



**RZECZY
PIĘKNE**
ROZNIK V ZESZYT 5

KRAKOW 1925 ROK

RZECZY PIĘKNE

(PRZEMYSŁ, RZEMIOSŁO, SZTUKA)

ORGAN MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO IM. DRA A. BARANIECKIEGO

W KRAKOWIE

REDAKTOR
KAZIMIERZ WITKIEWICZ.

1925

NUMER 5. 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: STYL I MODA str. 95. — *STEFAN SZUMAN*: KILIM SŁOWIAŃSKI, KOBIERZEC
AZJATYCKI, GOBELIN FRANCUSKI str. 98. — *DR. WŁODZIMIERZ BUDKA*: DZIAŁALNOŚĆ ARCHI-
TEKTÓW I RZEMIEŚLNİKÓW W KATEDRZE PŁOCKIEJ W WIEKU XVI str. 102. — *LEONARD LEPSZY*:
MONSTRANCJA DOMINIKAŃSKA Z PODKAMIENIA I ZŁOTY WIENIEC KRÓLOWEJ BONY str. 106. —
MIĘDZYINTERNARODOWA WYSTAWA SZTUKI DEKORACYJNEJ W PARYŻU W 1925 ROKU. — Z DZIA-
ŁALNOŚCI MUZEUM. — KRONIKA. — NADEŚLANE KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

ILUSTRACJE W TEKŚCIE:

Rzut poziomy Katedry płockiej przed r. 1903.

ILUSTRACJE POZA TEKSTEM:

Tabl. I i II. Kilimy. Tabl. III Katedra w Płocku. Tabl. IV. Monstrancja. Tabl. V. Wnętrza pawilonu polskiego
na wystawie w Paryżu. Tabl. VI. Meble ze zbiorów krakowskich

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.

Dokończenie.

Ścieranie się dwóch sił kształtujących wszelką formę, a mianowicie: siły różniczkującej, deformującej z jednej strony, oraz siły całkującej, skłaniającej do krystalizacji z drugiej, skonstatować możemy we wszystkich formach przez człowieka wytworzonych. Manifestuje się ono jasno w ewolucji form technicznych, a porównanie pierwotnej maszyny parowej o kształtach nieregularnych i dziwacznych z lokomotywą współczesną, albo pierwotnego automobilu z dzisiejszym, dostarcza pod tym względem charakterystycznych przykładów.

Z pośród form artystycznych uwidoczniają zasadę krystalizacji może najprzejrzystej formy ornamentalne, które są właściwie niczem innym, jak właśnie rytmiczną krystalizacją poszczególnych elementów formy, narzuconych przez materiał. Podobny wyraz znajdujemy również w architekturze, wreszcie w poezji, tańcu i muzyce. Szczegółowa analiza tej siły wewnętrznej, krystalizującej każdą formę i rozpatrywanie różnych przejawów artystycznych ze stanowiska rytmu nie leży w zakresie niniejszego artykułu. Wspominam o tej krystalizacji rytmicznej tylko ogólnikowo, gdyż uważam, że nie została dotychczas teoretycznie opracowana, pomimo, że stanowi czynnik podstawowy, bez uwzględnienia którego, niepodobna jest zrozumieć założeń formy wogóle, a formy artystycznej w szczególności. Teoretycy sztuki powołują się wprawdzie często na zasady harmonii, równowagi itp., ale nie dążą zazwyczaj do ścisłego określenia tych słów, tak dalece, że nawet słowa „symetria“, mającego zupełnie ściśle określone znaczenie geometryczne, używają czasem w jakimś znaczeniu ogólnem i nieokreślonem. Ta dziwna chaotyczność i nieścisłość w odniesieniu do zjawisk krystalizacji rytmicznej, pomimo, że te zjawiska należą właśnie do rzędu zjawisk nadających się raczej do ścisłej analizy naukowej, wynika może części stąd, że teoretycy, zapatrzeni w najwyższe a więc najbardziej skomplikowane formy sztuki, nie interesują się bliżej formami najprostszymi, chociaż te właśnie najlepiej nadają się do badań. Uderzającą jest np. rzeczą, że teoretycy, omawiający formy sztuki plastycznej, pomijają często prawie zupełnie dziedzinę ornamentu, jak gdyby ta dziedzina była czemś ubocznem, nieistotnem, mało ważnem, podczas, gdy w rzeczywistości jest ona jedną z najbardziej podstawowych form plastycznych. Wynika to choćby stąd, że ornamentyka, obok pokrewnej architektury była prawie jedyną formą plastyki przez przeciąg wielu tysiącleci epoki kamiennej i brązowej.

Jeżeli przyrodnik, badający formy organiczne zwraca się przedewszystkiem do pierwotniaków, w nadziei, że tam właśnie uda mu się uchwycić najbardziej istotne prawa życia organicznego wogóle, to myślę, że i teoretyk sztuki powinien się przedewszystkiem zwrócić do prostego ornamentu, jako pierwotnej formy sztuki plastycznej, aby tam szukać podstaw do analizy form artystycznych wogóle. Analiza form ornamentalnych nauczyłaby go niewątpliwie o zasadniczych prawach krystalizacji rytmicznej, które leżą u źródła wszelkiej formy artystycznej.

Obok prawa krystalizacji tkwiącego niejako w samej formie, działają przy tworzeniu się form artystycznych liczne siły psychiczne, w świadomej i w podświadomej sferze życia działające i kształtujące od strony wewnętrznej. Nie ulega wątpliwości, że tak, jak wszystkie siły po stronie zewnętrznej formy istniejące, wpływają na tę formę, tak też niema takiej siły działającej od strony wewnętrznej (w tym razie psychicznej), któraby na powstającą formę zgoła żadnego nie miała wpływu. Przy

analizie sił psychicznych, teoretycy zmuszeni są tedy z konieczności do ograniczenia się jedynie do jednego kompleksu sił wewnętrznych, a mianowicie do tego, który wydaje się najbezpośredniej o charakterze formy decydować (podobnie jak przy rozpatrywaniu sił zewnętrznych). Analiza sił psychicznych nie leży w ramach niniejszego artykułu, pomijam ją choćby dlatego, że te właśnie zagadnienia stanowią główną treść dotychczasowych badań teoretycznych i zostały w licznych dziełach wszechstronnie oświetlone. Z pośród tych sił psychicznych pragnę jednak wyróżnić dwie, które dla zagadnienia, jakie sobie obecnie postawiłem, mają decydujące znaczenie i które podobnie jak zasada krystalizacji nie znalazły dotąd należytego uwzględnienia.

Mam mianowicie na myśli instynkt zmiany i przeciwny mu instynkt zachowania formy. Oba te instynkty mają swoje psychologiczne usprawiedliwienie. Każda forma, często spotykana staje się formą znajomą, którą się rozumie, i która przez to nabiera dla nas określonego wyrazu. Z drugiej strony, każda forma za często spotykana przestaje nas interesować, albo nawet nuży, jeżeli się w dalszym ciągu narzuca. Stosunki te można bardzo łatwo stwierdzić np. w muzyce. Melodja zupełnie obca i daleka bywa często mało rozumiana i nie zadawalnia nas w pełni, czuje się więc potrzebę ponownego jej wysłuchania. Skoro się z tą melodją zżyjemy, wyczuwamy ją do głębi i odbieramy pełnię wrażeń. Jeżeli zaś melodję powtarzać będziemy zbyt często, przestaje ona na nas oddziaływać a w następstwie zaczyna nudzić i nużyć. Ilość powtórzeń potrzebna do wywołania takiego znudzenia zależy od bogactwa i głębi samej formy z jednej strony, a od naszych właściwości psychicznych z drugiej. Im głębsze, im bogatsze są źródła formy, tem dłużej się z nią zżywać musimy, aby ją do końca wyczuć i zrozumieć, im zaś te źródła są płytsze i uboższe, tem prędzej się forma przeżywa. Prawo to odgrywa ogromną rolę w ewolucji form artystycznych. Wynika stąd mianowicie, że formy, będące emanacją głębokich uczuć i instynktów, opierać się mogą dłużej deformacji, niż formy na powierzchni życia wykwitające.

Poważne style okazują właśnie taką trwałość a przeżywają się zazwyczaj nie na tej zasadzie, że się znudziły, ale dlatego, że się doczekały zmienionych warunków, do których nie są dostosowane. Style takie przeżywają się tedy tak, jak się przeżywają gatunki zwierząt skutkiem zmiany warunków (tak zewnętrznych jak wewnętrznych). Natomiast formy artystyczne, wyrosłe na powierzchni życia, nudzą się szybko i wywołują potrzebę zmiany formy niezależnie od warunków. Na tem tle powstaje zjawisko na pozór dziwne, które polega na zmianie dla samej zmiany. Formy, na tej drodze powstające, należy odróżnić od form głębokich, które przetwarzają się skutkiem istotnych potrzeb wewnętrznych, przy zmieniających się warunkach. Jeżeli tamte nazywamy stylami, to tym należałoby dać inną nazwę i zdaje mi się, że nazwa „mody“ bardzo dla nich jest odpowiednią. Style wyrastają jedne na podłożu drugich; jak gatunki roślin i zwierząt, są one organicznie związane z całokształtem życia i mają nieubłaganą logikę swoich przeobrażeń. Mody natomiast pojawiać się mogą oczywiście tylko tam, gdzie niema stylu i rządzą się kaprysem, posłuszne ciągłej potrzebie zmiany dla zmiany. Formy tak powstające nie mają żadnej ciągłości, żadnej tradycji. Następna jest zawsze tylko zaprzeczeniem poprzedniej, jest jedynie wyrazem dążenia do zmiany. Formy te są tedy niezwiązane z temi, które je poprzedzały nie zależnie od warunków, a równocześnie nie mają czasu ani nawet skłonności do krystalizacji. Ten moment właśnie pragnę z największym naciskiem podkreślić. Jeżeli bowiem zgodzimy się na to, że właśnie krystalizacja jest cechą podstawową wszelkiej formy, to musimy stwierdzić, że mody, powstające pod wpływem samej potrzeby

zmiany nie wytwarzają istotnej formy, ale jedynie efemerydy, których jedyną treścią jest zaprzeczenie tego, co było wczoraj. Style mogą się wprawdzie również w pewnym stopniu przeciwstawiać przeszłości, ale tylko w imię potwierdzenia tego, co jest istotną treścią dnia dzisiejszego.

Pomiędzy istotnym stylem a istotną modą w znaczeniu określonym powyżej, istnieją oczywiście formy przejściowe, formy, które zaczepiają częściowo o głębsze warstwy życia, ale nie tak silnie, aby uzyskać trwałość dostateczną. Formy takie przeżywają się szybko i dążą do zmiany, częściowo dla samej zmiany. Z tego stanowiska wychodząc, możemy formy artystyczne ułożyć w szereg zaczynający się formami najistotniejszymi, czyli stylami, w ścisłym tego słowa znaczeniu, ciągnący się poprzez formy przejściowe, coraz to mniej istotne, coraz mniej trwałe a kończący się istotną modą, igrającą tylko pozorami formy.

Niezależnie od powyższego ugrupowania należy uwzględnić inne, dotyczące wyłącznie form prawdziwych, a mianowicie podział na wielkie style i na ich poddziały, które rozpatrywać można tak na zasadzie historycznej jak geograficznej. Jasną jest rzeczą, że style o cechach istotnych przetapiają się stopniowo i wytwarzają z konieczności formy przejściowe, czyli poddziały stylów, których nie należy indentyfikować z kaprysmi mody, gdyż stanowią ogniwa koniecznej i logicznej ewolucji formy. Analogiczne zjawisko spotykamy w ewolucji form organicznych, która odbywa się zawsze pod wpływem istotnych potrzeb i nigdy nie może przybrać charakteru mody¹⁾. Wiadomo, że ewolucja ta wytwarza obok gatunków, których odpowiednikami będą wielkie style, także rodzaje, którym odpowiadać będą poddziały stylów, bez względu na nazwę, którą im nadamy. Powracając do poprzedniego podziału, w którym rozróżnialiśmy prawdziwe style (wraz z ich poddziałami), zdecydowane mody, oraz formy pośrednie, musimy stwierdzić, że najgłębszą wartość przedstawiają oczywiście formy o charakterze najistotniejszym czyli formy stylowe.

Pomimo to nie należy pierwiastkom mody odmawiać wszelkiego znaczenia dodatniego. Wprawdzie kształty stworzone przez modę są tylko namiastkami form i jako takie wartości nie posiadają, ale sama zasada, na której powstają, a mianowicie zasada zmiany dla samej zmiany, może być w pewnym znaczeniu korzystną. Formy istotne, kształtujące się logicznie na podłożu tradycji (wpływ formy pierwotnej) pod działaniem warunków zewnętrznych, formy, które wykwitają z głębi psychiki, podlegają, jak to omówiliśmy, procesowi krystalizacji. Im głębsze są źródła formy a warunki mniej zmienne, tem silniej organizuje się forma pod wpływem prawa krystalizacji rytmicznej i tem ściślejszą staje się wzajemna zależność poszczególnych części. Jeżeli proces ten posunie się bardzo daleko, otrzymujemy formy jednolite w całej budowie, formy, któreby można nazwać doskonałymi, które jednak właśnie dlatego, że są doskonałe, mają pewną stronę ujemną. Im silniej mianowicie zorganizowana jest forma, tem mniej podatną się staje do zmiany, tem trudniej ulega dalszej ewolucji. Ze zaś, jak wspomniałem na początku, zmiana jest koniecznością każdej formy, przeto zdarza się, że formy zbyt doskonałe, zbyt odporne, opierają się zmianie nawet niezbędnej i zamiast się przekształcać, trwają dalej, związane siłą krystalizacji, aż się przeżyją i martwe rozsypują się na okruchy, z których się nowa forma z trudem organizować musi.

¹⁾ W przyrodzie organicznej znane jest zjawisko, które posiada niewątpliwie pewne pokrewieństwo z psychologiczną zasadą zmiany dla zmiany. Istnieją indywidualne zmiany formy gatunkowej. Zmiany te umożliwiają selekcję i wobec tego są podłożem niezbędnym dla przeobrażania się formy. Są one jednak tylko warunkiem tworzenia a nie prawem tworzącym i dlatego nie opanowują formy jak to ma miejsce przy pojawieniu się mody.

Zjawisko to spotykamy zarówno w przyrodzie, gdzie gatunki zbyt ustalone, nie mogąc dostosować się do zmieniających się warunków wymierają; jak w sztuce, której historia podaje niejedną przykład głęboko zorganizowanej formy stylowej, niezdolnej do dalszej ewolucji, właśnie dlatego, że proces krystalizacji zbyt daleko został posunięty. Tutaj zatem, jak wszędzie, pewna miara okazuje się najkorzystniejszą. Pierwiastek mody, chociaż wytwarza formy zupełnie bezwartościowe i wydaje się być niejako antytezą istotnej sztuki, może na ewolucję form artystycznych wywierać wpływ dodatni, potęgując zdolność transformacji. Z drugiej strony pamiętać o tem należy, że z chwilą, kiedy ten czynnik przeważa, kiedy zasada naczelną staje się zmiana dla samej zmiany, z tą chwilą kończy się istotna forma a powstają twory kaprysu, albo sztucznie w mózgu zmontowane dziwadła, niby manekiny martwe o pozorach żywą formę udających. Takie twory nie mają oczywiście żadnej wartości i przynieść mogą bardzo poważną szkodę, gdyż wypaczają poczucie formy wogóle i wytwarzają niepokój i ruch bezładny i coraz szybszy, w którym się żaden kształt krystaliczny zorganizować nie może.

Karol Homolacs.



KILIM SŁOWIAŃSKI, KOBIERZEC AZJATYCKI, GOBELIN FRANCUSKI¹⁾.

KILIM słowiański jest odrębnym gatunkiem wytwórczości artystycznej i różni się zasadniczo od tkanin azjatyckich. Nie może być także porównywany z dziełami wykwitu kultury romańskiej: z arasami i gobelinami. Nie jest tworem tylko etnograficznym, miejscowym, lecz zasługuje na wyznaczenie miejsca zaszczytnego i odrębnego między wyrobami przemysłu artystycznego. Kilim europejski jest wytworem niektórych szczepów słowiańskich i Rumunów. Zajmuje miejsce pośrodku między tkaninami Azji i Zachodniej Europy, między kulturą łacińską, a kulturą Persów i Muzułmanów i mimo całej prostoty swej, łączy przedziwnie zalety jednej i drugiej sztuki. W charakterze motywów znajduje szczęśliwie drogę pośrednią między skrajnym naturalizmem sztuki francuskiej, a czystą, abstrakcyjną dekoratywnością sztuki Islamu. Kilim czerpie swój początek ze źródeł Wschodu i Zachodu oraz łączy w sobie dwa kierunki, które tworzą razem gałąź sztuki nową, odrębną i bogatą, o pierwiastku duchowym zarówno Azji jak i Europy.

Trzeba było nadejścia tej epoki sztuki, w jakiej żyjemy, żeby powstała możliwość ocenienia tych wartości artystycznych, które znajdują się pośrodku między siłą naturalizmu, będącego wykwitem kultury ludów romańskich, a bajecznością i bujnością nieokiełznaną Wschodu. W naszej dobie wrócono do prymitywów i odnaleziono słodczy prostych i szczerych wyrazów. W obecnej chwili zarzucono balast skrajnego naturalizmu dla treści i zażądano ekspresji bezpośredniej, a nie zręczności technicznej. Nasza generacja ujrzała harmonję kształtu i barwy oraz kompozycję po-

¹⁾ Rozprawa ta jest częścią obszernej książki „O kilimach w Polsce“, dotąd nie wydanej.

przez mgłą kształtów i barw naturalizmu. W XVIII wieku we Francji taki sąd głoszono o kobiercach i dywanach perskich i tureckich: „Fabrykanci, niemniej jak cała publiczność, nie mogli znieść dziecinnego wzoru, jaki Azjaci tworzą zapomocą małych kwadracików, małych owalów, małych muszek (mouchetures), jedno śmieszniejsze od drugiego, dając oku w ten sposób tylko dziwaczny zespół barw“²⁾. Ludzie byli wówczas zapatrzeni w naturalistyczny ornament sztuki rokokowej i nie mieli najmniejszego zrozumienia dla abstrakcyjnej, prymitywnej sztuki wschodu. Dopiero kilkadziesiąt lat temu zaczęto się na nowo interesować w Europie dywanami azjatyckimi i uczeni, jak A. Riegl, Bode, Sarre, zajęli się z całym entuzjazmem tą niezbadaną dotąd gałęzią sztuki. O kilimach słowiańskich prawie jeszcze nic w Europie Zachodniej nie wiedzą. Nadszedł jednak czas dla zrozumienia kilimu.

Kilim słowiański naogół nie jest ani czysto geometryczny, jak dywan wschodni, ani czysto naturalistyczny, jak gobelin zachodni. W Persji i w Indjach robiono początkowo dywany i tkaniny, czerpiąc z natury motywy, odtwarzające ludzi, zwierzęta i kwiaty. Stare dywany perskie są bardziej naturalistyczne niż obecne perskie i tureckie. Zakaz religijny Mahometa zabronił muzułmanom odtwarzać zwierzęta i ludzi i ograniczył przez to sztukę ich do motywu geometrycznego, do „arabeski“. Stąd powstała siła życiowa sztuki mahometańskiej. Barwa i linja, oderwana od wzorów natury, zaczęły szukać własnych dróg i znalazły krainy nowe o wymarzonej fantastyczności. Dywany zmieniły się na harmonje barwne, na węzowiska linij, na akordy światła kolorowych. Obraz świata zmienił się w wizję tęczową, kształt przedmiotowy rozprysł się na fragmenty ekspresyjne. Na nowo ułożył mahometanin świat form i barw. Upoił się przepychem zjawy barwnej. Na Zachodzie tkanina pod wpływem malarstwa zmienia swój rysunek, zależnie od malowideł danej epoki. Musiało to doprowadzić do absurdu, bo tkanina stała się tylko tkaną kopją obrazu. Mimo to zjawili się artyści, którzy umieli stworzyć tę niesłychaną syntezę między płótnem malarskim a tkaniną, w arasach i gobelinach nie kopjowali, lecz tłumaczyli obrazy na sposób tkacki. Rysunek perspektywiczny, modelacja ciał, przedmiotowość brył, budowa rzeczy na podłożu w głąb idącego krajobrazu nie zdołała zmienić instynktu „urodzonego“ tkacza do wydobywania jednej płaszczyzny, do rozłożenia równomiernego akcentów ciężkości kompozycyjnej, do tworzenia zawsze w tkaninie według nakazów techniki tkackiej. Arasy wawelskie i gobeliny francuskie nie przestaną świadczyć o genjuszu ich twórców.

Dopiero w XIX wieku, w epoce upadku sztuki tkactwa gobelinowego, zapomniano już zupełnie o konieczności zachowania charakteru tkaniny i zdegradowano gobelin do roli zupełnego naśladownictwa obrazów. Moment naśladownictwa i naturalizmu zabił zmysł ornamentacyjny i zdobniczy, wynikający z technicznych założeń tkactwa. Lacordaire dzieli rozwój gobelinu na 3 epoki. W pierwszej przeważa rys ornamentacyjny, w ostatniej zwycięża naturalizm. W pośredniej epoce, w której tkanie gobelinów doszło do pełnego rozkwitu, dwa powyższe momenty współdziałały szczęśliwie, choć naturalizm stopniowo zwyciężał. Lacordaire²⁾ mówi, charakteryzując epokę rozkwitu „o walce między zasadą artystyczną wpływającą z malarstwa“. Takiego konfliktu w kilimkarstwie ludowym Słowian z natury rzeczy nie było i być nie mogło. Lud tworzył coprawda nie bez wpływu zachodniej naturalistycznej sztuki. Dzięki tym wpływom uwolnił się od czysto abstrakcyjnej i geo-

¹⁾ Dictionnaire du citoyen. Cytat w „Illustrierte Geschichte d. Kunstgewerbes. Lehnert. Berlin. Str. 122.

²⁾ Lacordaire. Notice historique sur les manufactures impériales de Tapisserie des Gobelins. Paris 1853. str. II.

metrycznej dekoracji, idącej doń ze Wschodu. Naturalizm, czerpany ze sztuki zachodniej, bogacił jednak skalę motywów ornamentacyjnych ludu i urabiał jego sztukę, nie prowadząc jej na zasadniczo inne, poniekąd błędne tory, jak to miało miejsce w tkaninach zachodnich, gdzie obraz malowany stał się dominującym wzorem dla tkactwa „obrazowego“.

Kilim u ludu słowiańskiego, że tak powiem, instynktownie poszedł właściwą drogą i w tem zachowaniu przedewszystkiem walorów tkaniny przy umiarkowanym naturalizmie widzę jego specjalną wartość. Wybrał szczęśliwie drogę pośrednią między „obrazowością“ zupełną gobelinu a bezobrazowością tkanin muzułmańskich. Ornamentyka jego jest nam przez to bliższa i bardziej zrozumiała. Sztuka ta stwarza świat realniejszy od sztuki tureckiej, ale zarazem idealniejszy od gobelinów francuskich, bo nie kopijący natury, jak tkanina zachodnia, lecz wyidealizowany z natury dla celów tkaniny. Nie oszołomia fata morgana arabesków, ani też nie ukazuje swej zręczności w powtarzaniu efektów obrazu malowanego, lecz daje prymitywne syntezę barwy i kształtu, opartego o wzór natury, tak jak wiersz liryczny oddaje czar jej, nie kopijąc obrazu natury.

Po tem ogólnem rozpatrzeniu się w sytuacji, spróbujemy bardziej szczegółowo przyjrzeć się tkaninom muzułmańskim z jednej, a gobelinom z drugiej strony, aby móc sobie uprzytomnić, co łączy a co dzieli kilim nasz od nich i jakie są specjalne cechy ornamentyki kilimu. Dywany i kilimy wschodnie wyglądają często jak bujna łąka, na której roślinność tak jest mnoga i wybujała, że poprzez kobierzec wielu kwiatów, poprzez sploty i zazębienie łodyg, poprzez gąszcz liści, które każde wolne miejsce zapełniają, nie dostrzeżesz nigdzie tła gruntu, na którym ta roślinność rośnie. Inaczej w kilimie słowiańskim. Tu panuje większa prostota, możnaby powiedzieć ubóstwo; ale ubóstwo to jest szlachetne, a prostota tworzy czyste i jasne akordy. Kilim słowiański jest zawsze przejrzysty, spokojniejszy, mimo, że posiada często napięcie i siłę pełni wyrazu. Dywan muzułmanów jest jakby ucztą bachchiczną, zmysłową, dziwną, przesadną, jakby palącą się barwami baśnią z tysiąca i jednej nocy. Jest w tych dywanach rozkwit kultury Azji, kwiat najbogatszy i najcharakterystyczniejszy tej kultury. Barwa, bogactwo, ilość motywów i rozgałęzień rozbijały się jak roślinność lasu dziewiczego. Uczucie i szal dyonizyjski porywa. Tę falę gwałtowną zaledwie zdoła ująć w karby natchnienie gorących wizyj. Podobnie gobelin cechuje pewna barokowa wybujałość; nieskończone bogactwo szczegółów tworzy las kształtów, trudny do objęcia okiem. Do gobelinów wprowadzono z czasem ogromną ilość odmian barw wełny tkackiej. Hunter twierdzi, że podczas, gdy w wiekach średnich gobelin tkano w 15—20 kolorach, to obecnie stosuje się w tkactwie gobelinowem niemniej jak 14400 odcieni różnych kolorów wełnianej włóczki¹⁾.

Taką ilość kolorów musiano wprowadzić, aby móc wiernie imitować całą skalę barw obrazu olejnego. Kilim ludu ruskiego, jest, jak każdy wytwór wiejski, względnie prosty i nieskomplikowany. Skala barw niezbyt wielka, składa się z zasadniczych odcieni i niewielu pośredniczących półcieni i odmian. Jest, że tak powiem, mozaikowatą, nie zawiera tej nieskończonej dużej ilości przejść i półtonów, jakie tkactwo gobelinowe, podążające śladem malarstwa olejnego, wytworzyło dla swych celów. Kilim jest bardziej podobny do mozaiki, gobelin do obrazu olejnego.

¹⁾ Hunter. *Tapestries*. New-York 1912 r. ²⁾ Np. dywan polski w zbiorach p. Barączka w Muzeum Narodowem w Krakowie.

Podczas, gdy tkaniny azjatyckie mają ornament, który nigdy nie jest cieniowany jednym kolorem i składa się, jak np. kwiat lub arabeska dywanu wschodniego, z kilku różnych kontrastujących ze sobą lub uzupełniających się barw, to na kilimach polskich spotykamy np. kwiaty całe czerwone lub niebieskie, których poszczególne listki są tkane w trzech odcieniach jasności barwy czerwonej lub barwy niebieskiej. Kwiaty kilimu (tabl. 4) są albo całe czerwone, albo całe niebieskie, lecz poszczególne listki składające się na kwiat są jaśniejsze i ciemniejsze w odcieniu barwy niebieskiej lub czerwonej i w ten sposób otrzymujemy jakby pewną modelację kwiatu. Kwiat jest barwiony „kolor w kolor“. Podobnie niektóre dywany polskie²⁾ mają ornamenty cieniowane „kolor w kolor“. Tak jak kwiaty, tak też łodygi i liście roślinne na kilimach przypominają nieraz gobeliny. W kilimach i dywanach azjatyckich nie spotyka się prawie koloru zielonego jako charakterystycznego i stałego ubarwienia liści. Łodygi i liście są zabarwione w najróżniejszych kolorach, nie naturalistycznie, tak jak najlepiej w danym miejscu barwy ze sobą grają. Natomiast w kilimach łodygi i liście są zwykle zielone i nieraz w jednym kilimie spotykamy 4—6-ciu i więcej odmian koloru zielonego, zapomocą którego żyłkowanie, łodygi i symetryczne połowy liści są wyodrębnione i przez to całość listowia staje się żywa i urozmaicona. Tak jest np. w kilimach na tabl.: 3, 4, 8, 9 i 10. Wiadomo, że w zdobnictwie gobelinów zieleność listowia drzew, krzaków, girland, ziół kwiecistych, gra dużą rolę. Spotykamy dużo gobelinów, przedstawiających w całości zielone krajobrazy. W kilimach odnajdujemy wpływ gobelinów; liście gałązek kwiecistych na kilimach są często tkane w ubarwieniu bardzo podobnym do listowia roślin na gobelinach (np. tabl. 3).

(Dok. nastąpi).

Stefan Szuman.



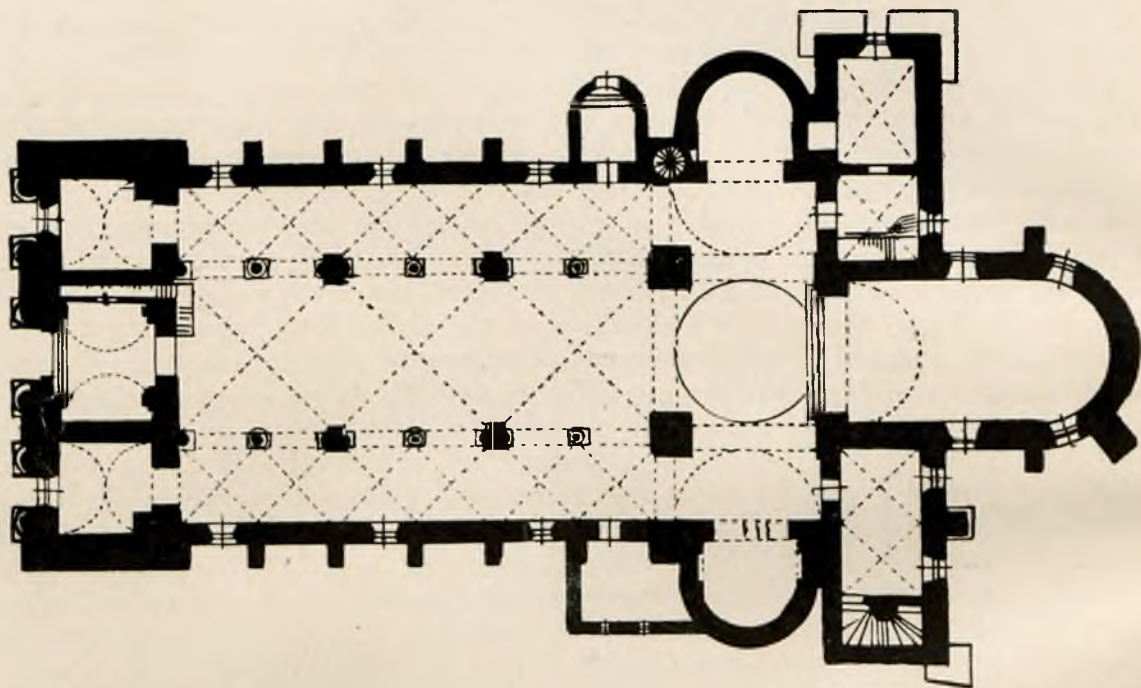
DZIAŁALNOŚĆ ARCHITEKTÓW I RZEMIEŚLNIKÓW PRZY RESTAURACJACH KATEDRY PŁOCKIEJ W WIEKU XVI.

NA wysokim (50 m) brzegu Wisły rozsiadł się gród płocki. Od miasta oddzielony przekopem, w podwójnym pierścieniu swych murów zamykał siedzibę książąt, opactwo benedyktyńskie i katedrę. W jej progi latem 1504 roku wstępował procesjonalnie nowy biskup, Erazm Ciołek. Zabawił wówczas w swej stolicy ledwie dni kilkanaście i przez ten czas zapoznał się dostatecznie z potrzebami katedry, „swej oblubienicy“. Jeszcze jesienią tego roku wyjednywa u króla pozwolenie na adaptację dawnego skarbcza książęcego w katedrze na kapitułarz¹⁾. Do Płocka zawitał Ciołek na dłużej dopiero 28 marca 1506 roku po powrocie z Rzymu. Wówczas też zajął się sprawami swego biskupstwa: odbył synod i przystąpił do restauracji katedry. O zebraniu funduszków na ten cel pomyślał już biskup w czasie swego pobytu w Wiecznym Mieście i dlatego tam wyjednał dwie bulle odpustowe. Dochody z datków pobożnych, którzy pragnęli dostąpić łaski odpustu, iść miały na restaurację katedry i budowę kaplicy

¹⁾ Wierzbowski, *Matricularum Summaria* III nr. 1883.

św. Erazma¹⁾. Ponieważ odnowienie katedry ograniczyło się tylko do wnętrza i do jego urządzenia, wolno z tego wnosić, że sam budynek znajdował się w stanie dość dobrym.

W kwietniu 1506 roku zawiera Ciołek kontrakty ze stolarzami i malarzem. *Błażej z Gór*²⁾ zobowiązał się wykonać stalle (formy) na wzór dawnych po cenie trzech dukatów od sztuki³⁾. Drugi stolarz, *Słazak, Błażej z Sebnitz* dostał od biskupa poważniejsze zamówienie. Miał robić dwie dwurzędowe stalle, zdobione rzezanymi herbami na zapleckach. Każda z nich obliczona była na siedem siedzeń górnych



Rzut poziomy Katedry płockiej przed r. 1903.

dla członków kapituły i na siedem niższych dla niższego kleru. Stanać miały w prezbiterjum; jedna po stronie ewangelji, druga po stronie epistoły. Prócz owych stall kanonicznych, których wykonanie pochłaniało 21 kop w półgroszkach, miał *Błażej* zrobić trzy stalle ozdobniejsze, z baldachimem okrągłym, przeznaczone dla biskupa. Termin wykonania tych dwóch zamówień był półroczny. Wreszcie do kapitularza *Słazak* miał zrobić ławy z trzema siedzeniami i katedrę biskupią z własnego materiału za cenę 4 kop gr. U malarza *Mikołaja z Poznania*, może poleconego przez *Mikołaja Czepiela*, kanonika płockiego (1493—1518), zamówił biskup za 6 kop. obraz⁴⁾. Ten obraz miał przedstawiać Chrystusa na krzyżu, oraz trzy postacie: *Matkę Boską* w lazurowym płaszczu, usianym gwiazdami złotymi i ze złotymi frendzlami; *św. Jana* w czerwonym płaszczu, ze złotym szlakiem i *św. Marię Magdalenę* w złocistej sukni. Można przypuszczać, że ten obraz przeznaczony do kapitularza, stał w związku z podobnej treści minjaturą, znajdującą się w pontyfikale biskupa-fundatora⁵⁾.

¹⁾ Theiner, *Vetera Mon. Pol.* II. 305-6. ²⁾ Wieś tej nazwy należała do dóbr kapituły płockiej. ³⁾ *Monum. medii aevi historica* XVIII nr. 245. ⁴⁾ Tamże nr. 246 oraz K. Kaczmarezyk, *Malarze poznańscy w XV wieku* Poznań 1924 s. 28-9. ⁵⁾ Rps. Czartor. 1212 k. CXCIV. oraz licha reprodukcja w *Biegeleisena ilustr. dziejach literatury polskiej* II, 360.

Ciołek żywił wielką cześć dla swego patrona, gdyż istotnie wiele zawdzięczał św. Erazmowi. W tarczy zamiast wiechy czy zielonego wianka miał Sulimę, z mieszczucha krakowskiego stał się senatorem, odgrywającym wybitną rolę w polityce zagranicznej Rzpltej¹⁾. Ciołek, chcąc się wywdzięczyc za te łaski swemu orędownikowi, na synodzie djecezjalnym 29. III 1506 r. za zgodą kapituły i kleru podnosi w djecezji płockiej dzień Erazma biskupa i męczennika do szeregu świąt *fori*²⁾. Prócz tego funduje swemu patronowi kaplicę w katedrze płockiej. W tym celu zawarł 25 kwietnia 1506 roku następującą umowę z frankończykiem *Janem z Kitzingen*. Ten murarz postawi kaplicę wraz z małą zakrystją. Kaplica będzie murowana i zasklepią, stanie zewnątrz katedry w tem miejscu, gdzie jedno z wejść się znajduje. Z dwóch stron otrzyma szczyty, ozdobione herbem fundatora. Ten sam herb z dodaniem infuły ma być dwukrotnie powtórzony wewnątrz kaplicy³⁾. Łuk sklepienia wykonany będzie z kostek granitowych.

Za tę robotę Jan z Kitzingen dostanie 20 kop w półgroszkach. Kamienia, cegły wypalanej we własnej cegielni nad rzeczką Brzeźnicą⁴⁾, wapna, piasku, żelaza, drzewa, tarcic dostarczy biskup. Jednak wydobywanie kamienia z kamieniołomów i obrabianie go odbywać się będzie na koszt przedsiębiorcy. Prócz tego Jan z Kitzingen wykona następujące roboty: schody do skarbcza, znajdującego się nad ołtarzem św. Mikołaja, oraz schody *cum duplici fractura* do kapitułarza. W związku ze schodami wykona dwie pary oddrzwi kamiennych z herbem biskupa. Dokona nadto ten murarz podwyższenia dwóch ołtarzy: wielkiego i Bożego Ciała. Materiału dostarczy biskup. Ostatnią wreszcie robotą Jana była rzeźba wykonana za cenę 10 kop: Chrystus rozpięty na krzyżu wielkim na cztery łokcie, oraz postać Matki Boskiej, św. Jana i Marji Magdaleny. Wszystkie te roboty miały być ukończone w ciągu 1506 r. Być może, że Jan z Kitzingen opasał również murem cmentarz katedry, na co przywilej królewski uzyskał bp. Erazm 15. VI. 1506 r. Jan ze swych zobowiązań wywiązał się zapewne poprawnie, skoro w 1507 r. kanclerz kapituły, Mikołaj Kossobudzki powierzył mu budowę domu dla mensionarzy kaplicy Wniebowzięcia. Dom ten stanął na zamku. Dokńczył go jednak inny budowniczy, *Piotr Karwe* z Piotrkowa, który w tem samym mieście pracował zapewne przy budowie kurji dla bpa Ciołka⁵⁾.

W 1508 r. pomyślał biskup o muzyce kościelnej i dlatego zawarł umowę z organmistrzem *Mikołajem z Sarbi*. Ten podjął się za 50 kop w półgr., 15 korcy mąki, 2 korce grochu, korzec jagieł, 2 półcie słoniny i 6 beczek piwa: 1) naprawić stare czterogłosowe organy, 2) zbudować nowe dwunastogłosowe. Te organy po kilku latach były już ruiną. Czy tkwiła w tem wina Mikołaja, czy może zaciekającego sklepienia — nie wiemy. Zdaje się, że w 1518 — 1520 r. nowe organy buduje *Stefan z Kazimierza*⁶⁾. W 1511 r. z polecenia biskupa *snycerz* toruński *Michał* wykonywał cyborjum⁷⁾. W tym samym czasie, w porozumieniu z biskupem, poleca kapituła *Janowi (Nayhoff?)*, rajcy z Płocka wykonanie pewnych robót złotniczych. Ten złotnik ma zrobić ze srebra i pozłocić dwa krzyże z postacią Ukrzyżowanego, przeznaczone

¹⁾ Rodzicami Erazma byli Stanisław Ciołek i Agnieszka, mieszczanie krakowscy. Por. Wierzbowski, *Matric. Summ.* III, 391 406; IV, 13630. Theiner, *Vetera Mon. Pol.* II. 315. Album stud. univ. Crac. I. 270. Kaczmarczyk, księga przyjęć do prawa miejsk. w Krak. I, 209. Wisłocki, *Acta. rect. I. passim.* Rps Archiwum Miejsk. Krak. Nr. 9. s. 36; 83. 123. Nr. 89 s. 374.386. ²⁾ Archiwum Kom. Hist. VI. 128. ³⁾ *incontinno* Herb, Ciołka Sulima zdobi często karty iluminowanych rękopisów należących do biblioteki tego bpa. por. rps. Czart. nr. 1212 f. XXXVI. LVIII. LXXXIV. CXXXIX. CXC. Sprawozd. Kom. Hist. sztuki VII, 565. 571.574. W nich orzeł jest zwrócony w prawo. Por. Paprocki. *Herby* 580 i sprawozd. Kom. Hist. Sztuki VII, 559 gdzie orzeł patrzy w lewo. ⁴⁾ Wierzbowski *Matric. Summ.* IV. 9141 ⁵⁾ Wierzbowski, *Summarja* IV. 9487. *Acta. off. episcop. Ploc.* nr. 240 f. 160. 161. (z notat śp. X. Zygmunta Kozickiego). ⁶⁾ *Monum. Medii Aevi. Hist.* XVIII, 274. Archiwum Kom. Hist. VI, 561; X, 12. Wierzbowski op. cit. IV, 12600. *Sarbie. wieś w pow. proszow.* ⁷⁾ *Acta. off. ep. Ploc.* 240 f. 208.

do drzewców chorągwi. Nadto miał wykonać stopę do relikwiarza w kształcie krzyża. Dostał na to 13 grzywien srebra i pewną ilość złota. Ponieważ ubywa srebra przy topieniu, wykonane przez Hanusza przedmioty mogą ważyć o pół grzywny czyli o 12 skojców mniej. Wynagrodzenie od każdej grzywny srebra wynosić będzie 1 grzywnę w półgr.¹⁾ Po przeprowadzeniu robót związanych z restauracją wnętrza katedry, z urzędzeniem jej a także kapitułarza w latach 1510—13 zajmuje się energiczny biskup rozbudowaniem swej kurji, która leżała poza zamkiem niedaleko bramy Grodzkiej²⁾. Przy tych robotach pracują cieśle z Płocka, *Mikołaj Poduszka i Paweł Mysza*, oraz murarz *Warcisław z Głogowy*³⁾. Tymczasem katedra wzbogacona o jedną kaplicę, nowe stalle, obrazy, rzeźby, organy, a może i zegar, z odnowionymi kilkoma ołtarzami, zaczęła wyglądem swych popękanych murów budzić poważne obawy wśród kapituły. Król jako patron winien się oczywiście zainteresować naprawą katedry, jednak ze względu na wojny trudno od niego żądać pomocy finansowej.



Dlatego też kapituła na sesji 9 września 1513 r. powzięła następujące uchwały: każdy duchowny diecezji, począwszy od biskupa, a skończywszy na gracjaliście, musi legować w testamencie pod grozą unieważnienia tego aktu ostatniej woli pewną część swego majątku na fabrykę katedry. To praktycznie znaczyło, że narazie duchowni, będący w pełni siłzyciowych, zamiast uszczuplać swe własne fortuny, woleli sięgnąć po majątki tych, którzy schodzą z tego łoża padołu. Pozatem uchwalono wybór dwóch fabrykatorów: jednego z ramienia kapituły, drugiego z ramienia biskupa. Ci winni się

zajmować wyłącznie sprawami związanymi z odnowieniem katedry⁴⁾. Do tych prac przystąpiono dopiero wiosną 1515 r. Prawdopodobnie chodziło o naprawę dachu i sklepień. Robotami kierował początkowo majster — jak się okazało — zbyt młody, a niezbyt doświadczony. Dlatego kapituła w lutym 1516 r. zwraca się do biskupa z żądaniem, aby zakontraktował pewnego majstra murarskiego z Warszawy, Niemca, którego polecają dziekan Mikołaj z Mirowic i scholastyk⁵⁾.

Czy biskup, wskazanego przez kapitułę majstra, zakontraktował, nie wiemy. W każdym razie fabryka katedry, może z braku funduszy, wlokła się do jesieni 1518 r. W lutym następnego roku sufragan Piotr jako fabrykator zawarł umowę z malarzami z Krakowa⁶⁾. Był to mistrz *Joachim (Libnau)* pochodzący z Drezna), z towarzyszem *Janem*. Za cenę 285 złotych podjęli się oni wymalować kasetonowe podniebienie prezbiterjum. Róże i listwy miały być pomalowane „fajngoldem“, czystym złotem węgierskim, skrzyńce zaś i resztę powierzchni miał pokryć najwyborowszy lazur. Ponieważ malarze wzięli od kapituły 50 zł. zadatku, Jan Alantse, w jednej osobie aptekarz płocki i krakowski, poręczył, że zadatek nie przepadnie i robota zostanie wykonana.

Robota Jana podobała się kapitule, dlatego dostał 10 zł. ponad sumę umówioną wraz z poleceniem odnowienia obrazów w głównym ołtarzu. Za to malarz otrzymał 5 zł., a jego czeladnicy 2⁷⁾. Remont katedry został więc zakończony jesie-


¹⁾ Ibidem f. 206. Wierzbowski, op. cit. 61.19. IV. ²⁾ Wierzbowski, Summaria IV, 2065. 2452. Acta Tomie. II, 232. Archiw. Kom. Hist. X, 146. ³⁾ Acta off. ep. Ploc. 240 f. 150, 213. Archiw. Kom. Hist. VI, 557. ⁴⁾ Archiw. Kom. Hist. VI, 561. ⁵⁾ Tamże nr. 578. ⁶⁾ Monum. Medii Aevi Hist. XVIII. 411. Kaczmarczyk. Księga przyjęć do prawa miejskiego w Krakowie nr. 9219. ⁷⁾ Archiwum Kom. Hist. X. 14.

nią 1519 r. W pomyślnym czasie, gdyż 9 września 1522 r. grasująca zaraza w Rzymie zabrała biskupa Erazma. Umarł na obczyźnie bez upragnionej kardynalskiej purpury¹⁾. W Krakowie jego piękna kurja kanonicza dostała się Piotrowi Tomickiemu, biskupowi poznańskiemu i podkanclerzemu²⁾. Siostrzeniec Tomickiego, Andrzej Krzycki zajął w 1527 r. biskupstwo płockie. Dla katedry płockiej, ze stanowiska kultury, trudno było o lepszych ordynariuszów, jak Erazm i Krzycki. Dla obu sztuka nie była czemś zbędnym. Ledwie rok upłynął od czasu ingresu Krzyckiego, a już rozpoczynają się biadania kapituły nad złym stanem ołowianego dachu katedry. W 1529 r. synod djecezjalny dla ratowania jej uchwala specjalny podatek³⁾. Los jednak zrzucił, że zamiast katedrę odnowić, trzeba ją było stawiać od fundamentów. 20 marca 1530 r. o zachodzie słońca uderzył piorun w północną wieżę katedry. Powstał pożar. W jego ogniu spłonął dach, pokrycie ołowiane zamieniło się w masę 650 centnarów. Lewa nawa boczna runęła. Legł w gruzach strop prezbiterjum, *italico more* usiany złotymi różami⁴⁾. Już 23 marca kapituła zawiera kontrakt z cieślą *Mikołajem Kozyrą z Płocka*⁵⁾. Miał on odbudować na wzór poprzedniego stropu nowy, nad prezbiterjum i północną kaplicą transeptu, i to wszystko pokryć dachem gontowym. Jako wynagrodzenie miał Kozyra dostać 31 kop groszy, 10 korcy żyta, 6 korcy grochu i jeden poleć słoniny. Ten sam cieśla za 9 złotych podjął się położenia dachu nad zakrystją, kapitułarzem i południową nawą boczną, nad którymi sklepienia się nie zawaliły. Poddani wsi prestymonialnych mieli oczyścić kościół z gruzów. Chodziło zatem narazie kapitule tylko o zabezpieczenie przed wpływami atmosferycznymi tego, czego ogień nie strawił. O planach odbudowy miała radzić kapituła generalna. Ponieważ kapitułarz był zniszczony przez pożar, posiedzenie kapituły w dniu 4 maja odbyło się zapewne w kurji biskupiej. Zjechał z Pułtuska na tę sesję sam biskup Krzycki, zebrało się 27 prałatów i kanoników. Wobec zniszczenia katedry przystąpiono do uregulowania nabożeństw, które zwykły tam się odprawiać. Więć postanowiono, że nabożeństwa w dni powszednie odbywać się będą w opackim kościele św. Wojciecha, nabożeństwa zaś, właściwe dniom świątecznym, w kościele parafjalnym św. Batłomieja⁶⁾. c. d. n. *Dr. Włodzimierz Budka.*



¹⁾ *Scriptores rerum Pol.* II. 188. *Archiw. Kom. Hist.* VI. 590. ²⁾ Dnia 16. I. 1523 Rps. *Acta actorum capituli Crac.* 1463 — 1527 f. 368. *Acta Tomic.* IV. 87 *Teka konserwatorów Galic Zach.* I. 37 50. ³⁾ *Archiwum Kom. st.* X. 37.79. ⁴⁾ *A. K. H. X.* 81. 141. ⁵⁾ Tamże nr. 82. ⁶⁾ *Acta capit. Ploc* IV f. 81 cytowane z wyciągów zawartych w rpsie. *Ak. Um. w Krakowie* Nr. 756. *Herb Sulima* umieszczony na str. 104 i 105 pochodzi z pontyfikału bpa Ciołka (*Rps. Crastor* Nr. 1212).

MONSTRANCJA DOMINIKAŃSKA Z PODKAMIENIA I ZŁOTY WIENIEC KRÓLOWEJ BONY.

IEDY poraz pierwszy zobaczyłem na wielkim ołtarzu w kościele OO. Dominikanów w Krakowie monstrancję z Podkamina, stanąłem zdumiony, w podziwie jej piękności. Było to w czasie, kiedy po inwazji bolszewickiej przewieziono ją do Krakowa. Te prześliczne, kolorystyczne blaski, jakie rzucała i ten mistyczny niemal nastrój, jaki wywoływała, pozostały mi na zawsze w pamięci. Podczas inwentaryzacji klasztoru, przeprowadzanej wówczas razem z prezesem Komisji historii sztuki Dr. Stanisławem Tomkowiczem, zajęliśmy się wtedy jej dokładnym i, o ile się dało, wyczerpującym opisem, który tutaj powtórzę.

Monstrancja jest ze złota, zaś podstawa jej mosiężna. Obydwie części pochodzą z różnych czasów. Według relacji O. przeora ks. Konstantego Żukiewicza była ona zrobiona w r. 1756 w Rzymie z polecenia O. Henryka Russjana, z wotów i różnych kosztowności składanych w klasztorze w Podkaminie¹⁾. Dawna podstawa miała być ze złota, podobnie jak część górna, ale w r. 1788, a więc za czasów panowania Józefa II (1780—1790) został złoty postument zabrany na cele dziś nieznane, a w miejsce złotego dorobiono później mosiężny, złocony, w stylu empirowym. Opisem tej późniejszej podstawy nie zajmujemy się, bo gruba robota nie przedstawia dla historyka sztuki ani pod względem stylowym, ani też pod względem wykonania żywszego interesu. Monstrancja razem z podstawą jest 0,98 m. wysoką, największa jej rozpiętość wynosi 0,50 m.

Jak widać na fotografii (fig. 1.) całe słońce monstrancji jest ażurowe, emaljowane i nadzwyczaj suto sadzone drogiemi kamieniami. Emalje i kameryzunki odgrywają we wspaniałej monstrancji najwybitniejszą rolę dekoracyjną. Nad ujęciem widzimy figurkę (0,100 m. wys.) św. Tomasza z Akwinu, emaljowaną, klęczącą w kielichu nadmiernie wielkiej białej lilji. Nad łysą głową świętego, jakby w powietrzu, unosi się biskupia, dziwnego kształtu, biała infuła ze złotymi arabeskami i krzyżykiem maltańskim. Święty ubrany jest w biały habit, ze szkaplerzem i w czarnym płaszczu odrzuconym na plecy oraz z brylantową gwiazdą, z romboidowych kamieni, zwieszającą się na łańcuszku, na piersiach. Ta gwiazda promieniejąca to symbol świętego, jak o tem mówi ikonografia²⁾. Liście opadające lilji mają na grzbiecie, na odmianę, jeden bisiorek perełek, drugie zaś dwa pasemka rubinów a nadto liście są prążkowane pionowo błękitem i jasno zieloną barwą. Haczyki obok kwiatów mówią o wisiorkach, które dawniej tu zwisały. Z lewej strony od widza, na linii poziomej idącej przez środek, jest umieszczony św. Jacek (wys. 0,105 m.), w białym habicie i szkaplerzu, przewiązanym na piersiach i opadającym ku stopom, obutym w trzewiki. Trzyma on w prawej ręce swe godło: polichromowany posążek Matki Boskiej t. zw. Jackowej, (w sukni zielonej, płaszczu różowym a staniczku niebieskim), zaś lewą ręką chwyta św. Jacek promień, lecący od Sanctissimum. Stoi on na ośmiolistnym kwiecie zielonym. Twarz jego ściągła z wyrazem kontemplacyjnym, broda przystrzyżona po szwedzku. U boku zwisa różaniec. Z prawej zaś strony słońca stoi św. Dominik, (figurka 0,113 m. wys.); wygląda niby brat rodzony św. Jacka, ten sam typ i ten sam wzrost i wiek, ten sam ruch i ubiór i również jak on trzyma, ale na-

¹⁾ Ks. Żukiewicz Konstanty Marjan, Dzieje cudownego obrazu Marji w kościele OO. Dominikanów w Podkaminie. Kraków, 1907. str. 57. ²⁾ Detzel Henryk, Christliche Ikonographie. Freiburg, 1896. II. str. 653.

turalnie prawą ręką, promień, różni go jedynie atrybut: zielony, oprawny ewangeliarz, który w lewej trzyma ręce. Poza ich głowami widać krążki złotych aureoli. Wszystkie trzy postacie mają włosy i płaszcze złote. Wykonanie całości da się porównać tylko z subtelnością benedyktyńskiego minjaturzysty.

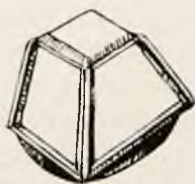
W górze ponad słońcem, na tle wieńca kwiatów, który je otacza, dwaj aniołowie skrzydlaci, w niebieskich sukniach, podtrzymują nad sobą wianuszek złoty, robiący wrażenie raczej gniazdka. Obaj trzymają w rękach od zewnątrz wiązki lilij białych. Nad wieńcem, pośrodku, duża kokarda a na niej wsparty eliptyczny medaljon, otoczony lekko płomienistymi promieniami (patrz fig. 1). Wieniec tworzy z liści lauowych ramkę, w której błyszczą ze szlachetnych kamieni sadzony monogram: I-H-S, nad nim zaś dwa lecące w powietrzu maleńkie aniołki, nagie, unoszą królewską koronę. Nad tym medaljonem, niebardo do tej pracowni złotniczej należący klejnocik, stanowi podstawę do stylizowanego, całkiem renesansowego, zwieńczającego całość, wspaniałego pelikana z rozpostartymi skrzydłami. Jest on cały emaljowany, ozdobiony kamieniami i, co jest charakterystyczne, bez małych pelikaniąt. Nasuwa się mimowolnie tutaj uwaga, że artysta-złotnik, mając już do czynienia z wieńcem, podobnym do gniazdka nie miał ochoty powtórzenia jeszcze raz t. j. u samej góry, tej samej formy, której linja jest przypadkową i niema nic wspólnego z przemyślaną i harmonijną linją baroka, któraby się więc godziła z koncepcją barokisty.

Artysta-jubiler, jak widać ze szczegółów, miał tu ciężkie zadanie połączenia w kompozycji narzuconych sobie fragmentów: klejnocików wypracowanych w innej pracowni i nawet z innej epoki a wreszcie innego przeznaczenia. Jak ów nam nieznan, ale bardzo wybitny rzymski artysta wywiązał się z kompozycji stopy monstrancji, niestety nie wiemy, a że na stopie znajdują się zazwyczaj sygnatury mistrza i legendy utrwalające pamięć fundatorów, przeto, gdy złotą stopę rzucono do tygła, wraz z nią strawił ogień wszelką pamięć o twórcach dzieła.

Cały stary główny zrąb monstrancji, od ujęcia począwszy, jest sporządzony ze złota i okryty emalją malarską. Sposób emaljowania jest dość znamieny, n. p. nad ujęciem wielkie liście lilij są jasno zielone i blado błękitnej barwy a nadto ornamentowane czarnymi arabeskami; te arabeski na infule ś. Tomasza są znów złote a zawsze narysowane biegle, linją płynną wytrawnego rysownika. Białe emalje, białe habity, białe lilje i inne kwiaty i gałązki, drogie kamienie i perły nie są tu wcale przypadkowe, to przewodni ton kolorystyczny, kolor dominikański. Jednemu z pierwszych braci zakonnych i towarzyszy ś. Dominika, mianowicie bratu Renaud z Orleanu ukazała się Matka Najświętsza. Biała jak gołębica była i biały kolor sukni braci zakonnej zaleciła, stąd pochodzi owe umiłowanie białego koloru, symbolu czystości, stąd białe kamienie, emalje i perły, stąd godło zakonne: pies biały niosący w paszczy gorejącą pochodnię i nadają one sztuce dominikańskiej specyficzny koloryt, lubujący się w białych i jasnych odcieniach a rozweselony bladym koloryzowaniem. W pryzmatach brylantów łamią się i rozczepiają w tysiączne tęczowe przebłyski promienie światła i tworzą główny ton barwny, ujęty w złote żyłki konturów i kasztów ze szczerego złota. Teraz rozumiemy, jaką zasadą kierował się artysta-jubiler.

Melchizedek utworzony jest z samych diamentów, jedne z nich to tafelsztyny, drugie zaś ścięte, przedstawiają piramidki, wreszcie użyte są tutaj także małe rozetki (rauty). Osadzone są one na tle emaljowanej koronki, w kolorach białym i niebieskim, a na nich jeszcze prawie mikroskopijne arabeski czarną emalją rysowane. Lunula naturalnie sadzona samymi brylantami. Sanctissimum otaczają trzy różne wieńce,

dwa środkowe czysto ornamentalne, trzeci zewnętrzny, najszerszy, z niejaką tendencją do naturalizmu. Od melchizedeka rozchodzą się promienie, jedne z nich złote, pokryte perłami, płomieniste, drugie naprzemian proste i sadzone brylancikami, ale z boków w płaszczyźnie monstrancji ozdobione są, na drucikach osadzonemi, szeregami perełek. Cztery promienie główne t. j. na pionie i na poziomie są emaljowane: biało, czarno i niebiesko a barwą w zielonawym odcieniu ornamentowane. W odległości 0,055 m. od melchizedeka zatacza koło drugi obwód złożony przede wszystkim z wieńca kamieni osadzonych na tle filigranowych, emaljowanych nitek różnobarwnych, umiarkowo rozłożonych ze swoją mikroskopijną arabeskową ornamentacją. Wieniec ten jest drugim, licząc od środka, i ma charakter geometryczno-ornamentalny, jest on sadzony brylantami, rubinami i perłami. Jego promienie zewnętrzne mają, podobnie jak poprzednie, na drucikach nanizane perełki, to



znów naprzemian szeregi osadzonych w kaszyczkach rubinków. Na pionie od góry zamiast promienia dał artysta-złotnik rodzaj wstęgi filigranowej. Od zewnętrznej strony obrzeżona jest owa wstęga półkolnemi listkami, wypełnionemi zieloną i niebieską emalją oraz przybrana we floresy z biało emaljowanych drucików, tudzież szeregiem perełek na grzbiecie. Ponad tą wstęgą widać wspaniałą gwiazdę, jakby broszę, emaljowaną czerwono, z różnobarwnymi punkcikami i perełkami szmelcowanemi, a nadto z kameryzunkami z pereł i rubinów.

Dookoła tych dwóch szeregów promieni obiega gęsty wieniec kwiatów: niebieskich, niby bławatów, różnobarwnych tulipanów, róż jasno-różowych, gwoździ-ków i t. p. Kwiaty tego wieńca są przegradzane listkami zielonemi, lancetowemi i zmieniającemi swą barwę podobnie jak w miniaturach średniowiecznych. Kwiaty są wszędzie cieniowane i to albo czarną farbą, lub ciemniejszym odcieniem barwy zasadniczej kwiatu, albo wreszcie, co także się zdarza, odmiennym, kontrastowym kolorem. Każdy kwiat ma środek ozdobiony zwykle brylancikami a dokoła nich grupują się znów perły i rubiny. Wogóle, ta mnogość pereł, ten ich bezlik, wskazuje na oczywistą tendencję kolorystyczną dominikańskiego naczynia liturgicznego i podnosi zasadnicze znaczenie białej barwy, o tem szlachetnem odcieniu, wpadającym zlekka w ton płowo-żółtawy i mieniający się.

Przejście ku górze, ku zakończeniu i zwieńczeniu monstrancji tworzą dwaj aniołowie trzymający wiązanki białych lilij. Skrzydła ich rozpostarte do lotu, emaljowane w barwach, białej, niebieskiej i zielonej a czarnemi lub złotemi kryseczkami cieniowane. Ich skrzydełka widoczne ku środkowi są stylizowane i kameryzowane brylancikami i rubinami. Aniołowie trzymają rękoma od strony wewnętrznej tak zwany *wieniec ślubny królowej polskiej Bony Sforzy*, średnica wianuszka wynosi 0,135 m., wysokość 0,053 m. Technicznie, sposobem opracowania oraz stylem różni się ten przedmiot od poprzednio opisanej części monstrancji. To jednak widoczne, że artysta, komponujący monstrancję, starał się dostosować do tej pamiątki królewskiej. Wianuszek górny czyli Bony jest pękiem grubym splotu gałązek, z listków i kwiatków złożonym. Kwiatki mają listki naprzemian: to białą (opak), to przejrzystą czerwoną emalją malowane, którą złotnik kładł na nacinanem tle złotem. Kaszty kamieni są również traktowane odmiennie, bo mają denko zaokrąglone, zaś grzbiety piramidalnie wznoszące się ku górze (fig. 3). Te kwiaty i kamienie otacza zieleń listków emaljowanych, powyginanych, jedne z nich długie, wąskie, lancetowate, drugie sercowate niby rdestu liście, z ząbieniem z prawej strony.

Górą obiega poziomo wianuszek listków mirtowych, co stwierdza nam przeznaczenie i charakter ślubnej ozdoby, z której wysuwa się, jakby dżadem, szereg dużych, wspaniałych pereł „barokowych“¹⁾. Wieniec jest tu użyty i zastosowany, jako gniazdo pelikanie, które w starych zwłaszcza włoskich obrazach bywa umieszczone ponad głową Chrystusa lub na szczycie krzyża, wreszcie również nie rzadko spotyka się je na drzwiczkach tabernaculum²⁾. Ponad tym wieńcem, wzmocnionym poziomymi poprzeczkami w krzyż, znajduje się kokarda emaljowana z wzorami stylizowanych gałązek kwiatnych, rysowanych subtelnie czarną farbą. Aureola eliptyczna, wsparta na kokardzie, ma złote promienie grube i krótkie, naprzemian raz proste, to znów płomieniste; a potem wieniec wąski z liści laurowych, zielono emaljowanych, na poziomie środka i od dołu urozmaicony rozetami, każda z 5 perełek. Pośrodku związane z sobą monogramy „Jezus i Marja“. Nad monogramem dwa misterne, miniaturowe, nagie aniołki, czy putta, różowo emaljowane, unoszą brylantową koronę królewską. Powyżej, już ponad laurowym wieńcem, jakby półksiężyc, grzbietem do góry odwrócony, sadzony brylantami, obejmuje przestrzeń, wypełnioną emaljowanymi kwiateczkami. Na szczycie z kwiatusek zielonych z brylancikami stoi wyprostowany, z pochyloną ku piersi głową, pelikan, z rozpostartymi skrzydłami wys. 0.044, rozpiętość skrzydeł 0.077 m. Jest on cały emaljowany, prócz nóg, biało, z prążkami niebieskimi i czarnymi. Na piersiach i skrzydłach, w oczach, tudzież na czole jego świecą brylanciki. Pelikan przedstawia symbol. Wiąże się jego wyobrażenie z legendą biblijną, która opowiada o młodych pelikaniątkach, które zadziobały stare pelikany a po trzech dniach matka zabitych ożywiła je własną krwią. Jest on zatem tutaj postacią symboliczną ofiary krwi Chrystusowej, ale bywa również *symbolem dziewiczości* Najśw. Panny Marji lub wreszcie, jak w przedsionku kościoła w Laach, symbolem Kościoła chrześcijańskiego³⁾. Podkreślamy ten symbol dziewiczości bez piskląt, bo jeżeli był kiedyś w związku z wieńcem, jako należący do niego klejnot użyty, to wówczas był on niewątpliwie tylko jako taki zastosowany.

Tyłna strona ma kontremalję, nie opracowaną szczegółowo, tylko nakładaną warstwą. Natomiast powierzchnie złota są cyzelowane i grawerowane, ornament składa się z listków, kwiatków karbowanych pobieżnie. Także postaci ludzkie są z tyłu opracowane bardziej ogólnikowo. Promienie krzyżowe słońca są emaljowane zielono z czarnym ornamentem. Ramka okrągła melchizedeka ozdobiona zielonymi listkami oraz kwiatusekami białymi. Aureola eliptyczna górna ma wzmacniającą wstęgę pionową, emaljowaną zielono, z arabeskami czarnymi. Na ramki eliptyczne nałożona emalja zielona. Na blasze tła aureoli widać dwie gałązki wawrzynu, pionowo zwieszono półkolem. Tyłne listki lilij nad ujęciem są bez kamieni i pereł⁴⁾.

Monstrancja nasza należy do najokazalszych z połowy XVIII w. dochowanych, ale nadto do najpiękniej skomponowanych i mimo wielkich trudności, jakie były artystycznie stawiane przez warunek zachowania i wprowadzenia do kompozycji fragmentów pamiątkowych zepoki o dwa wieki wcześniejszej, potrafił on dać i stworzyć dzieło harmonijne, w którym dopiero po długim wpatrzeniu spostrzega się, że nie jest ono jednolite, że nie jest dziełem jednej ręki, lecz powstało po głębokim i bystrym przemyśleniu jako z różnolitych części złożona, zgodna w kolorze i formie, całość.

(Dokończenie nastąpi).

Leonard Lepczy.

¹⁾ Perły duże, nierównej powierzchni, zowią się barokowymi, nazwa barokowy w tym przypadku nie odnosi się do epoki baroku, lecz charakteryzuje kształt perły. ²⁾ Detzel H., Christliche Ikonographie I, 30, 31. ³⁾ H. Otte Handb. d. christ. Archäol. I, 487. ⁴⁾ Uwaga: Z zauważonych zniszczeń wymienimy następujące braki: jeden liść lilij przy ś. Tomaszu jest oderwany, na wianuszku królowej Bony brakuje jednego kwiatu i kamienia, wreszcie jedno skrzydło pelikana obraca się i łatwo wylecieć może.

MIĘDZYNARODOWA WYSTAWA SZTUKI DEKORACYJNEJ W PARYŻU 1925 R.

OD REDAKCJI: Głosy prasy i opinia publiczna sfer zwiedzających wystawę paryską przeważnie uderza w ton rozczarowania. Spodziewano się więcej, aniżeli wysiłek nowoczesny okazał. Objaw niezadowolenia znajduje swe wytłumaczenie w zbyt wygórowanych żądaniach w stosunku do okresu nieskrystalizowanego w dążeniach artystycznych. W czasach panowania szybko przemijającej mody i braku stylu nie może być inne oblicze wystawy, zwłaszcza, gdy nie biorą w niej udziału dwa wielkie narody, mające najwięcej wyrazu nowoczesnego, tak w twórczości artystycznej jak i technicznej. Zanim ukaże się sprawozdanie z wystawy w „Rzeczach Pięknych“, opracowane fachowo przez naszego korespondenta, przytaczamy głosy prasy o wystawie paryskiej.

Równocześnie poświęcamy znaczną część kroniki streszczeniu książki p. Desthieux „Qu'est que l'art moderne“, w której autor omawia zagadnienia przemysłu artystycznego w związku z wystawą paryską. — Pragniemy w ten sposób, przed rzeczową recenzją wystawy, zapoznać czytelników ze stanowiskiem fachowców francuskich.

Zaznajomienie się z poważną myślą francuską w tej dziedzinie uważamy tembardziej za pożądane, że dotychczas pozostawaliśmy w kontakcie prawie wyłącznie z pracami publicystów niemieckich, z których niektóre, jak n. p. prace Muthesiusa, przyswoiliśmy sobie w tłumaczeniu.

KURJER POLSKI Z DNIA 19 MAJA. Międzynar. wyst. szt. dekor. i przem. art. w Paryżu zwraca na siebie oczy i lunety całego cywilizowanego świata. Wystawa ma być arką przymierza ludów po potopie wojennym. 2 narody biorą w niej udział, między innymi Rosja sowiecka. Niema tylko Niemców. Czyż nie zawczasie te tęcze pokoju, przymierza? Pada na nie cień niepokojący: Hindenburg. W sercu cywilizacji europejskiej, w Paryżu, wybudowano miasto pod szyldem nowej sztuki. Wystawa — to miasto w mieście. Obecny stan wystawy nie pozwala na ostateczne sprawozdanie. Pawilony wprawdzie wybudowane, ale wnętrza puste, zawalone pakami i rusztowaniami. Szwecja i Danja wystąpiły pierwsze. Pawilon polski jest na ukończeniu. Dziś można rzucić tylko kilka spostrzeżeń, dotyczących architektury wystawy.

Zdumiewający jest kontrast wystawy z miastem. Paryż budzi respekt i zachwyt niesłychaną logiką i czystością architektury, mądrym umiarem i przejrzystym sensem. Każdy niemal gmach, kościół, dom nosi na sobie piętno mądrego, wyborczego smaku, którego żywym zaprzeczeniem jest wystawa. Okropny jest most, zabudowany niby na wzór florenckiego ponte vecchio sklepami, nad którymi unosi się zapach, mało co z odrodzeniem sztuki mający: paryskiej feminy. Czerwone słupy zakończone pakami, łączące z fioletem kwietników, jak prawie wszystkie dekoracje wystawy, są również nieudatne i niczem się nie tłumaczą. Przepych pawilonów największych firm paryskich, dzięki przeładowaniu i reminiscencjom secesji, dałby się łatwiej wyobrazić w Berlinie, niż w Paryżu. Cztery wielkie wieże win francuskich, gorzejące w tej nowej arce Noego, dają do myślenia, że wystawa ma na celu w dużym stopniu nietylko cele dekoracyjne. Firmy francuskie, zajmujące gros pawilonów, gotują się na wielkie żniwo. Wystawa jest interesem dla Paryża, który to dobrze rozumie.

Charakterystyczne, że koszta wystawy poniosło miasto Paryż a rząd nie dołożył ani grosza na jej urządzenie. Roje straganów i kiosków wesołego ludu paryskiego obsiadły wystawę. Przygotowują się wielkie atrakcje, ognie, fontanny gorejące światłami, zabawy ludowe, pływające statki, iluminowane najfantastyczniej. Bardzo to pięknie, ale świat oczekuje od wystawy czego innego. Szukamy nowych ram życia, nowej sztuki, nowego stylu, gdyż zapowiedziano nam, że wszelkie naśladownictwa są wzbronione. Warunek ten traktowano dość dowolnie. Wystawa ma charakter państwowy, reprezentacyjny; każde państwo wybierało swoich oficjalnych artystów. Najlepszym tego przykładem są Włochy, które zainicjowały bogaty, tradycyjno-dekoracyjny pawilon. Twórcą tego jest renomowany architekt; rzecz prosta, że nie charakteryzuje on dążeń młodej sztuki i poszukiwań nowego stylu. Jednakże burżuazyjno-reprezentacyjne tradycje przedstawiają się nieraz lepiej, niż fantazje moderne, niepodobne do niczego, chyba do secesji. Trzeba zaznaczyć, że widzi się również dużo pawilonów, które są jakgdyby owocem sztuki pokubistycznej. Jest w nich bezprzecnie tęsknota i duch czasu; zamiłowanie do form najprostszych, nieorganicznych i skonstruowanych, rzekłbyś pomysłanych tylko geometrycznie. Są to domy tylko z brył czworobocznych, wysmukłych

bloków, przypominających dziecinne układanki z klocków. Główna brama od strony Placu Zgody składa się również z takich bloków, przetykanych kępami drzew. Są w tem poszukiwania współczesne, jednakże jak ubogie i mało twórcze. Przyjemniej jest odwrócić się od wystawy i zwiedzać Paryż, rozplanowany na wielkich, wspaniałych przestrzeniach, zbudowany z przedziwną harmonią umiaru i kryształową przejrzystością logiki. J. O.

CZAS Z DNIA 16 MAJA Choć raz nie byliśmy spóźnieni! I jest to tembardziej godne pochwały, że jesteśmy z naszym pawilonem jednym z nielicznych wyjątków, gdyż wystawa, mimo, że otworzona z wielką powagą i uroczystością, wcale nie jest wykończoną: cały szereg budynków dopiero się wykańcza z ogromnym pośpiechem, a wewnętrzne urządzenia i dekoracje na gwałt są urządzone. Nasz pawilon stoi nad samą Sekwaną. Właściwie jest brzydki, a jego architektura żadnego sensu niema. Jakiś trójkącik na frontonie przypomina naiwny styl konstrukcji dla dzieci z Bauspielkasten. Ogromne, czerwono-białe chorągwie, osadzone na potwornie niezgrabnych konsolach olbrzymich rozmiarów, są za wielkie i przygniatają całość. Zato oryginalną jest wysoka wieża szklana w formie romboïdu. Coprawda nie łączy się wcale z resztą gmachu, ani konstrukcyjnie ani optycznie, lecz zato wieczorem, oświetlona rzęsiście od wewnątrz, wygląda uroczo — jak wielki cudny brylant.

Wewnątrz pawilon urządzony bardzo starannie i znać w nim wiele pracy i duży wysiłek. Całe wnętrze udekorowane jest freskami Stryjeńskiej — prześlicznymi, lecz mimo tego ustąpić muszą przed cudownymi, a niezmiernie ciekawymi witrażami Mehofera, przedstawiającymi drogę krzyżową. To mi przypomina, że jest też polska kapliczka, umieszczona w „Grand Palais“. Prawdziwie piękna — wyrzeźbiona w sośninie i utrzymana w stylu, na szczęście, tylko trochę zakopiańskim. Kilimy są ładne, batiki wcale dobre. Sprzęty naogół sharmozowane poprawnie, a czasem i dowcipnie z romboidalnymi kształtami wieży. Rozczulił mnie lajkonik drewniany, który będzie tańczył na wierzchu kiosku, gdzie będą sprzedawane batiki i kilimy, w ogromnym wyborze tu zwiezione. Ma być też szopka krakowska. . .

Ale oko prędko się nuży futurystycznymi i kubistycznymi niepokojami, jaskrawością malowań, wymuszonymi skrętami linii, wyrachowanymi na chłodno efektami i. . . i z przyjemnością a ulgą odpoczywa dopiero w pawilonie japońskim. Tam jest artyzm prawdziwy i prawdziwe życie, takie życie co żyje. Kwiaty, drzewa, ptaki żyją na parawanach i tkaninach. To też cisną się tłumy do tego małego domku japońskiego, by odetchnąć i by nakoniec coś zobaczyć ze sztuki stosowanej.

KURJER POZNAŃSKI z dnia 26 maja. Pomimo, że uwagi p. Jana Zamorskiego zdradzają brak fachowości i ujęte są w formę drastyczną, umieszczamy wyjątki charakterystyczne dla sposobu myślenia i rozumowania ludzi, stojących zdala od życia artystycznego. W obszernym artykule o wystawie paryskiej Jan Zamorski tak określa dział polski w Grand Palais: Na piętrze natykamy się na oddział szwedzki i czeski, ale je mijamy i zdążamy do Polski. Kilka hal czy sal o ścianach z surowego płótna ozdobionego rysunkami dzieci szkolnych, oraz uczniów i uczennic szkół przemysłowych. Są też i dwie mapy, wykazujące wzrost szkolnictwa przemysłowego między 1914 a 1925 rokiem.

Między rysunkami, wykonanymi przez uczniów, są jakieś dwa wzory farbowania chustek na kolorowo, ładne w pomysle i nowe. Szkoda, że to nie chustki same. Jest kilka niezłych wyrobów koronkarskich, wykonanych przez uczennice. Jest też kilka kilimów i rysunków do kilimów. Ale już tu wschodni galileusz oburzył się we mnie. Przecież mamy w Tarnopolu, Kołomyji itd. takie mnóstwo kilimów, że możnaby nimi cały Grand Palais wymościć. Dlaczego ich nie pożyczono? Wzięto kilka drobnych i to o tonie brunatno spłowiałym tak, jak gdyby przed wystawieniem służyły za pościółkę pod końskie nogi i straciły żywość kolorów. Kilimy są naszą oryginalnością, dla świata nową, bo i u nas niezbyt rozpowszechnioną i ich miejsce było na wystawie sztuki dekoracyjnej. Jest też kilka rzeźb w drzewie, niewielkich, a tak brutalnie, nieudolnie ohydnych, że warszawski pomnik wdzięczności dla Ameryki mógłby wobec nich stanąć jako dzieło Praxytelesowe wobec Jezusa Frasobliwego, wyrzezanego kozikiem przez pastuszkę analfabetę.

Są coś trzy wyrzynanki z drzewa. Może to być Matka Boska, okolona główkami aniołków, maglarka do taczania bielizny, albo dziewczynka u studni w kwiatkach. Co wolicie? Przypomina to mocno owe kamienne wyrzynanki, rozsprzedawane masowo przez Japończyków wędrownych przed wojną, ale nie ma maestrii japońskiej, ani urozmaicenia w różnokolorowym kamieniu, bo jest z drewna. Wszystko to jakieś nikłe i cudaczne, jak gdyby dzie-

ciak tybetański chciał na pastwisku podrabiać posąжки Buddy czy Trimutri. Tylko co Polska ma wspólnego z Indjami? A jeżeli już cudzoziemcy zapragnęliby hinduskich rzeczy, to je z pewnością pociągać będą z ich azjatyckiej ojczyzny a nie z Polski.

Wszystko razem małe, marne, niekulturalne. — Wystawa uczniowskich rysunków może być interesująca na wystawie pedagogicznej.

Byliśmy przygnębieni, przybici, zawstydzeni. Nie zazdroścę Czechom — przeciwnie cieszę się, że bodaj jeden lud słowiański przedstawia się tu jako równy członek rodziny narodów kulturalnych. Ba nietylko się przedstawia, ale współzawodniczy.

Tylko mi wstyd, dlaczego my mamy się prezentować jak jacyś jaskiniowcy, nędzarze i analfabeci.

Szliśmy zatruci główną halą Le Grand Palais. — Nagle ludzie zaczęli się odwracać, odwróciliśmy się i my. Na piętrze widniał napis: La Pologne, a nad nim pospolita szopka krakowska, z jaką andrusy chodzą po kolendzie. Pospolita i oryginalna, bo ulepiona z tektury, naklejanej kolorowym niebieskim papierkiem, po tuzinie arkuszy za centa i upszczonę chłopięcemi wycinankami z papieru złoczonego. Ma tak samo jak w Krakowie na Boże Narodzenie dwie cebulaste banie i stożek z sygnaturką na środku.

Przedstawia scenę dla marjonetek. Scenka zasłonięta żółtą szmatą, ale przedstawienie Heroda z żydem nie udało się, widocznie i marjonetki nie chodzą.

Więc jak to? To wyobrażeniem Polski mają być banie ruskie, wprowadzie przez andrusów przejęte, ale z Taraszory czy Smiły rodem? To nawet z szopki krakowskiej nie można było wykrzesać czegoś oryginalnego, przetransponowawszy ją w rzeźbione i zdobne drzewo? To na wystawę światową jako szczyt, miążgę, streszczenie, symbol sztuki dekoracyjnej wywozi się oryginalną, przez analfabeckie dzieci z tektury i papierków wyklejoną budkę? I nic nad to? Wstyd! Wstyd! Wstyd!

PANI Z DNIA 15 MAJA. Z przeciwległego brzegu Sekwany szczególnie wyraźnie strzela w górę w rzędzie płaskich pawilonów stojna, wyniosła szklana wieża pawilonu polskiego. Jest jakaś patetyczność i nawet poetyckość inwencji prof. Czajkowskiego, który tym odważnym pomysłem strzelania w niebo szklaną wieżą nawiązuje nić, łączącą polską sztukę z najwznioślejszym być może abstrakcyjnym, ale przecież tak blisko z sztuką polską zrosniętem, budownictwem Norwidowskim. A pozatem rezultat pozytywny tego pomysłu, bardzo dla nas korzystny: ponad rozrośnięte konary drzew, stanowiących gęstą aleję, my jedni wyrastamy; reszta pawilonu ginie i tylko zbliżona można się przyjrzeć szczegółom architektonicznym. I jeszcze jedno, także przypadek dla nas bardzo pomysłny: nasi sąsiedzi z jednej i z drugiej strony, Holendrzy i Szwedzi, przed swemi pawilonami potworzyli niewielkie wodne baseny (dziecinnie to wygląda przy basenie tuż obok płynącej Sekwany), ale ten drobny napózór szczegół odgradza nas przestrzenią kilku metrów conajmniej od sąsiadów — na czym pawilon, jego wyniosłość, strzelistość i powiewność zyskują ogromnie.



KRONIKA.

CENTRALA POLSKIEGO PRZEMYSŁU ARTYSTYCZNEGO. Pod nazwą powyższą zorganizowane zostało w Warszawie Towarzystwo, na którego czele stanęli m. in. Noakowski, Otto, Zerych, Adolf i Adam Buraczewscy i p. Malkiewiczówna. Wynajawszy na czas dłuższy budynek dawnej łazienki na Zjeździe i przeobraższy go na lokal wystawowy, nowo powstałe Towarzystwo rozpoczęło działalność od urządzenia wystawy, na której znalazły się meble, ceramika, kilimy, batiki, wstążki, hafty, tkaniny na obrusy i ubrania, a również obrazy i rzeźby.

Inicjatywa ta zasługuje na zupełne uznanie, wobec tego zwłaszcza, że istniejące od lat kilkunastu „Zdobnictwo Polskie“ z powodu braku lokalu nie może rozwinąć właściwej działalności. Szkoda tylko, że poziom pierwszej wystawy jest tak nierówny i że obok prac istotnie wartościowych znalazły się na niej przedmioty o wartościach artystycznych, budzących poważną wątpliwość, i inne, obrażające poprostu smak estetyczny.

Do przedmiotów, zasługujących na wyróżnienie, należą z dziedziny przemysłu artystycznego zaszczytnie znane kilimy Śliwińskiej, ceramika Czechowskiego i Wojnackiego, wstążki Kozietulskiej i Zaborowskiej. Poważną natomiast wątpliwość budzą meble, wystawione przez Berezińskiego, Sternińskiego i Wrzesińskiego. Wykonanie ich jest pod względem technicznym bez zarzutu, niestety jednak dwie pierwsze z wymienionych pracowni dały tylko bardzo staranne kopie stylów historycznych, z których meblarstwo wyzwała się na szczęście od dosyć już dawna, zaś sypialnia Wszesińskiego łączy formy nowoczesne z niesmacznym, „stylowym“ ornamentem w sposób, który tym pięknie wykonanym pracom odbiera właściwą logikę artystyczną.

Jeżeli jednak pomyłki wymienionych zakładów meblarskich dadzą się wytłumaczyć niedostatecznym jeszcze przeniknięciem nowoczesnych pojęć artystycznych do ogółu naszych wytwórców przemysłu artystycznego, to natomiast nic już nie może wytłumaczyć tolerancji Zarządu, który dopuścił na wystawę rzeczy, urągające wszelkim zasadom sztuki, takie, jak rzeźby Szlifierza, lub haftowane włóczką kopie dzieł Eljasza i Grotgera, wykonane w zupełnie fantastycznych kolorach. Ekspozatów tego rodzaju powinna Centrala Polskiego Przemysłu Artystycznego stanowczo unikać, jeżeli pragnie zdobyć sobie zaufanie publiczności i poparcie znawców.

Na surowe napiętnowanie zasługuje fakt, który uszedł być może uwagi Komitetu: znalazł się mianowicie na wystawie projekt witrażu, wykonany przez Karola Maszkowskiego, a na którym najniebezpieczniej pozwoliła sobie umieścić swoją firmę pracownia witrażów Białkowskiego.

KONKURS NA AFISZ. Dyrekcja Miejskiego Muzeum przemysłowego im. Dra. A. Baranieckiego w Krakowie, przy współdziale firmy „La Parfumerie moderne“ Paris rozpisuje konkurs na barwną kompozycję reklamową pod następującymi warunkami:

- 1) Wymiary kompozycji: 60/40 cm.
- 2) Treść: Młoda kobieta o typie polskim, o krótkich, jasnych włosach i pięknych zębach, oraz czerwony kogut piewający. U dołu napis: „Polodont“. Napis ten winien mieć białe litery klockowe, t. j. o jednostajnej grubości, umieszczone na czerwonym tle w niebieskiej ramce i musi być wykonany ściśle podług wzoru. Wzór taki oraz inne informacje można otrzymać w Muzeum Przemysłowym, Kraków Smoleńska 9.
- 3) Kompozycja może być obliczona na dowolną ilość barw, przy uwzględnieniu reprodukcji litograficznej.
- 4) Za najlepsze prace, nadające się do reprodukcji, wyznacza się trzy nagrody, a mianowicie:
 - I. nagroda 400 zł.
 - II. nagroda 200 zł.
 - III. nagroda 100 zł.Nagrodzone prace stają się własnością firmy wraz z prawem reprodukcji.
- 5) Firmie przysługuje prawo zakupu nienagrodzonych projektów po cenie 50 zł. za każdą pracę, wraz z prawem reprodukcji.

6) Termin nadsyłania prac upływa w południe dnia 22 czerwca b. r.

7) Prace zaopatrzone godłem należy przysłać pod adresem: M. Muzeum przemysłowe im. Dra. A. Baranieckiego w Krakowie, ul. Smoleńska 9; w kopercie, opatrzonej temsamem godłem, należy podać nazwisko autora i dokładny adres.

8) Sąd konkursowy składa się z przedstawicieli Muzeum przemysłowego i reprezentantów firmy.

KONKURS NA POMNIK ADAMA MICKIEWICZA W WILNIE. *Szczegółowe warunki konkursowe.* Główny Komitet Budowy Pomnika Adama Mickiewicza w Wilnie ogłasza niniejszem konkurs na pomnik Adama Mickiewicza w Wilnie. W konkursie uczestniczą wyłącznie artyści Polacy bez względu na przynależność państwową

Warunki konkursu są następujące:

1) Pomnik ma stać na placu Ratuszowym w Wilnie w otoczeniu zabudowań zwartych przed gmachem b. Ratusza. Plan sytuacyjny w skali 1:500 oraz widok fotograficzny placu otrzymuje na żądanie każdy z uczestniczących w konkursie artystów.

2) Pomnik winien mieć charakter monumentalny. Pozostawia się artystom zupełną swobodę w ujęciu tematu, w interpretacji architektonicznej lub rzeźbiarskiej, w charakterze stylowego i technicznego opracowania,

pod warunkiem jednak, by pomnik zaprojektowany harmonizował z architekturą placu.

3) Na pomniku może być umieszczony napis: Mickiewiczowi — Naród.

4) Pomnik winien być zaprojektowany w materiale możliwie najtrwalszym.

5) Projekt pomnika, dostatecznie uplastyczniający pomysł autora, ma być przesłany w modelu gipsowym. Model ma być w skali 1 : 10 naturalnej wielkości dla projektów rzeźbiarskich (modele projektów architektonicznych w skali 1 : 25 naturalnej wielkości). Poza tem pozostawia się woli autorów opracowanie rzutów rysunkowych, widoków perspektywicznych i opisów.

Koszta przesyłki modeli do Wilna ponosi Główny Komitet. Ponadto mogą autorzy nadsyłać na koszt własny modele większe (całości lub fragmentów).

6) Termin konkursu upływa z dniem 1 lutego 1926 r. o godz. 3-ej popołudniu. Adres składania lub nadsyłania prac konkursowych: Wilno, Główny Komitet Budowy Pomnika Mickiewicza w Wilnie.

Prace z poza Wilna winny być nadane na pocztę lub stację kolejową w tym samym nieprzekraczalnym terminie, z wyraźnie zaznaczonym stemplem, wyszczególniającym datę nadania.

7) Każda praca konkursowa winna być opatrzona godłem bez nazwiska autora. Do każdej pracy ma być dołączona koperta z tem samem godłem, a zawierająca wewnątrz imię i nazwisko oraz dokładny adres autora.

8) Przyznane i bezwarunkowo wypłacane będą trzy nagrody:

I. nagroda — 10.000 zł.

II. nagroda — 8.000 zł.

III. nagroda — 6.000 zł.

Głównemu Komitetowi na wniosek Sądu Konkursowego przysługuje prawo zakupu projektów nienagrodzonych po uprzednim porozumieniu się z ich autorami po cenie do 3.000 zł. za projekt. Prace nagrodzone i zakupione przechodzą na własność Komitetu.

9) Główny Komitet zastrzega sobie prawo wybrania z pośród projektów nagromadzonych jednego do wykonania w naturze, przyczem autor zostanie powołany do wykonania modeli szczegółowych za osobnem wynagrodzeniem. Główny Komitet może jednak ogłosić konkurs ściślejszy, w którym wzięliby udział autorowie prac nagrodzonych, tudzież specjalnie zaproszeni artyści. Gdyby i ten drugi konkurs nie dał wyniku zadawającego, Komitet Główny zastrzega sobie prawo powierzenia wykonania projektu pomnika wybranemu według własnego uznania artyście.

10) Rozstrzygnięcie konkursu nastąpi nie później niż dnia 15 marca 1926 r. Wyrok Sądu Konkursowego jest ostateczny i nieodwoalny. Otwarcie kopert z nazwiskami autorów prac nagrodzonych nastąpi natychmiast po przyznaniu nagród.

11) Wszystkie nadesłane na Konkurs projekty będą wystawione w Wilnie na widok publiczny po ogłoszeniu

wyroku Sądu Konkursowego w ciągu dni 30. Komitet ma prawo reprodukowania w czasopismach, wydawnictwach, ulotkach etc. projektów nagrodzonych i zakupionych.

12) Szkice nienagrodzone i niezakupione Komitet zwróci okazicielom kwitów nadawczych lub na żądanie listowne, w ciągu trzech miesięcy po zamknięciu wystawy. Po tym zaś terminie prace nieodebrane stają się własnością Komitetu, a odnośne koperty, nierozpieczętowane, zostaną spalane.

13) Warunki i wyniki konkursu będą ogłaszane w pismach codziennych i artystycznych.

ZJAZD WSZECHPOLSKI STOLARZY. Dnia 8 b. m. odbył się w Warszawie wszechpolski zjazd mistrzów i podmistrzów stolarskich. Zjazd zgromadził przeszło 500 uczestników, przybyłych do stolicy Polski ze wszystkich dzielnic.

TARG W POZNANIU. Od dnia 3 do 10 maja odbywały się w Poznaniu Międzynarodowe Targi. Przyznać trzeba, że umiejętność urządzania tego rodzaju przedsięwzięć widoczna była na każdym kroku. Wygoda publiczności, ten wzgląd nieobojętny dla organizatorów Wystawy, przemysłana była doskonała; to też i ogólne wrażenie z Targów było bardzo dodatnie. Ilość wystawców i udział obcego przemysłu najlepiej dowodzi o umiejętnej organizacji Targów. Ogółem wystawców było na Targach 2100, w tej liczbie 79:30 procent polskich a 20:70 obcych. W Targach brali udział: Niemcy, Francja, Czechosłowacja, Austrja, Szwecja, Anglja, Belgja, Holandja, Danja, Szwajcarja, Włochy, Węgry, Turcja, Persja, Japonja.

Całe Targi odbywały się pod znakiem wielkiego przemysłu metalowego. Dział przedmiotów z przemysłu artystycznego znacznie gorszy aniżeli na poprzednich Targach. Zauważyć się daje upadek w kilimkarstwie, batikach, meblach, zabawkarstwie i t. p. Nic godnego z tych wyrobów nie zauważyliśmy na Targach, mimo, że obfitość tej produkcji była silnie reprezentowaną. Grafika reklamowa, godna uwagi na Targach, począwszy od afisza projektu p. Bartla z Gdańska, przeważnie niemiecka. Polscy wystawcy o ten efekt niezbędny w handlu niedbają a druki i ogłoszenia reklamowe naszych firm, o ile przedstawiają jaką wartość, są obcego pochodzenia. Być może, że jest to winą nierozwiniętej u nas należytej twórczości przemysłu graficznego.

Podkreślić natomiast należy znaczną poprawę w urządzaniu stoisk, które swem estetycznem ujęciem wzbudzały powszechną uwagę. W związku z Targami urządzono wystawę miast. W osobnym pawilonie rozmieszczono zdjęcia fotograficzne, wykresy, tablice statystyczne itp., co wszystko razem stanowiło dość nudny materiał dla publiczności zwiedzającej Targi zupełnie w innym celu. Wystawa taka miałaby znaczenie, o ile wzięłyby udział wszystkie miasta a przede wszystkim Warszawa, i nie jako część Targów, lecz zamknięta sama w sobie.

Należałoby przytem wytyczyć wyraźny program, aby uniknąć nieporozumień, jakie zauważyć się dały w Poznaniu. Jedno z miast przedstawiło dorobek szkoły z zakresu robót ręcznych. Były więc tam witraże papierowe, rysunek dzieci i to wszystko, co nawet w szkolnictwie uważa się za szkodliwe. Najbardziej celowo i pokaźnie wystąpił Kraków, następnie Poznań, Lwów i Łódź.

WYSTAWA MODELI MECZETÓW WIESZENIEWSKIEGO W SAMARKANDZIE. W święto przemiany Turkiestanu na Uzbekistan z końcem marca b. r. polecono Mikołajowi Wieszeniewskiemu uczcić rząd uzbekistański przez wystawę modeli meczetów w udekorowanej efektownie sali byłego klubu wojennego w Samarkandzie. Modele naszego „mułły“ rozmieszczone na przestrzeni 54 sążni kwadratowych i zaopatrzone specjalnie malowanymi kulisami, zrobiły wielkie wrażenie na przybyłych gościach. Jeden z delegatów, inż. Sokolow, zakomunikował Wieszeniewskiemu: „My oczarowany waszimi proizwjedjenjami (dziełami) i ja przyszol prosit' was ostawit' waszi raboty jeszcze na 10 dniej tak, kak budiet s'jezd Centralnego Ispolnitielnago Komitela i powsiej wierojatnosti wam predložał priobresti eti wieszczki dla Respubliki“ (ponieważ będzie zjazd Centralnego Kom. Wyk. i według wszelkiego prawdopodobieństwa zaproponują wam sprzedaż tych rzeczy dla Republiki). Na to odpowiedział Wieszeniewski, że wystawione modele są własnością jego córki, która podarowała je krakowskiemu muzeum.

Kiedy córka Elwira, doniosła mu z Polski, że ufna w szczęśliwe sprowadzenie ojca i jego modeli do kraju, zdecydowała się ofiarować „wiano“, swoje „po wieczne czasy Muzeum Nar. w Krakowie“, artysta nasz odpowiedział na to znamienite słowo: „Bardzo jestem rad, że tak rozumnie rozporządziliście się meczetami, choć szkoda, bo teraz po takiej praktyce potrafiłbym za 3—4 lata zrobić daleko lepsze rzeczy, gdyż dużo zagadek jest już dla mnie rozwiązanych“ (list z dnia 3. IV. 1925).

Niżej podpisany, upoważniony przez p. Elwirę z Wieszeniewskich Nowakową do wszelkich pertraktacji w sprawie sprowadzenia modeli samarkandzkich meczetów do Polski, przedstawił konsulatu polskiemu

w Moskwie meritum sprawy tego ofiarnego Polaka na Wschodzie. Mamy nadzieję, że Wieszeniewski w najbliższym czasie otrzyma obywatelstwo państwa polskiego i wróci do ojczyzny z pracowitym dorobkiem swojego życia.

Tadeusz Seweryn.

PIERWSZY ZJAZD BIBLIJOFILÓW POLSKICH W KRAKOWIE Z inicjatywy krakowskiego Towarzystwa Miłośników Książki odbędzie się w dniach 28-go, 29-go i 30-go czerwca b. r. *Pierwszy Zjazd Biblijofilów Polskich w Krakowie*. Komitet Zjazdu wydał następującą odezwę: Miłość książki przestała być u nas zjawiskiem niecodziennym. Rozstrzelone zabiegi jednostek skupiają się do zbiorowego wysiłku. Powstał cały szereg zrzeszeń z wyraźnym celem kultu książki. Ruch ten nie ma jednak jasnego oblicza. Brak mu niesporne ujęcia zadań biblijofilstwa, brak mu wytycznych dróg, brak mu przemyślanego planu działania — i współdziałania. Krzewiciele i zwolennicy tego ruchu muszą się bliżej poznać i porozumieć.

W tym celu zwołujemy pierwszy Zjazd polskich biblijofilów w prastarej kolebce naszego druku — Krakowie. Niechaj ta pierwsza wspólna wymiana myśli rozstrzygnie i zadecyduje o przyszłych losach polskiego biblijofilstwa, niechaj się stanie erą w rozwoju polskiej książki.

Wszystkich, dla których książka jest silnem i pełnem życia ukołaniem i wszystkich, którzy chcą dać książce wyraz wyższego dostojęstwa — prosimy o przybycie na Zjazd.

Komitet Pierwszego Zjazdu Biblijofilów Polskich w Krakowie: Franciszek Biesiadecki Lwów, Bolesław Erzepki Poznań, Stanisław P. Koczorowski Paryż, ks. Edmund Majkowski Poznań, Kazimierz Piekarski Kraków, Justyn Sokulski Kraków, Edward Chwalewik Warszawa, Jan Kasprowicz Lwów, Stefan Komornicki Kraków, Jan Kuglin Poznań, Adam Półtawski Warszawa, Henryk Szeryński Warszawa, Tadeusz Żerański Kraków, Stefan Demby Warszawa, Zygmunt Klukowski Szczecbrzeszyn, Rudolf Kotula Lwów, Kazimierz J. Ossowski Warszawa, Stefan Rygiel Wilno, Kazimierz Witkiewicz Kraków.

NADEŚLANE KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

c. d.

F. JEAN DESTHIEUX „QU'EST-CE QUE L'ART MODERNE“. Niech ci artyści wchodzą do zarządów fabryk, aby mogli zażądać nawet zmiany w technicznym wyrobie tkaniny, w związku ze stylem danej mody“.

Opinia p. Aurel (którą powyżej przytoczyliśmy w skróceniu), daje się podług autora streścić w tem, że „modernizm“ nie jest sztuką, że wyraża się on tylko w przemyśle, który obecnie wytwarza przeważnie rzeczy brzydkie i może się uszlachetnić, zaprzęgając do współ-

pracy artystów wykształconych w muzeach. Czyżby zatem modernizm charakteryzował się tem, że jest brzydki i nieartystyczny? Czyżby taką miała być definicja, której szukamy? Postawiwszy to pytanie oddaje autor głos p. L. Gillet, znanemu krytykowi, autorowi wielu prac z zakresu sztuki oraz współpracownikowi czasopism: *Revue des deux mondes*, *la gazette des Beaux Arts*, i *Beaux Arts*.

„Poczem mamy np. rozpoznać „pisać tenże“, czy dany mebel jest czy nie jest „moderne“? Chyba tylko potem, że nie naśladuje wyraźnie żadnej z form stylów

ubiegłych? Nasuwa się jednak pytanie, czy mamy w ogóle obecnie jakiś styl? Doprawdy niewiem. Dowiemy się tego może w 1925 roku. Przypuszczam, że określenie „moderne“ w zastosowaniu do mebli, (zwłaszcza na wystawie) oznacza, że przedewszystkiem, wykluczone zostaną wszelkie kopje antyków, reprodukcje stylów Henryka II Ludwika XV, XVI, Empire itd. Oczywiście. to wykluczenie obejmuje także, to co nazywamy „Moderne-style“ a co dawno już nim być przestało“.

Autor książki konstatuje, że odpowiedź p. Gillet nie rozwiązuje zagadnienia, i przechodzi do opinii udzielonej przez p. E. Haraucourt, konserwatora w Muzeum Cluny, która brzmi: „Nie podejmuję się dać określenia charakteryzującego wyraźnie rzecz nową. Uważam tylko, że nic nie może powstać w sztuce, co by nie opierało się na twórczości naszych poprzedników. Żadne dzieło ludzkie nie powstało samoistnie, i zuchwałym byłby twórca, utrzymując, że nikomu nic nie zawdzięcza. Od artystów żądamy tylko uczciwego wysiłku i szczerości, a będą tworzyć rzeczy nowe, choćby sami o tem nie wiedzieli“. Stwierdziwszy, że znani krytycy, przytoczeni dotychczas, nie umieją w tej sprawie dać jasnej odpowiedzi, przechodzi autor do dalszych opinii. P. Hubert-Giraud, deputowany i prezes izby przemysłowej w Marsylii, daje lapidarną odpowiedź: „Za najlepsze uważam następujące określenie słowa „moderne“: „przedmiot wykonany w stylu, którego nie można zaliczyć do żadnego ze stylów klasycznych“. P. J. Locquin, były przewodniczący parlamentarnej komisji dla sztuk pięknych, i zapewne jeden z członków Jury na wystawie, wyraża się krótko, że: „Moderne, oznacza to, co jest oryginalne“.

Autor zaznacza, że zebrał dotychczas cztery określenia, a mianowicie: „Moderne“, „nowy“, „nie klasyczny“, i „oryginalny“ — poczem przechodzi do następnych odpowiedzi.

P. M. G. Risler, socjolog i dyrektor Muzeum pisze: „Wydaje mi się, że określenie „moderne“ nie jest dość ścisłym — wolałbym użyć słowa „nowe“ — sądzę jednak, że nic nowego, a prawdziwie pięknego nie można stworzyć, bez długich studjów, zmierzających do poprawienia form już istniejących, a nie do przetworzenia ich od jednego zamachu. Dzieła największych genjuszów są owocem długoletniej sumiennej pracy. Nie stworzy stylu „moderne“, kto z góry zamierza sobie zrobić rzecz, różniącą się od form istniejących. Jeśli styl taki ma się narodzić, stanie się to za przyczyną kogoś, kto dużo przemyślał, dużo pracował; kogoś, obdarzonego talentem, ale zarazem i zdrowym rozumem i jasnym sądem o rzeczach. Przejście od jednego porządku do drugiego odbędzie się drogą świadomego, ewolucyjnego wysiłku, nie zaś rewolucji“.

P. H. de Jouvenel, były minister oświaty i Sztuk Pięknych, oraz główny redaktor dziennika „Matin“ pisze: „Nie chciałbym należeć do komitetu, mającego za zadanie określenie, czym jest pojęcie „moderne“. Czy to pojęcie zaczyna się tam, gdzie się kończy naśladownictwo“.

Czy ma oznaczać to samo, co oryginalność? Ale czyż, aby stać się oryginalnym, trzeba koniecznie zrywać z tradycją francuską na korzyść monachijskiej? Czyż oryginalniej jest naśladować sztukę niemiecką współczesną, niż sztukę francuską, dawną? Czekam, aby jury wystawy rozwiązało mi te zagadnienia“.

Autor książki stwierdza, że odpowiedź powyższa stwarza wprawdzie podstawę realną dla określenia modernizmu, ale równocześnie konstatuje, że takie ujęcie nie odpowiada tendencjom jury wystawowego. Wiadomo bowiem, że nie tylko kopje zostały wykluczone, ale również i wszystkie te formy, w których widoczne są reminiscencje dawnych stylów. W dalszym ciągu przytacza autor opinię p. Dimier, znanego historyka sztuki: „Na zadane mi pytanie, a mianowicie, poczem rozpoznaje się modernizm, odpowiadają założenia jury wystawowego: „Potem, że ma on być czemś dotąd nigdzie nie widzianem, czemś, nawet w najpierwotniejszej swej formie niewzorowanym na dawnych stylach. Przypuśćmy jednak, że wystawa ta odbywa się naprzykład w Watykanie, za czasów Papieża Leona X. Dzieła Bramante, Rafaela, Michała Anioła zostałyby z niej wykluczone, jako wzorowane na sztuce starożytnej. I nie byłoby Odrodzenia“.

Gdyby w XVIII w., wystawę tę urządzał w Wersalu Dangivilliers, wykluczylby z niej brzozy Torly'ego, fryzy Cauvet'a, meble Gauthier'a i Bennenicon' i t. d. jako naśladowujące sztukę pompejańską, no i nie mielibyśmy stylu Ludwika XVI. Istnieje formalny zakaz przyjmowania na wystawę wszystkiego, co by przypominało czemkolwiek, którykolwiek ze znanych stylów. Ale ostatecznie cóż się ma tworzyć? Wszystko, co kto chce, byle nie to, co już było“.

Takie postawienie sprawy uważa autor za zbyt ryzykowne. Czyż za pomocą usuwania eksponatów rzekomo naśladowanych, nie spowoduje się ponownienia tej sztuki XX wieku, której objawienia czekamy z taką niecierpliwością? Odruchowa twórczość okazała się nie do zastosowania tak w życiu, jak w sztuce, więc chyba niepodobna, by na niej polegała tajemnica modernizmu.

Pan C. Mauclair, autor wielu dzieł z zakresu sztuki, staje na innym stanowisku: „Kryterjum, o którym mowa, w ogóle nie istnieje. Słowo „moderne“ nic nie oznacza. Przedmioty tem słowem określone są zazwyczaj wykonane mniej sumiennie i mniej umiejętnie od dawnych. Gdyby jednak każda nowa twórczość miała na swe usługi też samą sumiennosc i umiejętnosc wykonania, złączyłaby się siłą rzeczy z dawną tradycją, która była zawsze tylko szeregiem dzieł nowych, następujących po sobie harmonijnie, a różnych. Wysiłki te dałyby w sumie piękny styl sztuki francuskiej“.

Mylne twierdzenie że każda nowosc musi burzyć, prowadzi do brzydoty i niedbalstwa formy. W sztuce niema pojęcia czasu, jest tylko ciągłosc melodji genjuszu narodowego. Dzieło piękne czyni wrażenie, że zawsze istniało“.

Zwróciwszy uwagę na głęboką mądrość powyższego ujęcia sprawy, wspomina autor w końcu, o kilku zdecydowanych zwolennikach modernizmu, i konstatuje, że wyrażają oni zdziwienie, że takie pytanie zostało wogóle postawione i są zdania że dyskusja na ten temat jest wogóle zbyteczna. P. Lafferre były minister sztuki utrzymuje mianowicie, że: „Szukanie określenia modernizmu w mnogości pojęci eksperymentów, jest zadaniem jałowem, które może prowadzić tylko do jakiejś nowej scholastyki, jeszcze gorszej jak dawna”.

P. R. Koechlin, prezes Towarzystwa „Miłośników Louvre'u” mówi: „Nie widzę żadnej potrzeby określania sztuki zwanej modernistyczną; jest ona tak różnorodna, że nie mieści się w żadnej definicji; zaznaczam jednak, że początkiem wszelkiej mądrości jest nienawiść do naśladownictwa i kopji, pozatem nie wolno narzucać żadnej formuły; każdy niech tworzy po swojemu, pomimo to jedność kierunku okaże się zawsze wyraźna”.

P. F. Jourdain, przewodniczący Salonu Jesiennego, pisze żartobliwie: „Nowem jest to, co nie jest starem. Każdy styl, od greckiego począwszy aż do osiemnastowiecznego włącznie, był w swoim czasie „moderne”. Proszę postawić obok siebie komodę z czasów Ludwika XV i kredens w stylu Henryka II, a każdy profan pozna, że te 2 meble pochodzą z dwóch różnych epok”. P. Rosny (starszy) wyraża zapatrywanie, że kryterjum, którego szukamy, znajduje się w siatkówce naszego oka i w naszym instynkcie. Tegoż zdania jest i P. Sarradin, konserwator pałacu w Compiègne.

Autor zwraca uwagę na to, że wszystkie powyższe twierdzenia nie dają żadnych konkretnych wskazówek. Gdybyśmy chcieli zaś oprzeć się na określeniu p. Jourdain, który utożsamia styl z epoką w której powstaje, doszlibyśmy do wniosku, że wszelka wytwórczość współczesna z wyjątkiem kopji, jest moderne, gdyż powstaje w naszej epoce.

W dalszym ciągu oddaje autor głos p. Wildenstein, kierownikowi miesięcznika „Beaux Arts” i p. C. Janin, autorowi wielu studjów z dziedziny przemysłu artystycznego, którzy w sądach swoich niedaleko odbiegają od powyższej tezy.

Pierwszy mówi: „W sztuce uznaję za „moderne” to, co nie będąc kopją, jest wykonane według tradycji. Dzieła dawnej sztuki, które tak podziwiamy, były w swoim czasie „moderne”. Dawni rękodzielnicy tworzyli je nie w imię jakichś zasad oderwanych, ale na zamówienie współczesnego sobie odbiorcy, podług jego smaku i wymagania, oddając na jego usługi tradycyjną sztukę swego rzemiosła, i osobiste, nabyte w niej doświadczenie. Tym sposobem przyczyniali się do wyrobienia smaku swej epoki, a ten reagował na artystów i na publiczność i niemi kierował. Z tych to nieuchwytnych i nieustannych ewolucyjnych czynników narodziły się style. Co do mnie sędzę, że nietylko te dzieła sztuki są „modernes”, których twórcy szukali za wszelką cenę nowości, zapomocą barwy, formy czy

techniki. Dziełami naprawdę „moderne” są te, które będą w przyszłości wyrazem charakteru naszej epoki. Są to dzieła przeznaczone dla naszego użytku, wykonane podług tradycji danego rzemiosła, przy pomocy najnowszych ulepszeń technicznych, dostosowane do naszych potrzeb i odpowiadające wymaganiom współczesnego smaku. Nie znosząc naśladownictw, nie lubimy również kpin w sztuce, zwłaszcza o ile trwają za długo”.

Drugi zaś utrzymuje: „Nie rozumiem, jak można odmówić charakteru „moderne” artyście żyjącemu i wyrażającemu w sztuce, choćby nawet banalnie — swoje wzruszenia. Jest on moderne, ponieważ jest nam współczesny i ponieważ jego twórczość nie jest w niczem podobna do dzieł Dawide'a, Rude'a, Delacroix, ani nawet Cabanel'a, jakkolwiek mógłby w wielu razach być ich uczniem”.

Nie osiągnąwszy w przeprowadzonej dotychczas ankiecie żadnych definitywnych rezultatów, zastrzega się autor przeciwko temu, jakoby miał uważać modernizm za rzecz nie istniejącą realnie. Przeciwnie nawet, uwagi dotychczasowe dowodzą w sposób oczywisty, że modernizm nie tylko istnieje, ale że istnieje pod wieloma postaciami. Aby nie odkryte dotychczas tajemnice jego istoty zgłębić, zwraca się autor wreszcie do człowieka, który zdaniem jego najbardziej jest powołany do jej odsłonięcia, a mianowicie do P. G. Janneau, inspektora Beaux Arts., tj. do tego właśnie przeciwnika, któremu książkę swoją dedykuje. Człowiek ten, nawskroś rzetelny, autor książki pt. „Au chevet de l'art moderne”, w której zamknął wiele oryginalnych i głębokich spostrzeżeń, oponent, którego lekceważyć nie można, ujmując rzecz w następujący sposób: „Czem jest modernizm oficjalny wiedzą wszyscy. W rzeczywistości zaś jest tem, co potępia zarówno nie obznajmiona z temi zagadnieniami publiczność, jak stosujący się do publiczności przemysł, jak wreszcie stojący poza wszystkim artyści, wpatrzeni w zwierciadło własnej chwały. Prawdziwy modernizm niema nic wspólnego ze sporami różnych kotery, małych gazetek i wielkich sklepów. Jest on w życiu, które nie mieści się w pracowni artysty. Prawdziwy modernizm tworzy się w biurach inżynierów. Powiedział to już Viollet-le-Duc, ale ludzie naszych czasów zanadto zajęci są własnymi sprawami, aby uważać na słowa swych poprzedników.”

Wystawa 1925 r. pokaże nam rzeczy miłe i zabawne. Ale nie znajdziemy tam tego, czego nam potrzeba. Niemniej przyniesie ona rzeczywistą korzyść, gdyż wykaże nam omyłkę, którą popełniamy na równi z innymi narodami. Modernizm w istocie swojej jest tem, czego niema w sztuce zwanej dziś modernistyczną, w sztuce wywodzącej się ze stylu Ludwika Filipa i ze szkoły Sztuk Pięknych”.

Mamy nareszcie, pisze autor, wielkie i zdecydowane słowo. Sztuka „moderne” podług p. Janneau, nie rodzi się z wysiłku artystów, tęskniących do nowej formy, ale jest rezultatem pracy inżynierów. Sztuka „moderne”

nie jest tedy wogóle sztuką i zgoła nie odpowiada temu pojęciu, które się ustaliło w łonie jury wystawowego.

Ukończywszy ankietę, stara się autor wyprowadzić z całego materiału jaki zgromadził, jakieś konkretne wnioski i dochodzi do przekonania, że modernizm jest doktryną bardzo rozpowszechnioną wprawdzie, ale nieco pustą. Niema on żadnego stałego znaczenia i określa pojęcia różniące się pomiędzy sobą nieraz bardzo silnie. Aby dojść do bardziej jednolitego ujęcia, należałoby wprawdzie zbadać, jakie są prawa rządzące ewolucją stylów wogóle.

JERZY DOBRZYCKI, MICHAŁ STACHOWICZ
W SETNĄ ROCZNICĘ ŚMIERCI. KRAKÓW, 1925.
NAKŁADEM TOW. MIŁOŚNIKÓW HISTORJI I ZABYTKÓW KRAKOWA. DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI. Koleje życia Michała Stachowicza związane są najściślej z dziejami Krakowa drugiej połowy XVIII wieku i na początku XIX w. Nie często można napotkać artystę, któryby tak ściśle i nierozzerwalnie skojarzył swe losy z rodzinnym miastem. Nie nęciły go obce strony, nie wabiły znakomite protekcyjne i nadzieje sławy; ze szkoda niezmierną dla swego talentu wzgardził zachętami wyjazdu do Warszawy, jaśniejszej

wówczas splendorem sztuk i umiejętności, na dworze króla, którego opiekę i jemu przyrzeczono — aby tylko nie porzucać starego, ubogiego Krakowa, z którym się związał na dolę i niedolę.

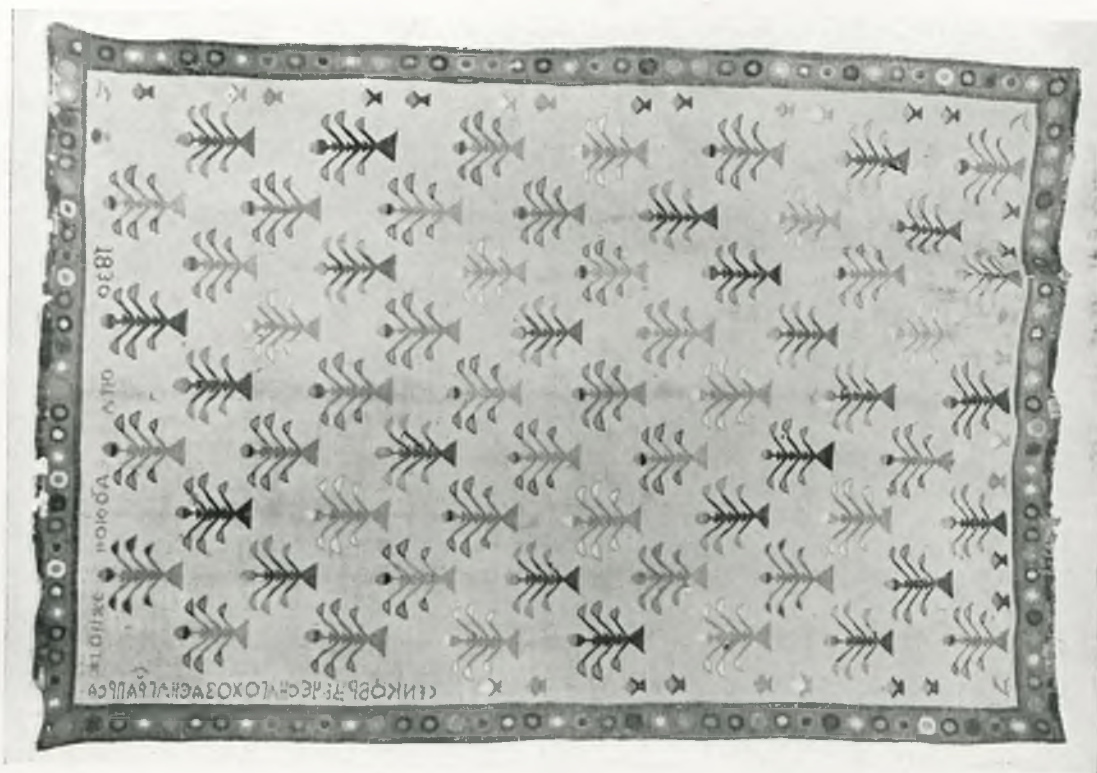
To też ukochanie Krakowa, zapal serdeczny i cicha a mrówcza pracowitość pozostała na zawsze najpiękniejszymi rysami sztuki Stachowicza. Po nim zalety te, opromienione jednak talentem genialnym, posiadał Matejko, który znał dobrze utwory Stachowicza, i one właśnie były natchnieniem wielkiego mistrza, które go powiodło na niebosiężne wyżyny sztuki. — „ . . . „Stachowiczu! byłeś skromny przy posiadaniu zalet, a nie należąc do gminu naśladowców, nigdy się nie trzymał ani włoskiej ani francuskiej ani jakiegokolwiek szkoły, ale, słuchając natchnienia, wskazałeś wzrastającym Polakom nowy gościniec ojczystych dziejów, i przez to pozyskałeś jedyną chwałę nagrodę: żeś był narodowości naszej malarzem!“ Temi słowy kończy dr. Dobrzycki swoją monografię o Stachowiczu, napisaną żywo, barwnie i umiejętnie. Forma typograficzna tego ostatniego wydawnictwa Towarzystwa Miłośników Krakowa, bardzo staranna, jest wymownym dowodem pieczołowitości krakowskiej oficyny W. A. Anczyca.



ODBITO W DRUKARNI MIEJSKIEGO MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO
IM. DRA ADRIANA BARANIECKIEGO W KRAKOWIE 1925 ROKU
POD KIEROWNICTWEM STEFANA BARANOWSKIEGO.



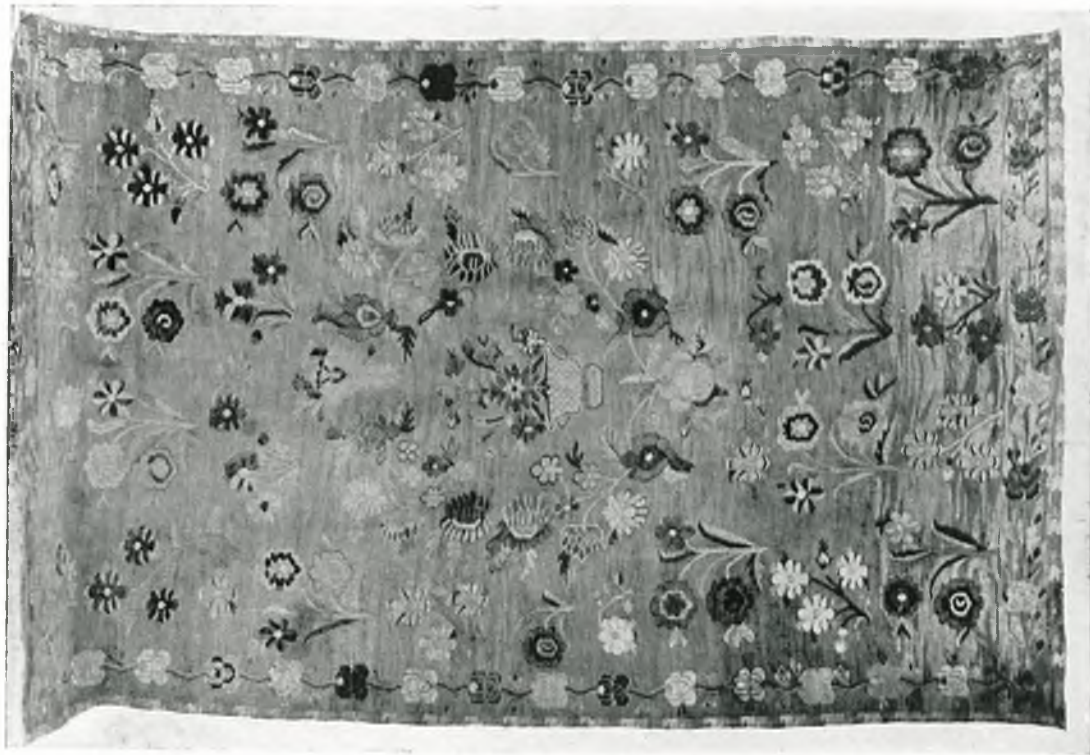
TABL. I. KILIM Z OKOLIC ZBARAŻA.
WŁASNOŚĆ F. JASIEŃSKIEGO.



TABL. I. KILIM PODOLSKI Z OKOLIC JAMPOLA.
WŁASNOŚĆ P. HOROCHOWEJ.



TABL. II. KILIM UKRAIŃSKI.
WŁASNOŚĆ F. JASIENSKIEGO W KRAKOWIE.



TABL. II. KILIM PODOLSKI.
WŁASNOŚĆ MUZEUM CZAPSKICH W KRAKOWIE.



TABL. III. OBECNY WIDOK KATEDRY PŁOCKIEJ OD WSCHODU.
KATEDRA PŁOCKA PRZED OSTATNIĄ RESTAURACJĄ.
FOT. ZE ZBIORÓW ZAKŁADU HISTORJI SZTUKI U. J.



TABL. IV. MONSTRANCJA DOMINIKANSKA Z PODKAMIENIA
I ZŁOTY WIENIEC KRÓLOWEJ BONY.



TABL. V. WYSTAWA SZTUK DEKORACYJNYCH W PARYŻU.
WNĘTRZE POKOJU PROJEKTU WOJCIECHA JASTRZĘBOWSKIEGO.
KAPLICA PROJEKTU ART. RZEźBIARZA J. SZCZEPKOWSKIEGO.



TABL. VI. MEBLE Z PRYWATNYCH DOMÓW KRAKOWSKICH.