla zakresu plastyki, mogą być wyjaśnione jedynie na drodze rzeczowej a więc naukowej analizy, opartej, jak każda naukowa analiza o eksperyment.

M. P.

DEKORACJE CERAMICZNE WACŁAWA HUSARSKIEGO.

W związku z przygotowaniem do międzynarodowej wystawy Sztuki Zdobniczej w Paryżu, wystawił w Warszawie Wacław Husarski szereg talerzy porcelanowych, wykwalifikowanie malowanych. Prace te, to wysiłek artysty, dla którego zdobienie ceramiczne nie jest jedynym sposobem wypowiedzenia się. Trudności technicznego wykonania zostały rozwiązane w sposób możliwie prosty, bo manierą naszkliwnego zdobienia, utrwalonego w ogniu. Ten rodzaj techniki odczuwa Husarski znakomicie, zatracając w niej wszelkie ślady pewnego rodzaju kaligraficznej poprawności w przeprowadzeniu pomysłu. Maluje ze zrozumieniem kunsztu i swobodą starego majstra garncarskiego, który umiał wyrobić sobie własny styl. W gawędziarstwie tematów zdobywa się Husarski na jasność i dziecięcą beztroskę obrazowania, będącego nie tylko wynikiem kultury artystycznej, ale także zrozumienia i sentymentu dla ludowego tworzenia. W ten sposób staje w gromadzie artystów pracujących na niwie ceramiki, w szeregach kładących podwaliny pod gmach swojskiej sztuki zdobniczej. Zasłużony poklask powinien być bodźcem do nowych prób i poszukiwań w zakresie technik zdobniczych ceramicznych, bo one zmuszą artystę do przyswajania sobie istotnego wyrazu różnorodnych manier i wymagań technicznych i mogą dać znowu nowości i niezaprzeczone wartości. Z nich powinny wreszcie nasze wytwórnie zacząć korzystać, nie grzeszą bowiem na ogół niczem, coby zdradzało jakiś ślad piętna rodzimej twórczości.

Tadeusz Szafran.



O SZCZEGÓŁACH HISTORJI SZTYCHARSTWA ZAWARTYCH W ART. „JANKOLISEWICZ, RYTOWNIK RENESANSOWY“.

Nie wdając się zupełnie w dyskusję nad meritum tego artykułu, które zresztą dostatecznie zostało objaśnione w poprzednim numerze „Rzeczy Pięknych“ pozwolę sobie zwrócić uwagę na niedokładności innego rodzaju, a mianowicie: 1) Str. 32. w. 15—17 od dołu: „Za Zygmunta III Wazy działa w Polsce pierwszy koryfeusz sztuki włoskiej, Tomasz Dolabello (Dolabella?), ale był to tylko malarz sztalugowy“. Tomasz Dolabella nie był *tylko malarzem sztalugowym*, ale i sztycharzem. Znamy miedzioryt przedstawiający Zygmunta III na koniu pod Smoleńskiem r. 1611 z podpisem: „To Dolabella Pictor S. R. M. figuravit, sculpsit et excudit Cracoviae 1611“. 4° większe¹⁾, 2) str. 32 w. 13—12 od dołu: „Gdańszczanin Jeremiasz Falck (1619—1663) jest wtedy jeszcze dziecięciem...“ Jeśli jak autor twierdzi J. Falck urodził się w r. 1619 — to przecież niemożliwe być „jeszcze dziecięciem“, gdy „Janko Lisewicz“ w r. 1618 swój obrazek rytował. Jednakowoż w badaniach nad datami

¹⁾ E. Rastawiecki „Słownik Rytowników Polskich“, Poznań 1886.

urodzin i śmierci Falcka zostały ustalone inne daty, a to 1610—1677²⁾). Daty podane przez autora opierają się, jak przypuszczam, na informacjach podanych przez Rastawieckiego, który, jak wiadomo nie zawsze jest ścisłym i dokładnym. To samo odnosi się do dat Hondiusa, również zaczerpniętych z Rastawieckiego. 3) str. 32 w. 12—11 od dołu: „...a Holender Wilhelm Hondius (1602—1652)...“ Jako datę urodzin Hondiusa ustala Block³⁾ r. 1601, co zaś do daty śmierci, to wypowiada następujące zdanie: „Mit Sicherheit ist über sein Todesjahr nichts anzugeben; falls jedoch das Portrait des Wilhelm III⁴⁾. Prinz von Oranien zu Pferde von W. Hondius gestochen ist, so dürfte derselbe etwa um 1660 gestorben sein...“. Ponieważ zaś dotychczas J. Block jedynie specjalnie Hondiuszem się zajmował i badał go — więc przez niego podane daty ogólnie są przyjęte jako najprawdopodobniejsze, 4) str. 34 w. 3—6 od góry: „Obraz ten, zdaniem hr. K. Przeździeckiego pochodzi z pracowni Jakóba Callot'a w Nancy (religijny obraz dziełem sztycharza 30 letniej wojny? Dziełem tego francuskiego Chodowieckiego, Callot'a, autora „Misères de la Guerre“ 1592—1635 —?!!)“. Co się zaś tyczy kwestji czy J. Callot wogóle mógł obraz treści religijnej namalować, to po długich dyskusjach na temat, czy kompozycje olejne (bardzo jest ich zresztą niewiele), co do których autorstwa posądza się J. Callot'a — są rzeczywiście jego dziełami, doszli badacze, specjalnie Callot'a studjujący do przekonania, że malował olejem, lecz tylko jeden obraz jako całkiem napewno z pod jego pochodzący pędzla ustalono i to kompozycje o własnie religijnej treści, a mianowicie: „Św. Sebastjan“ znajdujący się w Luwrze⁵⁾.

Jeżeli zaś zaczniemy mówić o sztychowanym dziele Callot'a, to przekonamy się, że np. już w swej „sztuce“ prof. J. Łepkowski podaje cyfrę 392 obrazów sztychowanych, przedstawiających różnych Świętych. Edward Meaume w swych „Recherches“, które do dziś dnia są najlepszym katalogiem sztychowanego dzieła Callota podaje obrazów sztychowanych, których główną postacią jest Madonna 63. Jasno zatem wynika, że Callot, ilustrator 30-letniej wojny, nie tylko okropności wojny malował, lecz również wiele czasu i pracy dziełom o religijnej treści poświęcał.

A teraz jeszcze jedna drobna kwestja dotycząca Callot'a, a mianowicie, data umieszczona na końcu poprzednio cytowanego ustępu „1592—1635“. Otóż data urodzin Callota nie jest jeszcze do dziś dnia ustalona. Najnowsze jednak badania w tej mierze pozwalałyby raczej jako datę urodzin oznaczyć r. 1593. I tak wbrew zdaniu Meaume'a, który w r. 1860 podaje r. 1592 prawie wszyscy późniejsi biografowie Callota, a więc Michał Lasue, Husson (ojciec), Henryk Bouchot oraz P. P. Plan jako najprawdopodobniejszą datę urodzin przyjmują r. 1593.

Franciszek Studziński.



¹⁾ J. C. Block „Jeremias Falck sein Leben u. seine Werke“. Danzig 1890 i Friedrich Lippman „Der Kupferstich“. Berlin 1914 — nakładem Królewskiego Muzeum w Berlinie. ²⁾ J. C. Block „Das Kupferstich Werk von Wilhelm Hondius“. Danzig 1891. ³⁾ Wilhelm III. urodził się w r. 1650; na wymienionym portrecie, galopujący konno, wygląda na 8—10 lat. ⁴⁾ P. P. Plan „Jacques Callot Maître Graveur 1593—1635. G. Van Oest & Cie. Éditeurs Bruksela, Paryż Tom I. str. 29.

W Y R O B Y G A L A N T E R Y J N E. B O N A W E N T U R Y L E N A R T A.

Właściwą dziedziną twórczości Bonawentury Lenarta, kierownika pracowni graficznej Uniwersytetu Wileńskiego, jest w pierwszym rzędzie zewnętrzna szata książki. Występuje w niej pierwszorzędny artysta, grafik, bibliofil, miłośnik książki, a przede wszystkim mistrz, na wzór średniowiecza, rozmiłowany w technicznej doskonałości swego introligatorskiego zawodu. Wszystkie wytworniejsze oprawy, którymi się chlubimy na wystawach światowych, cenniejsze dokumenty pergaminowe pisane i zdobione specjalnie dobranymi dla tych celów narzędziami, wymyślne wklejki o wyszukanych motywach i barwach oraz niewielka ilość oryginalnych wyrobów galanteryjnych — to bogaty dorobek warsztatu B. Lenarta, do niedawna kierownika introligatorni Muzeum przemysłowego w Krakowie. Wierny tradycjom starych mistrzów cechowych, B. Lenart niechętnie podąża za nowoczesnymi prądami w przemyśle, uważając je za objaw upadku rzemiosła, które pojmuje wzniosłe, a słowem i drukiem propaguje czystość i nieskazitelność pracy ręcznej. Zachęcony poglądami Ruskina, Muthesiusa, Schultze — Naumburga i innych, wgłębia się w tajniki rzemiosł i wydobywa w swym zawodzie zapomniane techniki, które stosuje tylko pierwszorzędnymi środkami w doborowym materiale. Wyszkolony w uczelniach zagranicznych, wnosi do kraju ożywienie w introligatorstwie, które staczało się dość szybko po pochyłościach drogi, prowadzącej do tandety. Wyroby Lenarta powstają powoli, systematycznie i z dokładnością matematyczną, stąd też należą do rzadkości kolekcjonerskiej. Każdy najdrobniejszy szczegół obmyślony, materiał wypielegnowany do granic wytworności, całość związana zgodnie z elementem technicznym i zdobniczym. Oczekiwać należy szczegółowego omówienia pracowni B. Lenarta, która bezsprzecznie zajmie pierwszorzędne miejsce w historii introligatorstwa. W podanych ilustracjach robót galanteryjnych mamy przykład wzoru przeznaczonego do użytku maszynowego. Jest to torebka kieszonkowa ze skóry, ozdobiona tłoczkami, z motywem powtarzającym się i typowym dla mechanicznego wykonania. Zasadniczo inaczej przedstawia się torebka damska uszyta rzemykami, ozdobna w herb i ornament, właściwy ręcznym wyrobom. *K. Witkiewicz.*



W Z O R Y M E B L I D L A S T O L A R Z Y.

Chcąc powstrzymać zalew obcych wzorów meblarskich, które najłatwiej trafiają do gustu naszego rzemieślnika, należy dążyć do wytworzenia własnych wydawnictw. Wydaje się to tak proste i zrozumiałe, że trudno pojąć może będzie niewtajemniczonym w nasze na tem polu warunki, dlaczego do tej pory tego nie uczyniono. A jednak faktem jest, że wzorów nie mamy. Stolarz nic zaprojektować nie potrafi, bo brak mu wyrobienia i kultury artystycznej — artysta kieruje się fantazją, a nie zasadą użyteczności, wygody i znajomością technologii drewna. Stąd nie powstaje nic nowego i racjonalnego. Żywimy się ciągle obcą strawą z domieszką

najgorszego gatunku przypraw wytwarzanych na eksport. Wystarczy porównać artystyczne wydawnictwa niemieckie, w których ujrzemy prawdziwe oblicze twórczości w sprzętarstwie, z publikacjami przeznaczonemi dla zagranicy. Z tych ostatnich czerpie nasz stolarz i na tym materiale wyrabia u publiczności poczucie piękna. Wnętrza naszych mieszkań to odbicie wzorów najgorszego gatunku. Musimy więc dążyć do przełamania piętrzących się trudności w sposób najbardziej celowy. Przedewszystkiem zacznijmy od szkolnictwa zawodowego, które na wzór zagranicy winno wytworzyć projektantów mebli, gdyż z tą myślą, że stolarz nie potrafi sam coś stworzyć, należy się pogodzić. Zbierajmy materiały do tej pory w Polsce wytworzone, a w ten sposób zgromadzimy dotychczasowy dorobek, na podstawie którego powstanie typ własny mebli. W każdym mieście i miasteczku, a także w dworach Polski mamy niewyczerpane źródło sprzętów wykonanych przez dobrych, dawnych mistrzów stolarskich, wyczuwających doskonale formę i proporcje mebli.

Kiedy zgromadzimy dostateczny materiał ilustracyjny, wtedy możemy przystąpić do wydawnictwa, które choć w części zaspokoi potrzeby warsztatów i powoli pocznie wypierać obcą tandetę. Raz rozpoczęta działalność w tym kierunku wytworzy ruch, konieczny w Polsce w zakresie projektowania mebli. Jeszcze przed wojną Kraków stał się źródłem eksperymentów w meblarstwie; tu próbowali swych sił artyści, tu w prywatnych domach najwięcej znajduje się sprzętów z najlepszego okresu i najlichnieszy zbiór fotografii mebli. W każdym zeszycie „Rzeczy Pięknych“ należałoby publikować meble tak dawniejsze jak i obecne, nie stawiając zbyt wysokich wymagań, gdyż pewnego rodzaju pobłażliwość w naszych warunkach jest, przynajmniej na początku, konieczną. Załączone tablice przedstawiają meble dawniejsze Krakowa i nowoczesne pomysły J. Czajkowskiego. *Marjan Wójcikiewicz.*



MIĘDZYNARODOWA WYSTAWA SZTUKI DEKORACYJNEJ W PARYŻU W 1925 ROKU.

Otwarcie wszechświatowej wystawy sztuki dekoracyjnej w Paryżu, zapowiedziane na 28 marca b. r., będzie miało raczej teoretyczny charakter. W rzeczywistości bowiem otwarcie wielu pawilonów odłożone zostanie na szereg tygodni. W obecnym stadjum, kiedy nietylko wewnętrzne urządzenia, ale nawet zewnętrzne fasady nie są jeszcze wykończone, nie podobna zdać sobie sprawę z ogólnego wrażenia a tem mniej kusić się można o ocenę poszczególnych działów. W wywiadzie drukowanym w dzienniku „Le Soir“ (23 marca) generalny Komisarz wystawy p. Ferd. David wyraża pogląd optymistyczny i nie wątpi, że wystawa udowodni żywotność ducha francuskiego, wieczyście twórczego. Wykazuje on cyfrowo upadek eksportu francuskiego w zakresie przemysłu artystycznego w latach ostatnich i wyraża nadzieję, popartą opinią konsulów, że wystawa przyczyni się znakomicie do ożywienia handlu z zagranicą i powróci Francji jej przodujące stanowisko.

Czytając inne głosy prasy paryskiej, odczuwa się jednak jakąś niepewność co do moralnego powodzenia tego, na wielką skalę zakrojonego przedsięwzięcia. Zewnętrzny wygląd pawilonów nie zdaje się zapowiadać jakiegoś istotnie nowego i przekonującego stylu, którego ujawnienie stanowi główną ideę całej wystawy. Wszelkie jednak sądy są obecnie

przedwczesne, tembardziej, że nawet po zupełnem wykończeniu wystawy trzeba będzie dłuższego czasu, aby się w jej całokształcie zorientować. Uświadomić sobie bowiem należy, że wystawa zajmuje około 30 hektarów powierzchni i obejmuje 140 pawilonów, obok 9000 m² parku przeznaczanego na pomieszczenia różnorodnych atrakcji. Żałować należy, że wśród 20 pawilonów, które wybudowały poszczególne państwa, niema pawilonu niemieckiego, gdyż rywalizacja niemiecko-francuska stanowiłaby niewątpliwie główną treść wystawy, a zwycięstwo francuskie nie może być zupełne w chwili, kiedy usuwa się najpoważniejszy konkurent.

ROSJA NA WYSTAWIE DEKORACYJNEJ W PARYŻU. Do Paryża przywieziono 6 wagonów eksponatów rosyjskich na wystawę, które będą wystawione w głównym gmachu we własnym pawilonie i w galerjach. W głównym gmachu będą ulokowane wzory zdobnicstwa ludowego, oraz szereg modeli porcelany Fabryka Leningradzka, Nowogrodzki Trust, Fabryki Dalewskie i inne, eksponaty tkackie i t. p. Prócz tego zwieziono szereg modeli i wzorów dekoracyjnych teatralnych, architektonicznych i sporą ilość grafiki. Według oceny jednej z głównych kierowniczek rosyjskiego działu wystawy p. Kamieniew, komitet organizacyjny, pomimo piętrzących się trudności, wykonał chlubnie poleconą sobie pracę, teraz zaś cała akcja będzie koncentrowaną na miejscu w Paryżu. Co się tyczy handlowych transakcji związanych z wystawą, przedstawiciel N. K. W. T., Jurgenson organizuje szereg kiosków i kramów przenośnych, gdzie będzie urządzany handel eksportowanymi towarami. Duża część materiału rosyjskiego z wystawy Lyońskiej została również przewieziona do Paryża.

PRASA FRANCUSKA O WYSTAWIE. W miesięczniku: „L'art vivant“ (marzec 1925 r.) znajdujemy artykuł o wystawie paryskiej pióra G. de Fèvre.

Autor wskazuje na ogrom prac wykonanych na placu wystawowym i wyraża poważną wątpliwość, czy, wobec kłopotów finansowych Francji, koszta tego przedsięwzięcia, idące w setki milionów, są dostatecznie usprawiedliwione. — Olbrzymia ilość potężnych budowli wzniesionych z różnych materiałów robi, zdaniem jego, wrażenie niepożądanego trwałości i zwraca uwagę na koszta, jakie pociągnie za sobą rozbieranie tych niezliczonych, a masowych konstrukcji. Patrząc na las wznoszących się rusztowań, odnosi autor wrażenie, że główny wysiłek skierowany został na architekturę zewnętrzną i pozwala się domyślać czytelnikowi, że ma pewne wątpliwości co do tego, czy eksponaty, które wypełnią wnętrza pawilonów, odpowiedzą ich zewnętrznej okazałości.

Autor zaznacza, że przepych ten zewnętrzny zmusza do pobierania znacznych opłat od poszczególnych wystawców i przez to uniemożliwia niejednemu rękodzielnikowi lub artyście udział w wystawie. Zachowując omówienie poszczególnych gmachów do czasu definitywnego ich wykończenia, rzuca autor kilka uwag krytycznych, podkreślając szereg niewłaściwości jak np. zbyt szerokie i monumentalne schody w przebudowanym „Grand Palais“, które, jak się wyraża, „nie prowadzą do niczego“, dalej niezbyt szczęśliwe rozwiązanie mostu Aleksandra III, przestarzały styl pawilonu włoskiego, niepotrzebne używanie kosztownych marmurów i t. p.

Kończąc ten, raczej pesymistyczny przegląd wspomina autor o kilku rozwiązaniach szczęśliwych (do których zalicza teatr projektu p. Perret i muzeum sztuki współczesnej projektu pp. Sue i Mare) i zastrzega się, że po definitywnem otwarciu wystawy zmieni zapewne swój pogląd i będzie szczęśliwy, jeżeli będzie mógł pisać o niej pochlebne krytyki.

OTWARCIE WYSTAWY MIĘDZYKRAJOWEJ W PARYŻU. Jak nam komunikują z Paryża otwarcie wystawy odbędzie się nieodwołalnie w dniu 28 kwietnia b. r., chociaż do tego terminu wystawa nie będzie jeszcze w całości urządzoną. Pod wpływem pierwszego wrażenia przypomina wystawa Magic — City albo Luna — park, w każdym jednak razie będzie bardzo ciekawa. Pawilon polski przedstawia się bardzo dodatnio i niema wielu konkurentów. Dobre są także pawilony: holenderski, norweski i wiedeński. Natomiast belgijski i włoski nie wytrzymują krytyki.



KRONIKA.

WYSTAWA PRAC MICHAŁA STACHOWICZA W TOW. PRZYJACIÓŁ SZTUK PIĘKNYCH W KRAKOWIE. Staraniem zasłużonego Towarzystwa Miłośników historii i zabytków Krakowa urządzono w świetlicy Tow. Sztuk Pięknych wystawę obrazów Stachowicza, ku uczczeniu stułetniej rocznicy śmierci tego malarza epoki Kościuszki i ks. Józefa Poniatowskiego. Otwarcie wystawy odbyło się bardzo uroczysto w obecności władz i licznej publiczności ze sfer naukowych i artystycznych. Rzeczowe i nadzwyczaj interesujące przemówienie wygłosił prof. dr. Jerzy Mycielski, w którym podkreślił cechy charakterystyczne twórczości Stachowicza. Niepodobna doń zbliżyć się z zimnym skalpelem oceny artystycznej, niepodobna w nim szukać podniebnych wzlotów na skrzydłach sztuki; w malarskich jego pracach uderzy niejednokrotnie brak zapanowania nad rysunkiem, kompozycją, perspektywą i barwą, wnet jednak musi się o tem zapomnieć, skoro tylko owionie czarujący duch epoki, tchnący tak potężnie z jego prac. A epoka to isticie bohaterska — chowająca w łonie swem tyle radości i smutków zarazem. Przesunie się przed oczyma Kościuszko, jego przysięga, Maciejowice, pogrzeb, sypanie mogiły; a obok niego niby jutrznia zabyłśnie postać księcia Józefa Poniatowskiego, wkraczającego na czele wojsk polskich w sędziwe mury Krakowa, rozpromienionego słońcem i radością wielobarwnego ludu krakowskiego. Stachowicz jest pierwszym u nas malarzem mieszczaństwa i chłopu krakowskiego, którego przedstawia z wiernością etnograficzną.

Wyczerpujące przemówienie prof. Mycielskiego uzupełnił prezes Towarzystwa miłośników hist. i zab. Krakowa, Dr. Józef Muczowski, podnosząc wartość obrazów Stachowicza, które są niewyczerpanem źródłem dla badaczy zabytków starego Krakowa i jego historii. W związku z wystawą Stachowicza ukazała się nakładem Tow. Miłośników Krakowa nadzwyczaj ciekawa praca dra Jerzego Dobrzyckiego p. t. Michał Stachowicz — w setną rocznicę śmierci, bardzo starannie wytlóczona w drukarni W. L. Anczyca i ozdobiona ilustracjami obrazów Stachowicza, z dołączonym katalogiem wystawy.

WYSTAWA ROLNICZO-PRZEMYSŁOWA W GNIEŹNIE. W Gnieźnie utworzył się Komitet Organizacyjny wystawy rolniczo-przemysłowej, która odbędzie się w czerwcu b. r. Protektorat nad wystawą przyjęli: minister rolnictwa, Janicki i minister przemysłu i handlu, Kiedroń. Wyłoniono Komitet Wykonawczy, w skład którego weszli ks. pos. Bratkowski, wice-patron kółek rolniczych na powiat gnieźnieński, Łyskowski i burmistrz m. Gniezna, p. Henzel.

WSZECHŚWIATOWA WYSTAWA W WARSZAWIE. Grono architektów ministerstwa robót pub-

licznych opracowało projekt wystawy wszechświatowej. Projekt ten miałby być w czyn wprowadzony w roku 1928, czyli w dziesiątą rocznicę powstania Niepodległego Państwa Polskiego. Celem wystawy byłoby dać obraz zdobyczy gospodarczych Polski oraz podkreślić rolę Polski, jako łącznika Wschodu i Zachodu Europy.

W roku 1926 ma się odbyć w Warszawie wystawa polsko-francuska.

TARGI POKUCKIE. Z Kołomyji donoszą, że impreza targów pokuckich, zapoczątkowana przez grono tamtejszych przemysłowców, zapowiada się bardzo dobrze. Protektorat nad tem przedsięwzięciem objęły najpoważniejsze osobistości miasta Kołomyji, ze starostą dr. Pawlikowskim na czele. Rozpoczęto już budowę pawilonu, a w komitecie targów pokuckich dokonano podziału prac na odpowiednie sekcje, mające się zająć organizacją i propagandą targów, które połączone będą z wystawą huculskiego przemysłu domowego. Dotychczas udział w tych targach zgłosiło 30 firm miejscowych i okolicznych.

MIASTA NA TARGACH POZNAŃSKICH. W dniach 3—10 maja r. b. odbędą się w Poznaniu Targi, na których oddział swój mieć będzie Związek Miast Polskich. Wystawa obejmować będzie wszystkie działy urzędzeń i przedsiębiorstw tych miast, które udział swój zgłoszą. A więc działy: pożarnictwa, higieny miast (oczyszczanie miast, odkażanie, kanalizacja szpitale itp.), gazownictwo, wodociągi, elektrownie, budownictwo i rozbudowa miast, statystyka ludności i gospodarza itp. Zamierzone jest również wydanie katalogu w czterech językach (polskim, francuskim, angielskim i niemieckim). Katalog ten będzie zbiorem monografji miast biorących udział w wystawie. Katalog będzie bogato ilustrowany.

WYSTAWA ROLNICZO-PRZEMYSŁOWA W PLESZOWIE. W lecie r. b. ma się odbyć przegląd rolniczo-przemysłowy powiatów zachodnich w Pleszowie (Wielkopolska).

WYSTAWA W LISKOWIE. Dnia 18-go czerwca 1925 roku otwarta będzie do dnia 5-go lipca włącznie wystawa pod nazwą „Wieś polska w Liskowie“.

Lisków posiada następujące instytucje i stowarzyszenia: „Sierociniec“ dla 350 dzieci sierot, seminarjum nauczycielskie, szkołę rolniczą, szkołę stolarsko-zabawkarską, mechaniczno-ślusarską, kursy rękodzielnicze dla dziewcząt, dwie szkoły powszechne, dom ludowy, straż ogniowa, kółko rolnicze, koło gospodyń, koła młodzieży, koła sportowe, trzy orkiestry, chóry śpiewacze, zespoły teatralne, klub dla inteligencji, stowarzyszenie spożywców, piekarnię spółdzielczą, bank ludowy, spółdzielnię mleczarską, stowarzyszenie zbożowe, spółdzielnię budowlaną, szpital ze stałym lekarzem, ambulatorjum,

gabinet dentystyczny, budynek kąpielowy, pralnię mechaniczną, oświetlenie elektryczne, częściowo kanalizację, trzy studnie artezyjskie, drogę brukowaną, pocztę, telegraf, telefon.

Poza instytucjami Liskowa zorganizowane będą na czas wystawy działy następujące: rolniczy, hodowlany, ogrodniczo-pszczelnicy, spółdzielczy, oświatowy, opieki i pracy społecznej, etnograficzny, przemysłu ludowego, higieniczny, pożarniczy, maszyn rolniczych, Ligi obrony powietrznej państwa.

Komitet żywi nadzieję, że wszyscy interesujący się pracą społeczną w kraju, zechcą przybyć na wystawę. Pożądaniem jest, aby liczniejsze wycieczki uprzedzały Komitet o dniu przybycia.

Lisków położony jest w województwie Łódzkim, w pow. Kaliskim; koleją kaliską dojazd do stacji Opatówek, skąd samochodami i wozami 15 klm. szosą do Liskowa, chcący dojechać do Liskowa pieszo 8 kilometrów winni dojechać do stacji Radliczyce.

Adres pocztowy i telegraficzny „Lisków-Kaliski“.

POMORSKA WYSTAWA ROLNICTWA, PRZEMYSŁU I RZEMIOSŁ. Regulamin oraz cenniki pierwszej pomorskiej Wystawy rolnictwa i przemysłu, mającej się odbyć w Grudziądzu w czasie od 26 czerwca do 6 lipca b. r., przejrzeć mogą zainteresowane firmy w biurach Izb handlowych i przemysłowych. Wystawa ma dać obraz stanu rolnictwa, przemysłu i rzemiosł po 5-letnim okresie przyłączenia Pomorza do Polski. Dopuszczonym jest udział wystawców z innych dzielnic Polski.

„NASZE ZDOBNICTWO“. W Warszawie otworożono w Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej wystawę prac uczniów szkoły zdobnictwa i kursów rysunkowych prowadzonych przy tem Muzeum. Na całość składa się kilkaset prac z zakresu sztuki dekoracyjnej, batiku, sprzętarsstwa, rzeźby i t. p.

WYSTAWA GRAFIKI POLSKIEJ W KOLONJI. W Kolonji otwarto polską wystawę graficzną, wobec licznej publiczności niemieckiej, angielskiej, francuskiej i polskiej. Otwarcia dokonał wiceprezydent miasta Dr. Meerfeld. Następnie dyrektor Muzeum m. Dr. Schaefer miał wykład o nowoczesnej sztuce polskiej. W imieniu komitetu organizacyjnego dziękował konsul generalny Rozwadowski.

MIĘDZYNARODOWA WYSTAWA MAREK POCZTOWYCH. Od dnia 30 kwietnia do 10 maja odbywać się będzie w Paryżu międzynarodowa wystawa marek pocztowych. Za wystawione okazy udzielone będą dwie wielkie nagrody, a pozatem medale złote, srebrne i brązowe.

WYSTAWA GOSPODARCZA W PRADZE. Poselstwo Republiki Czechosłowackiej komunikuje, iż w dniach od 15 do 31 maja 1925 r. odbywać się będzie w Pradze Czeskiej ogólnopanst. Wystawa Gospodarcza.

WYSTAWA NOWOŚCI KOBIECYCH. Pod egidą belgijskiego ministerjum rolnictwa i robót publicznych narodowy naczelny Komitet belgijskich ziemianek (Cercle des fermieres) oraz narodowa komisja dla ulepszenia i udoskonalenia życia belgijskiej wsi podjęły sprawę zorganizowania międzynarodowej wystawy nowości (dotyczących gospodarstwa kobiecego i urządzeń domowych na wsi i w mieście). Wystawa odbędzie się w wyższej szkole gospodarstwa wiejskiego dla kobiet w Lacken pod Brukselą, trwać będzie od 15 lipca do 15 sierpnia r. b.

WYSTAWA POLSKA W BUDAPESZCIE I WYSTAWA WĘGIERSKA W WARSZAWIE. Narodowy Związek kobiet węgierskich i narodowy Związek polskich odbyły ostatnio w Warszawie narady, wskutek których mistrzyni sztuki stosowanej zorganizują w kwietniu wystawę w budapeszteńskim muzeum sztuki, natomiast w Warszawie urządzona zostanie wystawa węgierskiej sztuki stosowanej.

WYSTAWA WZORÓW PRZEMYSŁU W MEDJOLANIE. Niezależnie od organizacji międzynarodowego Targu w Poznaniu, którego termin przypada w roku b. na czas od 3 do 10 maja, miejski urząd Targu Poznańskiego przystąpił do zorganizowania wystawy wzorów przemysłu polskiego na targu w Medjolanie. Miejski urząd Targu Poznańskiego otrzymał zawiadomienie ze strony dyrekcji targu w Medjolanie, iż przemysł polski otrzyma osobny pawilon, o powierzchni 300 m. kw. Koszta połączone z wysyłką eksponatów na wystawę wzorów w Medjolanie są niewielkie i dlatego przemysł polski, a zwłaszcza te gałęzie wytwórczości, które produkują na eksport, powinny się zainteresować poważnie tą wystawą.

Wedle statystyki urzędowej, przeprowadzonej przez polskie placówki konsularne zagraniczne, handlowy rynek włoski reflektuje przede wszystkim na maszyny włókiennicze, sukno, wyroby konopne, powrozy, sznurki, zgrzebla, wyroby techniczne dla przemysłu włókienniczego, wyroby szcnotkarskie, meble gięte, maszyny rolnicze, węgiel kamienny, oleje mineralne, nawozy sztuczne, materiały i przetwory chemiczne, mąkę ziemniaczaną, krochmal, wódki, koniaki, nasiona, parafinę, klej, deski, naczynia emaljowane i t. p.

KONKURS. Kasa chorych w Łodzi ogłasza konkurs na projekt lecznicy przystosowanej do przyjęcia 2.000 chorych, przechodzących w ciągu 8-miu godzin dziennie.

Za najlepsze prace wyznacza się 4 nagrody, a mianowicie:

jedna *pierwsza* w wysokości 4.000 zł.

„ *druga* „ 3.000 „ oraz
dwie *trzecie* „ po 1.500 „ każda

Termin nadsyłania prac konkursowych upływa w dniu 10 czerwca 1925 r. o godz. 13 w południe.

Szczegółowych wyjaśnień, dotyczących warunków konkursu udziela Centrala Kasy Chorych m. Łodzi ulica Wólczańska 225.

WYNIK KONKURSU NA BUDOWĘ KATEDRY W KATOWICACH. Sąd konkursowy rozstrzygnął przedłożone projekty na budowę katedry w Katowicach i gmachów kurjalnych. Pierwszej nagrody nie przyznano nikomu, przyznano natomiast trzy drugie nagrody po 3000 złotych: a) prof. Szyszko-Bohuszowi z Krakowa, b) Zjednoczeniu przedstawicieli budowniczych w Mysłowicach, c) Romualdowi Guttowi, architektowi z Warszawy. Trzecią nagrodę po 1500 złotych otrzymali: Franciszek Polkowski, Kraków, Oskar Sosnowski, Warszawa, Erwin Wieczorek, Lwów. Czwartą nagrodę: 1000 złotych otrzymał Franciszek Mączyński, Kraków. Zaszczycie odznaczona została praca pod godłem „Wiara“, której autorami są młodzi architekci krakowscy: L. Gawlik, G. Baum i E. Litwin. Konkurs ściślejszy będzie rozpisany.

ROSTRZYGNĘCIE KONKURSU NA PROJEKT BUDOWY GMACHU KASY CHORYCH W KRAKOWIE. Sąd konkursowy po rozpatrzeniu nadesłanych 52 projektów przyznał I. nagrodę projektowi Nr. 15 pod godłem „Parasol“. II. nagrodę projektowi Nr. 19 pod godłem „Eskulap“. III. nagrodę projektowi Nr. 33 pod godłem „Y“.

Po otwarciu kopert okazało się, że autorem pracy nagrodzonej pierwszą nagrodą jest Profesor Dr. Adolf Szyszko Bohusz, autorami pracy nagrodzonej drugą nagrodą są Prof. Sławomir Odrzywolski i Arch. Roman Bandurski, autorem pracy nagrodzonej trzecią nagrodą jest Prof. Inż. W. Nowakowski.

Ponadto Sąd konkursowy polecił do zakupna projekt Nr. 26 pod godłem „Omnia sanitas“ i projekt Nr. 30 pod godłem „Trójka w trójkacie“.

WIADOMOŚCI Z RYNKU DZIEŁ SZTUKI. „Dom Sztuki“ (Warszawa, Chmielna 5.) wydał katalog rycin polskich ze zbiorów Hr. I. Cz., których licytacja odbyła się 2 i 3 kwietnia 1924 r.

Zbiór reprezentowany dobrze w dziale Poloniców, bardzo zaś słaby w dziale sztycharzy Polaków. Najciekawszymi miedziorytami tej kolekcji to: Hondiusza, „Władysław IV“ (Nr. kat. 425) oraz Jana Ziarnki portrety papieża Leona XI (Nr. 429) i Ludwika Orleańskiego (Nr. 430), szkoda tylko, że oba ostatnie obcięte.

LICYTACJA RZADKICH KOSZTOWNOŚCI W PARYŻU. W Hali aukcyjnej przy ulicy Drouot w tych dniach wystawiono na sprzedaż przeróżne rzeczy starożytne. I tak wspaniała korona Karola V, cesarza, w którego państwie słońce nie zachodziło, została nabytą przez antykwariusza za 22.000 franków. Kosztowną szpadę Ludwika XV nabył amator starożytności, Hiszpan za 15.000 franków. Małą miniatyrę ze zbioru króla Ludwika XIV nabyto za 10.000 fr. Oprócz tego sprzedano wiele starożytnych zbroji, pancerzy z XVI i XVII w.

Wszystkie te drogocenne zabytki, będące własnością zubożałego francuskiego arystokraty, dziś są sprzedawane w tym domu aukcyjnym. Dzienniki francuskie, donosząc o tem, przypominają, że w hali tej w roku ubiegłym były na publicznej licytacji sprzedane książki angielskie, oprawione w skórę ludzką. Osiągnęły one wtedy niebywałą cenę. Również w tej hali sprzedano niedawno gilotynę, która na zarządzenie Javoguesa, członka konwentu została na przedmieściu Paryża w dniach teroru ustawioną i która setki głów obywateli ścięła. Zainteresowanie sprzedażą gilotyny było tak wielkie, takie tłumy zgromadziły się w hali, że policja musiała interwenjować, by jaki taki porządek utrzymać.

LICYTACJA ZBIORU DARMSTÄDTERA W BERLINIE U LEPKEGO. O przebiegu aukcji komunikują nam, że nawet największe dotychczas licytacje w Berlinie jak Launa z 1910/11 i Webera z roku 1912 nie miały tak wyraźnie międzynarodowego charakteru jak licytacja zbioru porcelany Dra Darmstädtera. Nietylko wszystkie Muzea niemieckie były reprezentowane, widziano też najpoważniejszych zbieraczy tak niemieckich jak i zagranicznych, oraz antykwaryjuszy reprezentujących handel międzynarodowy. Stosunkowo największy kontyngent kupujących dała Holandia i Anglja, nie brakło jednak także antykwaryjuszy francuskich, belgijskich i szwajcarskich. Aukcję prowadził p. Krüger.

Podam tutaj kilka cen osiągniętych za ciekawsze figury porcelanowe, i tak: z figur Kändlerowskich „Kawaler z Damą“ t. zw. „Hrabia i hrabina Bühl“ Nr. kat. 39 i 40 — 2.100 Mk., grupa, „Chinka z dwojgiem dzieci“ z r. 1690 — 3.800 Mk. Duża, składająca się z trzech części „Grupa Bachantów“ z ceny wywołania 500 Mk., skoczyła od razu na 4.000 Mk. „Stojąca chinka z koszykiem owoców“ Nr. 63 — 4.000 Mk. 2 duże biusty dziecięce (prawdopodobnie księżniczki saskie) Nr. 64 i 65 — 7.800 Mk. „Para tańczących wieśniaków“ w złożonym francuskim bronzie zmontowana z ep. Ludwika XV Nr. 71 — 14.500 Mk. „Pantalon i Kolombina“ Nr. 72 — 7.000 Mk. „Para komedjantów“ Nr. 73 i „Ragonda“ Nr. 74 — 9.000 Mk. Amorki małe były licytowane parami i dochodziły w cenie do 720 Mk.

Z seryj t. zw. grup krynolinowych „król August III“ Nr. 76 — 15.400 Mk. zaś „Mała dama w krynolinie“ Nr. 78, jedna z najwładniejszych figurek Kändlera, z ceny wywołania 10.000 Mk. szybko osiągnęła kwotę 35.000 Mk.

Na licytacji kolorowych sztychów XVIII w. u Henrici'ego w Berlinie osiągnięto za „Renaldo and Armida“ Tom. Burke — 3.050 Mk, za „La promenade publique“ Debucourts'a — 5.000 Mk. Senzację wywołała cena 17.200 Mk. zapłacona przez jednego ze znanych antykwaryjuszy za „Les deux baisers“ Debucourts'a.

LICYTACJA W DOROTHEUM W WIEDNIU. Za Zyg. Ajdukiewicza „młoda chłopka na 2 kołowym wózku“ osiągnięto 2.200 Sch. Za Rybkowskiego „polscy chłopci konno“ 380 Sch. a za „chaty chłopskie“ 140 Sch. F. S.

NADEŚLANE KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

„POŁUDNIE“. Pismo i wydawnictwo artystyczne. Kwartalnik ilustrowany, poświęcony sztuce i krytyce artystycznej. Wyszedł Nr. 2 kwartalnika artystycznego „Południe“ pod redakcją Stanisława Woźnickiego. Na obfitą treść zeszytu składają się artykuły: Wacława Husarskiego, Posąg Matki Boskiej w Kazimierzu; M. L., Przebudowa Gmachu Prezydium Rady Ministrów w Warszawie; Jerzego Siennickiego, Kościół Św. Trójcy w Lublinie, (dokończenie); Adama Dobrodzickiego, Przestrzeń sceniczna; oraz tłumaczenie: M. Maykowskiej O stylu wzniosłym; Józefa Strzygowskiego, Płyta grobowca Hegezo; Waldemara George'a, Stan współczesnego malarstwa francuskiego.

Wyczerpująca kronika zawiera szereg sprawozdań z dziedziny malarstwa, architektury i teatru, informuje o ruchu artystycznym zagranicą, podaje przegląd książek, czasopism itd. Wydawnictwo to jest bardzo starannie redagowane oraz bogato ilustrowane artystycznymi reprodukcjami dzieł sztuki polskiej i zagranicznej.

Redakcja i administracja: Warszawa, Nowy Świat 7. Komitet redakcyjny: Redaktor naczelny Stanisław Woźnicki, sekretarz red. i kier. lit. Juliusz Saloni, członkowie Kom. Red. prof. Adrian Lalewicz. Arch. Paweł Wędrzigołski, Dr. Stefanja Zahorska. Kierownik artystyczny: Mieczysław Schulz.

ZNAKI BIBLIOTECZNE RUDOLFA MEKICKIEGO. XXIV tablic z 22 oryginalnymi exlibrisami, wśród których 4 akwaforty i 18 cynkotypów czarnych i wielobarwnych, w tekście 9 ilustracji. — Nakładem wydawnictwa „Arkadja Lwów 1925. — Odbito 300 egzemplarzy zbytkownych na papierze japońskim w ozdobnej oprawie Aleksandra Semkowicza.

TYTUS CZYŻEWSKI, „Pastorałki“ z trzynastoma drzeworytami Tadeusza Makowskiego stanowią pierwsze wydawnictwo Polskiego Towarzystwa przyjaciół książki w Paryżu i zostały wykonane pod kierunkiem artystycznym Stanisława Piotra Koczorowskiego i Tadeusza Makowskiego. Papier dla książki niniejszej został wyrobiony ręcznie w papierni Joseph Jaubert-Fourivier w Auvergne z filigranem towarzystwa; druk wykonała Société Generale d' Imprimerie et d' Edition (Imprimerie Levé) w Paryżu. Książkę odbito w 500 egzemplarzach numerowanych ręcznie od I do L i od 1 do 460 i podpisanych przez prezydium towarzystwa.

„SZTUKA W RZEMIOŚLE“. Organ Muzeum Rzemiosł i sztuki stosowanej w Warszawie. R. I. zeszyt I.

Artysta i rzemieślnik, jak i przemysłowiec warszawski odczuwa brak zakładu, w którym udzielonoby mu porady fachowej i naukowej pomocy. Biblioteki z zakresu przemysłu artystycznego ani odpowiednich zbiorów Warszawa jeszcze nie posiada i to widocznie w znacznej mierze wpływa ujemnie na wytwórczość przemysłową i artystyczną stolicy. Prywatna instytucja

pod nazwą Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej jest dopiero zalążkiem przyszłej placówki, która winna otrzymać takie przynajmniej zaopatrzenie, jakie posiadają muzea innych miast polskich. Zanim to jednak nastąpi Muzeum Rzemiosł w Warszawie może spełnić częściowo zadanie przez powołanie fachowców, którzyby czuwali nad rozwojem rzemiosł i sztuki stosowanej, do której zaliczamy też i drukarstwo. Nowy zeszyt pisma ukazał się jednak w szacie tak ubogiej, ryciny są tak słabe i źle rozmieszczone, ozdoby nie upiększają, ale szpecą pismo, druk tak niewyraźny, że podejrzwać musimy kierownika drukarskiego o brak poczucia przeciętnej znajomości swego rzemiosła. Również strona redakcyjna nie wykazuje wysiłku, a całość wydawnictwa stoi w sprzeczności z zadaniem podobnej instytucji. Pamiętać należy, że dzisiejszej stolicy Polski niewolno stać w tyle poza ruchem artystycznym Europy, a chociażby i innych miast polskich.

Ks. dr. T. Kruszyński.

ARCHITEKT R. XX. Zeszyt I. Organ Krakowskiego Koła Architektów, Redaktor naczelny: Prof. dr. Adolf Szyszko-Bohusz, redaktorowie i wydawcy: inż. arch. Stanisław Filipkiewicz, inż. arch. Fryderyk Tadanier. Druk. W. L. Anczyca i Spółki. Po rezygnacji dotychczasowego redaktora „Architekta“, prof. Władysława Ekielskiego, nestora polskich architektów, redakcję pisma objęło krakowskie Koło architektów i wydało I. zeszyt w tym roku. Treść: F. K. Polkowski: Wrażenia z pobytu w kraju drapieżców nieba. A. S. B.: Kronika.

F. JEAN DESTHIEUX „QU'EST-CE QUE L'ART MODERNE“. Niema wysiłku, niema idei, któraby nie wywoływała opozycji, tak jak niema pracy bez tarcia. Ucieranie się przeciwnych poglądów, nieraz już wykręsało iskry, które nową oświeiliły drogę. Takie myśli nasuwają się przy czytaniu książki, wydanej świeżo przez znanego publicystę francuskiego F. Jana Desthieux w związku z wystawą paryską, a noszącej tytuł „Qu'est-ce que l'art moderne“? Autor staje w opozycji do podstawowego założenia, jakie sobie postawili organizatorowie wystawy, a mianowicie, że przyjmowane mają być jedynie okazy stylu „moderne“ a wykazując niemożność znalezienia definicji stylu „moderne“, rzuca bogaty snop światła na zagadnienia przemysłu artystycznego. Książka ta może służyć jako przykład szlachetnej i płodnej opozycji, dalekiej od wszelkiej zawiści osobistej. Znamieniem też jest, że autor dedykuje tę pracę swojemu przeciwnikowi, panu A. G. Jeanneau, podkreślając w przedmowie, że właśnie walce jaką z nim od szeregu lat prowadzi, najwięcej korzyści zawdzięcza. Podając streszczenie tej pracy, przekonani jesteśmy, że zainteresuje ona naszych czytelników, gdyż zagadnienia w niej poruszone, mając charakter ogólny, są dla nas w pełni aktualne i żywotne. Od lat wielu mówią się w Polsce ciągle o stylu współczesnym a rodzimym

a do dziś dnia nikt nie umie określić, na czym właściwie ten charakter współczesny i rodzimy polega. Zwracamy też uwagę na zagadnienie sztuki prowincjonalnej i na jej stosunek do sztuki stołecznej. Sądzimy, że jest dla nas rzeczą bardzo pożądaną dowiedzieć się, jak się ta sprawa rozwija we Francji, aby móc templej rozwiązać ją u siebie.

Autor rozpoczyna od zcharakteryzowania stosunku jaki zachodzi pomiędzy tzw sztuką czystą a tzw. sztuką dekoracyjną. Zdaniem jego podział taki jest pozorny, gdyż istotą wszelkiej sztuki plastycznej jest dekoracyjność. Pomimo jednak tego, że rozróżnienie sztuki czystej i dekoracyjnej polega na wartościach nieistotnych i nieuchwytnych, nie przyznawano do niedawna ludziom wytwarzającym rzeczy użytkowe godności artysty, nazywając ich prosto rzemieślnikami. Dopiero w ostatnich czasach, kiedy namnożyło się niepomiernie wiele „artystów” różnego gatunku, a liczba wykwintnych rzemieślników zmalała tak dalece, że stali się oni rzadkością, dopiero od tego czasu moda wysuwa tych ostatnich z dniem każdym bardziej na pierwszy plan i przyznaje im dziś już wątpliwy zaszczyt noszenia oklepanego tytułu artysty.

Wystawa paryska, przyjąwszy tytuł oficjalny: wystawy sztuki dekoracyjnej i przemysłu artystycznego, odwołuje się przedewszystkiem do tej, wydziedziczonej do niedawna grupy i obejmować ma wszelkie wyroby, które ujawniają charakter i tendencje wyraźnie nowoczesne (moderne). Znaczy to, że wyklucza się wszelką kopię, wszelką przeróbkę dawnego stylu; znaczy to również, że wystawa obejmie wszelkie gałęzie przemysłu, gdyż nawet najprostsze wyroby mogą wyrażać piękno równie istotne, jak wyroby najbardziej zbytkowne.

Wszyscy przemysłowcy, rękodzielnicy i artyści, bez względu na materiał w jakim pracują (drzewo, kamień, metal, glina, szkło, papier, tkanina i tp.) i bez względu na formę, którą temu materiałowi nadają, mogą i powinni tworzyć rzeczy nowoczesne, tak jak tego w swoim czasie dokazali ich szlachetni poprzednicy, którzy potrafili każdemu przedmiotowi nadać formę logiczną i harmonijną, ściśle dostosowaną do współczesnych warunków i doskonałą pod względem wykonania technicznego. W ten sposób zdoła Francja utrzymać przodujące stanowisko w sztuce, którego jej nigdy dotąd nie zaprzeczono.

P. Ferdynand David, senator i generalny komisarz wystawy, który powyższy program podpisał, oraz jego współpracownicy i doradcy, podkreślili słowo „nowoczesny” i ogłosili, że rozchodzi się o to, aby znaleźć potwierdzenie i uświęcenie sztuki nowoczesnej. Postawiono sobie dziwne zagadnienie — pisze autor —. Powie-

dziano nam mianowicie, że wystawa ma stwierdzić, czy sztuka nowoczesna istnieje i jak ona wygląda, a równocześnie ogłoszono, że przyjęte być mogą tylko takie eksponaty, które mają wyraźnie charakter nowoczesny. Dziwna jest logika tych dwóch zestawionych enuncjacji. Jeżeli istnienie modernizmu w sztuce ma być stwierdzone dopiero po odbyciu się wystawy, to w imię jakiej zasady, jakiego dogmatu decyduje sąd wystawowy o tem, które z nadesłanych eksponatów mają charakter „moderne“?

Autor zapytuje, czy sędziowie znają tajemnicę modernizmu, czy rozporządzają jakimś kryterjum, któreby im pozwoliło w sposób obiektywny, bez odwoływania się do subiektywnego sądu, stwierdzić istotne cechy modernizmu w sztuce stosowanej i stawia pytanie zasadnicze: Co jest „moderne“, zaznaczając z góry, że, gdyby istniała żądana definicja, nie trzebaby czekać na wystawę, aby charakter modernizmu ujawniła. Postawiwszy to podstawowe pytanie, zwraca się z niem autor do szeregu ludzi wybitnych, mających głos w sprawach artystycznych i odpowiedzi jakie otrzymał, zestawia w formie ankiety, którą wypełnia pierwszą część omawianej książki Na pierwszym miejscu oddaje głos kobiecie p. Aurel, znanej powieściopisarce, która zachowuje ścisły kontakt ze światem artystycznym i jak dowcipnie wyraża się autor, posiada tę rzadką mądrość, że wie co to jest obraz, a co to jest suknia.

Pani Aurel ujmuje problem w następujący sposób: Sztuka zwana „moderne“ ma tę właściwość, że nie jest sztuką; nie wyraża nic, coby charakteryzowało naszą epokę, ani głębokich pierwiastków naszej rasy, ani jej zmian powierzchownych, ani jej lekkiej błyskotliwości, nie wyraża wogóle nic. Jakżeż wobec tego scharakteryzować tę sztukę naiwnie nazwaną „moderne“? Podług mnie wywodzi się ona cała od Poiré de Martin; Tribes także miał dużo smaku (mówię tu o smaku czysto modniarskim), i gdyby sztuka „moderne“ była się ograniczyła na pokrywaniu arabeskami sukien kobiecych, lub draperji do buduarów odalisek ogłupionych atmosferą zbytku i kadzideł, gdyby poprzestała na ozdabianiu poduszek, obić i łazienek złotem mozaikowanych, byłaby czemś prześlicznem. Jest prześliczną i pozostanie taką ale jedynie w tym zakresie. Lecz jeśli się mówi o fabrycznym przemyśle, postarajcież się, aby wasza wystawa, a zwłaszcza poprzedzające ją narady, zachęciły artystów projektujących ozdoby, do kształcenia się. Niech zwiedzają muzea, aby wreszcie maszyny przestały zarzucać nas serjami swoich nieśmiertelnych rozet. Niechżeż artyści je choć urozmaicą, i jeśli nie potrafią stworzyć nic nowego, niech studują antyki. (C. d. n.)

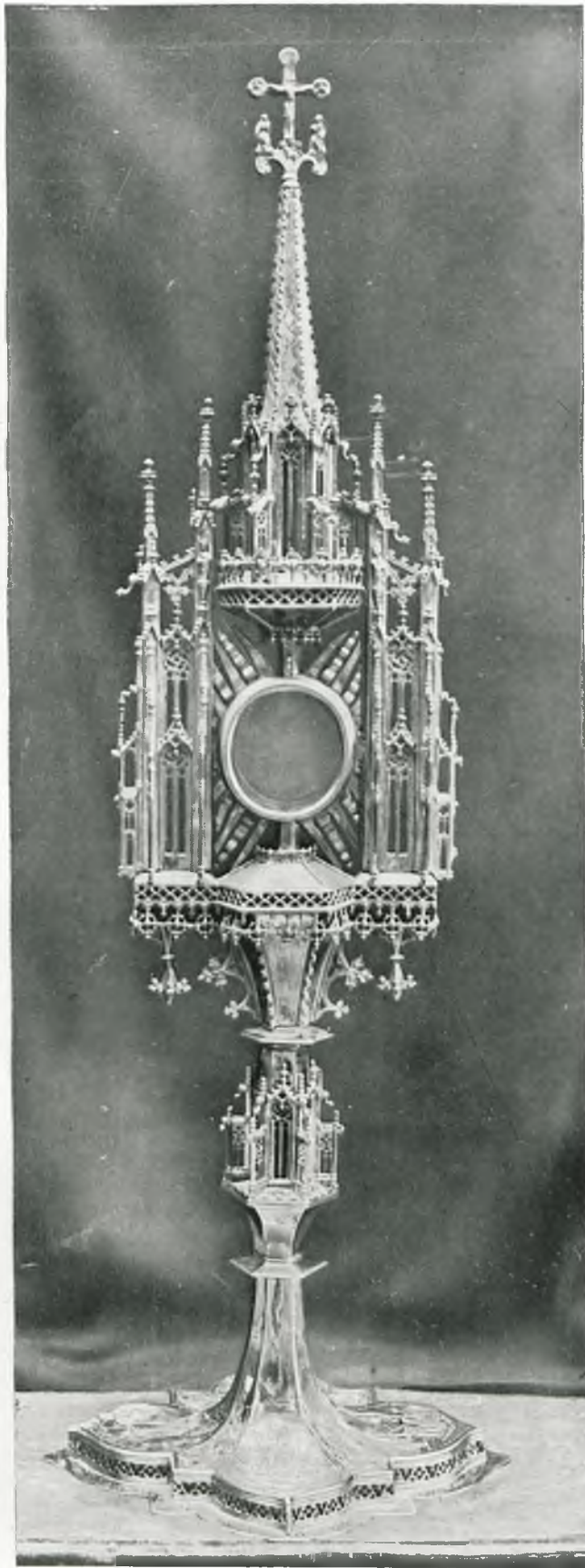


ODBITO W DRUKARNI M. MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO IMIENIA DRA ADRJANA BARANIECKIEGO
POD KIEROWNICTWEM STEFANA BARANOWSKIEGO. — W KRAKOWIE 1925 ROKU.



FOT. A. BOCHNAK.

TABL. I. LUBORZYCA. KOŚCIÓŁ PARAFJALNY. KIELICH. WIEK XIII I XV.



FOT. A. BOCHNAK.

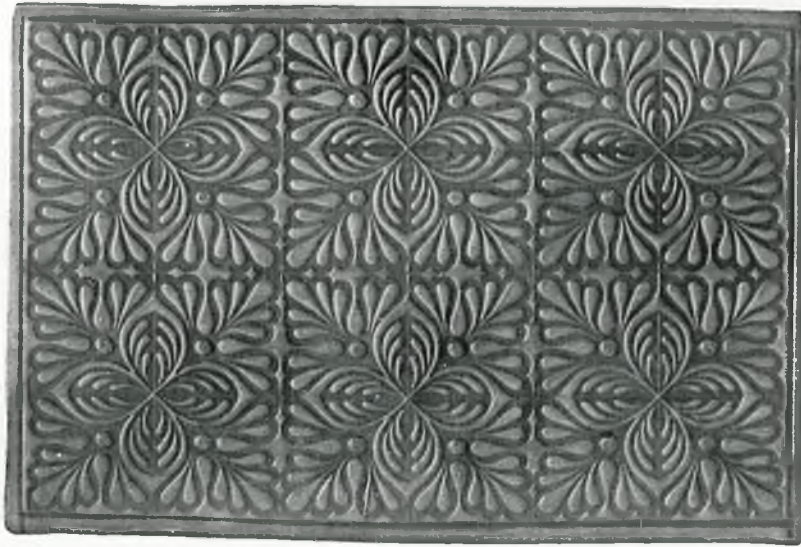
TABL. II. LUBORZYCA. KOŚCIÓŁ PARAFJALNY.
MONSTRANCJA GOTYCKA.



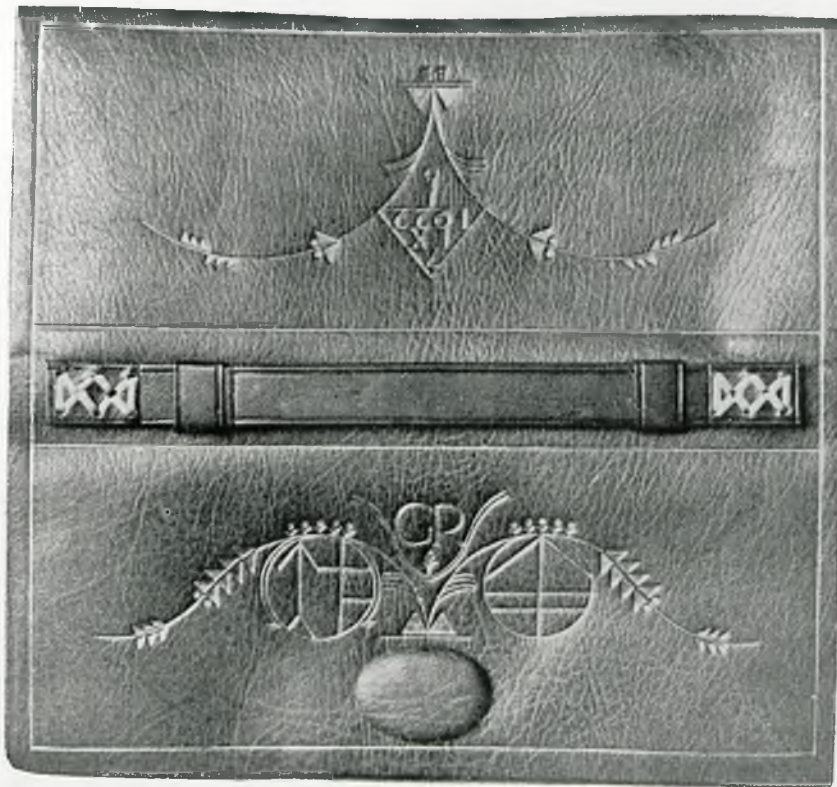
TABL. III. CERAMIKA POKUCKA A. BACHMIŃSKIEGO.



TABL. IV. DEKORACJE CERAMICZNE W. HUSARSKIEGO.



1.

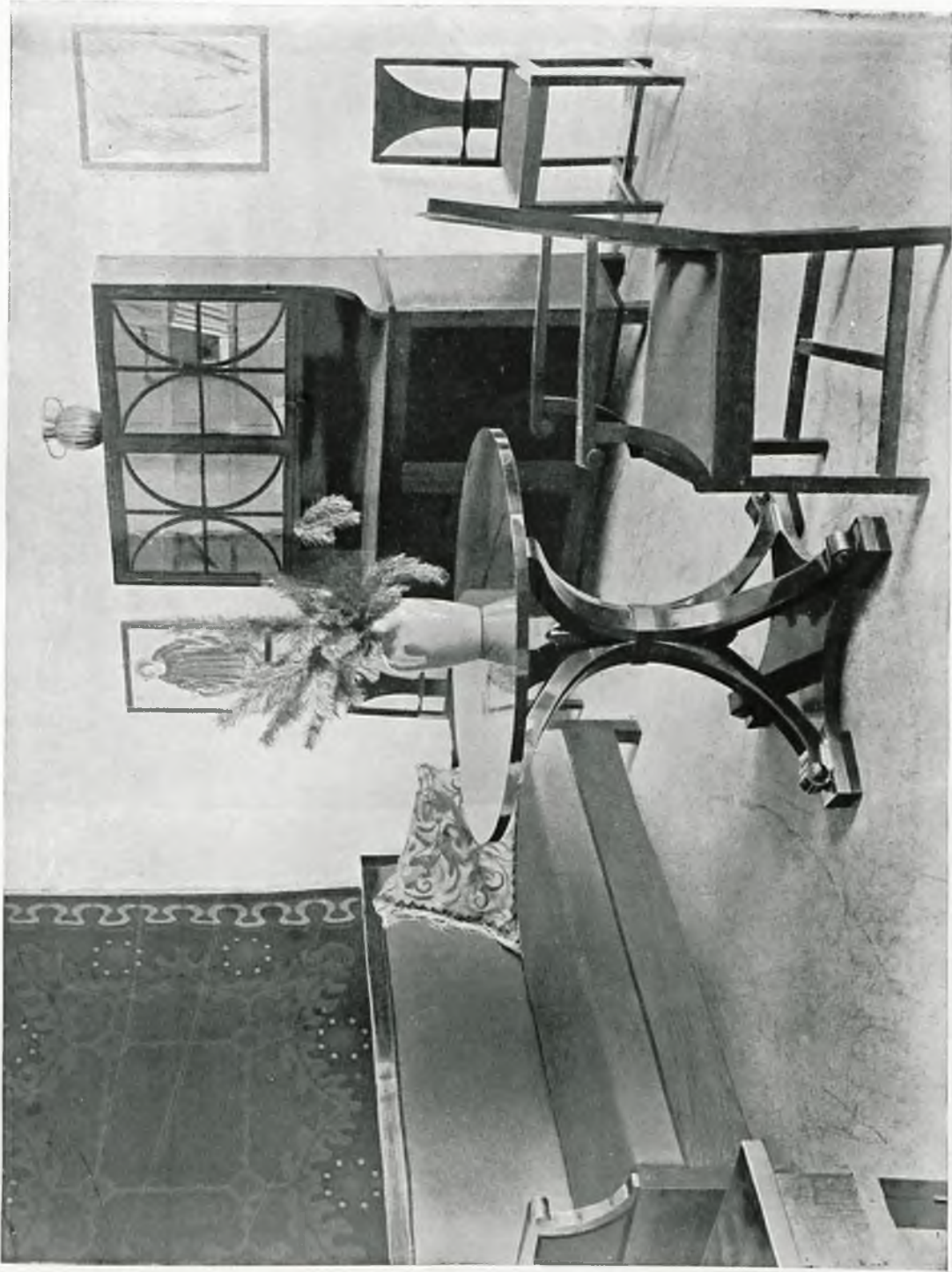


2.

TABL. V. WYROBY GALANTERYJNE B. LENARTA.
RYC. 1. TOREBKA KIESZONKOWA. RYC. 2. TOREBKA DAMSKA.



TABL. VI. MEBLE W CHARAKTERZE „BIEDERMEIER“ ZE ZBIORÓW PRYWATNYCH.



TABL. VII. MEBLE PROJEKTU J. CZAJKOWSKIEGO ZNAJDUJĄCE SIĘ W MUZEUM PRZEMYSŁOWEM W KRAKOWIE.



TABL. VIII. MEBLE PROJEKTU J. CZAJKOWSKIEGO ZNAJDUJĄCE SIĘ W MUZEUM PRZEMYSŁOWEM W KRAKOWIE.