



**RZECZY
PIĘKNE**
ROCZNIK V ZESZYT 68
KRAKÓW 1925 ROK

RZECZY PIĘKNE

(PRZEMYSŁ, RZEMIOSŁO, SZTUKA)

ORGAN MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO IM. DRA A. BARANIECKIEGO

W KRAKOWIE

REDAKTOR
KAZIMIERZ WITKIEWICZ.

1925

NUMER 6, 7, 8. ROCZNIK V.

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY WYTWÓRCZOŚCI PRZEMYSŁOWEJ
I RĘKODZIELNICZEJ ORAZ SZTUCE PLASTYCZNEJ.

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

TREŚĆ NUMERU:

TADEUSZ SEWERYN: KASZUBSKI PRZEMYSŁ DOMOWY str. 119. — *KS. DR. TADEUSZ KRUSZYŃSKI*: SARKOFAG LUDWIKI MARJI GONZAGI W PODZIEMIACH KATEDRY WAWELSKIEJ str. 121. — *DR. WŁODZIMIERZ BUDKA*: DZIAŁALNOŚĆ ARCHITEKTÓW I RZEMIEŚLNICÓW W KATEDRZE PŁOCKIEJ W WIEKU XVI str. 123. — *STEFAN SZUMAN*: KILIM SŁOWIAŃSKI, KOBIERZEC AZJATYCKI, GOBELIN FRANCUSKI str. 131. — *LEONARD LEPSZY*: MONSTRANCJA DOMINIKAŃSKA Z PODKAMENIA I ZŁOTY WIENIEC KRÓLOWEJ BONY str. 135. — *DR. TADEUSZ DOBROWOLSKI*: ZE STUDJÓW NAD STOLARSTWEM POLSKIM W EPOCE GOTYKU (ZABYTKI MAŁOPOLSKI) str. 139. — *DR. JAROSŁAW DOLIŃSKI*: BARWNIKI SZTUCZNE — CZY NATURALNE? str. 151. — MIĘDZY-NARODOWA WYSTAWA SZTUKI DEKORACYJNEJ W PARYŻU W 1925 ROKU str. 153. — ZE ZJAZDU MIŁOŚNIKÓW KSIĄŻKI W KRAKOWIE W DNIACH 28, 29 i 30 CZERWCA B. R. str. 156. — KRONIKA MUZEALNA str. 158. — Z DZIAŁALNOŚCI MUZEUM str. 163. — KRONIKA str. 168. — NADESŁANE KSIĄŻKI I CZASOPISMA str. 170. — *PROF. KAROL HOMOLACS*: F. JEAN DESTHIEUX „QU'EST-CE QUE L'ART MODERNE“.

ILUSTRACJE W TEKŚCIE:

Rzut poziomy kościoła św. Mateusza w Pabjanicach. — Rzut poziomy Katedry płockiej w stanie obecnym. — Kwiat lotosu z chińskiej materji według Hansebrälga Der Oriatteppich. — Wieniec królowej Bony, według rys. J. Matejki.

ILUSTRACJE POZA TEKSTEM:

Tabl. I. Kartusze sarkofagu Królowej Ludwicy Marji Gonzagi. Tabl. II. Fasada Katedry Płockiej w r. 1901. Katedra Płocka od strony południowej w r. 1901. Tabl. III. Wnętrze Katedry Płockiej w 1915 r. Tabl. IV. Kościół św. Mateusza w Pabjanicach. Tabl. V. Kilim Podolski, Kilim o wzorze gobelinowym. Tabl. VI. Kilim Wschodnio-Galicyski, Kilim Podolski: Naddnieprze. Tabl. VII. Kilim Ukraiński, Kilim Podolski. Tabl. VIII. Szczyt Monstrancji z Podkamenia. Tabl. IX. Fig. 1-2. Drzwi drewniane w kościele parafjalnym w Biechowie. Fig. 4. Stalle w kościele OO. Bernardynów w Tarnowie. Tabl. X. Fig. 3. Stalle w kościele OO. Bernardynów w Tarnowie. Fig. 5-6. Stalle (większe) w Katedrze Tarnowskiej. Tabl. XI. Fig. 8-9. Stalle w kościele parafjalnym w Zbyszycach. Fig. 7. Stalle w kościele parafjalnym w Bieczu. Tabl. XII. Stalle (mniejsze) w Katedrze Tarnowskiej. Tabl. XIII. i XIV. Wnętrze sklepu firmy A. Piasecki w Krakowie. Tabl. XV. Portal sklepu firmy A. Piasecki w Krakowie. Tabl. XVI i XVII. 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.

KASZUBSKI PRZEMYSŁ DOMOWY.



AŻNĄ kwestją przemysłu ludowego i wogóle artystycznego nie lubi zajmować się nasza opinia. Nawet, gdy chodzi o tak ważną placówkę, jak ziemia kaszubska, nie wyrzeka się ona wygodnej metody pomijania milczeniem, względnie lekceważenia. Takie traktowanie przejawów naszego ekonomicznego i kulturalnego życia ma swoją tradycję. Bernard Chrzanowski w książeczce „Z wybrzeża i o wybrzeżu“ (Poznań 1917) podaje szereg zagadnień, które nauka polska opracować musi, celem ściślejszego związania ziemi kaszubskiej z Macierzą, ale próżno szukalibyśmy tam tematu, któryby uznawał kaszubską kulturę ludową, przemysł domowy i wogóle sztukę ludową za zagadnienie godne uwagi.

Trzeba z przykrością stwierdzić, że nawet tak zasłużony skądinąd publicysta, Antoni Chołoniewski w artykule „Sztuka ludowa na Kaszubach“ („Świat“), omawiając twórczość ludu kaszubskiego, przedstawia rzecz w następujący sposób: „To, co dawniej musiało być wypracowane w pocie czoła przez ofiarne jednostki, obce nie dzięki temu, że wróg nie przeszkadza... poniekąd „samo się robi“. Za ilustrację tego może posłużyć ludowy przemysł na Kaszubach. Kaszubi są ludem z natury tak bogato pod względem artystycznym uzdolnionym, jak chyba tylko lud na Podhalu. Celują w ornamentyce ciętej w drzewie, posiadają bogate formy ornamentalne w tkactwie etc. Rzadko zdarzał się amator lub działacz społeczny, który na te pierwiastki sztuki ludowej zwracał uwagę... Tak czynił redaktor „Gryfa“, lekarz z Kościerzyny, Dr Majkowski, który materiały do znawstwa sztuki kaszubskiej gromadził na szpaltach wydawanego przez siebie miesięcznika... Niemcy, w których granicach państwowych żyli nasi Kaszubi do niedawna, interesowali się tym „nieznanym ludem“, a więc i jego sztuką, przedewszystkiem ze stanowiska germanizacji. Dopiero (dopiero?!), gdy na ziemię kaszubską powróciła państwowość polska, zawitała dla kultury ludowej kaszubskiej lepsza dola“ i t. d.

Wypada się zapytać, czy istotnie Niemcy tamowali rozwój przemysłu ludowego na Kaszubach? Po wystawie kaszubskiego przemysłu domowego w Berlinie w r. 1909 pisma: Danziger Zeitung, Daheim, Generalanzeiger der Stadt Frankfurt a. M., Dresdener Anzeiger, Königsberger Volksfreund, Generalanzeiger für Stettin u. die Provinz, Gartenlaube, Velhagen u. Klasing's Monatshefte, Gutsfrau, Deutsche Frau, Frauenkunst im Hause, Tägliche Rundschau zdobyły się na słowa podziwu, uznania i zachęty dla tych, którzy na tak twardem podłożu ekonomicznego życia, na Kaszubach potrafili ocalić sztukę, która „wyrasta jako świeży kwiat północy na pożytek i błogosławieństwo mieszkańców“ (Danziger Zeitung: „... als frische, nordische Blüte aufwächst zum Nutzen und Segen der Bewohner“...).

To wystarcza, jak na niemiecką, gdańską gazetę. Lecz jakże do tego samego przemysłu domowego odnosi się polska „Gazeta Gdańska“? W numerze tego pisma z dn. 3 i 4. III. 1924 (i innych) Stan. Brzęczkowski, podobno malarz, potępia w czambuł polskie „batyki“ i sztukę polską za brak stylu „od zarania historii polskiej“, a omawiając kaszubską sztukę, pomawia p. Gulgowskiego o to, że „zapomocą żony, która, zdaje się, nie zrobiła (!) sobie nawet trudu zbadać technikę starych haftów, stworzył sobie własny styl wedle zasad niemieckiej „Bauernmalerei“, który się w ten sposób skostniał, że puszczone (!) na ludzi hafty p. Gulgowskiej w niezliczonej ilości są sobie podobne, jak jaje do jajka“. Pan Brzęczkowski nie wie,

że wprowadzanie techniki starych, złotych haftów kaszubskich do dzisiejszego hafciarstwa jest nonsensem, że naśladowanie bawełnianymi nici wymyślnych ściegów dawnych = bajorkowych, wypukłych, przekłuwanych i kładzionych sprzeciwia się wymaganiom samego miękkiego tworzywa.

Ciekawe, jest także to, co pisze autor wspomnianego artykułu o ceramice kaszubskiej: „Te graty gliniane, które warszawiacy kupowali en masse w Gdyni na pamiątkę i na których nie wstydził się p. starosta kartuski ugościć P. Prezydenta Rzplitej, nawet murzyni nie nazwaliby wyrobami sztuki ludowej. To zwykły wyzysk głupoty ludzkiej. Więc nic dziwnego, że uważano Kaszubów jako (!) najniekulturalniejszy ze szczepów polskich“. Smutne zdziwienie ogarnia nas, gdy uprzytomnimy sobie, że w tym samym Gdańsku wychodząca niemiecka gazeta „Danziger Zeitung“ entuzjasmowała się swego czasu kaszubską sztuką, która „als frische, nordische Blüte aufwächst zum Nutzen und Segen der Bewohner“. W czym interesie, wypada się zapytać, polska, gdańska prasa tępi w opinii publicznej odradzające się w twardych warunkach garncarstwo kaszubskie, gdy niemiecki „Królewiecki Przyjaciel Ludu“ (Königsberger Volksfreund) w przesadnym zachwycie doszukuje się iskry genialności w pomysłowości inicjatorów kaszubskiej ceramiki? Oto znamienne słowa niemieckiej gazety, wypowiedziane po kaszubskiej wystawie w Berlinie w r. 1909: „Vielmehr aber bewunderten wir, dass die genialen Leute die Töpferei zu einem Kunstgewerbe entwickelt haben“. Nie obchodziłby nas zbyt wiele p. Brzęczkowski z „Gazety Gdańskiej“, gdyby nie fakt, że umieszcza on podobnie niefortunne artykuły o sztuce polskiej także w zagranicznej prasie. Słusznie też poinformował pisma niemieckie „Blok“ w Nr. 6 i 7 rok 1924: „Diese Artikel sind überfüllt mit allerlei Dummheiten“.

Ale zapytujemy się, gdzie źródło tej niechęci pewnego odłamu prasy naszej do kaszubskiego przemysłu domowego? Zaczęło się to jeszcze w 1907 r. Jedno z pism polskich informowało wówczas prasę polską o muzeum wdzydzkiem w ten sposób: Gulgowski „z taką skrętnością poświęcił się gromadzeniu wszelkich przyczynków do kultury kaszubskiej, że zwrócił na siebie uwagę przełożonych władz (niemieckich), które postanowiły go zasilać środkami materjalnymi. I oto muzeum poczyna być rozsądnikiem kultury niemieckiej na ziemi kaszubskiej“. (Czy dlatego, że w r. 1907 powstało Tow. naukowe „Verein für kaschubische Volkskunde“, a później apolityczny „Der deutsche Verein für ländliche Wohlfarts und Heimatspflege“?). Na takich informacjach oparł się Chołoniewski, który w książeczce swej „Nad Morzem Polskiem“ (Warszawa 1912) pisał: „Istnieje niemieckie muzeum dla ludoznawstwa kaszubskiego we Wdzydzech. Wspaniałą monografię ziemi kaszubskiej („Von einem unbekanntem Volke in Deutschland“) ogłasza Niemiec Ernest Gulgowski“.

Skutek takich informacji był taki, że źle rozumiany patriotyzm nakazywał prasie naszej przechodzić do porządku dziennego nad kaszubskim przemysłem domowym. A z drugiej strony Ostmarkenverein szykanował Gulgowskiego, jako Polaka, subwencjonowanego przez banki polskie. Podczas wojny wszystkie sprawy wciągnano w orbitę polityki. Powtórzyła się fala złych głosów. Wystąpiły na widownię ponownie fikcyjne banki, tym razem niemieckie, które finansowały ostoję niemieckiej kultury na kaszubach: muzeum wdzydzkie. Jak można było pracować wydatnie dla ludu — między takim młotem, a kowadłem? Jakżeż przekonywującą jest gorycz Gulgowskiego wyrażona w „Głosie Robotnika“ (Nr. 21, 24, 27 R. 1922): „Biedni Kaszubi! Poszło im, jak owemu osłowi w bajce, który służył trzem braciom, a każdy

go posądzał, że się za bardzo obżarł u poprzednika, nie trzeba go paść! i — zdechł. Miałem ostatecznie wyrozumienie dla stanowiska Niemców, ale zagadką było mi stanowisko Polaków. Przecież nie zaprowadzałem żadnej obcej kultury. Zbierałem kaszubskie zabytki, korzyści materialne i moralne miał lud kaszubski“.

Obecnie, na szczęście, uspokoiły się fale jadu i samooskarżeń, wyhodowanych w atmosferze naszej niewoli. Polski Komitet wykonawczy wystawy paryskiej nie tylko uznał kaszubski przemysł domowy za godny wystąpienia na międzynarodowej widowni, ale nadto zupełnie słusznie zdecydował, że „zaprezentowanie Pomorza polskiego będzie miało specjalne znaczenie i na odpowiednie obesłanie tego oddziału kładzie komitet wykonawczy duży nacisk“. Ziemia, którą Fryderyk Wielki nazywał Kanadą, a jej mieszkańców Irokezami, ziemia, o której Niemcy śpiewali już: „Ich wandre durch die Kaschubei, ich wandre durch mein Heimatsland“, ma także i między innymi dziełami ludu kaszubskiego stwierdzić na europejskiej widowni, że „Niema Kaszub bez Poloni a bez Kaszub Polści“.

Tadeusz Seweryn.



SARKOFAG LUDWIKI MARJI GONZAGI W PODZIEMIACH KATEDRY WAWELSKIEJ.

KRÓLOWA Ludwika Marja Gonzaga ur. w 1611 r., córka księcia Mantui i Nevers, gubernatora Szampanji, i Katarzyny Lotaryngskiej, księżny de Maine, po wczesnej stracie rodziców wychowała się na dworze francuskim. W r. 1645, poślubiła Władysława IV. Za życia tego czynnego i samodzielnego króla nie mogła zbyt zajmować się polityką, ale po jego śmierci i poślubieniu Jana Kazimierza w r. 1649 objęła właściwie rządy w Polsce. Odznaczała się bystrością i zaradnością w najcięższych chwilach, niebywałą ofiarnością na cele państwowe, zwłaszcza w czasie najazdu Szwedów, ratując kraj od zguby. Pobożna, zakładała szpitale w czasie zarazy i sprowadziła z Francji Siostry Miłosierdzia i Wizytki. Zmarła w 1667 r., wśród ogólnego żalu; niektórzy tylko byli jej niechętni za popieranie żywiołu francuskiego. Wzrostu była wysokiego, majestatycznego, włosy i oczy miała ciemne. Na portretach widoczne niezwykle przymioty rozumu, siły woli i odwagi. Po Jadwidze była to największa królowa Polski.

Dziś spoczywają zwłoki Ludwiki Marji w podziemiu pod kaplicą Wazów, w Katedrze Wawelskiej, obok jej drugiego męża, Jana Kazimierza i dwumiesięcznego syna, Jana Zygmunta. Sarkofag, który zwłaszcza w dawniejszych czasach doznał licznych uszkodzeń, oddano do naprawy H. Waldynowi, na posiedzeniu Komitetu Wykonawczego Restaur. Katedry, 14 marca 1924 r. Przewodniczył Ks. Prałat Ślepicki, obecni byli Ks. Kan. Korzonkiewicz, Dr. J. Mycielski, Dr. Szyszko-Bohusz, Dr. Tomkowicz, Dr. Muczkowski, Dr. J. Pagaczewski, Rad. L. Lepszy, Dr. Szydłowski, Inż. Moser, i niżej podpisany, sekretarz Komitetu. Departament Sztuki Min. Wyznał Rel. i Ośw. Publ. przeznaczył na odnowienie sarkofagu Jana Wazy 400 mil. Mp., za które H. Waldyn zgodził się odrestaurować także i ten sarkofag. Sarkofag wy-

konany jest z blachy miedzianej, bardzo grubej i tak silnie srebrzonej, że myślano nawet, iż jest to jakiś nieznan stop kruszcu. Na zewnątrz złożone listwy, spajające poszczególne blachy, były w wielu miejscach poodrywane i pouszkodzone, a gwoździe o ozdobnych srebrzonych okrągłych główkach, odpadły w znacznej części, tak że teraz zastąpiono je nowymi, odlanymi wedle tamtych. Wielki prosty krzyż na wieku sarkofagu, pozostał tylko w szczątkach, które włączono do krzyża odtworzonego wedle pozostałych śladów. Sześć baniastych nóg, częściowo uszkodzonych, starannie naprawiono. Wieko przykręcone było przez dwie tablice, z których umieszczona w nogach zawiera długi napis, przytwierdzona zaś w głowie wyobraża herby. Pierwsza gładka srebrzona otoczona dwiema związanymi wstążeczką gałązkami o ostrych liściach, jakby ze zwyczajnego szuwaru wodnego. Liście te, w znacznej części wyłamane złośliwymi rękami, jak i wstęgę uzupełnił H. Waldyn wedle bardzo wyraźnych śladów pozostałych po nich na blasze. Długi napis, zawierający rodowód królowej i jej zasługi dla Państwa, wydany jeszcze przez Ambrożego Grabowskiego, zawiera tę ciekawą wiadomość, że król francuski strapiiony bezdziećnością, chciał się rozwieść z żoną i poślubić Ludwikę Marję, lecz ta nie zgodziła się na to, dla uczuć religijnych. Na sarkofagu śruby, przytrzymujące tablice a tem samym i wieko, trzeba było naprawić i ulepszyć. Również trzeba było uzupełnić tablicę herbową, której gałęzie były uszkodzone.

Z wielkiem przejęciem oczekiwali członkowie Komitetu otwarcia wieka sarkofagu. Wewnątrz ukazała się drewniana, rozpadająca się już trumna, obita złotogłowie o wiśniowem tle w złote drobne rzutowe kwiaty, zdartem prawie zupełnie z bocznych nachylonych ścian wieka, a zachowanem na górnej jego ścianie. Złotogłów przybity na krawędziach gwoździami o okrągłych główkach, przez złote galony; wzór tkaniny jak i galonów bardzo jest znamieny dla drugiej połowy XVII w. Na wieku wielki gładki krzyż, obity na krawędziach galonami takimi jak poprzednie, ma w środku ozdobne głoski I. H. S. Po otwarciu wieka wewnątrz ukazała się w trumnie drewnianej jeszcze trumna cynowa, ale bez wieka, dziś pęknięta i silnie powyginana, niegdyś przymocowana do drewnianej trumny. Trumna drewniana rozpadła się, a przez jej brzegi przewieszają się strzępy wspomnianej tkaniny, które spadły z wieka, będące dalszym ciągiem obicia samej trumny, co dowodzi, że trumnę obito tym złotogłowie już po zamknięciu wieka. Długość trumny i zwłok potwierdza wiadomość o wysokiej postawie królowej. Niezwykły, wstrząsający grozą majestat śmierci panował we wnętrzu trumien. Na poczerńiałej czaszce skromna barokowa korona pogrzebowa, po lewej stronie królewskie jabłko z krzyżem, po prawej berło rozpadłe na kilka części; wszystkie trzy insygnia z miedzi, niegdyś złożonej, dziś silnie pozieleniałej. Królowa była ubrana w stanik z przodem z tasiemkowych koronek z krótkimi rękawami i suknię atłasową, ozdobioną u dołu szerokim szlakiem i takimże pionowym od przodu. Szlaki te mają wspaniały, gęsty kwiatowy wzór, wykonany z rozmaitych srebrnych i złotych sznureczków. Na sukni przymocowana szeroka fałdzista zasłona z adamaszku o drobnym kwiatowym wzorze, zasłaniająca suknię, rozchylająca się ku przodowi. Jakiej barwy były szaty królowej, stwierdzić niepodobna, gdyż przez długie leżenie w wilgotnym grobie każda tkanina, a zwłaszcza jedwabna, bez względu na barwę pierwotną staje się brązową; suknia przybrała dziś barwę jasno-brązową, a otaczająca ją narzutka ciemno-brązową. Przedmiotów

¹⁾ *Ambroży Grabowski: Groby, trumny i pomniki Królów Polskich w podziemiach i wnętrzu Katedry krakowskiej. Kraków 1868. str. 41.*

drogocennych ani napisu na srebrnej tabliczce, złożonego wewnątrz, o którym pisze A. Grabowski, nie znaleziono.

Po wyjęciu trumien okazało się, że sarkofag nie miał dna miedzianego, ale tylko żelazne listwy, na których położona była cienka żelazna blacha, zupełnie przegrziona rdzą. Ponieważ trumna drewniana rozsypywała się, nie można było przenieść zwłok i oddać sarkofagu do naprawy, więc uczyniono to po wykonaniu w pracowni stolarskiej zamku Wawelskiego nowej, modrzewiowej trumny. Dnia 1 lipca 1924 r. zebrał się Komitet pod przewodnictwem Ks. Kan. Korzonkiewicza, z obecnymi P.P. Muczkońskim, Moserem, Szydłowskim, Lepszym i niżej podpisanym, który stwierdził, że H. Waldyn wykonał odpowiednio naprawy sarkofagu, uzupełnił brakujące części, dał dno z blach miedzianych i pokrył wewnątrz chroniącym saponem. Włożono do nowej trumny zwłoki wraz z dawną drewnianą i ołowianą, włożono srebrne główki od gwoździ, które odpadły ze starej trumny, obito tę nową trumnę zewnątrz trzema szerokimi pasami z silnej blachy miedzianej, wstawiono do sarkofagu i zakręcono tablice śrubami, przez co zamknięto sarkofag i ustawiono go na dawnym miejscu.

Ks. Dr. Tadeusz Kruszyński.



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

(Dokończenie).

Trudniejszym punktem obrad była sprawa odbudowy katedry. W umyśle Krzyckiego nurtowała myśl, żeby wystawić nową katedrę poza obrębem grodu. A przemawiały za tem następujące względy: 1) nadwyżenie fundamentów kościoła, 2) obsuwanie się skutkiem deszczów góry zamkowej, 3) znajdowanie się obecnej katedry na terytorjum podległym bezpośrednio starościńskiej władzy¹⁾. A były to czasy, gdy harmonja między *brachium seculare a brachium spirituale* stawała się coraz trudniejszą i coraz rzadszą. Równocześnie jednak zdawał sobie Krzycki sprawę z ujemnych stron swego projektu. Budując katedrę poza obrębem grodu naruszyłby wielowiekową tradycję i pozbawiłby świątynię centralną całego Mazowsza pięknego otoczenia i pięknego położenia. Ostatecznie zapadła na kapitule uchwała, aby katedra została na dawnym miejscu. Na rozpoczęcie robót ofiarował biskup 600 złotych, a nadto dla przyczynienia pieniędzy fabryce katedry wszczął starania w Rzymie o uzyskanie łaski jubileuszu. Bulla odpustowa ukazała się jednak dopiero latem następnego roku²⁾. Kapituła ze swej strony uchwaliła dopilnować egzekutorów testamentów osób duchownych, by ci egzekutorzy legaty przeznaczone na wszelkie cele kościelne jak najrychlej uiszczali na rzecz odbudowy katedry. Na najbliższej kapitule generalnej we wrześniu tegoż roku zebrani w domu i pod przewodnictwem biskupa prałaci i kanonicy w liczbie 23 osób postanawiają, że poddani wsi kapi-

¹⁾ Acta Tomiciana XIII, 119. ²⁾ AKH X, 83, 95. Acta Tomic. XIII, 150.

tulnych znajdujących się pod Płockiem winni pracować dla celów budowy świątyni dwa dni w ciągu roku. Wsi jednak, bardziej oddalone od Płocka mają, płacić za każdy dzień pracy dwa złote. Ponieważ tę uchwałę powtórzono w 1533 r., można przypuszczać, że obowiązywała przez cały czas trwania budowy. Na tem posiedzeniu sufragan Piotr bp. lacedemoński zobowiązał się wystawić własnym sumptem kaplicę ku czci Św. Anny między kapitułarzem a kaplicą mansjonarską¹⁾. Odbudowę katedry miał przeprowadzić stary architekt Niemiec, który wiele kościołów wybudował i wiele zasklepił, ku zadowoleniu fundatorów. Zapewne wiosną 1531 r., po usunięciu gruzów na starych fundamentach, jął Niemiec budować północną ścianę świątyni i latem ją wykończył²⁾. Gdy Krzycki ze swej rezydencji, Pułtуска zjechał do Płocka i tam zaczął oglądać w obecności budowniczego i aptekarza Jana Alantse nowy mur, zauważył, że szkarpy podpierające go zarysowały się. Biskupa to spostrzeżenie zaniepokoiło. Wkrótce nowa ściana runęła, grzebiąc w swych gruzach 1600 zł. wyłożonych na fabrykę przez samego tylko biskupa. Jedni upatrywali w tem winę architekta, drudzy katastrofę składali na fundamenty, inni wreszcie widzieli w tym wypadku ostrzeżenie, że należy katedrę na inne miejsce przenieść, na dotychczasowem bowiem miejscu kilkakrotnie padała pastwą płomieni. Jedna rzecz była oczywista, że należy się zwrócić w sprawie fabryki do istotnie fachowych architektów. Za takich uchodzili twórcy kaplicy królewskiej na Wawelu, którzy swe prace ukończyli już latem 1530 r. Do jednego z nich zwrócił się Krzycki. *Czy motu proprio* czy za czyjąś doradą, może Jana Alantse, tego nie wiemy. Tym architektem był jeden z najwybitniejszych współpracowników Bartłomieja Berecciego, *Bernard de Zanobi* Rzymianin³⁾. Zjechał on w sierpniu lub pierwszych dniach września do Płocka, obejrzał katedrę, materiał przygotowany do jej naprawy i wygotował kosztorys. Zapewne, kierując się opinią Bernarda na sesji dnia 9. IX. 1531, kapituła uchwała poniechać zamiaru odbudowania tylko zniszczonych przez pożar części katedry i powiązania z temi, które się żywiłowi oparły. Taki bowiem sposób restauracji, jak się już przekonano, nie jest trwały. Dlatego kapituła decyduje się zburzyć ocalałe z pożogi mury i sklepienia, a na oczyszczonym z rumowiska placu postawić na nowych fundamentach nową świątynię. Akceptuje więc kapituła wstępną umowę zawartą przez biskupa z Zanobim i zobowiązuje się na wypadek, gdyby Krzycki przestał być biskupem płockim, dotrzymać wszystkie jego zobowiązania wobec architekta. Wówczas dopiero dnia 16 września została podpisana formalna umowa między biskupem a przyszłym kierownikiem budowy, Bernardem de Zanobi. Krzycki natychmiast posłał Tomickiemu odpis tego kontraktu. Tomicki nie pochwalił tylko jednej rzeczy: zbyt wielkiego zadatku. Włoch wzięwszy przed rozpoczęciem roboty pokaźną sumę 3000 złotych na poczet kosztów budowy, które miały wynosić 6000 zł., gotów pracę porzucić, lub też mało o nią się troszczyć⁴⁾. W odpowiedzi na ten list Tomickiego Krzycki tłumaczył się, że zawarł kontrakt nie jaki chciał, ale jaki musiał i co najważniejsza, że cały koszt budowy spada na niego samego. Kler niechętnie daje pieniądze, a w dochodach z jubileuszu słaba jest nadzieja⁵⁾.

Przy podpisywaniu kontraktu ustalono zasadniczo następujące rzeczy. Nowa katedra ma mieć długość i szerokość dawnej, zaopatrzona będzie w zasklepienie

¹⁾ AKH X 91. 92 109. Acta cap. Ploc IV f. 91. Nowowiejski A. J. Płock. s. 156. ²⁾ Acta Tomic. XIII, 279. ³⁾ Monumenta Poloniae Historica III, 97. 106. Teka Konserwatorów Galic. Zach. V, 74. Acta Tomic. XIII, 284. ⁴⁾ AKH X, 97. Acta Tomic. XIII, 326.327. ⁵⁾ Acta Tomic. XIII, 329. Por. także Acta cap. Ploc IV f. 105.

kaplice, zakrystję, kapitułarz i skarbiec. Posadzka w prezbiterjum ma być o trzy stopnie wyższa od posadzki nawy. Całe kolumny oraz łuki sklepień będą z szarego kamienia krakowskiego, jak na zamku krakowskim. Natomiast portal ozdobiony herbem biskupa, wszystkie oddrzwia i łuki kaplic, obramienia okien wykonane zostaną w piaskowcu. Ołtarze prócz głównego, który ma być z kamienia, będą z cegły. Katedra ma nadto posiadać wieżę i dzwonnice (drugą wieżę?)¹⁾. Roboty około dachu i okien nie należą do architekta, jednak musi co do nich służyć radą i wskazówką. Budowę należy rozpocząć wiosną, gdy lody puszczą na Wiśle, a ukończyć w ciągu trzech lat, najpóźniej jednak w ciągu trzech lat i trzech miesięcy. Jeśli po upływie trzech lat od chwili wykończenia budowy okaże się potrzeba naprawy katedry, Bernard i jego pomocnicy zobowiązani są taką naprawę uskutecznić natychmiast i bez wynagrodzenia. Do budowy Bernard daje materiał i robotnika. Do biskupa zaś należy rozebranie stojących jeszcze murów i oczyszczenie placu z rumowiska. Dostarczyć ma nadto biskup drzewa potrzebnego na rusztowania i do wypalania cegieł w cegielni, której architekt w czasie budowy bezpłatnie będzie używał. Wystara się biskup u króla o pozwolenie na przewóz Wisłą bez cła gotowych części kamiennych, potrzebnych do konstrukcji katedry. Architekt będzie miał do swego rozporządzenia dwa kute wozy i osiem koni. Z chwilą rozpoczęcia budowy dostanie budowniczy 3000 zł. zadatku, drugie 3000 dopiero na Nowy Rok 1533. Bernard zobowiązuje się w ugodzie przyjąć do pomocy sobie dwóch dobrych majstrów. Wszyscy trzej majstrowie mają się zobowiązać do wykończenia rozpoczętej budowy nawet wówczas, gdyby dwóch z nich dla pewnych przyczyn, z wykluczeniem jednak siły wyższej odstąpiło od pracy²⁾. Przytoczona powyżej umowa była ramową. Definitywna mogła nastąpić dopiero wówczas, 1) gdy biskup zdecydował czy katedra ma być zbudowana na wzór dawnej, czy też według projektów Bernarda (*vel modo antiquo vel alio*) i 2) gdy Bernard dobrał sobie dwóch współpracowników. Oba te warunki zostały już w grudniu spełnione. Plan był gotów, współpracownicy zmówieni. Byli to ziomkowie Bernarda, z którymi pracował przy budowie kaplicy królewskiej na Wawelu: *Jan Cini* ze Sieny i *Filip* z *Fiesole*.



Zimą 1531 r. zjechał do Krakowa na sejm bp Krzycki z delegatami kapituły i wówczas 29 grudnia w pałacu biskupim w Krakowie została zawarta ostateczna umowa w sprawie budowy katedry płockiej³⁾. Prócz kontrahentów: biskupa, reprezentantów kapituły płockiej i trzech majstrów Włochów, obecni byli przy podpisywaniu umowy: przedstawiciel króla Seweryn Bonar, starosta biecki i przedstawiciel królowej, wikariusz generalny prowincji polskiej franciszkanów Marek a Turre Cremata. Architekci zobowiązali się budować katedrę ściśle według planu, który barwnie wykonany wręczyli biskupowi. Na wypadek, gdyby w pojmowaniu projektu budowy zaszła różnica poglądów między majstrami a biskupem czy też kapitułą, do rozstrzygnięcia tej rozbieżności powołani są przedstawiciele króla i królowej razem lub też jeden z nich. Biskup Krzycki do umówionej we wrześniu w kontrakcie sumy 6000 zł. dodał 200 na wykonanie nieoznaczonych bliżej robót kamieniarskich, do których wykonania poprzednia umowa architektów nie obowiązy-

¹⁾ Czyżby Krzycki chciał dzwony przenieść z baszty zamkowej, gdzie się znajdowały już w 1492 r., napowrót do jednej z wież frontowych? AKH VI, 499. ²⁾ Acta Tomic. XIII, 326. ³⁾ Ciekawy ten dokument znalazłem w Płocku w Acta consist. Pultov. Nr. 19 f 222—5 i zamierzam go w całości ogłosić.

wała. Do materiału zaś objętego wrześnieowym kontraktem zobowiązał się teraz biskup dodać tarcic, dranic, 40 cetnarów ołowiu i 60 wozów żelaza. W myśl uwag Tomickiego zażądał Krzycki od architektów Bernarda, Jana i Filipa poręczenia, że pobrany przez nich trzytysięczny zadatek nie przepadnie. Takie poręczenie otrzymał biskup od Jana Alantse, aptekarza królowej, posiadacza aptek w Krakowie i Płocku¹⁾. Ten Weneccjanin za swych rodaków-architektów ręczył swym całym majątkiem. Z listu Krzyckiego pisanego do królowej 7 czerwca 1532 r. dowiadujemy się, że niedawno (*jam nuper*) dokonał poświęcenia kamienia węgielnego. Fundamenty, zdaniem biskupa, które są głębokie i mocne, będą gotowe na św. Michała. Architekci pracowali gorliwie i fundamenty zostały wykończone już w pierwszych dniach listopada²⁾. Roboty pochłaniały moc pieniędzy. Dlatego też Krzycki zasypuje Tomickiego listami, w których go prosi o wyjednanie w Rzymie przedłużenia jubileuszu przynajmniej do Wielkanocy 1533 r. Przedłużenie zostało udzielone, ale do rąk biskupich doszło dopiero w początkach grudnia 1532 r.³⁾, a w kwietniu następnego roku już się kończyło. Perspektywa dochodu z tego jubileuszu była więc niepomyślna. Dlatego Krzycki molestuje Tomickiego, by w kurji zabiegał o powtórne przedłużenie jubileuszu, chociaż miał skrupuły, czy to żądanie jest na miejscu⁴⁾. Sprawa wlokła się długo, choć pomyślny wzięła obrót. W maju 1534 r. kancelarja papieska wygotowała bullę prorogacyjną dla diecezji płockiej⁵⁾. W tym samym czasie architekci włoscy zwrócili się do kapituły z prośbą o zaliczkę. Kapituła zawiadomiła o tem biskupa i poradziła mu, aby Włochów zbył narazie obietnicą, odkładając wypłatę pieniędzy do czasu ukończenia robót⁶⁾. Tymczasem sam Krzycki przybył z Pułtuska do Płocka, aby zapoznać się ze stanem robót. Do ukończenia dzieła było jeszcze daleko, chociaż zdążyło już ono pochłonąć 6200 zł.⁷⁾ Biskup mimo to był z roboty architektów zadowolony i dlatego zawarł z nimi nieznanym nam bliżej kontrakt. Można przypuszczać, że umowa ta obejmowała roboty kamieniarskie, za które biskup zobowiązał się zapłacić 1900 zł. Właściwa bowiem praca koło budowy katedry dobiegała zapewne już końca, skoro Bernard mógł opuścić Płock, zostawiając tam Ciniego i Filipa z Fiesole. 25. IX. 1534 r., gdy przyszło do stwierdzenia, że biskup całą sumę przewidzianą w pierwszym kontrakcie z 29. XII. 1531 r. do rąk architektów uiszczył, uczynił to tylko sam Filip. Jego dwóch towarzyszy nie było już w Płocku⁸⁾. Czekwały ich nowe zamówienia. Jeszcze 24. XII. 1533 r. zawarła ta spółka umowę z Decjusem o budowę pałacu na Woli (Justowskiej), a 22. VII. 1534 r. inny kontrakt z bpem wileńskim, Pawłem Holszańskim dotyczący restauracji katedry wileńskiej, która spłonęła tego samego roku co i płocka⁹⁾. Pomijając częste w listach Krzyckiego pochwały dla trzech włoskich majstrów, również i wspomniane wyżej dwie umowy przemawiają za tem, że wybudowana przez nich katedra płocka była budowlą piękną. Zresztą i współcześni wyrażają się o niej, że jest *opus splendidum, magnificentum*¹⁰⁾. Koszty budowy tej świątyni do dnia 29. IX. 1535 r. wynosiły 9455 zł 15 gr. Ponieważ wobec tego architekci włoscy nie mogli być zaspokojeni, bp Krzycki przyrzekł należne im 600 zł. ze swojej szkatuły wypłacić. Była to dobra wola Krzyckiego i wyraz jego uznania dla budowniczych, gdyż Krzycki przeszedł już ze stolicy płockiej

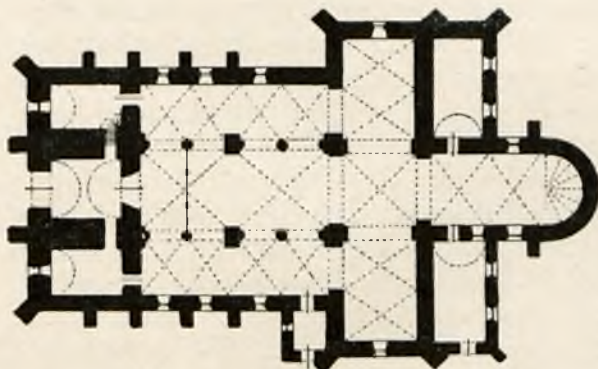
¹⁾ Wierzbowski, Summaria IV, 8303. 12491. 19484. ²⁾ Rps. Czart. Nr 271 s. 306 311. 405. ³⁾ Rps. Czart. Nr. 270 s. 201. 202. 231. 295. Rps. Czart. Nr. 273 s. 408. ⁴⁾ Rps. Czart. Nr. 271 s. 751. ⁵⁾ Rps. Czart. Nr. 273 s. 44 - 448. Theiner, Vetera Monum. Pol II, 507. ⁶⁾ AKH. X, 112. ⁷⁾ Rps. Czart. Nr. 272 s. 463. ⁸⁾ Acta off. ep. Pult. Nr. 22 p. 274 według notat x. Kozickiego. ⁹⁾ Sprawozdania Kom. Hist. Sztuki VIII s. CCCXXIII. X. Jan Kurczewski, Kościół zamkowy czyli katedra wileńska II, 107. Rps. Czart. Nr. 272 s. 464. ¹⁰⁾ Monum. Pol. Hist. III, 409. Korytkowski, Arcybiskupi gniez. III, 21, nota 3.

na gnieźnieńską¹⁾). Powierzenie przez Krzyckiego budowy katedry Włochom, spółtwórcom kaplicy królewskiej na Wawelu, wywarło silny wpływ na budownictwo Mazowsza i Kujaw. Wpływ ten po przeprowadzeniu dokładnych badań archiwalnych napewno się wypukli. Bernard Zanobi, Jan Cini, Filip z Fiesole mieli pomocników, najprawdopodobniej swych ziomków. Ci lat kilka pracując w Płocku zżyli się z tem miastem i w nim na stałe osiedli. Do takich niewątpliwie należy *Jan Baptysta z Wenecji*, który w 1540 r. restauruje kościół parafjalny św. Bartłomieja w Płocku²⁾). Zapewne i *Leonarda Włocha*, który 1543 r. zasklepia kaplicę w katedrze włocławskiej, do tej grupy zaliczyć należy³⁾). Gdy w 1535 r. Krzycki z Płocka przeniósł się do Gniezna, katedra płocka chociaż odbudowana, całkowicie wykończona nie była; brakowało jej przytem wewnętrznego urządzenia. A tymczasem Płock po Krzyckim w ciągu lat jedenastu miał aż pięciu biskupów. Rządzili oni zbyt krótko, aby mogli i chcieli dokończyć dzieła Krzyckiego, kapituła zaś była wyczerpana poniesionymi już wydatkami⁴⁾). Dopiero za rządów Buczackiego w 1539 r. pomyślano o sporządzeniu stall kanoniczych, lecz ułożenie podłogi nad sklepieniami katedry musiano odłożyć z powodu trudności finansowych na później. A brakowało jeszcze i Chrystusa na tęczy i organów i zegara. W 1540 r. sprawy pieniądze stoją lepiej. I dlatego *Andrzej Kozyra* z Płocka zabiera się do pokrywania katedry ołowiem, z czego wnosić można, że dotychczas ochraniał ją dach prowizoryczny, może gontowy. Gdy Kozyra swe roboty blacharskie ukończył, w 1541 r. *Hanus złotnik* i rajca miejski, któremu już w poprzednich latach kapituła oddawała złotnicze roboty, na kopule katedry umieścił pozłacaną gałkę z krzyżem. W tym zapewne czasie została ułożona posadzka w katedrze, gdyż kapituła wydaje uchwały regulujące tam sprawę pochowków⁵⁾). W 1542 r. umieszczona została na wieży *machina quae signat properantes civibus horas*, dzieło znanego zegarmistrza toruńskiego, *Fabiana Papelborna*⁶⁾). W latach 1548—1551 powstają dwa nowe ołtarze: jeden fundacji kanonika Stanisława Machnackiego († 1550), drugi Jana Ostrowickiego, archidjakona dobrzyńskiego († 1553) przy grobowcu bpa Buczackiego († 1541) w północnej nawie bocznej⁷⁾).

Od chwili ustąpienia Krzyckiego z katedry płockiej, pierwszym biskupem, który czas długi na niej przebywał (od 1546) był dopiero Jędrzej Noskowski. Ale i ten biskup w ciągu pierwszych sześciu lat swych rządów nie zdążył okazać zainteresowania ani dla katedry, ani dla kurji bpiej, ani dla zamku w Pułtusku⁸⁾). Całkowicie go pochłaniało gospodarowanie w rozległych dobrach stołu biskupiego. Jednak obowiązek dbania o „oblubienicę“ przypomniał Noskowskiemu synod odbyty latem 1551 r. w Piotrkowie, kiedy to kapituły zbiorowo wystąpiły ze skargami na biskupów. Katedra płocka nie tak dawno wybudowana, wskutek zaniedbania pełna była pęknięć i szczelin w sklepieniach i ścianach. Mur cmentarny rozpadał się. Brak nadto było koniecznych przedmiotów kultu jak cyborjum, organów, obrazów, chorągwi i stall. Pierwszym, który zareagował na monitum synodu był Jan Lewicki, opat czerwiński,

¹⁾ Acta cap. Ploc. III f. 137. Scriptores rr. Pol. XV, 91. Ponieważ Cini pracował lat kilka przy budowie katedry płockiej, nie dziwne, że wykonał grobowce biskupom płockim: Andrzejowi Krzyckiemu i jego następcy Janowi Chojeńskiemu. Por. Cercha i Kopera, Giovanni Cini z Sieny s. 91-2. ²⁾ Rps Muzeum Djec. Ploc. Nr 66 (księga radziecka m. Płocka) f. 389. 470. 480. 509. 1537 r. Jan Baptysta z Wenecji kupuje dom w Płocku. Rps Muzeum Djec. Ploc. Nr. s. 504 (księga radziecka m. Płocka). ³⁾ Acta historica XIII, 914. ⁴⁾ Nie mogą obecnie już budzić żadnej wątpliwości świadectwa współczesnych, że Krzycki (a nie Noskowski) spaloną katedrę od fundamentów odbudował. Por. Monum. Pol. Hist. III, 21; nadto Nowowiejski, Płock 160. ⁵⁾ AKH. X, 153. 160. 164. 165. 168. 169. Acta Historica XIII, 945. ⁶⁾ Acta off. ep. Ploc. 151 f. 15. Acta Historica XIII, 897,904. ⁷⁾ Acta cap. Ploc. V f. 164 AKH X, 211. ⁸⁾ AKH X, 209.

a zarazem *canonicus natus* katedry plockiej. Ofiarował on do restauracji kościoła tysiąc wozów wapna. Przystąpiono również do wypalania cegieł, których po jednym tysiącu zobowiązany był zwieźć każdy członek kapituły z nad Wisły do grodu. W 1552 r. z polecenia kapituły odmalowany został wiszący w kapitułarzu obraz Ukrzyżowanego, prawdopodobnie dzieło *Mikołaja z Poznania*, wykonane na zamówienie bpa Ciolka¹⁾. Ostatecznie gdy materiału budowlanego spora ilość była gotowa, biskup Noskowski wiosną 1556 r. zawarł umowę z murarzem *Janem Baptistą*, mieszczaninem plockim. Kapituła choć niechętnie kontrakt ten jednak akceptowała²⁾. Treści tego kontraktu nie znamy. Co zaś do kierownika tej restauracji to był nim zapewne nie kto inny jak Jan Baptysta z Wenecji, który być może pracował przy budowie katedry za czasów Krzyckiego. Dla powiększenia funduszy na restaurację No-

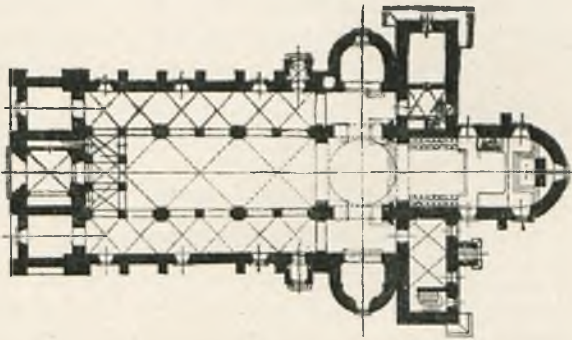


Rzut poziomy kościoła św. Mateusza w Pabjanicach.

skowski idąc śladem swych poprzedników wystarał się w Rzymie o bullę odpustową, ale bodaj nie bardzo ona wpłynęła na przyspieszenie robót przy katedrze. Ciągnęły się te roboty dwa razy dłużej, aniżeli trwała cała budowa katedry za Krzyckiego. Jeszcze w 1563 r. prace przy niej Jan Baptysta. Co było przyczyną tak szybkiej ruiny świątyni, naprawdę nie wiemy. Czyżby Włosi budowali na efekt³⁾? Według świadectwa Marcina Wszerecza związanego z Płockiem (*1538 — †1614) bp Noskowski katedrę częściowo wznosił, a częściowo odnowił i ozdobił. Na czym polegała ta częściowa przebudowa z braku źródeł nie wiemy⁴⁾. Może to wówczas zostało powiększone prezbiterjum w związku z budową wielkiego ołtarza? W każdym razie restauracją objęte zostały ściany wewnątrz i zewnątrz, posadzka, filary, a w bardzo znacznym stopniu wieże. Ze wzmianek wiadomo, że kopano przy fundamentach wież i do remontu jednej z nich użyto 2000 cegieł. Najważniejsza część restauracji została dokonana w 1560 r., jak dowodzi tego dokument znaleziony w gałce kopuły, której pozłocenie kosztowało w 1560 r. 8 zł.⁵⁾ Po roku 1560 przystąpiono do urządzenia wnętrza, zaopatrzenia go w stalle, ambonę etc.⁶⁾. Tymczasem jesienią 1567 r. umarł na zamku pułtuskim bp Noskowski. Obowiązek dokończenia restauracji katedry przechodził na jego następcę, Piotra Myszkowskiego. Więc za tego bpa kończy się budowa organów, na których pomalowanie specjalny nacisk kładzie kapituła. W 1570 r. a więc w lat 10 od ostatniej restauracji, okazuje się, że znowu trzeba pomyśleć o naprawie fundamentów, szkarp i gruntownem odnowieniu portyków i muru cmentarnego. Ponieważ jednak na te roboty brak jest pieniędzy, kapituła uchwała złożyć na podstawie otaksowania beneficjów 100 zł. pod warunkiem, że bp da duplę tj. 200 zł., do czego zresztą zobowiązuje go statut prowincjonalny⁷⁾. Ale i te 300 zł. i szereg

¹⁾ Wisłocki, Korespondencja Andrzeja Zebrzydowskiego s. 482. AKH X, 210. 214. 226. 234. ²⁾ AKH X, 233. ³⁾ AKH X, 240. 248. 256. 263. 281. 284. ⁴⁾ Monumenta Pol. Hist. VI, 615. ⁵⁾ Nowowiejski, Płock s. 161. 220. 270. AKH X, 255. 269. 271. 276-8. Sprawozdanie Kom. Hist. sztuki V, 222. Zdaniem architekta Szyllera za czasów Noskowskiego przy restauracji pracowali majstrowie: Rochus Federini, Tomas Tam, Jacobus, Petrus, Michael Zer Plocensis. Jeżeli jednak to przypuszczenie opiera się tylko na wrytym w niszy na poddaszu katedry obok tych nazwisk herbie Noskowskiego (?) przedstawiającym podkowę z krzyżykiem, jest ono mylne, gdyż herb bpa Łada inaczej wygląda. (Stefan Szyller: O architekturze katedry plockiej. Księga pamiątkowa marjańska Lwów 1905, I, 227-40). ⁶⁾ AKH X, 285. 293. ⁷⁾ AKH X, 300. 302, 305, 306. Starodawne prawa pol. Pom. IV 228.

innych funduszków do przeprowadzenia należyte tego remontu katedry nie wystarczało, dlatego kapituła uchwała opodatkować wszystkie prelatury, kanonie i prebendy w wysokości 10 groszy od jednej grzywny srebra dochodu. Biskup zaś wedle statutów uiszczył dupłą. Lecz podatek ten przyniósł wszystkiego 153 zł. Na temże posiedzeniu przypomniawszy kapituła oficjałowi plockiemu i pułtuskiemu, by przy zatwierdzeniu testamentów osób duchownych w myśl statutów prowincjonalnych za prawnie zdziałane takie tylko uważali, w których część pewna majątku została legowana na fabrykę katedry. Co do zatwierdzonych dawniej testamentów oficjałowie winni przypomnieć egzekutorom, by wpłacili legaty przeznaczone na rzecz kościoła¹⁾. Za rządów Myszkowskiego (do 1576 r.) skończyło się prawdopodobnie na jednej wspomnianej już restauracji. Czy ją prowadził Jan Baptysta z Wenecji, — nie wiemy. Bp Wojciech Baranowski wiele się przyłożył do podniesienia przepychu wewnątrz katedry. Dla wielkiego ołtarza ufundował bogato rzeźbioną i polichromowaną nastawę, przyozdobioną obrazami zakupionymi w Rzymie 1595/6. Prócz tego sprawił jeszcze ołtarz z czerwonego marmuru wraz z pięknym tabernaculum²⁾. Także i kanonik Jan Żółczyński († 1591 w Neapolu) przeznaczył 200 zł. na budowę ołtarza pod wezwaniem św. Trójcy³⁾. Jakie wrażenie sprawiała katedra na współczesnych świadczą o tem słowa Stefana Nieborskiego, archidjakona dobrzyńskiego, wypowiedziane w 1590 r.: *Structuram ecclesiae cathedralis (Plocensis) esse... pulcherrimam et magnificam*. Szczegółów o budowie katedry, rozmieszczeniu ołtarzy etc. mogłaby dostarczyć wizytacja z XVI wieku. Istotnie taka wizytacja miała miejsce wiosną 1593 r., ale karty zawierające t. z. *visitatio exterior* niestety się nie dochowały⁴⁾. Wobec tego należy poprzestać na danych, które wydobyć można 1) z luźnych wzmianek rozsianych w aktach kapitulnych, 2) lakonicznego opisu katedry z 1590 r., 3) kontraktu zawartego w 1583 r. przez kanonika krak. Pawła Dębmskiego z plockczaninem *Ambrożym Włochem*⁵⁾, który podjął się wystawić kościół w Pabianicach „na kształt i na podobieństwo kościoła plockiego na zamku“ (katedry), 4) architektury katedry i kościoła pabjanickiego.⁶⁾ Na wstępie stwierdzić należy, że zasadniczy układ katedry zachowany po dziś dzień pochodzi z czasów



Rzut poziomy katedry plockiej w stanie obecnym.

¹⁾ AKH X, 315. 325. Starod. Prawa Pol. Pomniki IV, 215. ²⁾ Monum. Pol. Hist. VI, 618. ³⁾ Przy tym ołtarzu miał stanąć jego nagrobek Acta cap. Ploc. 1591-1604, f. 9.110. 199. ⁴⁾ Archiwum konsystorza ploc.: Visitatum vol. I; brak tam kart 115-123. ⁵⁾ Tego budowniczego Ambrożego wymienia pod r. 1581 księga miejska plocka Nr. 46 (1578-82) f. 584 znajdujące się w Archiwum Głównym w Warszawie. Por. także Scriptorum rr. Pol. XV, 18. Przegląd katolicki z roku 1871 str. 570. Jako uzupełnienie wiadomości o kościele św. Mateusza w Pabianicach, zamieszczonych w książce M. Barucha p. t. *Pabianice-Rzgów. Wsie i okolice*, podajemy następujące zaczerpnięte z rękopisu Acta actorum capituli Crac. vol. VIII (1577-87) f. 262. 271. 335 384. 408. 474. Wiosną 1582 r. kapituła krak. poleca delegatom swoim wybranie w Pabianicach odpowiedniego miejsca na kościół i zmówienie architekta. 5. IV. 1583 zostaje zawarta umowa z murarzem *Ambrożym*. W czerwcu tego roku kapituła stwierdza potrzebę przypilnowania murarza w Pabianicach *ne iacendo fundamento, quod absit, aliquis defectus aut error periculosus aliqua ex causa committatur*. W czerwcu 1584 kapituła wysłała do Pabjanic kanonika Izdbieńskiego dla obejrzenia robót przy budowie kościoła *propter materiae malam dispositionem* i poleca mu sprowadzenie z Wielkopolski dobrego murarza (*muratorem aliquem peritum*). W marcu 1587 r. kapituła decyduje się prosić arcypa gnieź., żeby dozwolił na branie potrzebnego do budowy kościoła pab. wapna z dóbr opactwa sulejowskiego. ⁶⁾ Por. dołączone do tego artykułu plany i fotografie.

Krzyckiego.¹⁾ Według woli tego biskupa sporządził plan świątyni *Bernard de Gianotis*. Stała ona na miejscu dawnej, zachowała jej wymiary i układ (romański).

Katedra płocka jest zatem bazyliką trzynawową orjentowaną. Jej prezbiterjum powiększone za rządów bpa Noskowskiego i transept zamykają półkoliste apsydy. Od strony wschodniej do boków transeptu i prezbiterjum przytykają skarbiec i kapitułarz w planie jednakowej długości, prostokątne. W krzyżu kościoła znajduje się kopuła na kolistej podstawie. Nawę środkową o trzech przęsłach kwadratowych dzielą od dwa razy węższych naw bocznych arkady bliźnie, oparte na toskańskich kamiennych kolumnach i co druga na półkolumnach związanych z filarami podtrzymującymi jej sklepienie. Wszystkie nawy zasklepił architekt krzyżowo. Fasadę kościoła zdobią dwie wieże z cegły w planie kwadratowe, w górnych kondygnacjach przechodzące w ośmiobok. Do świątyni prowadziły trzy wejścia: główne między wieżami do nawy głównej i dwa boczne wiodące do naw bocznych poprzez kruchty, znajdujące się w pierwszym przęśle tych naw przy transepcie. Na zewnątrz ponad apsydy prezbiterjum i transeptu wyprowadził budowniczy mur, który przy zetknięciu się z dachem zakończony jest włoskimi szczytami. Dachy katedry, hełmy wież i kopułę pokrywała blacha ołowiana. Obramienia arkad bliźniaczych, drzwi i okien są kamienne. Nie dochodząc do wysokości gzymsu głównego ściany transeptu, zakrystji, skarbcza i dawnego prezbiterjum wykonane są z kostki granitowej zgrubsza obrobionej. Reszta ścian była z cegły. Na zewnątrz ściany wspierały się na szkarpach. Katedra liczyła około 16 ołtarzy i pięć kaplic, z których znamy cztery: po stronie północnej pod wieżą 1) św. Mikołaja, w transepcie 2) św. Trójcy; po stronie południowej pod wieżą 3) Mąsjonarzy, w transepcie 4) dziś zwaną św. Zygmunta²⁾.

W tej postaci, pomijając hełmy barokowe dodane wieżom i kopule w 1665 r., przetrwała katedra przez cały wiek XVII. W następnym stuleciu coraz częściej odbywały się restauracje. Z architektów, do których w sprawach odnowienia katedry zwracała się kapituła, znamy nazwiska dwóch: w 1755 r. architekta z Warszawy *Bolety* (!) (zapewne Tomasz Bellotto), a w 1783 *Merliniego* (Dominika)³⁾.

Dr. Włodzimierz Budka.



¹⁾ Sprawozd. Kom. Hist. Sztuki V, 222. Por. Nowowiejski, Płock s. 159. 162. ²⁾ Może to dawniejsza kaplica św. Krystyny? ³⁾ Ibidem s. 167 i Acta cap Ploc. 1753-9, f. 95. Por. także Nowowiejski, Płock s. 165. Umieszczony na s. 125 herb bpa Krzyckiego Kotwicz pochodzi z dedykowanego temu bpowi dziełka Szymona z Łowicza *Enchiridion Medicinæ, Cracoviae 1537*. Herb Jastrzębiec bpa Baranowskiego na s. 130 wzięty jest z *Basilii Golinensis Ode, Cracoviae 1585* na cześć tego bpa. Za dowody uczynności, których doznałem przy pisaniu tego artykułu, składam dzięki: Dr. Z. Bocheńskiemu, prałatowi ks. S. Figielskiemu, ks. rektorowi J. Fijałkowi, Dr. M. Jarosławieckiej, ks. prałatowi T. Kowalewskiemu, Dr. A. Markiewiczowi, p. Halinie Rutkiej, Polskiemu Towarzystwu Krajoznawczemu w Pabianicach oraz p. Pawłowi Wendtowi.

KILIM SŁOWIAŃSKI, KOBIERZEC AZJATYCKI, GOBELIN FRANCUSKI.

(Dokończenie).

Główną cechą malarstwa europejskiego jest wprowadzenie światłocienia, modelowania brył zapomocą światła i cieniów, iluzja wypukłości wydobyta przez „cieniowanie” i rysunek perspektywiczny. Śladem tego malarstwa poszły też tkaniny gobelinowe. Azja o tych metodach malarskich nic nie wie. Niema ona światłocienia. Zna tylko ornament płaski, niesprawiający wrażenia wypukłości, nie idący wgłąb poza płaszczyznę tkaniny lub obrazu. Jest to stan prymitywniejszy od malarstwa „prze-strzennego”. W kilimach również ornament jest płaski. Spotykamy jednak próby i pierwsze kroki ku pewnej modelacji. Tak np. kilim (Tabl. 4) ma kwiatki, których listki ułożone są jakby jedne przed drugimi, a całość kwiatu jakby się zlekka uwypuklała. Porównajmy te kwiaty z kwiatami kilimu (Tabl. 5) o kwiatach zupełnie płaskich, jakby przekrojonych przez pół.

Kilim 4 jest kilimem chłopskim, ukraińskim. W znacznej mierze spotykamy modelację i cieniowanie w kilimach nieludowych, polskich, będących wyrobem dworów, resp. manufaktur dworskich i stojących pod bezpośrednim wpływem tkanin francuskich. Na kilimie (Tabl. 6) widzimy koszyk kwiatów, wyraźnie cieniowanych i robiących wrażenie wypukłości. Wystarczy porównać kilim Tabl. 6, aby się przekonać o różnicy między tkaniną, w całym swym wyglądzie zbliżoną do gobelinu, a taką, której wzór jest prawie zupełnie płaski. I tu i tam motywem ornamentu jest koszyk kwiatów. Na jednym układ bukietu jest asymetryczny, na drugim symetryczny. Jeden z nich zdaje się mieć kwiaty plastyczne i w różne strony przestrzeni wystające; drugi wygląda jakby wachlarz, rozłożony w jednej płaszczyźnie tkaniny. Kontury bukietu na drugim są twarde i sztywne; pierwszy jest bardziej wiotki, rzucony i swobodny. Mimo to, że pierwszy kilim zbliża się bardziej do naturalizmu gobelinu, ładniejszy jest drugi, bardziej w charakterze tkaniny utrzymany, żywszy w ubarwieniu, prostszy i silniejszy w wyrazie. Prymitywność lub wyrachowanie ornamentu nie decydują same o wartości estetycznej kilimu.

Kwiaty na dywanach (i kilimach) azjatyckich wyglądają tak, jakby były przekrojem kwiatu. Spotykamy je w dwóch głównych typach: jako profil lub jako „en face”. Nie inaczej wyglądają kwiaty na wielu kilimach. Podczas, gdy na bukietach i festonach gobelinów kwiaty są narysowane perspektywicznie, wypukło, w rozmaitem nachyleniu do widza, to w kilimie są zawsze do widza zwrócone bokiem lub przodem (np. Tabl. 3, 4, 5, 8). W ten sam sposób dzieci rysują zarówno kwiaty jak ludzi, zwierzęta i t. p. Kwiat tkaniny wschodniej jest, jak powiedzieliśmy, jakby przekrojem frontalnym (Tabl. 9) lub sagitalnym kwiatu. (Tabl. 5). Składa się jakby z jądra otoczonego szeregiem łupin. Jest to raczej schemat kwiatu niż sam kwiat: ośrodek otoczony kilkoma pierścieniami listków. . . Tak samo dziecko ujmuje rysunkowo kwiat pierwotnie w sposób schematyczny, zaznaczając w rysunku raczej konstrukcję niż rzeczywisty wygląd. Kwiaty kilimów podolskich i ukraińskich są coprawda zbliżone do kwiatów schematycznych, jakie rysują dzieci i jakie spotykamy na tkaninach perskich, kaukazkich, tureckich (Tabl. 7, 5, 2, 9), są jednak równocześnie bardziej naturalistyczne, bardziej podobne do rzeczywistych kwiatów (por. Tabl. 4, 8, 3. 10). Na niektórych kilimach, bardziej zbliżonych do zachodnich tkanin, kwiaty są podobniejsze do typu naturalistycznego kwiatów zachodniej sztuki,

spotykanych na gobelinach (Tabl. 6), mniej są jednak zbliżone do wiernego obrazu kwiatów, jaki spotykamy w gobelinach. Ornament kwiatowy dywanów wschodnich jest w stosunku do ornamentu europejskiego bardziej rozczłonkowany i więcej skomplikowany. Składa się (b. często) z dużej ilości płatków lub pierścieni barwnych. Podobną budowę mają kwiaty na kilimie 9, zbliżonym charakterem ornamentu bardziej do dywanu perskiego, niż do tkaniny zachodniej. Typową dla kilimu jest raczej budowa skromniejsza, prostsza, bardziej geometryczna (patrz kilimy tabl. 5, 7, 1). Jeżeli kilim Tabl. 9 zbliża się do typu dywanu wschodniego, to kilim Tabl. 10, również skomplikowany i bujny, przypomina raczej barokowe, ciężkie i pełne kwiaty haftu barokowego na ornamentach kościelnych. Róże na nim nie są czysto frontalne lub profilowe, jakby w przekroju (Tabl. 5), lecz zdradza się w ich budowie pewna nieudolna może, ale wyraźna tendencja imitacji perspektywicznego jakiegoś wzoru, na którym te róże były zręcznie wykonane jako cieniowane i przestrzennie widziane.

Niepoślednią cechą dzieł przemysłu artystycznego jest dostosowanie się do celu praktycznego, jakiemu mają służyć. Dywany strzyżone przeznaczone są do rozkładania na ziemi i z wyjątkiem modlitewników, można oglądać je na ziemi z każdej strony. Na ścianie natomiast, dywan zawsze wygląda nieodpowiednio,



Kwiat lotosu z chińskiej materji według Hansenbrälga Der Orientteppich

bo kierunki pionowy i poziomy są w nim równoważne i w tym właśnie tkwi wartość ornamentacyjna dywanu jako nakrycia podłogi. Kilim natomiast, tak jak gobelin, jest przeznaczony do powieszenia na ścianie i nie można go powiesić „do góry nogami” lub na poprzek. Zwykle ornament kilimu jest „postawiony”, to znaczy kilim można wieszać tylko w jeden sposób. Tak np. kilim Tabl. 5 i 10 z konieczności trzeba wieszać za brzeg dłuższy, wazonem w dół, a kilim Tabl. 2 i 7 za wąski brzeg, tak, żeby czubki drzew wskazywały do góry. Natomiast kilim Tabl. 1 można oglądać zarówno z góry (położyć na ziemi) jak powiesić go za jedną lub drugą stronę wąską lub szeroką na ścianę. O tych

jasnych same przez się stosunkach wspomniałem dlatego, że fakt niekładzenia kilimów na podłodze, lecz wieszania ich na ścianach zaważył decydująco na ich ornamente. Spotykamy na nich istotnie najczęściej wzór, dający się oglądać tylko w jednej pozycji kilimu. Przeważają ornamenty profilowe, mające górę i dół, więc drzewka, gałązki, wazony, koszyki, doniczki, dzbany z kwiatami, czasem ludzie, ptaszki, wszystko ornamenty, których nie można powiesić do góry nogami. Ciekawy jest pod tym względem kilim Tabl. 9, który co prawda posiada kwiaty jak na dywanach podłogowych, widziane z góry. Kiście kwiatów wyrastają jednak w jednym kierunku na górze, ośrodki kwiatów są ułożone trochę ekscentrycznie, bliżej dołu, tak, że wyraźnie góra i dół kilimu uświadamia się patrzącemu. Na dywanie azjatyckim o podobnym rysunku napewno kiście kwiatów byłyby od siebie odwrócone, albo też na odmianę pokazywałyby raz w górę raz w dół i przez to zachowanaby została równowaga kierunkowa głównych osi tkaniny.

Jak może w żadnej innej tkaninie, w kilimie w ciekawy sposób ornament bordjury specjalnie zaznacza oś główną całości tkaniny. Jak tego dowodzimy na innym miejscu, kilim rozwinął się z pasiaka. Bardzo często na kilimach u góry i u dołu znajdują się szeregi pasów. Jest to, jakby próba tonów, jakby pewien rozmach w naturalnej kilimowi technice pasiakowej, który poprzedza właściwą grę ornamentacji. (Tabl. 1, 7). Jednak nawet wtenczas, gdy rama obchodzi dookoła całego ki-

limu, równocześnie między ornamentem ramy bocznej a ramy górnej i dolnej zachodzą bardzo często charakterystyczne różnice, będące następstwem czysto technicznych warunków tkania. (Tabl. 1, 8, 7). Róże na (Tabl. 8), są zarówno na szlaku podłużnym, jak na poprzecznym, szersze w kierunku poziomym niż pionowym, tj. układają się tak, jak przebiega wątek przędzy i przyjmują kształt podobny do pasów, szerszych w szersz niż w wyż. Tak samo ornament geometryczny chorągiewek, zdobiący szlak kilimu (Tabl. 7), układa się prawie poziomo. Jest to szczegół bardzo charakterystyczny dla tkactwa kilimowego. Ornament szlaku nie układa się koncentrycznie do środkowego pola, jak zwykle w dywanach, lecz w kierunku, w którym go łatwiej tkać, tj. równoległym do ramy górnej i dolnej, a poprzecznym w stosunku do ram bocznych.

Jako jedno z najcharakterystyczniejszych znamion ornamentyki muzułmańskiej wymienia się tak zwany „wzór bez końca“ lub „nieskończony rapport“ (Riegl, Strzygowski). Ta zawilść układu, wielorakość połączeń poszczególnych motywów ornamentu, nieskończoność wijącego się po płaszczyźnie tkaniny rozgałęzienia linii („Rankenwerk“), tworzy często bardzo charakterystyczny wygląd tkanin azjatyckich. W kilimach ukraińskich i polskich spotykamy tego rodzaju kompozycję rzadko, chociaż nie brak obrazów, wskazujących na pokrewieństwo kilimu z kobiercem wschodnim również i pod tym względem. Kilim (Tabl. 9) jest doskonałym tego przykładem. Nie jest on może taki bujny w ornamentyce, jak niektóre dywany perskie, ale łodygi i liście łączą się na wsze strony, krzyżują się i rozłączają na nowo. Całość tworzy jakby sieć, jakby zawilść labirynt, niedający oku uchwycić całości jednolitej rozgałęzienia. Natomiast niemniej bogate kiście kwiatów i liści, wystrzelające z wazonów na (Tabl. 10), są dla oka jasne i przejrzyste ułożone. Kilim ten naśladuje wzór zachodni, barokowy. Układ ornamentu na kilimach jest zwykle nie tak skomplikowany, jak na kilimie (Tabl. 9), choć i tu zupełna, bilateralna symetryczność, przy obciążeniu ornamentacyjnym części dolnej, daje wrażenie piękne i wystarczająco przejrzyste, mimo złożoności szczegółów.

Pod względem kompozycyjnym należałoby rozróżnić ornament czysto geometryczny i roślinny. Roślinny ornament składa się bardzo często z luźnych, niepołączonych elementów, rzuconych na tło lub uszeregowanych na niem (Fleuretter alternanter), kilim (Tabl. 3, 4). Podobne uszeregowanie spotykamy zarówno na tkaninach azjatyckich jak specjalnie na kwiecistych tkaninach zachodnich 18-tego wieku, które moim zdaniem, na kilimkarstwo polskie wywarły duży wpływ. Do typu wschodniego tego rodzaju jest podobny kilim (Tabl. 2). do zachodniego kilimu (Tabl. 3, 4, 8). Rzadkie na kilimach są, jednolite, obrazowe całości kompozycyjne, tak charakterystyczne dla gobelinów i arasów, a kilim (Tabl. 6) właśnie przez jednolitość swej kompozycji przypomina wyraźnie gobelin. Poza tym spotykamy układ z kilku większych całości, jak wazonów, bukietów (Tabl. 5, 10). Geometryczne wzory wskazują często budowę pokrewną z pasiakiem (Tabl. 1). Zapomocą wyodrębnienia pasów szerszych przez większy i szerszy ornament osiąga się podział na większe jednostki kompozycyjne (Tabl. 1), przez umieszczenie większej lub odrębnej figury w środku, podział koncentryczny.

Mówiąc o stosunku kilimów do tkaniny zachodnio-europejskiej i do tkaniny azjatyckiej, należy nam w końcu opisać kompozycję zabarwienia. W dywanach azjatyckich spotykamy pod względem zabarwienia tak zwane „raport“¹⁾. Słowo

¹⁾ Hassenbal. Der Orlentteppich Berlin 1922.

to oznacza, że ten sam motyw na danej tkaninie powtarza się w coraz to innym kolorze. Ten sam kwiat zabarwiony raz na czerwono, będzie w drugim miejscu tej samej tkaniny zielony, później niebieski albo żółty. Kwiaty (lub arabeski) złożone z kilku powtarzających się kolorów, na tej samej tkaninie występują w różnych zestawieniach powtarzających się kolorów, tak, że części, które na jednym kwiecie (figurze) są niebieskie, będą na drugim białe, a te, które są na pierwszym żółte, na drugim bywają zielone i t. p. Metoda raportu jest tajemnicą żywości i przepychu kolorystycznego wschodnich tkanin, a szczególnie dywanów. Kilimy pod względem kompozycji kolorystycznej stoją znów pośrodku między dywanem a gobelinem. Zachodnie tkactwo, idące drogą naturalizmu, zatraciło metodę „raportu“, bo kierowało się „zabarwieniem lokalnym“, t. j. liście malowano (i tkano) zielone, ziemię brunatną, niebo niebieskie, kwiaty w ich barwach naturalnych, tak samo zwierzęta, ludzi i t. p. Później do zabarwienia lokalnego dołączono zabarwienie, wynikające z oświetlenia i refleksów, komplikując jeszcze bardziej charakter tkanin gobelinowych. Mimo ten naturalizm, potrafili jednak malarze i tkacze do końca 18-tego wieku wydobyć z zestawienia barw, użytych według nakazu naturalistycznego, przepyszne harmonie barwne. Kilim ukraiński i podolski posługuje się jedną i drugą metodą; zarówno barwą lokalną jak raportem, a nieraz szczęśliwie łączy obie metody. Kilim typu Zbaraż (Tabl. 1). jest skomponowany tylko z pięciu kolorów: granatowego, wiśniowego, białego, żółtawego i zielono niebieskiego. Zestawienie tych kolorów jest jednak tak różnorodne, tak coraz nowe w poszczególnych motywach, że stwarza wspaniałą bogatą harmonję kolorystyczną. Już na czarnej reprodukcji, śledząc uważnie rysunek szlaku, można zauważyć, że małe pola z „chorągiewkami“ są zabarwione w trzech odcieniach, a chorągiewki znów coraz to w inny sposób, podobnie kilim (Tabl. 7). Tak samo kosze na kilimie (Tabl. 8), składające się z kilku prostych plam, występują w coraz to nowej kombinacji barwnej.

Motywy naturalistyczne (kwiaty, ludzie, zwierzęta) występują w ornamentyce azjatyckiej w anaturalistycznie zmienionej formie. Motyw naturalistyczny podporządkowuje się prawidłom zdobnictwa, przybiera formy czysto regularne, geometryczne; bywa uproszczony; nagina się do linii charakterystycznej dla całości danego wzoru, zmienia się zależnie od charakteru tworzywa (tkanina, szkło, żelazo, farba, plecionka). Kwiaty i zwierzęta przybierają formy w naturze niespotykane; z kombinacji różnych form powstają smoki, gryfy, pegazy, syreny; kwiat ornamentacyjny jest raczej schematem ogólnym, lub zupełnie nowym tworem kwiatowym, niepodobnym ściśle do żadnego kwiatu realnego; proporcje zmieniają się w ornamentyce, tak, że n. p. zanika ciało a pozostają ogromne głowy przy małych kadłubach; kontur zwierząt i roślin idzie już nie śladem budowy anatomicznej, lecz przystosowuje się do zakrętów i form charakterystycznych linii ornamentu danego i zmienia do niepoznania; wkońcu nie pozostaje śladu z pierwotnej formy naturalistycznej i z trudnością uczeni doszukują się pierwotnych wzorów naturalistycznych w ornamentyce wschodniej¹⁾. Ornamentyka muzułmańska poszła wybitnie w tym kierunku i jej wykwitem jest „arabeska“, ornament dziwnie skomplikowany, abstrakcyjny, a jednak jakby przypominający roślinę czy zwierzę. Można mówić o „deformacji ornamentacyjnej“, która nastąpiła w sztuce Wschodu i wytworzyła arabeskę. Ornamentyka europejska pozostawała natomiast stale pod wpływem sztuki naturalistycznej malarzkiej i sztuka ta nietylko stale zasilala ornament w motywy określone

¹⁾ Porównaj: Hoerschelmann. Die Entwicklung der altchinesischen Ornamentik. Lipsk. 1907.

i niezmiennie naturalistyczne, lecz wkońcu zapanowała nad nią tak dalece, że ornamentyka zatraciła spoistość swego własnego życia, styl i stała się sama naśladownictwem natury. Ornament w kilimie nie znaturalizował się ani też nie stał się czysto abstrakcyjnym. Kwiaty na nim są coprawda uproszczone, zmienione i przekształcone, odpowiednio do wymogów tkaniny kilimowej, jednak równocześnie żywe, zbliżone do wzoru natury i pełne wdzięku „naturalności“. Kwiaty kilimu 3, 8 różnią się bardzo od kwiatów bordiury gobelinu francuskiego. Są w porównaniu z nimi niesłychanie proste i naiwne, jednak zupełnie inne, bardziej żywe niż abstrakcyjne kwiaty dywanów wschodnich. Niemniej ornamentacyjnie tworzą piękną całość, że można je śmiało powiesić obok pierwszorzędnego gobelinu francuskiego. Chociaż wytworność i kultura wyrobu jest w gobelinie znacznie wyższa, to bogactwo i przepych barwny tych kilimów przewyższa niejedyn gobelin. Arabeska muzułmańska powstała jako końcowy rezultat sztuki, oddalającej się od wzoru natury. Ornament kilimu jest pod znakiem zbliżania się do jej wzorów w granicach wskazanych. Prostota ornamentu kilimu ukraińskiego i podolskiego nie jest ani ubóstwem ani abstrakcją, lecz szczęśliwą naiwnością ludu pierwotnego, który instynktownie idzie drogą właściwego smaku. Począwszy od pierwotnych form geometrycznych, śledzimy drogę umiejętnego zbliżania się ornamentu do wzoru natury. O kilimach możnaby się wyrazić podobnie, jak Sokołowski¹⁾ o niektórych obrazach cerkiewnych: „zespolenie się dwóch wpływów, zachodniego i wschodniego, ma sobie właściwy urok. Realizm zachodni w martwe kształty wlewa życie, a tradycje bizantyńskie dają mu szlachetność i podniosłość stylu, którejby sam przez się nie miał“.

Stefan Szuman.



MONSTRANCJA DOMINIKAŃSKA Z PODKAMIENIA I ZŁOTY WIENIEC KRÓLOWEJ BONY.

(Dokończenie).

Najważniejszą i zarazem jej najstarszą częścią jest ślubny, złoty wianuszek królowej Bony. Warto więc do niego powrócić i przyjrząwszy się mu dokładniej, sprawdzić czy tradycja zgodną jest z prawdą (fig. 3).

Do tego, co już powiedziałem o wieńcu, dodam, że właściwie składa się on z dwóch warstw, od spodu złożony jest z kwiatów emaljowanych, naprzemian czerwonych (rubinowych) i białych, sadzonych bogato djamentami i rubinami. Rubinowa i zielona emalja na listkach jest przejrzysta i pozwala dostrzec tło siekane drobnymi, krótkimi linijkami. Każdy tutaj listek osobno robiony, a potem wszystkie zmontowane zostały w jedną całość. Kaszty kamieni są również odmienne od tych na monstrancji, a mianowicie kolor złota jest tu odmienny, mniej czerwony, natomiast żółciejszy i matowy. Kaszt ma kształt piramidki ściętej (por. fig.), posiada ostro wystające żeberka, jakby grzbiety, czego w innych oprawach niema ani śladu. Spód kasztu jest tutaj zaokrąglony. Tafelsztyny tj. diamenty są sfazowane. Na tym kameryzowanym wieńcu leży inny z mirtowych zielonych gałązek splecio-

¹⁾ M. Sokołowski. Bizancjum i Ruś. Str. 491 w „Studjach z dziejów sztuki i cywilizacji“. Kraków 1899.

nych z listków, a wśród nich sterczą w regularnych odstępach na złotych iglicach duże perły, tworząc niejako koronę. Całe techniczne opracowanie robi wrażenie rzeczy starszej i innej ręki, a zarazem nic w niej niema takiego, coby przemawiało przeciw legendzie czy tradycji, że pochodzi z pierwszej połowy XVI w. i jest rzekomo pamiątką po królowej Bonie.

Kilka słów objaśnienia muszę dodać tu jeszcze o diamentach. Odkąd sławny szlifierz burgundzki, Ludwik van Berquem, pracując dla Karola Śmiałego w XV w., począł diamentom nadawać przepyszny kształt brilloletu, brylant zasłynął jako najwspanialszy i najcenniejszy kamień drogocenny. Otoczyła go wtedy sława amuletu, jego niemal niesamowity blask obudził w ówczesnych społeczeństwach zabobon w jakąś nadprzyrodzoną jego moc. Kiedy Karol burgundzki w nieszczęsnej bitwie pod Granson stracił wspaniałą brillolet, zwany Florentczykiem lub Wielkim księciem tokańskim, nabył go Lodovico Moro, stryj Bony Sforzy, a później kupił za drogie pieniądze papież Juljusz II. Pojawienie się brylantu w Renesansie staje się wówczas symbolem nowego stylu Odrodzenia *w jubilerstwie!* Już w pierwszym dziesiątku lat XVI w. diamenty tafelkowe i rozety (zwane wówczas diamentem ostrym) błyszczą na pierścieniach na palcach mieszczan krakowskich. Zygmunt I w Wenecji każe kupować dla siebie pierścień z diamentami, tam również kupuje je Albert Dürer dla swego przyjaciela Pirkheimera. W wieku XVII jubilerstwo francuskie kieruje oprawę drogich kamieni na nowe tory, bo dostrzegło, że srebro dodaje blasku i ognia niektórym kamieniom, że tej podniety nie daje im złoto i z tego powodu wprowadza do opraw, zwłaszcza diamentów korony, opraw z czystego srebra. Ale co więcej, następcą Richelieu'go, włos w służbie francuskiej, kardynał Juljusz Mazarini, posiadacz olbrzymiej fortuny i kierownik rządu Ludwika XIV (*1643 †1691), był zarazem promotorem nowego brylantowego szlif diamentów. Ten rodzaj wchodzi wtedy w modę. Nadto jubilerzy francuscy dostrzegli, że więcej od dotychczasowej czarnej folji, która miała za zadanie czynić skazy kamienia mniej widoczne, nieciogień w diamencie folja w kolorach fioletowym lub niebieskim.

Pierwotnie w języku polskim tj. od XV w. pod samym wyrazem „*wieniec*“, jak mnie objaśnił prof. Dr. L. Östreicher, który razem z prof. J. Łosiem od dziesiątka lat pracuje nad słownikiem staropolskim, rozumiano „*wieniec ślubny*“. Określenie przymiotnikowe: ślubny jest późniejszym zatem dodatkiem. Zdaje się, iż nie zbłądzą, jeżeli wzór takiego wieńca będą upatrywał w obrazie Madonny z czyżykiem Albr. Dürera w Muz. ces. Fryderyka w Berlinie z r. 1506, gdzie dwa cherubiny trzymają mirtowy wianuszek nad jej głową. Synonimem wieńca jest korona. Bywały wieńce różne, udzielane przy różnych uroczystościach, czy to posłom w Rzymie, czy na turniejach już od dawnych bardzo czasów. Wieńce złote w czasie turniejów rozdaje jeszcze królowa Anna Jagiellonka d. 3. czerwca 1576 po koronacji króla Stefana Batorego na zamku krakowskim¹⁾. Ale już przedewszystkiem nosiły złote wieńce (franc. Chapel, niem. Brautkronen lub Schapel²⁾) w dniu zaślubin bogate dziewice, by później złożyć je na ołtarzu w podarunku, jak nas o tem pouczają przykłady w inwentarzach kościelnych.

W inwentarzu klasztoru dominikańskiego w Krakowie z r. 1649 czytamy o monstancji wielkiej srebrnej złocistej, na której są różne klejnoty między niemi „Korona złota z różnemi kamieniami, których teraz jest sześćdziesiąt, bo jeden nadto zginął. Ta

¹⁾ Zbiór Pamiętników Niemcewicza II, 131. ²⁾ Müller & Mothes, Archäolog. Wörterbuch str. 500, 602, 745, 828 (fig. 98), 624, 1103, 1189).

od Jej Mci Paniej Mieszkowskiej marszałkowej“. „Korona druga perłami sadzona, na której kamaczek ze dwiema kamieniami wielkimi, zielonym i modrym, także z rubinami trzema i diamentami trzema. Od Jej Mci paniej Zawichojskiej“¹⁾). W obydwu tych przypadkach owe korony ofiarowane przez panie polskie ku ozdobie monstrancji nie są niczem innym, jak wieńcami, podobnymi do wieńca ślubnego Bony. Jeszcze wyraźniej mówi o tem inna zapiska.

W Kodnie Sapiehów wydano ze skarbca kościelnego w r. 1718 za zezwoleniem biskupa łuckiego, Joachima Przebendowskiego z wotów kościelnych na koszt pozłocenia kielichów i monstrancji i inne sprawunki: „łubek złotych od panięskich *wieńców* sztuk 18, srebrnych 31“²⁾). A zatem było tych wieńców razem 49, co już najwyraźniej świadczy o zwyczaju praktykowanym ofiarowania po obrzędzie ślubnym złotego lub srebrnego wieńca do kościoła. Posłuchajmy teraz co mówią wiadomości dominikańskie o naszym wieńcu: Przeor ks. Konstanty Żukiewicz (l. c.) powiada, że według jednych kronikarzy klasztornych miała ten wieniec nosić Bona podczas ślubu, według drugich zaś księżna Wiśniowiecka w r. 1682. Ks. Barącz w swej książce o klasztorze w Podkamieniu³⁾ znów tak sprawę przedstawia: ks. Henryk Ruszjan, przeor klasztoru, którego staraniu zawdzięczał konwent zapis horodniczego łuckiego *Józefa Wyleżyńskiego* 20.000 złp. na stypendjum, by wysłać braci podkamienieckich do rzymskiego kollegium ś. Tomasza, dla nabycia wyższego w naukach teologicznych wykształcenia, postarał się też o sprawienie *nowej monstrancji*. Pierścienie, kolczyki i inne kosztowności, sam powiózł do Rzymu i wykonanie dzieła tego najbiegłszemu w tej sztuce mistrzowi polecił. *Okolo roku 1756* podziwiał już Podkamień z swoimi pielgrzymami to pomieszkane godne Najśw. Sakramentu, gdyż i sztuka i co tylko w świecie jest najkosztowniejszego razem się tu skupia. W promieniach otoczonych perłami i prawdziwymi ozdobionych diamentami, widać trzy osoby emaljowane przedstawiające śś. Dominika, Jacka i Tomasa z Akwinu. *Nad promieniami wznosi się wieniec mający perły nadzwyczajnej wielkości, który według tradycji miał być na głowie królowej Bony, podczas jej ślubu.* Nad wieńcem unosi się Duch (sic) w postaci gołębicy mający oczy diamentowe. A chociaż sedes, czyli postument dawniej złoty, jest tylko miedziany (sic); jednak pozostało jeszcze dużo, prócz piękności wewnętrznej wartości. Że wiadomość ta nie jest pewną stwierdza sam X. Barącz, gdy w przypisku 38 o tymże wieńcu następującą podaje wiadomość pod r. 1713 (z daty więc wcześniejszej, niż przez nas opisana monstrancja). „Monstrancja szczerzo złota, u której piedestał jest srebrny, pozłocisty, z sztukami szmelcowanemi, z aniołkami, perłami, rubinami i diamentami wysadzona, łańcuszek także szczerzo-złoty, którym się kryształ zamyka. Wieniec od J. O. X. Jejmości Wiśniowieckiej szacowany natenczas dwieście tysięcy“. Być może, dodaje X. Barącz, że wieniec ten od królowy Bony dostał się do Wiśniowieckich. Więc być może! To niepewne! Ale ten wieniec, to jeden z licznych, podobnie jak to było w Kodniu, złożonych ku czci Najśw. Panny i być może, że ani z Boną, ani z Wiśniowiecką nic nie mają wspólnego. Inventarium rerum mobilium Conv. Mont. SSmi Rosarii ab Anno 1662 na kartce 37. Wiadomości owe klasztorne nie wyjaśniają dostatecznie sprawy pochodzenia wieńca, nie mają charakteru dokumentu, są to domysły poparte tradycją.

¹⁾ Zygmunt Krasucki w Spraw. Kom. hist. szt, VI p. IV. ²⁾ Ks. Józef Pruszkowski, Kodeń Sapiehów jego kościoły i starożytny obraz Matki B. Kraków 1898 str. 101 ³⁾ X. Sadok Barącz, Wiadomość o klasztorze OO. Dominikanów w Podkamieniu 1864 str. 23 i 24. Tegoż Dzieje Klasztoru Dominikanów w Podkamieniu. Tarnopol 1870 p. 289, 290, przyp. 234.

Klasztor podkamieniecki jest dziełem XVII w., budowa jego poczyna się w r. 1612 — więc dzieje klasztoru nic nie pomogą w rozjaśnieniu tej kwestji. Herbarz Niesieckiego również nie daje punktu oparcia. Sam król Michał pozostawił w dziejach skarbcza koronnego mało pochlebne o sobie wspomnienie — co wziął, to nie oddał. Więc możnaby przypuszczać, że tą drogą przeszedł wieniec Bony do Wiśniowieckich, ale inwentarze skarbcza koronnego nie przynoszą najmniejszej o czemś podobnem wzmianki, by taki wieniec był tam w przechowaniu. Jeżeliby ostatecznie można przypuszczać, że przez konwent dominikanów krakowskich przedostał się wianuszek złoty do Podkamilnia, a to w chwili, gdy dominikanie w Podkamilniu po raz wtóry zakładali tutaj swoją siedzibę i jak to było w zwyczaju, inne konwenty przyczyniały się darami lub naczyniami liturgicznymi do wyposażenia klasztoru. Stosunki Bony z klasztorem dominikańskim w Krakowie były żywe. Nadwornymi spowiednikami za Zygmunta I. byli dominikanie krakowscy jak, Piotr z Sochaczewa, mistrz teol., Adrian lub Jędrzej z Parczowa. Wiemy z inwentarza dominikańskiego, że królowa Bona obdarzyła krakowski klasztor aparatem aksamitnym czerwonym, złożonym z ornatu, dalmatyki i antependjum do wielkiego ołtarza, z dwoma herbami węzów z koronami. Wprawdzie znów o wieńcu niema wzmianki, lecz naturalne, bo raz, że inwentarz jest późniejszy z 1649 r., a powtóre niezupełny, bo brakują w nim przedmioty, należące do bractwa różańcowego¹⁾.

Jeżeli przyjmujemy, że wianuszek złoty jest Bony, to słuszne, gdy przypuścimy, że wykonał go jeden z mistrzów jubilerów neapolitańskich. Bona przywiozła go z sobą, a po ślubie złożyła go na ręce spowiednika dominikanina przed obrazem Matki Boskiej różańcowej. To tylko, jak powtarzam, jest moim domysłem, przypadek lub jakiś dalszy ślad może go potwierdzić lub mu zaprzeczyć. Pierwszym, który badawczym wzrokiem zwrócił na niego jeszcze w r. 1872 uwagę i przerysował, był Jan Matejko²⁾.

Leonard Lepszy.

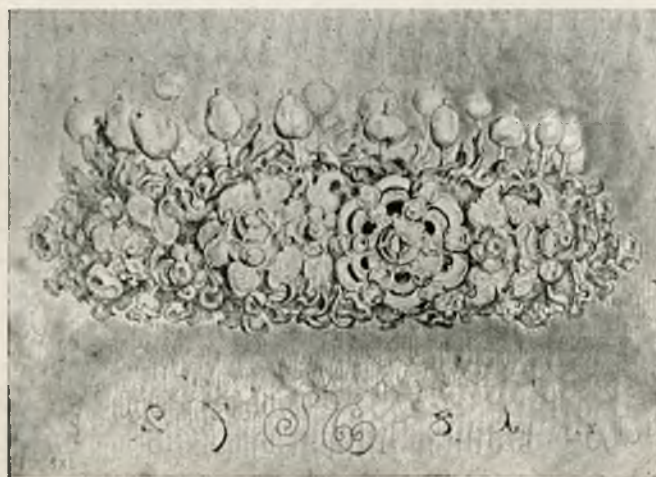



Fig. 3. Wieniec królowej Bony. Według rys. J. Matejki.

¹⁾ Spraw. kom. hist. sztuki t. VI, str. VI. ²⁾ Stanisław Tarnowski, Matejko str. 117.

ZE STUDJÓW NAD STOLARSTWEM POLSKIEM W EPOCE GOTYKU (ZABYTKI MAŁOPOLSKI).

 krajach Europy przetrwało całe mnóstwo zabytków stolarstwa, począwszy już od epoki romańskiej; we Francji, a zwłaszcza w Niemczech gotyckie zabytki stolarstwa nie należą do rzadkich, przeciwnie zachowało się ich bardzo wiele. Bogaty ten materiał został już zbadany, posegregowany i opisany w licznych wydawnictwach i specjalnych publikacjach, na podstawie których z łatwością możemy się zorientować w istocie zasadniczego kształtu i dekoracji, właściwej poszczególnym grupom zabytkowym. Tektoniką, celowością kształtu odznaczają się głównie meble niemieckie, nieraz bardzo przytem ozdobne. Przepychną form cechuje jednak głównie zabytki francuskie. Stalle w Amiens, a zwłaszcza w Brou, spowite w roślinne sploty, wśród których widać bestjarje, strojne w cały las posągów, wieńczone wspaniałym baldachem, dowodzą niesłychanej pomysłowości, fantazji i świetnego opanowania rzeźbiarskiego kunsztu¹⁾.

W porównaniu z temi świetnymi zabytkami gotyckiego stolarstwa, zabytki nasze muszą się wydać dość nikłe i proste, ale, jak spróbuję wykazać, mimo prostoty swej, odznaczają się nierzadko doskonałym wykonaniem technicznym, delikatnością ornamentacji i harmonijnym rozłożeniem ozdobnych szczegółów w ramach całości. Trzeba również wziąć pod uwagę fakt, że zabytków tych zostało u nas bardzo niewiele, a i te, które pozostały, pochodząc przeważnie z wiejskich i małomiejskich kościołów, nie mogą dać dostatecznego wyobrażenia o sprzętach, znajdujących się ongi w katedrach, bogatych kościołach kolegiackich i klasztornych, w magnackich i królewskich rezydencjach. Te ostatnie niewątpliwie były godne swej oprawy architektonicznej. Mimo, że zabytków gotyckiego stolarstwa zostało u nas niewiele, nie wszystkie doczekały się opracowania, wobec czego nie prędko będzie się mogła pojawić publikacja, któraby na wzór zagranicznych, uwzględniając cały materiał zabytkowy i w zupełności wyczerpując temat, zdobyła się na pełną syntezę.

Prócz wzmianek rozsypanych w Sprawozdaniach Komisji Historji Sztuki Akademii Umiejętności, ukazały się u nas tylko dwie poważne, naukowe rozprawy o gotyckim stolarstwie, t. j. Tomkowicza St.: „Gothische Holzgegenstände der kirchlichen Kunstindustrie in West-Galizien“, rozprawa drukowana w „Mittheilungen der kk. Central-Commission, 1893, 225—231“ i M. Sokołowskiego: „Z dziejów kultury i sztuki (Sprawozdania Kom. Hist. Sztuki, T. VI). Tomkowicz, publikując stalle katedry tarnowskiej, zabytki kolegiaty bieckiej, stalle w kościele parafjalnym w Skrzyszowie pod Tarnowem, w kościele paraf. w Zbyszycach, pierwszy podkreślił związek tych zabytków ze sztuką niemiecką i północno-węgierską (spiską) i zakończył pracę rzuconem tylko pytaniem: czy wpływy przenikały do Polski z Węgier, czy też odwrotnie?

Jak się okaże, problem ten jeszcze inaczej trzeba będzie ująć. Natomiast Sokołowski M., zajmując się w wymienionej rozprawie głównie postacią Jakóba z Sienna, kanonika krakowskiego, późniejszego arcybiskupa gnieźnieńskiego (zmarłego 1480) głównie od strony jego zainteresowań artystyczno-kulturalnych, podaje garść cennych faktów historycznych o stolarstwie naszym w epoce gotyku. Dowiadujemy się z rozprawy uczonego, że Jakób z Sienna fundował stalle dla katedry włocław-

¹⁾ *Moliniere Émile*, *Histoire générale des Arts appliqués a l'industrie*, Paris, II, str. 22, Pl. III.

skiej i gnieźnieńskiej, i że w działalności swej koncentrował różnorodne wpływy płynące z środowisk nieraz wprost przeciwnych¹⁾. Rozróżnia autor dwie grupy zabytkowe w Polsce: wielkopolsko-kujawską, pozostającą pod wpływem stolarstwa Niemiec północnych i małopolską, uzależnioną od Niemiec południowych. Do grupy północnej zalicza następujące zabytki: 1) stalle w kolegiacie łączyckiej we wsi Tumie, 2) stalle w kościele paraf. w Kościelcu pod Inowrocławiem, 3) stalle w Kaziemierzu koło Szamotuł, 4) stalle w Szamotułach, 5) stalle w Nowym Gostyniu.

Do grupy południowej zalicza: 1) stalle i inne sprzęty w kolegiacie bieckiej, 2) stalle w katedrze tarnowskiej, 3) stalle w kościele paraf. w Zbyszycach, 4) stalle w Skrzyszowie pod Tarnowem, 5) stalle w kościele paraf. w Olkuszcu.

Za ognisko przemysłu stolarskiego uważa Kraków, chociaż przyznaje, że tutaj prócz skromnych stalli w kościele św. Krzyża nic nie zostało, i że koło r. 1486 stalle dla katedry krakowskiej wykonał nie artysta krakowski, lecz „Bartholomeus de Sandecz... Theschler“²⁾, a więc stolarz z Sącza, które to miasto wraz z Krosnem, Bieczem i miastami spiskimi miało dla kultury artystycznej Podkarpacia znaczenie nieprzeciętne. Co do grupy północnej przyjmuję promieniowanie miast takich, jak Gdańsk, Pelplin Toruń, Chełmża, gdzie po dziś dzień zachowały się po kościołach przepyszne zabytki gotyckiego stolarstwa.

W rozprawie niniejszej zajmę się głównie grupą południową, dorzucę wiadomość o nieznanym dotychczas zabytku i spróbuję wyjaśnić dokładniej kwestię wpływów, ogniska formalnego, równocześnie uchwycić istotę rodzimości niektórych zabytków, oraz wykazać, że traktowanie zabytków małopolskich, jako jednej grupy, wobec znacznych różnic zachodzących między poszczególnymi obiektami nie jest zupełnie słuszne. Zanim przystąpimy do rozpatrzenia cech charakterystycznych tego kompletu zabytków, w pierw trzeba będzie, celem ich skompletowania, omówić dotychczas nieznaną, a mianowicie: 1) stalle w kościele OO. Bernardynów w Tarnowie, 2) drzwi drewniane w kościele paraf. w Biechowie (pow. stopnickim) i 3) reszty zaplecków stalli w romańskim kościele św. Mikołaja w Wysocicach (w pow. miechowskim).

*DRZWI W BIECHOWIE*³⁾. *Stalle skrzyszowskie, drewniany portal w Mogile.* W nowym bezstylowym kościele biechowskim zachowały się drewniane drzwi (fig. 1 i 2), pochodzące z nieistniejącego już starego kościoła drewnianego⁴⁾, który, sądząc z wyglądu ocalałego zabytku, posiadał zapewne wybitniejszą wartość. Skrzydło drzwi biechowskich pokryte jest obustronnie rzeźbą dekoracyjną, rznąętą płasko⁵⁾. Wydobyte rysunku zasada się tu na jednolitem wybraniu warstwy tła do pewnej głębokości, wskutek czego powstają jakby dwa tereny, teren tła i teren powierzchni będącej plastyczną dekoracją. Rysunek jest tu przytem dość miękkim, kontury naogół stępione. Zewnętrzna strona drzwi (fig. 1) stanowi prostokątną płaszczyznę, przedzieloną na dwie połowy listwą zdobną prostym orna-

¹⁾ Sokołowski M. Z dziejów kultury i sztuki, Sprawozdania, VI, str. 99. Stalle dla katedry krakowskiej fundował nie, jak twierdzi autor, Jakób z Sienna, lecz Mikołaj z Sienna, kanonik krakowski i archidjakon sandomierski; por. Ptaśnik, Cracovia artificum, Kraków 1917, Nr. 951 I, również str. 286, przypis 2. ²⁾ Sokołowski, op. cit. str. 94.

³⁾ Biechów w powiecie stopnickim, dawniej Bechow, Beczow, Bochow, Bothow; por. Mon. Pol. Vat. T. I., str. 310, 376, 387, 397; T. II. str. 177, 183 — i na wielu innych miejscach. ⁴⁾ W Biechowie istniał kościół już w XIV w. i należał do dekanatu „de Xegnicz“ (por. M. P. V. II, 171, 183, 197, 105, 216, 226); w latach 1325 — 1327 plebanem był tutaj Bogusław (Ibidem. 155), a właścicielem wsi również w 1-szej poł. w. XIV-go rycerz Mikołaj z Biechowa, którego syn Paszko został kanonikiem, gnieźnieńskim (Ibidem, I. III, str. 319). ⁵⁾ Wymiary drzwi wynoszą 2'67 m. wysokości, 1'72 m. szerokości.

mentem z kwadracików o regularnym, schodowatym konturze. Ten sam ornament pokrywa boczne obramienia prostokątu drzwiowego. Każdą z połów wypełnia jednakowa dekoracja. Dołem zarysowuje się smukły łuk gotycki („Eselsrücken“), zakończony trójliściem o listkach, jakby płomienistych, kończystych. Ramę ostrołuku wypełnia skromny maswerk, którego dwa, zwrócone ku sobie nosy, również są zdobne trójliściem. Z kątów między łukiem, a listwami bocznymi drzwi wyrastają wątłe gałązki, osypane listeczkami formy „trèfle“; gałązki te splatają się wzajemnie, tworząc w środku pętlę i rozkwitają u góry w wielolistne rozetki (stylizowane róże polne). W środku każdego pola widnieją tarcze herbowe, jedna z herbem Jastrzębiec, druga z herbem Leliwa. Pola przechodzą górą w maswerkowe zamknięcie, podobne do dolnego, a przestrzeń między maswerkami a tarczą wypełnia gałązka roślinna, szeroko rozrosła, pokryta listkami i rozetkami. Na osi środkowej, między ostrołukami zwieńczenia dwóch pól, wyrasta jedna gałązka, wypuszczająca symetrycznie boczne pędy wykwitłe w listki i rozety. Podobnie rozwiązane są ozdoby drzwi po ich drugiej stronie (fig. 2). Płaszczyznę wypełniają dwa rzeźbione okna, zdobne laskowaniem i wieńczone bogatym maswerkami z „płomieni“, spowitych wokół rozetki; w środku każdego z płomieni pomieszczono gałązkę z trójlistkami. Na dole płaszczyzny drzwiowej, podobnie, jak na stronie odwrotnej, znajdują się „łuki ośle“ z kwiatonem. Górą, nad wyobrażeniem okien rozwija się duża rozeta (róza), ujęta w łuk ostrego obramienia, skupiającego wszystkie motywy w całość, opartą pod względem formalnym o kształt gotyckiego przeźrocza. Rozetę wypełniają cztery symetrycznie rozłożone czworoliście, a środek jest podkreślony małą rozetką typu znanego nam już z opisu odwrotnej strony drzwi.

Wartość tych drzwi polega nie tylko na fakcie, że są to jedyne, znane drzwi gotyckie w Polsce, lecz również na ich zaletach formalnych. Podkreślić należy, że poszczególne motywy są zrecznie skomponowane w całość o zdecydowanym charakterze stylistycznym. Przeprowadzono konsekwentnie układ symetryczny, w ramach którego rozwinięto jednak formy zaczerpnięte z przyrody; gałązki wiją się swobodnie i mimo stylizacji zawierają wiele istotnego wyrazu naszych polnych kwiatów; linja ich jest zawsze celowa. Pnącze krzyżują się, rozdwarzają w widelki gałązek, między które wchodzi zakończenie tarcz herbowych. Wszystkie pola są wyzyskane należycie i z dużym dekoracyjnym poczuciem.

Dekoracja jest gotycka, lecz nie wszystkie ozdoby wskazują na ten styl; motywy takie, jak cieniutkie, osypane kwieciami gałązki i sznur kwadracików na listwach, są właściwie bezstylowe, a raczej stosowane we wszystkich czasach. Motywy te powstały zapewne niezależnie od napływowego stylu i są świadectwem oryginalnej inwencji ludu. W zdeterminowaniu zabytku pomoże nam zebranie materiału porównawczego. Przychodzą tu na myśl dwa polskie zabytki: *stalle w Skrzyszowie* i portal drewniany w parafjalnym kościele w Mogile pod Krakowem. W Skrzyszowie znajdują się dwie ławy kościelne ze starymi zaplecekami i bocznymi ściankami¹⁾ pokrytymi płaską dekoracją, ciętą w lipie. Dekoracja ta w znacznej mierze przypomina drzwi w Biechowie. Spotykamy w Skrzyszowie również: motyw pól prostokątnych, wieńczonych późno-gotyckim maswerkami o kończystych listkach, ornament z kwadracików na niektórych listkach międzypolowych, oraz motyw gałązek osy-

¹⁾ Por. *Luszczkiewicz W.* Sprawozdania Kom. Hist. Sztuki, V, str. 2111, fig. 47; *Tomkowicz St.* Gotische Holzgegenstände . . . , Mittheilungen der k. k. Centralcommission, 1893 str. 229; *Kopera, Lepszy*, Kościoły drewniane Galicji zachodniej, Kraków, 1911, str. 49–50.

panych trójlistkami i rozetkami. Stalle te są uważane za wczesno-renesansowe o gotyckim aparacie form, związanym z „chłopską ozdobnością“. Na podstawie porównania zabytku z portalem drewnianym w tym samym kościele, opatrzonym inskrypcją gotycką „Anno Christi 1517, Haec aula constructa est in laude Deo et S. Stanislaus (sic!) Magister Joannes Czho“, przypuszczano, że stalle są również dziełem Jana ze Czchowa i że powstały koło r. 1517. W gruncie rzeczy jednak portalu, pozbawionego wszelkiej ozdobności, nie można wiązać ze stallami, i portal nie może być wzięty pod uwagę, jako punkt zaczepienia. Twierdzenie Łuszczkiewicza (Spraw. T. V. str. LIII), jakoby stalle były typem wczesno-renesansowym również trzeba poddać rewizji, gdyż po bliższym przyjrzeniu się stallom stwierdzić się musi, że niema w nich żadnych renesansowych motywów; są natomiast, prócz ludowych, motywy późno-gotyckie.

Z drzwiami w Biechowie wiąże ławy skrzyszowskie jeszcze fakt, że obydwie zabytki są opatrzone herbem Leliwa na tarczach, pod względem formy zupełnie jednakowych. Herb „Leliwa“ świadczy, że stalle skrzyszowskie fundował któryś z Tarnowskich (Leliwitów), bo Skrzyszów należał do klucza tarnowskiego. W świetle tych znaków herbowych związek zabytku biechowskiego z skrzyszowskim stanie się jeszcze ściślejszy.

Kto mógł fundować drzwi dla fary biechowskiej? Długosz podaje, że w XV w. wieś ma kościół drewniany i że właścicielem jej jest Jan z Rytwian „de armis Accipitrum“ (Jastrzębiec) i Mikołaj Biechowski, herbu Powąła. Rytwiański ma dwie trzecie wsi, Biechowski tylko jedną trzecią¹⁾. Herb Jastrzębiec na drzwiach wskazuje na ród Rytwiańskich, jako fundatorów. Współczesny Długoszowi Jan z Rytwian, wojewoda sandomierski i marszałek Wielki koronny, brat sławnego awanturnika Dersława²⁾, wnuk arcybiskupa gnieźnieńskiego Mikołaja Kurowskiego, człek „rara et singulari liberalitate“³⁾, nadaje dziesięciny kościołowi w Stróżyskach i jak się zdaje, odznacza się chojnością; umiera prawdopodobnie przy końcu r. 1483⁴⁾. Drzwi biechowskie, wnosząc z ich stylu, nie mogły powstać wcześniej, jak w 2-giej poł. XV w.; chciałoby się nawet w ślad za stallami skrzyszowskimi przesunąć datę raczej na początek XVI-go w. Fundatorem drzwi byłby wtedy któryś z potomków Jana Rytwiańskiego. Jan miał tylko jedną córkę Ęwę, która wyszła w r. 1485 za Mikołaja Kurozweckiego, kasztelana rozpierskiego (Rozprza)⁵⁾. Gdyby drzwi fundowała Ęwa, to poleciłaby umieścić na nich prócz Jastrzębca, jeszcze herb męża „Róża“, a nie Leliwę. Herb ten wskazywałby raczej na jej ojca.

Jaką drogą herb Leliwa znalazł się na drzwiach biechowskich? Podobieństwo ich do stalli Skrzyszowskich mimowoli zwraca myśl ku Leliwitom Tarnowskim. Istotnie matką Jana Rytwiańskiego była Dorota z Tarnowa, córka Jana Tarnowskiego, (założyciela Jarosławia i fundatora kolegiaty tarnowskiej); wyszła za Marcisza z Rytwian (piszącego się z Łubnic, lub Rytwian) wojewodę łęczyckiego⁶⁾.

¹⁾ Liber Benef. II, 422. ²⁾ *por. Powidaj L.* Rytwiany i ich dziedzice, Przegląd Polski, Kraków, 1880, Rocznik XV, T. II. str. 83—84. ³⁾ Łaski, Statut, Volumina Legum, Petersburg, 1859, T. I, str. 342. *Niesiecki*, Herbarz Polski, Lipsk, 1894, X. 127. i *Paprocki B.* Herby rycerstwa polskiego, Kraków, 1858, str. 144. ⁴⁾ *Por. Matricularum Regni Poloniae Summaria.* wyd. T. Wierzbowski, Warszawa, 1905. T. I. Nr. 1620; pod tym Nrem. czytamy, że 12 stycznia 1484 r. „rex Annae, relictiae Joannis de Rithwyany palatini Cracoviensi, opidum Polanyerz donat.“; Skoro król zajmuje się Anną, jako wdową w początkach r. 1484, to datą śmierci męża może być najpóźniej koniec roku poprzedniego. Wiemy zaś napewno, że Jan R. żyje jeszcze w r. 1478, (por. Łaski, l. c.) tracimy go z oczu właśnie w latach 1478—1483. ⁵⁾ *Matric. Sum.* I. Nr. 1745. ⁶⁾ Ten Marcisz przez kupno Zborowa dał początek sławnemu później rodowi Zborowskich; *por. Powidaj.* op. cit. 83—84; i *Żychliński T.* Złota księga szlachty polskiej, Poznań, 1881, R. VI. str. 324.

Jednym z dwudziestu synów zrodzonych z tego stadła był Jan, który, jak się zdaje, pierwszy z Rytwiańskich był właścicielem zakupionego przez siebie Biechowa.

Co do fundacji drzwi dla kościoła biechowskiego, można się więc wahać tylko między Janem, a córką Ewą Kurozwęcką. Trudno zaś sobie wyobrazić, żeby Ewa umieszczała na drzwiach herb swój i babki. Raczej syn tego dokonał, i być może jeszcze przed zawarciem w r. 1471 małżeństwa z Anną Wojciechowską, bo jako żonaty pomieściłby na drzwiach zapewne herb żony¹⁾. Datą powstania drzwi byłby więc r. około 1470, fundatorem zaś Jan z Rytwian.

Stalle skrzyszowskie powstały zapewne później, może jednak w tym samym warsztacie, z którego pochodzą drzwi biechowskie. Prócz podobieństw stylistycznych łącznikiem między zabytkami są jeszcze węzły pokrewieństwa między Rytwiańskimi i Tarnowskimi. Daty stali skrzyszowskich nie musi się przesuwac aż na pierwsze dziesiątki XVI-go w. Motyw zbliżony do „płomienia“ (pęcherza rybiego), widoczny w ornamentacji belkowania zaplecków, już od XIV-go w. rozpowszechniony zagranicą, mógł przecież i u nas znaleźć się na zabytku z końca XV-go w. Przyjęta przez naukę polską zasada opóźniania się form artystycznych w Polsce prowadzi czasem za daleko; zasady tej nie można zresztą stosować mechanicznie. Drzwi biechowskie i stalle skrzyszowskie są tem cenniejsze, ile, że zawierają prócz form, rozpowszechnionych w całej Europie, również motywy swojskie, ludowe, powstałe w kraju. Do grupy tej należy zatem włączyć również *portal drewniany* w kościele paraf. w *Mogile*, gdyż i w tym zabytku, jako produkcie rodzimej sztuki stosowanej, powstałym w r. 1465, spotykamy motyw kwiatusków polnych, wykonanych techniką, zbliżającą je do drzwi biechowskich²⁾. Co do motywów ludowych owych gałązek z listkami, rozetek i kwiatów polnych, trzeba jeszcze podkreślić interesujący moment wzajemnego powinowactwa form ludowych. W różnych środowiskach, oddzielonych od siebie przestrzenią znaczną i separatyzmem narodowościowym powstają czasem samorzutnie formy podobne, np. motyw polnych rozetek zdobiących nasze zabytki spotykamy również w Tyrolu, na chłopskich skrzyżniach³⁾. Oczywiście nie może tu być mowy o jakiejś zależności, zwłaszcza, że wchodzący w grę tyrolski zabytek datuje dopiero z XVI-go w. Fakt ten dowodzi tylko, że instynkt twórczy w podobnych warunkach kulturalnych (wspólne cechy ludu mimo różnic narodowościowych) powoduje powstawanie podobnych form zdobniczych.

STALLE W KOŚCIELE OO. BERNARDYNÓW W TARNOWIE. Stalle (większe) w katedrze tarnowskiej. W niewielkim, skromnym kościółku OO. Bernardynów w Tarnowie przetrwały znajdujące się obecnie na chórze muzycznym, ozdobne, gotyckie stalle⁴⁾ (fig. 3 i 4). Wykonane w drzewie miękkim, obecnie pomalowane niefortunnie na kolor czarny, zachowały się w stanie bardzo dobrym. Przedpiersia są wprawdzie nowsze, lecz rzeźbione misternie zaplecki stanowią je-

¹⁾ W matricularum summaria, l. Nr. 653, czytamy: 29 stycznia, r. 1471 w Wiślicy: „Otha de Plechow, iudex et Joannes de Byechow subiudex sandomirienses testificantur Joannem de Rythwani, marsalcum regni Poloniae, Annae de Woyzechow, consorti suae, 2000 fl. hung. ratione dotalicii alias wyana in castris et villis, Zarasz, etc. . . in terra sandomiriensi sitis, inscripsisse. ²⁾ Drzwi mogiłskie są dziełem Macieja Mączki, jak wynika z umieszczonej na nich minuskułowej inskrypcji: „Anno domini MCCCCLXVI ad honorem (Dei et) Regine coelorum Mathias Maneczka f.“ por. *Łuszczkiewicz W.* Wieś Mogiła przy Krakowie, Kraków, 1899, str. 58, fig. 17. ³⁾ Por. *Falke O.* Deutsche Malerei des Mittelalters und der Renaissance, Stuttgart, 1924, str. 94. ⁴⁾ Klasztor i kościół OO. Bernardynów fundował Jan Anor Tarnowski (ojciec hetmana); wraz z bratem Rafałem, kanonikiem krakowskim sprowadził zakonników w r. 1459 i zrazu wybudował im kościół drewniany który ustąpił miejsca murowanemu koło r. 1468: por. *x. W. Balicki*, Miasto Tarnów, Tarnów 1831, str. 76-79 również *Bogatyński W.* Hetman Tarnowski, Kraków, 1913, str. 8.

den z najpiękniejszych zabytków naszego przemysłu artystycznego z epoki gotyku; są podzielone sześcioma ściankami na pięć pól, odpowiadających pięciu sediljom. Przegrody te są skonstruowane architektonicznie, jako ozdobne przeźrocza z maswerkami i ukośnym gzymsem najeżonym trzema fijasami. Konstrukcja każdej z przegród zaczyna się od dołu śrubowato skręconym cokolikiem, z którego wyrasta ku górze charakterystyczna sterczyna, zwieńczona kwiatonem; dwa inne fijale wyglądają podobnie. W dolnej części ścianki, ujętej od frontu opisanym cokolikiem, widnieją przeźrocze przedzielone sterczyną, związaną organicznie z maswerkami. Pola zaplecków dołem gładkie, są zdobne w górnej części płaskorzeźbioną dekoracją, wypełniającą prostokątne ramy z lasek skrzyżowanych w narożnikach. Całość wieńczy wążki fryz, przecięty horyzontalną listewką na dwa węższe pasy, a pionowo dzielony na pola opisanymi już przegrodami; każde pole wypełnia odmienna ornamentacja, w przeciwieństwie do głównych pól prostokątnych, z których wszystkie zdobne są jednakowo.

Ozdoby stali wydobyte są techniką rzeźbiarską, polegającą na cięciu głębokim, na uwypukleniu każdej formy sposobem odrywania jej prawie od tła; na profilowaniu wyraźnym, miejscami krągłym, miejscami wielobocznym. Każde z pól ma dekorację zasadniczo złożoną z dwóch ostrołuków (Eselsrücken), opartych o przeciwległe, krótsze boki prostokątnego pola, przecinających się wzajemnie i dotykających zaostrozonym szczykiem krótszych boków obramienia. Dołem pomieszczono jeszcze dwie półkoliste laski. Swobodnie, chociaż symetrycznie pozginane laseczki ostrołuków wypuszczają gdzieś na podobieństwo gałązek późno-gotyckie, nastrożone listki (w rodzaju t. zw. żabek) i tworzą niejako regularną kratę, wśród której rozmieszczono maswerkowe motywy „płomienia“ (flamboyant). Cała ta dekoracja jest przeprowadzona na zasadzie ścisłej symetrii.

Ozdobność fryzu koronującego polega na różnolitości układu falistych, giętkich lasek osypanych obficie listowiem, zakreślających dość kapryśne, aczkolwiek w ramach jednego pola naogół symetryczne krzywizny. Techniczne wykonanie stali, delikatność i powściągliwa swoboda form drobnych, mających w sobie coś z koronki, stawiają te sedilja na czołowym miejscu naszego średniowiecznego stolarstwa.

Co do techniki rzeźbiarskiej stali w kościele OO. Bernardynów, są one najbliższe stallom (większym) w tarnowskim kościele katedralnym; i jedno i drugie mają płaskorzeźbę wypukłą, rznąętą bardzo plastycznie. Co do motywów formalnych różnią się jednak od siebie dość znacznie¹⁾. Stalle bernardyńskie wiążą się najprawdopodobniej ze stolarstwem niemieckim, w którym niejednokrotnie spotykamy się z motywem przecinających się wzajemnie „łuków oślich“ (Eselsrücken²⁾). Identyfikacyjny niemal motyw łuków zakończonych kwiatonem, wypuszczających mięsiste, mięte listki, i motyw tła wypełnionego płomykami „rybiego pęcherza“, uderza na jednej z szaf w Germańskim Muzeum w Norymberdze, pochodzącej z Tyrolu i datującej z XV-go w.³⁾. Wprawdzie niektóre motywy stali tarnowskich można zaobserwować również w zabytkach Pomorza (np. w Pelplinie), lecz moment ten dowodzący w pewnej mierze przenikania się wpływów północy i południa, i tem samem przemawiający za powstaniem sprzętu w Polsce, jako na terenie pośrednim, nie wystar-

¹⁾ O stallach katedry tarnowskiej por. *Maharewicz Wiktor*, Mitth. 1875, str. 14, 47; *Tomkowicz Si.* Mitth. 1893, str. 226; *X. F. Leśniak*, artystyczne i historyczne zabytki miasta Tarnowa, Tarnów, 1911, str. 8. ²⁾ Por. np. z szafą ze Sterzing z 2-giej poł. XV-go w. (Germ. Muz. norymberskie; publik. *Falke O. Deutsche Möbel ...*, 106), lub z rodzajem drewnianego erkeru, (publikowanego u *Hubera A. Gotische Bautischlerarbeiten*, Berlin, Tabl. D. 7). ³⁾ Por. *Lochner A.* Germanische Moebel, Berlin, Taf. 21.

cza do przesunięcia punktu ciężkości na północ, gdyż formalne analogie są tu jednak za nikłe¹⁾. Jak się więc zdaje, stalle nasze, wykonane najpewniej w kraju (w miastach podgórszych stolarstwo stało wysoko), wypadnie związać pod względem formalnym przede wszystkim z grupą południowo niemiecką i determinować na koniec XV-go, lub początek XVI-go w.

Jak wspominałem już, z naszych polskich zabytków, pod względem technicznym najbliższe stalli bernardyńskich, są większe *stalle katedry tarnowskiej*. W katedrze przetrwały dwie ławy, umieszczone pod chórem muzycznym, po obu stronach głównego wejścia, różniące się od siebie dość znacznie, mimo, że wyszły zapewne z jednego warsztatu. Na razie wezmę tylko pod uwagę stalle o ornamentacji wypukłej, jako wiążące się technicznym wykonaniem z klasztornym zabytkiem sprzętarstwa. (Stalle mniejsze, ryte płasko omówię w związku z przedstawieniem innej specjalnej grupy²⁾).

Stalle większe katedralne są złożone z siedmiu siedzeń i zaplecków podzielonych również na siedm pól (fig. 5 i 6). Po bokach są ograniczone ściankami, u góry rznętymi w przeźroczą dekorację, i mają baldachowe zwieńczenie z podniebieniem, skonstruowanem jako krzyżowo-żebrowe sklepienie. Są wyposażone w bardzo bogaty zasób form gotyckich. Sedilja z półokrągłymi oparciami wspartymi na ściankach działowych stanowią część dolną, nad którą niejako w tle wznoszą się zaplecki. Każda ścianka działowa o licu wygiętem, jakby w połowę litery S, ma od przodu kolumnienkę i ozdoby z gotyckich „nosów”. Ściany boczne stalli, związane z baldachem, pokrywają w części dolnej zwijane w ślimacznice sploty nastrzępionych liści; w części górnej wysuwa się ku przodowi iglica z fijałem, a zajmujące całą przestrzeń wąskie, ostrołukowe obramienie jest wypełnione na jednej ścianie, rznętymi „à jour” splotami winnej macicy, a na drugiej, esowato rozwiniętą linią mięsistych łądyżek i liści. Baldachim z licową, nadwieszoną ścianką (wywodzącą może swój kształt z udrapowanej pierwotnie tkaniny), ujętą w siedm łuków, dzielonych konsolkami, podtrzymującymi gzyms koronujący, ma w ramach każdego łuku przeźroczą dekorację z giętych podłużnie lasek strzępiących się t. zw. nosami.

Najwięcej form ozdobnych skupiono w zapleckach, których pola są od siebie oddzielone listwami z płaskim fryzem roślinnym. Każde z siedmiu pól ma inną, zawsze bogato profilowaną dekorację rzeźbiarską. Patrząc od lewej ręki ku prawej, widzimy: w pierwszym polu — zwijane esowato, zahaczające się wzajemnie mięsiste łądyżki, przechodzące na końcach w nastrzępione liście (podobne do ozdoby prawej, bocznej ścianki stalli), w drugim — motyw profilowanych, giętych, niby trzcina lasek, sprzężonych w cztery (jedna nad drugą) elipsy, rozstrzępiających się również na laski pochodne, lub przecinanych poprostu drobniejszemi laskami, które formują się w rodzaj maswerków, dużych rozet i płomieni; wszystko to wygląda na pozór chaotycznie, a jednak w gruncie rzeczy jest ujęte w wieżbę symetrycznego układu. Trzecie pole ożywiają sploty winogrodu (podobne do splotów lewej ściany bocznej); czwarte pole wypełniają w całości dośrodkowo skomponowane rozety z płomieni; piąte ma dekorację ze splotów roślinnych, co do budowy zbliżonych do roślinności na pierwszym polu, lecz bardziej ścieśnionych i powikłanych. W szó-

¹⁾ Sławne stalle w Pelplinie są podobnie, jak tarnowskie, dzielone na pola przegrodami, wieńczonemi fijałami, które tutaj są ważnym czynnikiem dekoracyjnym. Podobieństwo wspaniałych stalli pelplińskich do naszych w gruncie rzeczy jest jednak minimalne; por. *Die Land und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*, Danzig, 1884, Heft II—IV, Tabl. między str. 226—227. ²⁾ Wprawdzie *St. Tomkowitz* w Mitth. 1893 publikował rysunek tych sedilij, ale nie poświęcił im dokładniejszego opisu, ograniczywszy się do wzmianki,

stem i siódmym polu zastosowano motyw gotyckiego okna; w jednym pomieszczono u dołu szereg pionowych lasek, górą zaś ostrołukowy, płomienisty maswerk, a w drukiem prawie to samo z tą różnicą, że maswerk ujęty jest tu w formę koła, akcentowanego w środku trójliściem. Stalle te stoją na wysokim poziomie artystycznym; są bardzo ozdobne, ale ozdobność tę stosowano w sposób umiarkowany. Płasko-rzeźby poszczególnych pól o motywach roślinnych, lub geometryczno-architektonicznych wykonane są z dużym talentem i poczuciem techniki snycerskiej. Stolarz-snycerz żłobił w drzewie z łatwością i zwyczajną deskę urabiał na pełne świeżości łożyski i liście, które miał, wyginał, zahaczał o siebie, związał w esownice, a zawsze z poczuciem liniowego rytmu i w granicach dobrego smaku.

Celem zdeterminowania zabytku i wykazania pewnej swoistej jego odrębności spróbuję rozpatrzeć wartości formalne ławy na tle sztuki obcej. Sama treść dekoracji, a więc poszczególne motywy stali wspólne są wielu zabytkom sztuki średniowiecznej. Tyczy się to zarówno motywu winnej latorośli¹⁾, jak i skrętów roślinnych z karbowanych i strzępiastych liści (będących dla dekoracji gotyckiej tem, czem był liść akantu dla sztuki antycznej), oraz motywu laskowania z maswerkiem. Chodzi więc o styl treści i pewne odchylenie od szablonu. Laskowanie wraz z maswerkiem, wypełnionym „płomieniami“ spotyka się częściej w sztuce północnoniemieckiej, np. na Pomorzu²⁾, rzadziej na południu³⁾. Natomiast częściej spotykanym na południu i na zachodzie motywem są owe sploty roślinne wypełniające dwa pola tarnowskich stali⁴⁾. Płaskie skręty na listwach działowych należą do kręgu południowo-niemieckiego stolarstwa. Jak wynika zatem z rodowodu motywów, stalle większe katedry tarnowskiej stoją niejako na pograniczu, między sztuką północno a południowo-niemiecką; powstały zapewne w początkach XVI-go w., o czym świadczy motyw wybitnie płomienistych maswerków (który jednak może zdobić również zabytki wcześniejsze) i analogje z innymi, determinowanymi zabytkami⁵⁾. Ława ta pochodząca najprawdopodobniej z jakiegoś miejscowego warsztatu i pod stylistycznym i technicznym względem jest zbliżona do stali w kościele bernardyńskim.

ZABYTKI STOLARSTWA Z DEKORACJĄ PŁASKĄ. Reszty stali wysockich, stalle bieckie i pulpit, stalle zbyszycyckie, stalle tarnowskie (mniejsze), szafa w katedrze przemyskiej, skrzynia w Woli Radziszowskiej.

Najobficie jest reprezentowana w Małopolsce grupa zabytków stolarstwa, zdobnych dekoracją rzeźbioną zupełnie płasko, powstałą przez proste wydobywanie warstwy tła między pasmami powierzchni, tworzącej rysunek dekoracji⁶⁾. Zabytkiem niepublikowanym jest *ambona* w romańskim kościele św. Mikołaja w Wysockicach (powiat Miechowski), zbita z reszt zapleceków późno-gotyckich stali⁷⁾. Jak

¹⁾ Latorośl winna, motyw niezmiernie popularny w średniowieczu, a w sztuce stosowany od najdawniejszych czasów, zdobi zarówno wczesno, jak i późno-gotyckie sprzęty; por. np. *Otto v. Falke*, *Deutsche Möbel...*, str. 31; *Molinier E.* *Hist. gén. des Arts appliq.* str. 16; *Schmidt R.* *Möbel* Berlin, 1916, Abb. 50, 45. ²⁾ Por. stalle w kościele N. P. Marji w Toruniu, które poza tym nie wspólnego z naszymi nie mają; *Die Bau u. Kunstdenkmäler der Prov. Westpreussen*, Danzig, 1887, Heft V—IX, Tabl. między str. 284—285. ³⁾ Por. z szafą z r. 1515 z tumy bazylejskiej *Falke O.* op. cit. 112. ⁴⁾ Por. z szafą w bawarskim muzeum w Monachium, *Luther F.* *Deutsche Möbel der Vergangenheit*. Leipzig, Abb. 62; z szafą z XV-go w. w dolnej Nadrenji w „Kgl. Kunstgewerbemuseum“ w Berlinie, *Lessing G.* *Gothische Möbel*. Berlin, 1889, Taf. 6; z szafą w Sterzing w Tyrolu, *Die Zimmergotik in Deutsch-Tirol*, herausgegeben von F. Paukert, Leipzig, 1892, Sammlung III. Bl. 15; w zeszytach tym opublikowano wiele tego typu motywów; jak się zdaje najbogatszą skarbnicą geom. roślinnych motywów jest Tyrol. ⁵⁾ Por. z szafą z bazylejskiego tumu w *Hist. muzeum bazylejskim*, *Falke*, op. cit. 112. ⁶⁾ Do grupy tej (co do techniki) można by więc zaliczyć również stalle skrzyszowskie i drzwi biechowskie, gdyby nie ich treść formalna, która decyduje o ich odrębności. ⁷⁾ O ambonie tej wspominałem w referacji: *Kościół św. Mikołaja w Wysockicach; Spraw. z czynności i posiedzeń polskiej Akad. Um. 1923, listopad, Nr. 9, str. 9.*

z tych fragmentów wynika, zaplecki miały dekorację z płaskich splotów roślinnych o budowie podobnej do listowia na stallach bieckich i zbyszyckich. Stalle bieckie i zbyszyckie były już publikowane, lecz wracam jeszcze do nich, gdyż zbyszyckie były reprodukowane według rysunku niezupełnie zgodnego z rzeczywistością¹⁾, a przytem na całą tę grupę zabytków o płaskiej ornamentacji chciałbym rzucić nieco nowego światła. W kościele parafjalnym w Bieczu przetrwały liczne zabytki gotyckie, wśród których najbardziej wartościowe są stalle o przedpiersiach barokowych i starych, gotyckich zapleckach¹⁾ (fig. 7). *Stalle bieckie* zachowały jeszcze reszty polichromji, podkreślającej delikatność jak gdyby mozaikowej ornamentacji, jaką wypełniono sześć pól zaplecków. W dekoracji tej rozróżnić należy dwa typy: pole pierwsze, trzecie i piąte pokrywają płaskie, dość szeroko rznięte sploty roślinne, wśród których przewijają się bestjarje; pole drugie, czwarte i szóste zajmuje dekoracja, jak gdyby dywanowa, złożona z drobnych, rytmicznie układanych listeczków zbliżonych do „płomienia“ (czasem rozdwojonego), z rozetek, oraz z małych listków i trójlistków, wykwitających z laseczek płomieni. Taki jest ogólny rozkład motywów. Dodać jeszcze trzeba, że żadna dekoracja nie powtarza się w identycznej formie w dwóch polach i poszczególne pola w ramach typu różnią się jeszcze dość znacznie między sobą.

Co do techniki ornamentacji zaplecków, rysunek nie jest tu wydobyty cięciem jednolicie płaskim, bo rozetki odznaczają się pewną bardziej zróżnicowaną plastycznością, a linję płomyków stanowią cieniutkie laski o wypukłym, a okrągłym profilu. Całość jednak trzyma się blisko tła i harmonizuje z bardziej płaskimi polami, wypełnionymi roślinnością. Moment równowagi zasadza się tu również na tem, że pola roślinne i geometryczno-dywanowe następują po sobie naprzemian i wykazują tę samą dążność do rytmiki układu, która zadecydowała o wyglądzie pól poszczególnych²⁾. Celem ustalenia pozycji ławy bieckiej w grupie małopolskiej, oraz celem bliższego zapoznania się z grupą, wypadnie rozpatrzeć kolejno poszczególne zabytki.

W kościele bieckim znajduje się jeszcze *gotycki pulpit*, na którym wyobrażono ptaka (pelikana ze szponami orła) wśród roślinności podobnej do motywów stali. Pozatem dekoracje stali bieckich wiążą się dość ściśle z zabytkami w innych miejscowościach Małopolski. Wchodzi tu w grę szafa dochowana w zakrystji katedry przemyskiej, z ornamentacją geometryczną³⁾, skrzynia w Woli Radziszowskiej⁴⁾, stalle w kościele paraf. w Zbyszycach⁵⁾ i reszty zaplecków stali, z których sporządzono ambonę w kościele wysockim. Pewne analogje zbliżają zabytek biecki również do stali w katedrze tarnowskiej, zwłaszcza do ławy, znajdującej się obecnie po prawej stronie głównego wejścia. Sokołowski i Tomkowicz wspominali jeszcze o filjacjach stylistycznych między bieckimi stallami, a olkuskiemi (w kościele parafjalnym)⁶⁾, co zostało spowodowane zapewne jakimś nieporozumieniem, gdyż stalle radzieckie w kościele św. Andrzeja w Olkuszu pochodzą z roku 1594 i jako wybitnie renesansowe nic wspólnego z gotykiem nie mają⁷⁾. Przejrzyjmy ten materiał zabytkowy kolejno. W *Zbyszycach* nad Dunajcem (w powiecie nowo-sądeckim), w gotyckim ko-

¹⁾ Tomkowicz. Mitth. 1893, str. 229. ²⁾ Wiadomość o tych zabytkach podał M. Kowalczyk w Sprawozdaniach Kom. Hist. Sztuki T. V. str. 21; opisał je St. Tomkowicz w rozprawie „Gothische Holzgegenstände...“, Mitth. 1893, 226—227, a jeszcze dokładniej dokonał tego w Tece Grona Kons. Galicji Zach. T. I. str. 215—217. ³⁾ Dokładniejszy opis tych stali znajdzie czytelnik w Tece Grona Kons. Galicji Zach. I, 215—217. ⁴⁾ W. Łodziński w Sprawozdaniach, T. V, str. L, fig. 36—41. ⁵⁾ Sprawozdania, VII, fig. 61, szp. CCCLXI. ⁶⁾ Tomkowicz. Mitth. 1893. ⁷⁾ Sokołowski, Z dziejów Kultury i Sztuki, Spraw. VI, 105; Tomkowicz w Mitth. 1893, 227. A. Szyszko-Bohusz, M. Sokołowski, Trzy kościoły halowe, Spraw. IX, str. 141, fig. 15.

ściele parafjalnym¹⁾ znajdują się pod chórem muzycznym *stalle* (fig. 8 i 9), ujęte w dwie boczne ścianki, z których każda ma przeźrocze gotyckie, przedzielone laską, związaną u góry z maswerkkiem o motywie „rybiego pęcherza“ (flamboyant). Zaplecki składają się z czterech pól, pokrytych dekoracją rzną płasko, oddzielonych od siebie wąskimi listewkami, których czepia się również płaski, sznurowy ornament roślinny; podobny ornament pokrywa również długą listwę, która, wieńcząc zaplecki, oddziela je od nowszego baldachimu. Pierwsze pole zaplecków (od strony lewej ku prawej) jest wypełnione zwojami banderoli z napisem: „Maria hilf uns se (?)“, drugie pole giętkimi gałązkami winogrodu, trzecie podobnie, jak pierwsze, zwojami jeszcze bardziej poplątanej banderoli z napisem: „Ihesus Nazarenus rex Iudeorum“, czwarte pole zdobią sploty roślinne (z kwiatami i owocami granatu), które są tutaj może najbardziej charakterystycznym i ważnym motywem. Ważność tego motywu polega na tem, że stanowi on łącznik między wieloma zabytkami polskimi — i zagranicznymi; zbliżony jest wielce do roślinności w pierwszym polu stali bieckich i skrętów, pokrywających skrzynię drewnianą w kościele parafjalnym w *Woli Radziszowskiej*²⁾. Przednią ściankę skrzyni w *Woli Radziszowskiej*, opatrzoną w kątach „nosami“, pokrywają płaskie liście zwijane jakby wokół cienkich łożyczek. Sploty podobne nieco powtarzają się także na zapleckach i podniebiu stali w katedrze tarnowskiej, po prawej stronie wejścia.

Prócz opisanej już w niniejszej pracy ławy po lewej stronie portalu, znajduje w *katedrze tarnowskiej* jeszcze druga ława po drugiej stronie wejścia, pod względem technicznym i ornamentalnym od sąsiedniej niemal zupełnie różna (fig. 10). Nieco mniejsza, bo przeznaczona tylko dla pięciu osób; ma dołem sedilja, podobnie skonstruowane, jak w sąsiednich stallach większych (o siedmiu siedzeniach); ława jest ujęta z boku w dwie ścianki, opatrzone przeźrocem o przenikających się wzajemnie falistych laskach; górą zwiesza się baldachim z gzymsem podpartym krokosztykami, między którymi pomieszczono motywy pseudo maswerkowe, analogicznie do ławy sąsiedniej. Motywem nowym i decydującym jest tutaj dekoracja zaplecków i podniebia baldachimu, wykonana, jak gdyby grawirowaniem w drzewie. Brak plastyczności i zupełnie płaska powierzchnia tych rytych ozdób rozstrzyga o przynależności zabytku do grupy, zwłaszcza, że na listwach międzypolowych znajdują się fryziki roślinne, wyrzynane płasko (jak na stallach bieckich, lub zbyszyckich) nie grawirowane. We wszystkich polach wryto skręty roślinne jednego typu, tak, że różnice zasadzają się tylko na różnitości układu tych gęsto skłębionych, wydłużonych, nastrożonych liści, które swym ciętym konturem przypominają w pewnej mierze liść dębu. Liście te przypominają roślinność ławy zbyszyckiej (4-te pole) i bieckiej; są jednak gęstsze i bardziej powikłane, co tłumaczy się łatwością techniki grawirunkowej. Cała ta dekoracja jest bez zarzutu; listowia rozwijają się w sposób pozornie asymetryczny, lecz w gruncie rzeczy konsekwentny, pełen dekoracyjnej prawdy.

Jak wynika z powyższego ustępu, ważnym motywem formalnym stolarstwa małopolskiego, były sploty roślinne o pewnym ustalonym typie. Podobnie ma się sprawa z ornamentacją geometryczną, widniejącą na stallach bieckich. I tutaj można wykazać analogję z innymi sprzętami.

¹⁾ Parafja w Zbyszycach jest wspomniana w latach 1346—1358 (Mon. Pol. Vat. II, 188); według Długosza (Lib. Benef. II, 300) kościół św. Wojciecha stawiał z kamienia białego Wirzbista Kampieński herbu Niesobia, zapewne w pierwszej poł. XV-go w., a poświęcał Zbigniew Oleśnicki; o kościele tym por. również: X. Bukowski, *Dzieje reformacji w Polsce*, I, 672; *Łepkowski*, *Z wycieczek po kraju*, w kalendarzu Wildta, 1863, Rocznik XI, str. 24—25; oraz *Teka Grona Kons.* I, 362—64. ²⁾ *Spraw.* VII, szp. CCCLXI, fig. 61.

W katedrze przemyskiej, w zakrystji przetrwała *gotycka szafa*, opatrzona gmerkiem snycerza Z. P. i datą 1492¹⁾. Głównym motywem dekoracyjnym szafy są właśnie listki, zbliżone do motywu „płomienia“, cienko konturowane trójlistki, rozetki o dwóch rzędach płatków, podobnie jak na stallach w Bieczu i w Skrzyszowie. Płomyki te tworzą gdzie niegdzie jak gdyby gwiazdę, gdzie niegdzie stanowią obramienie większej rozety, to znowu wiążą się w czworoliście, lub szeregują się osiowo, jak listki przy łodyżce. Powtarzają się tu zatem motywy te same, co w Bieczu, z tą różnicą, że są nieco odmiennie rozprowadzone w związku z umiejscowieniem ich na wąskiej płaszczyźnie obramienia. Jak wynika z zestawienia zabytków małopolskiego sprzętarstwa gotyckiego, poszczególne objekty wiąże wiele analogij. Z kolei przyjdzie się zastanowić nad genezą tych motywów, nad stosunkiem naszych zabytków do obcych. Zainteresują nas tu głównie następujące, najbardziej charakterystyczne motywy naszych sprzętów: 1) motyw płaskich, giętkich splotów roślinnych (stalle zbyszycie, bieckie, pulpit z Biecza, stalle wysokie, tarnowskie (ryte) i skrzynia w Woli Radziszowskiej), 2) motyw winnej latorośli rzniętej płasko (stalle zbyszycie), 3) motyw geometryczno-dywanowej ornamentacji z listków płomienistych i rozetek (stalle bieckie, szafa z katedry przemyskiej, stalle skrzyszowskie), 4) motyw banderoli (stalle zbyszycie).

Zanim przystąpimy do szczegółowego zbadania proveniencji motywów, badanie to poprzedzimy krótkim wywodem o historycznej pozycji płaskiej ornamentyki gotyckiej. Jest rzeczą dowiedzoną, że ten sposób dekoracji (Flachschnitt), uzależniony od materiału, tj. miękkiego, szpilkowego drzewa, które ze względu na układ słoju i włókien utrudnia rzeźbienie wypukłe, rozpowszechnił się w krajach południowo-niemieckich²⁾. W Tyrolu, Szwajcarii, górnej Bawarii przetrwała znaczna ilość sprzętów ornamentowanych tą techniką; technika ta, umożliwiająca powstanie pewnych tylko motywów, utrzymała się w pewnych krajach wraz z całym aparatem późno-gotyckich form długo, bo niemal do połowy XVI w.³⁾ Działanie optyczne płaskorzeźby podnoszono zwykle polichromją. Najulubieńszym motywem tej techniki snycerskiej były swobodnie pozwijane, późno-gotyckie sploty, motywy wstęgowe z wplecionymi w ornament tarczami, bestjarjami itp. Dekoracją taką pokrywano nie tylko meble: skrzynie, szafy, łóżka, stoły, ławy, lecz również drzwi, belki pałapowe, erkery drewniane. Dekoracja tego systemu spowodowała nawet w krajach alpejskich pewną jednostronność; zasięg jej sięgał przytem bardzo daleko. Rozprzestrzeniła się na Bawarię, Austrię, Szwabję, Frankonję, Nadrenję, Baden i Hessen; z Frankonji przeniknęła do Saksonji i dotarła nawet do Niemiec północnych.

Jaką rolę odegrała tu Polska? — Kwestję tę wyjaśni badanie motywów formalnych naszego sprzętarstwa. Weźmy naprzód pod uwagę motyw *splotów roślinnych*: sploty na stallach zbyszycich (również w pierwszym polu stali bieckich) wykazują daleko posunięte analogje z dekoracją sprzętów tyrolskich i szwajcarskich. I w Zbyszycach i w Tyrolu spotykamy wzór z płaskich liści przechodzących w formę kielichową, rozdzielającą się czasem, jakby w dwa płaty, w dwie wargi kielicha⁴⁾. Podobnie ma się sprawa z motywem roślinności wyrastającej z wazonu, widocznym

¹⁾ Łoziński W. Sprawozdania, T. V. str. 2, fig. 36—41. ²⁾ Dla francuskiego stolarstwa ten typ dekoracji nie jest istotny. Francuskie sprzęty gotyckie, prócz wypuklorzeźby często figuralnej, mają najczęściej dekorację architektoniczną z gęsto rozmieszczonych, sucho profilowanych lasek, oraz maswerków; przeważają tu podziały pionowe; por. *Metman L. Brière G. Le Bois*, (Le musée des arts décoratifs) Paris, 1911, Pl. XIII, XIV. ³⁾ Behnke W. i inni, *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*, Berlin, I, str. 398, Abb. 312. ⁴⁾ Por. np. z krzesłem lenniczem z r. około 1500 w germ. muz. w Norymberdze; *Falke O.*, *Deutsche Möbel* .., 72; ze skrzyniami szwajcarskimi, *Ibid.* 90, 91; por. również z sprzętami publik. *Ibidem*, str. 91, 96.

na stallach bieckich¹⁾. — Podobnego ptaka, jak na pulpicie w kościele bieckim, spotykamy również wplecionego w ornamentację szafy z r. 1500, na zamku Kreuzenstein w Tyrolu²⁾. Tarczę wśród splotów widzimy zarówno na stallach bieckich jak i na drzwiach zamku Englar przy St. Michel w Tyrolu³⁾. Co do *motywu winnej latorośli* w Zbyszycach, niezwykle wyraźne analogie prowadzą również do Tyrolu; identyczną niemal dekorację odnajdujemy na ławie z zapleckami na zamku w Castelfondo⁴⁾. Charakterystyczny *wzór geometryczny* wypełniający trzy pola ławy bieckiej i obramienie szafy w katedrze przemyskiej, trafia się również w Tyrolu, Szwajcarii i Nadrenji (ulegającej wpływowi krajów alpejskich). Wystarczy porównać nasze zabytki z szafą z XV-go w. z nad dolnego Renu w „kgl. Kunstgewerbemuseum“ w Berlinie⁵⁾, a zwłaszcza z szafą szwajcarską (XV w.) w Historycznym muzeum berlińskim, na której rysują się drobne, promieniste listki i rozetki o układzie niemal identycznym z drugim polem stalli bieckich⁶⁾, a związki uwydatnią się aż nadto jasno. *Wstęgi banderoli* z napisem minuskułowym, niezmiernie podobne do zbyszyczkich (nawet co do kształtu liter inskrypcyj), wiją się na szafie w muzeum w Bozen (publikowanej przez F. Paukerta⁷⁾ i na krześle w zbiorach Überbachera w Bozen⁸⁾. Wspomnieć jeszcze trzeba, że prototypem skrzyni w Woli Radziszowskiej, tak co do konstrukcji, jak również dekoracji rzeźbiarskiej, są również skrzynie tyrolskie⁹⁾. Podobnie motyw listew międzypolowych, zdobnych falistym sznurem listowia (na zapleckach stalli bieckich, zbyszyczkich i obu w katedrze tarnowskiej), należy odnieść do Tyrolu¹⁰⁾.

Rzeczą dziwną na pierwszy rzut oka wydać się musi, że — sprzęt najbardziej analogiczny ze stallami katedry tarnowskiej o zapleckach rytych w sploty (podobne do splotów małopolskiej grupy) — odkrywamy aż w Halberstadicie. Tu w kościele N. P. Marii znajduje się ława z r. około 1500, o konstrukcji zbliżonej do polskiego zabytku; prócz tego ława ta ma zaplecki i podniebie baldachimu ryte w sploty liści o konturze nastrożonym, nierównym, zbliżającym je do dębiny, co uderza nas również w zabytku tarnowskim¹¹⁾. Sprawa ta wyjaśni się jednak łatwo, skoro przypomnimy sobie, że wpływy Tyrolu dotarły aż do Saksonji.

Nasuwa się pytanie, czy wpływy płynęły do Polski wprost z krajów alpejskich? Polska nie sąsiaduje z Tyrolem i formy cechujące jedną z grup sprzętarnstwa małopolskiego, nie mogły przeniknąć wprost z Tyrolu. Zabytki Spisza i Austrii (sprzęty w ratuszu i kościele bardjowskim) wskazują jasno drogę, którą wpływy krajów alpejskich szły do Polski¹²⁾. Należałoby zatem uzupełnić podręcznik wydany przez M. Oldenburga w Berlinie: „Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes“ (por. str. 11 niniejszej rozprawy), w którym sferę wpływów, zatoczona przez kraje alpejskie, ograniczono od wschodu Austrią, a od północy Saksonją, a to przez uwzględnienie również ziem słowiańskich, Spisza i Małopolski. Wpływy te, przenikając do podgórskich warsztatów stolarskich, zadecydowały w równej mierze o ich produkcji, równocześnie osłabiając oddziaływanie Niemiec północnych. Czasem jeden war-

¹⁾ Por. z deską stołka w Tyrolu z r. 1532 w Schlossmuseum w Berlinie; Falke O. op. cit. 95. ²⁾ Falke, op. cit. 96. ³⁾ Die Zimmergotik in Deutsch Tirol, herausgegeben von F. Paukert, Leipzig, 1892. I. Sammlung, Bl. 27. ⁴⁾ Ibidem, Samml. VI, Bl. 31. ⁵⁾ Lessing, Gothische Möbel, Berlin, 1889, Taf. 9. ⁶⁾ Falke, op. cit. 115. ⁷⁾ Zimmergotik, 1892, Samml. II, Bl. 20. ⁸⁾ Ibidem, Bl. 24. ⁹⁾ Świadczy o tem podobieństwo jej do skrzyni w prywatnych zbiorach A. Überbachera w Bozen, publ. przez Paukerta, op. cit. II, Bl. 23; por. również Schmidt R. Möbel, Berlin. 1916. ¹⁰⁾ Schmidt R. op. cit. Abb. 57. ¹¹⁾ Por. Falke O. op. cit. 103. ¹²⁾ Por. zabytki nasze z ławą w kaplicy św. Agaty w Goisern, w Austrii Górnej, publik. w Mitth. 1911, B. X, Nr. 11, str. 565, fig. 248. — również z zabytkami spiskimi, Myskowszky V. Kunstdenkmale des Mittelalters und den Renaissance in Ungarn, Wien, 1885. Tabl. X, VI, XXIV.

sztat jednocyłwzory różnego pochodzenia i produkował zarówno sprzęty z dekoracją płaską, jak profilowaną. Stalle katedry tarnowskiej, które najprawdopodobniej wyszły z jednej pracowni, są tego najlepszym dowodem. Czasem w ramach jednego sprzętu jednoczono obydwie techniki, jak n. p. w większej ławie katedry tarnowskiej, której pola są pokryte dekoracją profilowaną, a listwy międzypolowe ornamentem płaskim. Małopolska nie była jednak uzależniona bezwzględnie od Niemiec południowych, aczkolwiek wpływy stamtąd płynące, przeważały. Jak wynika z opisu i zbadania sprzętów małopolskich, zabytki tej części kraju różnicują się na trzy grupy: 1) zabytki stolarstwa o motywach ludowo-rodzimych, 2) zabytki o dekoracji rzeźbionej, profilowanej, 3) zabytki o dekoracji rzeźbionej płasko. *Dr. Tadeusz Dobrowolski.*



BARWNIKI SZTUCZNE — CZY NATURALNE?

Wśród naszych artystów, zajmujących się kilimami i batikami, utarło się przekonanie, że barwniki sztuczne są nietrwałe i brzydkie w kolorze, a jedynie naturalne barwniki posiadają wszelkie zalety. Dopóki chodziło o zabawę w sztukę, zdanie podobne można było tolerować jako nieszkodliwy dyletantyzm. Okazuje się jednak, że pogląd ten został bezkrytycznie przyjęty przez ludzi, którzy dzięki swemu stanowisku mogą nadać fałszywy kierunek rodzimemu przemysłowi artystycznemu. Np. komitet, przyjmujący okazy wyrobów polskich na wystawę paryską, odrzucał kilimy nie barwione barwnikami roślinnymi, choćby miały wszelkie cechy przedmiotu artystycznego. Tu już dyletantyzm jest za daleko posunięty i staje się szkodliwy. Oczywiście winną tu jest dawna szkoła artystyczna, która bała się wykształcenia przyrodniczego i zmuszała swoich wychowanków do błędzenia po omacku i do stwarzania przedziwnych, samorodnych teorjek. Tylko tem można tłumaczyć, że wśród artystów rodziły się, i były na serjo traktowane, projekty uprawiania u nas roślin barwierskich, rzekomo nie dających się niczem zastąpić. Ba, w niejednej szkole artystycznej, we Lwowie, możemy zobaczyć wielkie kadzie z kąpielą indyga naturalnego, oraz różne kąpiółki z ekstraktami drzewek barwiących.

Barwniki sztuczne w owych sferach artystów i znawców nazywa się jednym słowem: „aniliny“. Oczywiście do książki nowożytnej nie zagląda się wcale, gdyż ta wymaga wiedzy ścisłej, a mądrości szuka się w starych szpargałach, z których wyłania się rzekomo cudowne „recepty“ i „tajemnice“. Jeśli ta zabawa potrwa za długo, zacznie być kompromitującą. Mamy w Polsce znakomitych specjalistów w chemii barwników, znanych w świecie naukowym (np. prof. K. Dziewoński w Krakowie), jest zatem kogo o radę zapytać. Jeśli oni sami nie zabierają w tej sprawie głosu, to zapewne z tego powodu, że mają poważniejsze zajęcia, niż dowodzenie, iż dwa a dwa jest cztery. Zresztą ogłaszają wykłady, a także sądzą, że odpowiednią książkę można przeczytać. Zdaje mi się jednak, że konieczny jest bliższy kontakt między fachowcami w chemii barwników i artystami.

Nie czuję się powołany do wszechstronnego i szczegółowego omawiania kwestji barwników, chciałbym jedynie wskazać na czym głównie polega całe nieporozumienie. A więc: 1) barwników roślinnych wartościowych mamy bardzo ograniczoną liczbę; policzyć je można na palcach, 2) mylnie jest przypuszczenie, że barwniki roślinne są trwalsze, lub pod jakimkolwiek względem lepsze od sztucznych, 3) niema tajemnic średniowiecznych w sposobach barwienia tkanin. Sposoby te są nietylko znane, ale zostały ulepszone i oparte na zrozumieniu procesów, które się przy barwieniu odbywają, 4) najważniejsze barwniki roślinne, indygo i alizarynę, robi się dziś syntetycznie, bez porównania taniej i w doskonałej czystości, 5) barwnik syntetyczny bynajmniej nie jest surogatem, lecz jest identycznie tem samem. Jedyna różnica polega na tem, że barwniki syntetyczne możemy otrzymać idealnie czyste, podczas gdy roślinne są zanieczyszczone, 6) współczesna chemja rozporządza tysiącami barwników wszelkich odcieni barw i wszelkich własności. Między nimi jest całe bogactwo barwników bezwzględnie przewyższających roślinne pięknnością tonu trwałością, wytrzymałością na światło i działanie chemikaliów. Oczywiście artyści powiedzą, że właśnie barwniki syntetyczne są za czyste i będą chwalić ów „brudek“, który mają barwniki roślinne. To stanowisko nie wytrzymuje krytyki, gdyż zabrudzić, i to umiejętnie, można również i barwniki sztuczne. Należy raz nareszcie przestać z nazywaniem wszelkich barwników sztucznych „aniliną“. Barwniki anilinowe stanowią zaledwie jedną grupę barwników. Naturalnie wśród tysięcy barwników sztucznych nie brak bardzo tanich, lichych, nietrwałych, ale tembardziej artyści powinni zapoznać się z tą dziedziną chemji, aby dobierać odpowiednie do swych celów. Czyż mamy wyrzucić wór złota w obawie, że między monetami może być kilka sztuk fałszywych?

Bogactwo barwników sztucznych jest tak imponujące, że byłoby nie do pojęcia ograniczenie się do ubóstwa barwników roślinnych. Któż będzie zalecał idyllę z sochą, gdy świat orze pługiem parowym. A orze lepiej i taniej. Naprawdę przesąd o barwnikach roślinnych niepotrzebnie krępuje twórczość artystyczną i może w zarodku zadusić nasz przemysł artystyczny, zmuszając do produkcji gorszej, a bez porównania droższej.

Dr. Jarosław Doliński.



MIĘDZYNARODOWA WYSTAWA SZTUKI DEKORACYJNEJ W PARYŻU 1925 R.

(GŁOSY PRASY).

„Polska zbrojna“. Oddawna zapowiadana wystawa ta zaczyna być czemś więcej narzeczcie, niż zbiorowiskiem murów nietynkowanych, rusztowań i dołów z wapnem. Jakkolwiek oficjalne jej otwarcie w obecności prezydenta republiki odbyło się w terminie zapowiedzianym, to jednak długo po otwarciu na terenie wystawy po dawnemu kręcili się jeno robotnicy, po dawnemu widziało się wszędzie niegościnnie napisy: „entree interdite“, na zabłąkanego przypadkiem przechodnia jak i dawniej czyhały zasadzki w postaci rowów, błota i ścian świeżo pomalowanych. Wystawę samą widziało się wówczas tylko, gdy kto chciał znaleźć mieszkanie w hotelu, w hotelach bowiem oddawna już śrubują się ceny „a cause de l'exposition“. Dziś jednak postać rzeczy zmieniła się o tyle, że niektóre pawilony otwarły już swe podwoje dla publiczności. Pierwszemi były szwedzki i japoński. W tych dniach otwarto polski, wczoraj 19 b. m. angielski, wcześniej nieco austriacki, duński, czeski oraz pawilon afrykański kolonij francuskich. Po drugiej stronie Sekwany czynnych jest kilka kiosków-sklepów, z których wyróżnia się japoński, sklep lalek francuskich, a przedewszystkiem „Królewskie towarzystwo porcelany w Kopenhadze“.

Trudno jest dziś wyrobić sobie pojęcie o całości wystawy, gdyż wiele jeszcze brak do tej całości, tak np. w pawilonie szwajcarskim urzęduje już wprawdzie dziewczę w okularach a la Harold Lloyd, sprzedające czekoladę Velma i Milka, czekolada ta jednak zbyt jest znana całemu światu, aby miała być nowością, a dziewczę szwajcarskie nieszczególnym jest okazem zdobnictwa narodowego. Pawilon Rosji sowieckiej też jeszcze nieczynny, a więc kryjący możliwość wszelkich niespodzianek, jak sama Rosja. Dziś stwierdzić można, że kanciasty ten budynek, pomalowany na czerwono, posiada przedziwne schody ukośne, po których wchodzić jest bardzo trudno. Spaść zaś z góry nadół niezmiernie łatwo. Ma to być pono symbolem trudności wzniesienia się na wyżyny prawdziwego komunizmu. Czy jednak nie stanie się z czasem symbolem szybkiego upadku jego bogów dzisiejszych?

Przy zestawieniu z innymi pawilon polski, mówiąc najzupełniej bezstronnie, wyróżnia się bardzo korzystnie i jakkolwiek możnaby jego założeniom postawić pewne zarzuty, trzeba przyznać, że artystycznie odpowiada nawet bardzo surowym wymaganiom. Dekoracja dziedzińca przed wejściem, której motywem centralnym są herby główniejszych miast naszych (między innymi herb Lwowa ozdobiony krzyżem virtuti militari), pędzla W. Jastrzębowskiego, jak również w marmurze kuta postać kobieca, posiadająca wiele słodyczy i siły w ujęciu formalnem, nawskróś nowoczesnem (dzieło Henryka Kuny) dają piękne świadectwo sztuce polskiej. Jeśli pozwoliłem sobie na wstępie postawić pewien zarzut założeniom naszego pawilonu, to dlatego, że zdaniem mojem, nie daje on bardziej wszechstronnego pojęcia o wszystkich wartościach polskiej sztuki dekoracyjnej. Nie wyzyskano mianowicie tych skarbów, jakie daćby mogło ujawnienie bogactw sztuki ludowej, która jest — nie należy o tem zapominać — najbardziej typowym przejawem twórczości zdobniczej każdego narodu, wyrazem emanacji samorodnych, żywiołowych geniuszu danej rasy, od wpływów zaś innych najbardziej niezależnym. Nam samym, być może, „ludowość“ zbrzydła już cokolwiek, nadużywano bo jej niezmiernie, niepotrzebnie wtłaczano pasiate materje łowickie lub zydelki „zakopiańskie“ w szarość mieszkań wielkomiejskich. Było to rozdźwiękiem, gdyż było kaprysem zgoła nieumotywowanym. Przez zawieszenie barwnego kilimu nie nada się stylu mieszkaniu, które stylu nie posiada, przeciwnie, podkreśli się raczej jego bezstylowość. Ornament, będący na miejscu w chacie góralskiej, będący częścią całości, logicznie z całością związany, traci wszelki sens, jeśli go przenieść do murowanej, wielopiętrowej kamienicy. Niewątpliwie bowiem styl jest tem czemś, co ze wszystkich współczynników piękna najwięcej logiki wymaga.

Tu jednakże, mając na względzie, że idzie o umieszczenie maximum dokumentów twórczości danego narodu na minimalnej przestrzeni niewielkiego pawilonu, nie może być mowy o zagadnieniach związków między częścią a całością. Każda wystawa, z natury rzeczy jest tylko, jeśli można tak się wyrazić, pogładowym katalogiem i niczem więcej. Dlatego też należałoby może unaocznic cudzoziemcom coś nie coś z naszego artystycznego przemysłu ludowego, boć Bogiem a prawdą, tylko ludowy przemysł polski może być dzisiaj rozważany poważnie. Pawilon nasz na wystawie daje wprawdzie bardzo interesujące wnętrze salonu

polskiego, wyraźne jednak wpływy empiru odbierają mu nieco cech swoistości, jakkolwiek styl cesarstwa tak bardzo zrósł się z wyglądem wiejskich naszych dworów z przed stu lat, że dziś prawie za ich własny uważanym być może, to przecież najistotniejsze przejawy zdobnictwa polskiego znajdziemy — powtarzam — w sztuce ludowej. Brak powyższy wynagradza sownicie dekoracja ścienna głównej części pawilonu, jest to cykl dwunastu miesięcy; niezwykłe oryginalnie skomponowany przez Zofję Stryjeńską. Artystka wyzyskała tu znakomicie elementy ludowe, wzbogacając je ogromną swą własną kulturą i wiedzą. Zresztą nazwisko p. Stryjeńskiej mówi już dziś samo za siebie.

Inne pawilony, jak np. szwedzki lub duński, mniej jeszcze, niż polski, uwzględniają dziedziny twórczości ludowej. Szwedzi dali wewnątrz salonu poważne i ładne, ale chłodne cokolwiek. Osobliwość natomiast ich pawilonu stanowi szereg map Szwecji, malowanych na ścianach przedsionka, przedstawiających ogniska przemysłu, sieć dróg żelaznych i wodnych etc. ich kraju. Pawilon austriacki posiada mnóstwo przeróżnych rzeczy, w gablotkach umieszczono niezliczone okazy przemysłu wiedeńskiego, jak koronki, suknie, biżuterję, książki a nawet wyroby skórzane, a więc portmonetki, papierośnice, torby damskie, rzeczy te jednak często niewiele ze sztuką dekoracyjną mają wspólnego. Bogactwem eksponatów zwraca uwagę pawilon afrykański, a niezmiernie harmonijnym urządzeniem — japoński. Minjaturowe pokoiki, maty słomiane na podłodze, wazony z kwiatami, wszystko jak z dekoracji do „Madame Butterfly“, ale też i wszystko mniej więcej zgóry dało się przewidzieć.

Na koniec słów parę o teatrze. Podobno względy oszczędnościowe nie pozwoliły żadnemu z polskich teatrów na wzięcie udziału w tym turnieju, jaki się tu z racji wystawy odbędzie. Prócz kilku teatrów paryskich wezmą w nim udział grupy aktorów hiszpańskich, włoskich, angielskich, japońskich, duńskich, holenderskich, balet opery moskiewskiej, balet Niżyńskich i wiele, wiele innych. Szkoda, że Polaków niema na liście. Teatr z natury swej działa na widza bardziej bezpośrednio, niż wszelka inna sztuka, przyczem promieniowaniem swem ogarnia masy najszersze, dlatego propagandzie mógłby oddać usługi najcenniejsze, a przy dobrej organizacji mógłby się opłacić doskonale. Pawilon polski na Międzynarodowej Wystawie Sztuki dekoracyjnej, który zwiedził wczoraj prezydent republiki Doumergue, został dzisiaj oficjalnie otwarty przez ambasadora Chłapowskiego w obecności komisarza generalnego wystawy, Ferdynanda Davida, dyrektora sztuk pięknych, Pawła Leona, komisarza sekcji polskiej, Jerzego Warchałowskiego, personalu ambasady oraz wielu wybitnych osobistości ze świata literackiego i artystycznego, wreszcie wybitnych przedstawicieli kolonji polskiej. Przemówienia wygłosili: Jerzy Warchałowski, Ferdynand David oraz ambasador Chłapowski, który w imieniu rządu republiki polskiej oświadczył, że pawilon jest otwarty. Górale, którzy przybyli specjalnie na wystawę wraz z muzyką, wywołali ogólny podziw swemi malowniczymi kostjumami oraz tańcami, które cieszyły się wielkiem powodzeniem.

„Kurjer warszawski“. Wielkie dzieło rozpoczęte w XVIII wieku — utworzenia typu obywatela Europy nie jest jeszcze ukończone — ale my właśnie jesteśmy świadkami jak ono dojrzewa — a wystawa paryska jest na to wybitnym dowodem. Czy to niwelacja odrębności narodowych? „Cywilizacja będąca śmiercią kultury?“ „Der Untergang des Abendlandes“ (zmiernych zachodu)? Nic podobnego! To rozrost dążeń narodowych na tle wspólnych potrzeb kulturalnych europejskich. Ztąd bogactwo form, swoboda w koncepcjach przy ujednostajnianiu dążeń użytkowych. To, że Europa staje się jedną wielką rodziną, nie przesądza bynajmniej o tem, aby członkowie tej rodziny musieli być do siebie bliźniaczo podobni. Tendencją rozwoju duchowego Europy jest wolność w przeciwstawieniu despotycznym tradycjom azjatyckim, które znalazły teraz swój wyraz w bolszewizmie tak, jak przedtem uosobiły się w caracie. To są dwa światy, sobie wrogie. Wolność jako idea, w korzeniona w duszę europejską zawiera w sobie zasadę szanowania indywidualności narodu i każdego obywatela. Polska w olbrzymim zakresie przyczyniła się do powstania i utrwalenia tej idei, którą niektórzy europejczycy i amerykanie dopiero niedawno odkryli jako swoją. Liga narodów jest właściwie wytworem tego ducha, który nazwę duchem francusko-polskim. Jest to początek powstawania właściwego prawa międzynarodowego — i tylko Francja od samego początku utworzenia Ligi chciała jej nadać siłę wykonawczą w postaci oddziałów wojska międzynarodowego — czyli pojęła ideę Ligi narodów na serjo. Francja odczuła przyszłość Europy, wyprzedzając w tem razem z Polską inne narody. Francja rozumie Europę, jest jej przodowniczką. Zrozumiała współczesność, która, zanim się wyrazi całkowicie w życiu po-

litycznym, oddawna wyrażała się w tendencjach życia ekonomicznego i kulturalnego w nauce i sztuce. Francja miała w swej wielkiej przeszłości tyle stylów, że zapłodniła niemi cały świat. Dziś z łatwością jej przyszło przodować w sztuce stosowanej Europy. Jej meble, jej bizuterje, materje, najrozmaitsze przedmioty codziennego użytku są najwytworniejsze. Nie wiem, czy to jest styl, ale to jest z pewnością elegancja, w której nikt się z nią nie może równać. Nie jest także eklektyzm, kompilacja stylów. Jest to odczucie europejskości, pojętej po francusku. Te gładkie, pieszczotliwe w kształtach kanapy, kanapki, foteliki, lustra, łoża, to charakterystyczne używanie owalu, form okrągławych, barw śmiałych, ale nie jaskrawych, choć żywych, wszystko to ma smak nieporównany. Te same lub podobne formy u innych — choć odpowiadające w równym stopniu warunkom wygody i komfortu — więc np. angielskie — także pierwszorzędne, nie mają tego szczególniejszego powabu, co francuskie. Mówię tu oczywiście o szczytach artyzmu. Pod względem barw tylko włosi, oraz narody czerpiące siłę w swej sztuce ludowej, mogą się równać z francuzami. Austriackie koncepcje są efektowne, ale widać, że kraj ten nie miał takiej przeszłości jak Francja, Anglja i Włochy. Zresztą włosów należałoby zaliczyć właściwie do innej także kategorii. Jest to kraj nie tylko z wielką przeszłością, ale też kraj, który w swojej sztuce ludowej znalazł podstawy do nowych form. To łączy włosów z polakami, czechami, skandynawami, finlandczykami i szkotami. Narody te zapragnęły wnieść do pojęć europejskich o dekoracyjności swój własny ton, nie porzucając ogólnej platformy wymagań europejskich. Taka np. wspaniała sala przyjęć w pawilonie czeskim jest europejską, a jest jednocześnie narodową, a więc jedyną, tak samo, jak polski „salon d'honneur“. Prostota duńczyków w urządzeniu sal jest także jedyną w swoim rodzaju, nieskończenie wytworną. Np. gładkie ściany, pokryte płaskorzeźbami — kilka foteli, stół — i wszystko.

Meble polskie w tym koncercie należą do najładniejszych. Pokoje polskie — to kompozycje, oparte na logicznie przeprowadzonych motywach, ozdobione ślicznymi kilimami, w których przeważają harmonje dyskretne i subtelne. Zarówno pokoje Jastrzębowskiego i Czajkowskiego w pawilonie reprezentacyjnym, jak też gabinet Mieczysława Kotarbińskiego w Inwalidach, jadalnie Jastrzębowskiego tamże, część gabinetu E. Trojanowskiego i część salonu Karola Stryjeńskiego w Grand Palais — to są rzeczy, które zaszczyt nam przynoszą jako oryginalności i europejskości zarazem, a śliczna kapliczka Szczepkowskiego w Inwalidach z ołtarzem rzeźbionym w drzewie, wzbudza podziw artystów. Jest to dar miasta Warszawy, wykonany przez 2-gą szkołę miejską w Warszawie (dyrektor p. Tokarski). Ołtarz — to koncepcja prosta, przemawiająca do duszy, religijna, ludowa i artystyczna. Promienie, idące od Matki Boskiej, stanowią podstawę kompozycji. Pod temi promieniami kryją się różne postaci jak pod opieką Królowej Polski. Rzeźba jest syntetyczna, mocna i wyrazista w linjach.

Książka polska w Grand Palais — reprezentowana wspaniale. Wydawnictwa, zdobione przez Stryjeńską, Skoczylasa, Bartłomiejczyka, Filipkiewicza, Z. Kamińskiego, Mehoffera. Półtawskiego, E. Trojanowskiego, Wyspiańskiego i t. d. są pierwszorzędne.

Dział sztuki ludowej — b. piękny. Zebrano tu prawdziwe unikaty — np. wazy, kształtami przypominające etruskie. Dla specjalistów — rewelacje. Szopka w Grand Palais, w świetnym miejscu umieszczona, zdaleka wzywa swoją jasną, gorącą gwiazdą do działu polskiego — i jest sama przez się warta widzenia (wykonana przez uczniów szkoły sztuk pięknych w Warszawie).

Specjalny dział atrakcji pod drzewami w Inwalidach — to dwa pawiloniki pomysłu Karola Stryjeńskiego. Żywe w barwach i kształcie, bardzo oryginalne, są bez konkurencji w tym dziale, gdzie inni wystawili tylko banalne budki. Zwłaszcza wieża na tym pawiloniku z lajkonikiem na wierzchu, jest dowcipna i zwracająca uwagę. Sprzedają tam najróżniejsze wytwory naszego przemysłu artystycznego: kilimy, zabawki, batiki i t. p. Obok kawiarenka polska.

Jednym słowem, w koncercie sztuki dekoracyjnej w Europie, jak się okazuje, obok cudów i wspaniałości poczynionych nakładem olbrzymich sum (np. przebogaty ornamentacyjnie salon czeski i wszystkie prawie pawilony obce) — zajmujemy jedno z najwybitniejszych miejsc. Ponieważ zaś wiemy, że nasze wystawy urządzone za grosze w porównaniu z innymi narodami — więc jest to istny tryumf ducha nad materją. Artyzm polski zawsze gnieździł się na poddaszach, w nędzy, wśród suchot, w osamotnieniu. Jest to nieszczęsna tradycja, pełna tryumfów moralnych. Dziś, kosztem ofiar, pracy prywatnej, więcej, niż urzędowej, dzięki zaparciu się siebie twórców wystawy — wnieśliśmy do Paryża swoją polską, odrębną, ściśle narodową europejskość. Jeszcze jedna dziedzina dla ducha polskiego zdobyta!



ZE ZJAZDU MIŁOŚNIKÓW KSIĄŻKI W KRAKOWIE

W DNIACH 28, 29 i 30 CZERWCA B. R.

Z HISTORJI T. M. K. W KRAKOWIE. *Sprawozdanie ze zjazdu bibliofilów.* Życie powojenne w Polsce nie sprzyja rozwojowi nauki i sztuki. Z powodu kryzysu gospodarczego wysiłki społeczeństwa zmierzają niemal wyłącznie w jednym tylko kierunku: utrzymania egzystencji materialnej. Kultura umysłowa nie znajduje odpowiedniego dla siebie gruntu. Dlatego tem bardziej wartościową jest praca zrzeszeń naukowych, które w tak niepomyślnych warunkach skutecznie rozwijają swoją działalność. Kraków, dawna stolica państwa, siedziba najświetniejszego Uniwersytetu, Akademii Umiejętności, wielkich bibliotek, muzeów i t. d. Kraków i dzisiaj spełnia historyczną misję w odrodzonej Rzeczypospolitej, świecąc przykładem rzetelnej pracy w dziedzinie nauki i sztuki. Kraków też jako kolebka drukarstwa i książki polskiej, wierny odwiecznej tradycji, wytworzył najsilniejszy, nowoczesny ruch bibliofilski w Polsce dzięki żywej inicjatywie Towarzystwa Miłośników Książki, które zorganizowało w dniach 28, 29 i 30 czerwca b. r. pierwszy Zjazd bibliofilów polskich w Krakowie.

Początek Towarzystwu Miłośników Książki dało grono ludzi dobrej woli. Kilku bibliotekarzy i literatów, jeden pułkownik-bibliofil, kilku urzędników, dwóch inżynierów, jeden adwokat, jeden lekarz — oto garstka śmiałych a upartych miłośników książki, którzy przypadkowo zaznajomili się z sobą przy sposobności poszukiwań rzadkich druków w bibliotekach i antykwariatach krakowskich. Oni to w r. 1922 złączyli się w Towarzystwo bibliofilskie i rozpoczęli pracę od wydania pierwszego pięknego druku TMK, statutu Towarzystwa.

Program, zakreślony statutem oraz poczynania TMK były tak przekonywujące, że jeden z najstarszych bibliofilów polskich, p. Franciszek Biesiadecki ze Lwowa, założyciel i redaktor czasopisma bibliofilskiego, „Exlibris“ — oddał bezinteresownie to wydawnictwo Towarzystwu Miłośników Książki w Krakowie. Kierownictwo „Exlibrisu“ objął znany bibliograf, p. Kazimierz Piekarski, a obecnie także sekretarz Zarządu TMK. Pod jego redakcją ukazały się już w druku dwa zeszyty (nr. V i VI) „Exlibrisu“. Z powodu tego, że „Exlibris“, jako czasopismo o tendencjach ściśle naukowych, nie może być wydawane periodyczne, Zarząd T. M. K. założył miesięcznik p. t. „Silva Rerum“, pod red. dra Władysława Klugera, poświęcony omawianiu aktualnych rzeczy z zakresu grafiki i bibliofilstwa. Ponadto wydano w osobnych odbitkach przeszło 30 poszczególnych prac i artykułów z „Exlibrisu“ i „Silva rerum“. Wydawnictwa te są już prawie wszystkie wyczerpane. Nakładem T. M. K. opublikowano: „Bibliografię bibliofilstwa i bibliografii polskiej“, zestawioną przez Wł. Tad. Wisłockiego. Wydano następnie Jana hr. Potockiego: „Podróż do Turcji i Egiptu“ (z przedmową prof. P. Smolika). W druku znajduje się VII zeszyt „Exlibrisu“, obejmujący szereg źródłowych opracowań z dziedziny intrologatorstwa. Zeszyt VII „Exlibrisu“ wydaje T. M. K. z okazji 50-letniego jubileuszu pracy zawodowej p. Roberta Jahody, właściciela artystycznego zakładu intrologatorskiego w Krakowie. Poza działalnością wydawniczą zarządza T. M. K. odczyty oraz wycieczki do bibliotek dla swych członków i dla zaproszonych gości. Szereg wykładów wygłosili: Kazimierz Hałaciński: Wspomnienia o dawnych intrologatorach krakowskich. Mieczysław Brahmer: Książka w twórczości Anatola France'a. Stanisław Jakubowski: Technika drzeworytu. Kazimierz Dobrowolski: Książka w Polsce w wiekach średnich. Seweryn Udziela: Chłop polski a książka. Władysław Baran: O bibliotekę publiczną w Krakowie. Jan Zabłocki: O szkodnikach książek. A. Birkenmajer: Najdawniejsze oprawy skórzane wytłaczane na ślepo. Karol Homolacs: Kilka uwag o układzie pisma i zdobieniu książki. Justyn Sokulski: Wincenty Smagłowski, spiskowiec-bibliofil. — W łonie T. M. K. zawiązano koło exlibrisistów pod przewodnictwem inż. Z. Żerańskiego. Koło organizuje posiedzenia, na których odbywają się pokazy, licytacje i wymiana exlibrisów. Tow. Mił. Książki założyło w Krakowie antykwariat pod firmą „Bibliofil Polski“. W lokalu antykwariatu urządzone są licytacje według drukowanych katalogów, które przed każdą aukcją rozsyła dyrekcja antykwariatu bibliotekom, oraz innym instytucjom naukowym w całej Polsce. T. M. K. utrzymuje ożywione stosunki z Towarzystwami bibliofilskimi w kraju i zagranicą, przesyłając im w drodze wymiany swoje wydawnictwa. Prezydium TMK. tworzą obecnie: Kazimierz Witkiewicz, prezes; Justyn Sokulski, wiceprezes i Kazimierz Piekarski, sekretarz.

Powyższy, krótki zresztą szkic działalności TMK., wykazuje, do jakich wyników może dojść świadoma swych celów i konsekwentna praca garstki ludzi, przejętych szlachetną ideą umiłowania pięknej książki i podniesienia przez nią kultury narodowej.

ZE ZJAZDU MIŁOŚNIKÓW KSIĄŻKI W KRAKOWIE. Pierwszy zjazd polskich miłośników książki w Krakowie wypadł imponująco tak co do liczby uczestników, jak i z uwagi na wielkie znaczenie powziętych uchwał. Wszyscy uczestnicy jednomyślnie podkreślali, że organizacja zjazdu była wzorowa i że Towarzystwo Miłośników Książki w Krakowie, urządzając ten zjazd, oddało nieocenione usługi sprawie rozwoju bibliofilstwa w Polsce.

Kraków dał przykład, jak należy organizować tego rodzaju zjazdy naukowe. Bardzo miłe wrażenie — między innymi — pozostawiła wśród uczestników wycieczka do biblioteki Tarnowskich w Suchej. Właściciel zamku i biblioteki suskiej, p. Tarnowski powitał serdecznie gości i oświadczył dobitnie, że zbiory jego są zawsze otwarte dla wszystkich uczonych. Przewodniczący zjazdu, p. Demby podziękował p. Tarnowskiemu imieniem zjazdu i Ministerstwa oświaty, podnosząc z całym naciskiem, że pierwszy raz usłyszał takie oświadczenie z ust posiadacza prywatnego zbioru. To obywatelskie zachowanie się p. Tarnowskiego winno znaleźć głośne echo w Polsce i oddziaływać dodatnio na innych właścicieli zbiorów, którzy swe bogate często biblioteki, archiwa itp. ukrywają przed okiem ludzkim i utrzymują je tylko dla egoistycznych celów reprezentacyjnych, z wielką szkodą dla nauki. Po wycieczce do Suchej odbyła się w sali Grand Hotelu wieczornica. Wygłoszono liczne przemówienia, nacechowane serdecznością i szczerością. Wznoszono toasty na cześć kultury Krakowa, Tow. Miłośników Książki, prasy krakowskiej itd. Gorącymi oklaskami przyjęto toast, wypowiedziany na cześć drukarzy krakowskich i p. dyr. W. L. Anczyca oraz jego oficyny, jednej z najlepszych i najsławniejszej dzisiaj w Polsce. W ostatnim dniu obrad zjazdu przyjęto szereg ważnych uchwał, ujmujących zasadniczo, w formie skryształizowanej, zadania ruchu bibliofilskiego w Polsce. Uchwały te opiewają:

1) I. zjazd bibliofilów polskich w Krakowie wyraża uznanie członkom komisji rewindykacyjnej, a przede wszystkim: pp. ministrowi Olszewskiemu i drowi Kuntzemu, za ich gorliwą pracę przy odbiorze należnych Polsce księgozbiorów.

2) Wychodząc z założenia, że stan dzisiejszej grafiki nie odpowiada niezbędnym wymaganiom technicznym i artystycznym, a książka polska, jak również wszelkie publikacje wykazują wielkie niedomagania, zjazd uchwała zwrócić się do ministerstwa oświaty w sprawie jak najszybszego otwarcia samodzielnych, państwowych uczelni w centrach przemysłu graficznego w Polsce, celem wykształcenia odpowiednich pracowników dla przemysłu drukarskiego, introligatorskiego, fotomechanicznego oraz dla reprodukcji ręcznej w zakresie zaniedbanej techniki miedziorytu, drzeworytu itp. Przy szkole tej należy utworzyć oddział dla wykształcenia przyszłych konserwatorów bibliotek i archiwów.

3) Ze względu na potrzebę rozwijania w społeczeństwie szlachetnych dążeń do umiłowania książki, jako najlepszej towarzyszkii życia kulturalnego, I. zjazd postanawia, w porozumieniu z ministerstwem oświaty urządzić w najbliższym czasie w imię haseł bibliofilskich i naukowo pedagogicznych: „*Dzień książki*“.

4) Zjazd uchwała wybrać ze swego łona stałą Radę bibliofilską z siedzibą w Warszawie, w następującym składzie: Prezes: Demby, członkowie: Chwalewik, Bernacki (Warszawa), Witkiewicz (Kraków), ks. Majkowski (Poznań), dr. Klukowski (Zamość), Rygiel (Wilno), Biesiadecki (Lwów), Koczorowski (Paryż).

5) Postanowiono zwrócić się do rządu o zorganizowanie opieki nad zabytkami bibliotecznymi i archiwalnymi, prywatnymi, oraz uchwalono przekazać radzie bibliofilskiej zajęcie się tą sprawą, a jednocześnie odnieść się za pośrednictwem pism do właścicieli bibliotek prywatnych o udostępnienie ich badaczom.

6) Zwrócić się do rządu o wydatne poparcie materialne, celem kontynuacji druku Bibliografji Estreichera. Zjazd stwierdza, że zakończenie druku tego wydawnictwa jest najważniejszym postulatem nauki polskiej w dziedzinie bibliografji.

7) Zjazd uchwała poczynić wszelkie, najenergiczniejsze starania u odpowiednich czynników, aby rząd rozpoczął budowę nowego gmachu dla Biblioteki Jagiellońskiej. Zjazd przekazuje tę sprawę Radzie bibliofilskiej i poleca jej nie ustawać w zabiegach, prowadzących do osiągnięcia tego celu. Szereg odczytanych rezolucyj, dotyczących opieki nad książką, jej estetyką itd. uchwalono przekazać do załatwienia Radzie bibliofilskiej. L. S.

KRONIKA MUZEALNA.

MUZEUM ETNOGRAFICZNE NA WAWELU. Mimo ciężkich materialnych warunków i nieugruntowanego jeszcze wśród szerokich sfer polskiego społeczeństwa zrozumienia dla ważności wiedzy ludoznawczej, wawelskie Muzeum Etnograficzne, pierwsza tego rodzaju w Polsce samodzielna instytucja, rozwija się coraz wydatniej i w coraz żywszym tempie. Kierowana ręką założyciela swego i senjora etnologów polskich, Seweryna Udzieli, pomnaża stale swe zbiory drogą darów prywatnych i zakupów, wzbogaca nowymi nabytkami materiały rękopiśmienne, zbiory biblioteki, fotografii i rysunków, dostarczając bez przerwy fachowych informacji ustnych i piśmiennych dla badaczy polskich i zagranicznych. Pocięszającym faktem jest coraz żywsze zainteresowanie się zbiorami, które tłumnie w ostatnich czasach nawiedzają szkoły, wycieczki, kursa itp.; pozatem w salach muzealnych rysują stale uczniowie Akademii Sztuk Pięknych oraz Państw. Szkoły Przemysłu artystycznego. Ilość osób zwiedzających zbiory w pierwszym półroczu r. b. wyniosła 3329 — gdy w ciągu całego roku 1924 odwiedziło Muzeum osób 5957.

Do ważnych czynności zarządu Muzeum ostatniego okresu należało otwarcie bezcennych zbiorów egzotycznych z Azji, Afryki i Ameryki, pochodzących wyłącznie z darów podróżników i uczonych polskich. Zbiory te, wśród których wyróżniają się wspaniałe ekspozyty jawańskie, rozmieszczono w dawnej barokowej kaplicy seminarjum wawelskiego. Pozatem sprawiono cały szereg nowych szaf i gablot, co umożliwiło wystawienie niedostępnych dotąd okazów strojów, tkanin i haftów ludowych. Korzystając z pory letniej wieprzy się i oczyszcza wszystkie pomiesz-

zione w Muzeum okazy, przedewszystkiem stroje i tkaniny. Pozatem przeprowadza się szczegółową inwentaryzację obszernego działu ruskiego, która w chwili obecnej dobiega końca.

Zbiory wzbogaciły się ostatnio całym szeregiem cennych darów. I tak, *P. Helena Dąbczańska*, do hojnych swych darów poprzednich przydała jeszcze 6 obrazów cerkiewnych malowanych na drzewie, krzyż procesyjny rzeźbiony, krzyż ręczny dwustronnie bogato rzeźbiony, lichtarz 3-ramienny drewniany, lichtarz ręczny bogato rzeźbiony z drzewa, berło procesyjne z dwoma malowanymi obrazami Chrystusa i św. Mikołaja, 3 fragmenty rzeźbione z ikonostasów; wszystkie te okazy pochodzą z Huculszczyzny. Nadto ofiarowała *p. Dąbczańska* 26 starych obrazów świętych (grafika częściowo ręcznie kolorowana), wyrobu wiedeńskiego i praskiego. Dalej *prof. U. J. dr. Władysław Semkowicz* ofiarował pas skórzany b. stary z Harkabuza na Orawie, oraz pas wełniany huculski z Kosowa. *P. Tadeusz Seweryn* złożył w darze kflę huculską wyrobu Piotra Koszaka z Pistynia, 4 figury rzeźbione w drzewie, oraz krzyż złożony z kawałków drzewa z pow. Opoczno, dalej 16 pisanek z pow. Radom, 5 z pow. Rawa i 5 huculskich, 1 czako dyngusiarza chodzącego z „kurkiem“ z Mniszkowa, pow. Opoczno. Dalej *prof. Stanisław Jakubowski* złożył w darze peremitkę z Repużyniec, pow. Horodenka, oraz 12 rysunków budynków i pisanek z tamtych stron. Pozatem *p. Władysław Udziela* ofiarował 13 pisanek z Mierzwic Nowych, gm. Sarnaki, pow. Konstantynów, *p. Jan Lelek* 1 parę haftowanych skarpetek bułgarskich, dalej *Koło historyczno-krajoznawcze uczniów Seminarjum naucz. w Kielcach* tekturową koronę

aniola z przedstawienia „Heroda“ we wsi Wierzchowina, pow. Krasnystaw, woj. kieleckie, zaś *Koło krajoznawcze gimn. w Bochni* wózek „traczyka“, puklerz i czaka tekturowe z Woli Batorskiej pod Niepołomicami. Wreszcie p. *Aniela Chmielińska* ofiarowała 18 sztuk wspaniałych i niezwykle delikatnych wycinanek łowickich o nieznanem dotąd bogactwie wzorów i kolorystyki.

Równocześnie zakupiło Muzeum 1 kufan krakowski kobiecy, starodawny, bogato wyszywany, z Karniowa, zaś na wystawie w Liskowie 70 sztuk wycinanek lubelskich. Pozatem ostatnio udało się zakupić wprost od wybitnego huculskiego artysty ludowego Wasyla Dewdiuka w Kosowie dwa niezmiernie cenne jego wyroby: wspaniałą szkatułę i talerz drewniany, przebogato rzeźbione i inkrustowane metalem, paciorkami i masą perłową. Najważniejszym jednak nabytkiem Muzeum w ostatnim okresie jest pozyskanie w darze słynnej i jedynej w Polsce kolekcji klocków drzeworytów ludowych z Płazowa, opracowanej swego czasu w „Sprawozdaniach Komisji historii sztuki Ak. Um.“ przez ś. p. prof. Marjana Sokółowskiego. Chwilowo jeszcze Muzeum zbioru tego nie przejęło. Pozyskanie go stanowi chlubne uwieńczenie długoletnich zabiegów dyr. Seweryna Udzieli. Poważną troskę zarządu stanowi zawsze niewłaściwe pomieszczenie zbiorów w grożącym ruiną starym gmachu posesminarjalnym na Wawelu. Ostatnio wskutek długotrwałych deszczów rozsypała się w gruzy część średniowiecznego kamiennego muru obronnego w bezpośrednim sąsiedztwie sali ze zbiorami egzotycznymi. Zarząd odnowienia Wawelu tymczasowo podstępował walący się mur, a przejście popod nim zamknął dla publiczności. Mimo jednak tych i innych trosk kierownictwo Muzeum patrzy pogodnie w przy-

szłość, wierząc, iż z ogólną sanacją państwa, wyłoni się też zrozumienie dla potrzeb nauki i kultury, zarówno u władz rządzących, jak i u społeczeństwa. *J. D.*

MUZEUM WIEJSKIE NA KASZUBACH. Nie pomysł to, ale fakt dokonany jeszcze przed 18 laty. Skromny, ale najobfitszy w Polsce zbiór wyrobów kaszubskiego przemysłu domowego, jedyne w swoim rodzaju muzeum wiejskie. Założone w r. 1906 przez ofiarnego nauczyciela ludowego, Izydora Gulgowskiego, rozwija się po dziś dzień, choć uporczywie przemilczane lub niedocenione przez polską prasę, a nawet polskie przewodniki po Kaszubach.

Tam, gdzie Olpuska odnoga Wdzydzkiego jeziora podnurtowuje szerokie odsypiska, porosła zrzadka kępami sosen, rozłożyła się wioska Wdzydze Kiszewskie. Nad brzegiem jeziora stoi stara „checz z wystowciem“ (wystawkiem podcieniowym) o czterech słupach, dźwigających upazdurzony szczyt domu. Jest to biały kruk drewnianego budownictwa na Kaszubach, gdyż podobnie obszerne lub dawniej całoszczytowe wystawki znajdują się jeszcze, o ile wiadomo, w Lipuskiej Hucie w pow. kościerskim oraz w Borsku i Leśnie w pow. chojnickim. Chata owa pamięta jeszcze polskie czasy, bo liczy najmniej dwa wieki. Deski, łaty, zastrzały, kozły, krokwie, wietrzniki, a nawet wiązania „zamkowe“ zrębu — wszystko kołkowane drewnianymi „teblami“, ani śladu kowalskich rąb. Słupy, wystawka, oraz przycieś z ociosanych bierwion sosnowych, kładzionych „na zomk“, wspierają się na „zwelach“ t. j. podwalinie z kamieni polnych. Zgrzybiałą strzechę przysiadły okrakiem u kalenicy metrowe „kozły“ wkołkowane w krokwie. Tylna połać „checzy“ tonie w gąszczu wysokopiennych bzów, których sylweta pada na rozległą taflę jeziora. Przed

chatą na smukłym słupie drewniana figura św. Jana.

Tak wygląda „gmach muzeum“, zakupiony przez Gulgowskiego w r. 1906.

Koło checzy pod specjalną strzechą w sadzie spoczywają trzy kłocowe czółna z Ostrowia, „topiduszki“ z wydrążonych pni. Pod „wystowciem“ pług starej daty z jarzmem. Zmarł już zapewne „kaszebści“ kmieć, który nim orał, bo lemiesz pokryła „redz“. Na belce poprzecznej pod wystawką wisi kilka drewnianych sikawek oraz wyplatane z korzeni wiadra. O dach wsparta drabina oraz bosak przypominają czasy pruskich nakazów, które zmuszały gburów i chłopów do zaopatrzenia się w te narzędzia gaszenia pożaru.

Wejźmy do muzeum. Przez drzwi, nad którymi rozwidlają się szczątki olbrzymich, jelenich rogów, wchodzi się do brukowanej sieni. Na prawo duża beczka „tynka“, z wydrążonej kłody, dawniej własność gburza z Czarlina. Na lewo niskie drzwi do małej, czarnej kuchni z paleniskiem, którego kominek znajduje się wewnątrz izby. Jest to znamienna cecha ubikacji kaszubskiej „checzy“. Na wprost nad drzwiami do głównej izby płaskorzeźbiony kartusz ze Zwiastowaniem. Rzecz nieprzeciętnego artysty, niezawodnie replika lub para do jednego z kartuszków, wiszących w klasztornej kościele w Żurkowie. Wejźmy do środka izby. Starodawnym obyczajem pobożnych Kaszubów sięgnijmy do kropielniczki, wiszącej na belce odrzwi i pokłońmy się świętym obrazom, które szczelną galerią zastawiły kąty ścian i czarnej od dymu powały. Nad drzwiami drugi kartusz żukowski z Przytarni, przedstawiający „Zdjęcie z krzyża“ wedle obrazu Rubensa, a obok na prawo przepyszny prymityw, polichromowana rzeźba Matki Boskiej Bolesnej, na lewo Chrystus Biczowany. Na odrzwiach spodem pod

rzeźbami zwraca szczególniejszą uwagę para kropielniczek z Bożą męką lub aniołkiem. Pochodzą one z Płoszyc, z Bytowa oraz Ryskowa koło Chmielna. Inne, w postaci czarek z malowanymi krzyżami lub tulipanami, wykonał znany garncarz Franciszek Necel z Chmielna.

Na co spojrzeć „westrzod izby“ — wszystko mówi, że gospodarze wyszli z chaty przed chwilą. Na kominku żelazne „dzybinki“ czyli podstawka pod kocioł do gotowania „bulw na węgli-szkach“, rusztu do wędzenia ryb, „dzybinek“ do kawy, małe żelazko do prasowania, patelnia do smażenia jaj, zwana „jajecznicą“, cynkowa miska i inne drobiazgi kaszubskiej kuchni. Nad piecem na nalepie zczerniałe okopcone pieprzniczki, solniczki i inne podręczne naczynia toczone lub zbijane z drzewa lub wyplatane z korzeni. Obok kominka sporą część izby zajmuje rekonstrukcja dawnego kaszubskiego pieca „garncowego“, składającego się z kafli o wdrążonych ścianach, nakształt pięciościennej doniczki. Piec taki bywa największym przyjacielem dzieci, które we wnętrzu owych „garnców“ lub „krytopów“ pieką sobie groch, jabłka, „wreczy“ czyli brukiew oraz „pańtuchy“ żytnie. Na piecu i na ławie obok niego spoczywają dzbany, misy, dvojaki i t. p. wyroby zdunów ludowych z Wejherowa, Bytowa, Kościerzyny, Kartuz i Chmielna. Koło pieca czeka spaleni pól ula z wydrążonej kłody, dzieło jakiegoś wcale nie prastarego bartnika kaszubskiego. Przy ławie jedno „kółko“ czyli kołowrotek „z rzekami i młotowidłem“, a drugie do skręcania powrozów z korzeni, a wreszcie „stopca“ do wiązania sieci. Koło drzwi, wiodących do alkierza wisi na gwoździu „kaszebści warp“ t. j. cynobrowa spodnica z „felisza“ albo „warpin“, „kobot“ z wzorami drukowanymi przez dawnego kościerskiego farbiarza, Podhela oraz „umca“ albo

„kapuza“ chłopska z modrego warpia z „szademi“ baraniami klapami. Na zydelku tarka („dónica“) do tarcia swojskiej tabaki, którą niedawno każdy Kaszub wyrabiał sobie sam w domu.

Na środku izby na glinianem klepisku dwie kołyski: jedna wyplatana z korzeni sosnowych, druga stara, kształtna, jędrna w formie, malowana w czerwone dzwonki i jarzębinowe grona na modroturkusowym tle. W rogu wysuwane, rodzinne łóżko również modro pomalowane, nakryte kapą z wybielonego płótna, haftowaną przez dziewczęta wdzydzkie w barwne tulipany, róże, „łby“, dzwonki i „bąki“. Do najciekawszych zabytków kaszubskiego sprzętarstwa z przed 80—100 lat należą oryginalne w kształcie szelbiągi z Rybaków i Gołunia ornamentowane pomysłowymi kompozycjami kwiatowymi, zastosowanymi szczęśliwie do kształtu stolarskiego tworzywa. Wystawę owych szelbiągów stanowią pionowo wiszące łyżki oraz talerze z Chmielna i fajansy z różnych krajów, przywożone na Kaszuby przez tych, którzy służyli w „marynie“. Obok szelbiąga stoi pojemny dębowy kufer z r. 1761. Wykonawca jego, który między trybowaniami okuciami podpisał się literami B. E. M. był niebylejakim majstrem, bo dzieło jego nic nie uroniło dotychczas ze swej dawnej młodości. Najwięcej jednak wabi wzrok modra, kartuska skrzynia na „kaszebście łache“, strojna w girlandy barwnego kwiecia. W niej bowiem mieszczą się najcenniejsze zabytki kaszubskiego muzeum: dziesięć czepków-złotogłowa, ostatnich Mohikaninów dawnego stroju, noszonego przez „białki“ kaszubskie. Zabytki te pochodzą ze wsi Wdzydz, Juszków, Czapiewie, Garcza i Wawrzynowa. Czepki te obszyte falbankami czarnych koronek lub zwisających się gipiur, przewijano „dębowymi“ (jedwabnymi) chustkami i związywano nad czołem w dwa

rogi czyli „kobyłki“. W skrzyni tej znajdują się też barwne chustki „krakowskie“, chustka „dębowa“ z Rybaków oraz resztki dawnego, białego haftu, wykonanego niezawodnie przez świeckie uczennice żukowskiego klasztoru. Wszystkie powyższe „łachy“ mają wysoką wartość nie tylko etnograficzną ale i artystyczną.

Pod oknem stół z różnymi drobiazgami: tabakierki z kory wiśniowej i prasowanego rogu bydłowego, nieodłączne towarzyszkę każdego Kaszuba, „fefka“ lub „lulka“ drewniana, kształtne świeczniki gliniane skarbonka, kubki, ostatnie kufle z dawnego polskiego browaru S. Warzyńskiego, księgi stare np. historia klasztoru oliwskiego (manuskrypt) z licznymi, wlepionymi sztychami oraz modlitewnik polski, tłoczony goetyckimi czcionkami. Nad oknem stary pistolet, pamiętający jeszcze rozgrywane się na Kaszubach wojny. W rogu oparty o ścianę czeka Bożego Narodzenia kościelny turonia z baraniami rogami, którego obnoszą po chatach „gwiezdcy“ — kolędnicy. Obok „kluka“ z Klukowej Huty. Jest to skręcony wężowo korzeń sosnowy z wyrzeźbioną u jednego końca głową capa. W pyszczek tego kozła wkłada wójt rozporządzenia władzy, poczem „kluka“ wędruje od „checy do checy“.

Ściany zdobią dwa zegary ludowego wyrobu, pracujące po dziś dzień, pomimo prymitywnych, drewnianych „wnętrzości“, ścienne talerze z Chmielna, trzy kościelne paramenty z klasztoru żukowskiego, haftowane złotem, srebrem i jedwabiem, wizerunek Florjana Ceynowy, ojca ruchu kaszubskiego i Jarosza Derdowskiego, kaszubskiego poety-epika. W górnych rogach pod powałą kapliczka ścienna oraz rzeźbiona figurka Chrystusa, wsparta na pięknej, wiszącej doniczce glinianej z Chmielna. Wokół pod pułapem — cała galerja

obrazów. Znajdują się między niemi sztychy, litografie, miedzioryty polskie, czeskie, niemieckie, a nawet francuskie — wszystko, w co tylko obfitowały kramy odpustowe kaszubskich miasteczek. Lecz najcenniejszą dekoracją ścian stanowią kaszubskie obrazy na szkle, którym uroku dodają podlepione z pod spodu drzeworyty cięte nożykiem przez wiejskich obrazników. Święty Ignacy, św. Rozalja, św. Antoni, Matka Boża, Dzieciątko śpiące na krzyżu, dwa Ukrzyżowania oraz Grób Chrystusa, to znikoma część ciekawego niezmiernie malarstwa kaszubskiego, którą Gulgowski uratował od zagłady.

Nie na tem koniec urządzenia głównej izby. Za belki pod powałą „poutkane“ są kaszubskim zwyczajem różne drobiazgi, a więc: „stampka“ do plecienia sieci, „drguba, biertki i kleszczki“ (z r. 1860), rożek na proch, sidła na wrony („gapy“), które chwytają helscy rybacy na przynętę ze szprotów, pokrywki do dwojaków, dwie „kluki“ kształtu węża, dębowa oselka zwana z niemiecka „sztryholc“, którą kosiarz posypuje piaskiem przed ostrzeniem kosi, blaszane dzwonki dla bydła, kosz na ryby, grzechotka zwana trafnie „wyrzka“ lub z niemiecka „sznarą“, którą zwoływano ludność, aby jej podać do wiadomości rozporządzenia władzy, „dezmer“ do ważenia słomy, kleszcze do wrywania zębów koniom i ludziom itd.

W alkierzu, do którego wchodzi się drzwiami obok pieca, rzuca się w oczy skrzynia z Łapawic z r. 1861, pomalowana w kwiaty na błękitnem tle. Przykrywa ją wzorzysta lniana materja, tkana na krosnach systemu Hamkens. Na skrzyni mnóstwo talerzy, „mac“, pater, kobiałek itp. wyplecionych przez wdzydzkich chłopów z korzeni sosno-

wych lub wiór dartych ze szczap. Obok tych okazów domowego przemysłu, który odrodził się na Kaszubach dzięki inicjatywie p. Gulgowskiego, zwraca uwagę para form do drukowania warpia. Są to ostatnie formy, jakie z pośród kilkuset udało się ocalić p. Gulgowskiemu po śmierci ostatniego farbiarza i drukarza kościerskiego, Podhela (farbiarnie sukna utrzymały się w Chojnicach, Kościerzynie i Bytowie). Na ścianie wisi chustka z różnorakimi, drukowanymi wzorami oraz kilkadziesiąt wzorzystych próbek, utkanych z materij lnianych, bawełnianych, wełnianych i półwełnianych. Są to próby dziewcząt wiejskich, które na sprowadzonych przez p. Gulgowskiego krosnach systemu Hamkens rzuciły pierwszy posiew pod swoiste, nowoczesne tkactwo kaszubskie.

Obok skrzyni kołowrotek, pastusze „ryńczki“ czyli dziwaczne laski z korzeni, narzędzia do obrabiania lnu: cerleca, klepocz, szczec, przyrządy rybackie: „żak“ z wikliny i powrozy z korzeni. Na gwoździu granatowy surdut rybacki.

Na lewo w komorze reszta gospodarskiego sprzętu: „zorna“ (żarna) do „szrotowania“ zboża i robienia „krep“, „trampek“ czyli stępka do „tłoczenia pyszki“ dla trzody, „ciężanka“ tj. maślnica kształtu kołyski, którą gospodyni kołysze nogą podczas robienia masła, gdy tymczasem rękoma może prząść na „kółku“ lub obierać ziemniaki. Tutaj w komorze znalazły schronienie przed spalaniem stare drzwi szafy, pomalowane w krzewy czerwonych dzwonek na modrem tle, szczątek ciekawego, a zapomnianego dzisiaj kaszubskiego meblarstwa.

Oto owoce długoletniej pracy nieustrudzonego zbieracza. *Tadeusz Seweryn.*



Z DZIAŁALNOŚCI MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO W KRAKOWIE.

Rok sprawozdawczy 1924/25 wykazuje we wszystkich działach Muzeum intensywne dążenia w kierunku rozwoju instytucji, mimo ogólnego przesilenia ekonomicznego i ciężkich warunków materialnych.

Akcję swoją prowadzi Muzeum przy pomocy bardzo skromnych środków finansowych. Roczny budżet Muzeum wynosi przeciętnie w rozrachunkach 120 000 zł. Suma ta pokrywana jest w 62% z dochodów własnych instytucji, w szczególności: z opłat za używanie maszyn w pracowniach, z wstępów na odczyty, wystawy, do kina, zbiorów, z opłat za uczestnictwo w kursach, ze sprzedaży wydawnictw, oraz wyrobów warsztatów i t. p. Reszta w 8% pokrywana jest z subsydjów Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, a w 30% z dotacji Gminy. m. Krakowa.

Opierając się na tak szczupłym budżecie, Muzeum zakresem swej działalności obejmuje szeroki teren pracy, zmierzając konsekwentnie w myśl statutu i programu muzealnego do podniesienia naszej wytwórczości pod względem technicznym i estetycznym. *Środkami do tego celu są:* a) urządzanie kursów zawodowych i ogólno kształcących, odczytów, wykładów itd. b) wydawanie odpowiednich czasopism, publikacji i podręczników fachowych; c) popularyzowanie wyrobów w z o r o w y c h zapomocą wystaw i konkursów; d) porady techniczne i artystyczne; e) pośrednictwo w nabywaniu maszyn, narzędzi, surowców, modeli i wzorów; f) współdziałanie ze szkołami przemysłowymi i instytucjami pokrewnymi; g) jak najszersze udogodnienia w korzystaniu z warsztatów, laboratorjów, zbiorów i biblioteki Muzeum; h) konserwacja z a b y t k ó w przemysłu.

Muzeum przemysłowe obejmuje następujące działy:

ZBIORY.

Zbiory obejmują około 25000 okazów przemysłu artystycznego i ułożone są w porządku technicznym, zgodnie z zasadniczymi celami instytucji.

Do najcenniejszych okazów zaliczyć należy zbiory fajansów i porcelany polskiej oraz zagranicznej, bogaty zbiór rodzimej ceramiki ludowej, ciekawe okazy ceramiki staro-peruwiańskiej, afrykańskiej itp., kolekcję tkanin średniowiecznych, gobelin radziwiłłowski, obrazki podhalańskie malowane na szkle, oraz szereg okazów etnograficznych kamczackich, ze zbiorów prof. Dybowskiego i afrykańskich z wyprawy Rogozińskiego.

W tym okresie czasu zwiedziło zbiory muzealne 1230 osób prócz tego 41 wycieczek złożonych z 1180 osób.

W roku 1924/5 otrzymały zbiory następujące dary: Zygmunt Jaworski: odłamki dawnych kafli polskich, Marja Maftyniuk: ludowy garnek rumuński, Ks. T. Kruszyński: stanik brokatowy z XIX w. i medal brązowy z wystawy rolniczo-przem. z r. 1887, J. Szczerbetko: 10 sztuk pisanek ludowych z Kazimierza na Wisłą, Madejska: pisanek ludową, buńczuk turecki, Tad. Seweryn: 2 odlewy żelazne płaskorzeźb, 10 pisanek ludowych, obrazek malowany na szkle, 56 próbek wełniaków ludowych i tablicę wzorów pasiaków łowickich, generał Zdzisław Hordyński: 5 monet, pudełko drewniane inkrustowane, szpilkę do krawata i spinki do mankietów, 7 skarabeuszów, tytoniarkę srebrną cyzelowaną, brelok, nóż wykonany z odłamku granatu, medal pamiątkowy ku uczczeniu Kraszewskiego, wazon chiński, ema-

lutowany, japoński garnitur przyborów do palenia, serwetkę turecką złotem haftowaną, drewniane pudełko na cygara, stolik drewniany rzeźbiony, M. Wallis: popielniczkę miedzianą batikowaną, Helena Tomaszewska: 4 wzorniki haftów, 5 sztuk koronek, 1 szalik haftowany i 6 haftów, Fr. Biesiadecki: okaz pisma hebrajskiego, M. Wentzl: kafel z fabryki kołomyjskiej, Firma „Gnom“ w Warszawie: 20 drewnianych zabawek.

W tym samym czasie zakupiono: 9 paciorkowych naszyjników i 2 paciorkowe kółka do uprząży, kwiat batikowy, karafkęrżniętą Biedermajerowską.

BIBLIOTEKA.

Biblioteka powstała dzięki zabiegom Dra. Adryana Baranieckiego, który własny zbiór książek, przeważnie treści przyrodniczej, w liczbie 2000 złączył z biblioteką Muzeum, zawierającą w r. 1880 około 3559 dzieł i broszur. Skromny ten początek przyczynił się do powstania najbogatszej biblioteki zawodowej, liczącej dziś około 40.000 tomów i 15.000 rycin, fotografii, oraz rysunków z zakresu sztuk i rzemiosł.

Rozwój biblioteki, uzależniony często od potrzeb i działalności Muzeum, przybierał charakter różnorodny, wynikający niekiedy z celów i zadań, jakie przyświecały Instytucji w różnych okresach jej istnienia. Przez powstanie przy Muzeum zakładu naukowego dla kobiet wypełniły się półki biblioteczne książkami potrzebnymi dla poszczególnych wydziałów, a więc z zakresu nauk przyrodniczych, sztuk pięknych, handlu i gospodarstwa. Dążność do dostarczania gotowego materiału dla produkcji krajowej uwydatniła się przy sprowadzaniu dzieł ilustrowanych stylowemizabytkami, przez co biblioteka zyskała cenny zbiór publikacyj z działu historii sztuk i rzemiosł. Późniejszy okres pracy oświatowo-

kulturalnej zgromadził bardzo obszerną literaturę nauk pomocniczych, wreszcie kursa dla rzemieślników, nowo utworzone pracownie mechaniczne i szersza działalność na polu podniesienia przemysłu znalazły także swój wyraz w uzupełnieniach zbiorów bibliotecznych. Nie bez znaczenia na dobór gromadzonych dzieł były zapatrywania i wpływy osób kierujących instytucją i biblioteką. Stąd powstaje w pewnych okresach przewaga architektury, w pewnych zaś historii sztuki, wreszcie techniki, technologii itp. Dzięki właśnie wspomnianym okolicznościom biblioteka uniknęła jednostronności i stała się cenną skarbnicą zawodowej literatury.

W ostatnich czasach wskutek ciężkich warunków finansowych zakupy do biblioteki musiały być ograniczone tak, że w r. 1924/5 nabyto dzieł z zakresu sztuk, rzemiosła i techniki 144, w darze otrzymano 51 tomów książek oraz 41 rycin; prenumerowano czasopism 41, otrzymano w zamian za „Rzeczy Piękne“ 19, bezpłatnie 9.

Z czytelni korzystało 6756 osób, a mianowicie: uczniów szkół średnich 1944, słuchaczy Uniw. 1176, uczniów Akad. Sztuk Pięknych i szkoły przem. art. 1114, uczniów szkoły przemysł. 589, techników 535, nauczycieli 155, rzemieślników 144, osób różnej kategorii 1099.

Następujące osoby złożyły dary: Dr. Józef Muczkowski: 20 książek, Księgarnia B. Kotuli w Cieszynie: 5, W. Mehofffer: 3, prof. Stanisław Peszko: 2, Janusz Dębicki: 1, Zakład Wychowawczo poprawczy w Gławie: 1, Wiceprezydent Inż. Karol Rolle: 1, J. Sterzyński: 1, Księgarnia Naukowa: 1, Tadeusz Seweryn: 1 książkę, 39 wycinanek łowickich oraz zbiór rysunków pasów łowickich, Dr. Marjan Gumowski: 1, Ludwik Strojek: 1, Stanisław Homolacs: 1, Dyr. Eugenjusz Tor: 1, Akad. Umiej.: 1, M. Białkow-

ski: 1 książkę i 2 drzeworyty, Juljusz Zborowski: 1, Fr. Biesiadecki: 1, Kazimierz Witkiewicz: 2, Helena D'Abancourt: 1, Henryk Grombecki: 1, Tow. Przyjaciół nauk w Przemyślu: 2, Ossolineum: 1, Kasa im. Mianowskiego: 2, T. Jahnówna, zbiór żurnali.

PRACOWNIE.

Muzeum przemysłowe posiada następujące pracownie: introligatornię, pracownię metalową, pracownię stolarską, drukarnię, cynkografię, kilimkarnię i pracownię hafciarską.

Pracownia hafciarska wykonuje, obok innych robót, także sztandary, jak n. p. ostatnio sztandar dla 5 p. saperów, sztandar dla inwalidów itd.

SALA WYKŁADOWA I SALE RYSUNKOWE.

Muzeum posiada salę odczytową, zawierającą 210 miejsc siedzących, zaopatrzoną w aparat kinematograficzny, oraz epidjaskop, zapomocą którego można rzucać obrazy na ekran wrost z ilustracji książkowej bez przeżrocy.

Pozatem znajdują się w Muzeum 4 sale przeznaczone do celów rysunkowych i wykładowych, które w razie potrzeby zamienić można na sale wystawowe.

MUZEUM PRZEMYSŁOWE organizuje kursy, wykłady, konkursy, wystawy, pouczające przedstawienia kinematograficzne, udziela porady artystycznej i technicznej, wydaje własny miesięcznik, jako organ Muzeum p. t. „Rzeczy piękne“, oraz drukuje we własnym nakładzie publikacje, podręczniki zawodowe i t. d.

ODCZYTY.

W miesiącu marcu Dyrekcja Muzeum urządziła następujące odczyty:

1) W czasie od 6 do 17 marca cykl odczytów ks. dr. Tadeusza Kruszyńskiego p. t. Miasta Włoskie nad Adriatykiem, Wenecja, Skarbiec Kościoła św. Marka w Wenecji, Padwa, Rawenna.

2) Dnia 20 marca Dra Jerzego Dobrzyckiego: Życie i twórczość Michała Stachowicza, odczyt urządzony dla uczczenia stułetniej rocznicy śmierci artysty.

KURSY.

W roku szkolnym 1924/25 odbyły się w Muzeum następujące kursy: rachunkowości ogólnej, rachunkowości przemysłowej, rysunków geometr., rysunków zawodowych dla metalowców i stolarzy, kurs samorodnego spajania metali, kurs nauki o stylach, kurs kilimkarski, kurs trykotarski, kurs ozdabiania bielizny i t. d.

Liczną frekwencją cieszył się kurs *haftów kolorowych* pod kierunkiem p. *Marji Przybylskiej*. Nauka odbywała się dwa razy tygodniowo w poniedziałki i piątki w godzinach wieczornych.

Dyrekcja Muzeum, doceniając znaczenie rozwoju radjotelefonji dla naszego życia kulturalnego i gospodarczego, urządziła w ubiegłym roku sprawozdawczym 2 kursy *radjotechniczne*. Na drugi kurs przyjęto kandydatów, wyłącznie pracowników przemysłu elektrotechnicznego i maszynowego. Nauka odbywała się dwa razy w tygodniu. Na kursie wykładali pp. Zakrocki, prof. fizyki w gimnazjum św. Anny i Janik, asystent katedry fizyki Akademii Górniczej.

KOMISJA EGZAMINÓW CZELADNICZYCH. W miesiącu lutym b. r. odbyto 4 komisje egzaminacyjne. Do egzaminu zgłosiło się 9 kandydatów: 1 rymarz, 1 rytownik, 4 tokarzy i 3 ślusarzy. W miesiącu marcu odbyły się 4 komisje dla 7 kandydatów: 1 rzeźnik, 1 modniarka, 3 stolarzy, 2 tokarzy.

WYSTAWY.

W r. 1024/5 urządzono: 1) wystawę prac kursu trykotar. i ozdób bielizn. 2) wystawę tkanin wschodnich ze zbiorów ks. Dr. Kruszyńskiego. 3) wystawę prac kursu trykot. i ozdób bielizn.

W bieżącym roku uczestniczyło Muzeum w Wystawie sztuki dekoracyjnej w Paryżu, oraz Wystawie miast w Poznaniu.

KONKURSY.

W r. 1924/5 ogłoszono konkursy:

1) na afisz dla reklamy gazu, 2) na wystawę sklepową, 3) na wywieszkę połączoną z lampą azur. do oświetlania wejścia sklepowego.

KINO MUZEUM.

W r. 1922 zainstalowano w Muzeum urządzenie aparatu kinematograficznego celem wyświetlania obrazów naukowych, pouczających oraz rozrywkowych.

W roku 1924/5 odbyło się 143 przedstawień przy udziale 20.624 widzów.

„SZOPKA KRAKOWSKA“.

W jesieni 1923 roku przystąpiono do wznowienia tradycyjnej „Szopki Krakowskiej“.

W roku 1924/5 grano „Szopkę Krakowską“ 20 razy przy udziale 3479 widzów.

WYDAWNICTWA MUZEUM.

Muzeum przemysłowe wydało w okresie od 1920 do 1925 szereg podręczników i publikacji.

Ważniejsze wydawnictwa Muzeum są:

Inż. Herzberg: Technologia metali

drewna

„*Wisz*“: Batik czyli pisanki na materiałach
Przybylska: Podręcznik do trykotarstwa ręcznego

Inż. Stadtmüller: Słowniki rzemieślnicze

Batko: Egzamin czeladniczy

Wycinanki Ludu Polskiego

S. Marko i M. Keh: Garbarstwo chromowe

Inż. Dr. Biegeleisen: Podręcznik dla instalatorów wodociągowych i kanaliz.

Karol Homolacs: Podręcznik do ćwiczeń zdobniczych

Karol Homolacs: F. Jean Desthieux

„Qu'est-ce quel'art moderne“

Dyplom dla czeladnika itd.

Szczegółowy wykaz wydawnictw wraz z cenami wysyła Dyrekcja Muzeum na każde żądanie.

ORGAN MUZEUM.

Od r. 1921 Muzeum wydaje własny organ, który wychodził pierwotnie p. t. „Przemysł i Rzemiosło“, następnie tytuł zmieniono na „Przemysł, Rzemiosło, Sztuka“, zaś od 1 stycznia 1925. wychodzi pod tytułem „Rzeczy Piękne“.

W r. 1921 ukazały się w druku dwa numery organu Muzeum.

W r. 1922 4 numery

„ 1923 2 „

„ 1924 4 „

„ 1925 wydawnictwo powyższe ukazuje się miesięcznie pod tytułem „Rzeczy Piękne“.

„Rzeczy Piękne“ poświęcone są wytwórczości przemysłowej i rękodzielniczej, oraz sztuce plastycznej. Wydawnictwo to jest bogato ilustrowane i polecone przez Prezydium Rady Ministrów okólnikiem Nr. 64 i uchwałą Ministerstwa W.R. i O.P. z 16/IX Nr. 27.

Redaktor p. Kazimierz Witkiewicz.

PORADNIA ARTYSTYCZNA DLA SPRAW REKLAMY.

W związku z akcją magistratu, zmierzającą do uregulowania estetycznej strony miasta i architektury Krakowa, Muzeum przygotowuje kupcom i przemysłowcom projekty szyldów, wywieszek a także projektuje urządzenia zewnętrzne sklepów. W tym celu zatrudnia Muzeum architektów, którzy przy współudziale komisji tworzą poradnię artystyczną, przygotowującą odpowiednie szkice, przeznaczone do aprobaty Rady artystyczn. miasta Krakowa.



KRONIKA.

† 1865—1925. DR. PIOTR BIEŃKOWSKI. prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego, członek Akademii Umiejętności. Nauka polska traci jednego z najwybitniejszych uczonych, którego imię znane jest w świecie kulturalnym Europy. Bogaty dorobek naukowy śp. prof. Bieńkowskiego w dziedzinie archeologii obejmuje przeszło 80 prac, z tych szereg w języku włoskim, angielskim, francuskim, niemieckim i rosyjskim. Zmarły uczony brał udział w wyprawach archeologicznych po Europie, Afryce i Azji, należał do szeregu towarzyszy zagranicznych i w zakresie swej wiedzy przysporzył sławy imieniu polskiemu. Jedną z ostatnich Jego prac o naczyniach hellenistycznych w zbiorach krakowskich wydana została nakładem Muzeum przemysłowego w Krakowie.

† 1893—1925. DR. JACEK LIPSKI, kustosz biblioteki Muzeum XX Czarłortoryskich w Krakowie, ostatnio starszy referent dla spraw bibliotek państwowych, zmarł w Warszawie w sierpniu r. b.

Przedwcześnie zmarły uczony pracowity swój żywot poświęcał z zapalem sprawom bibliotecznym i bibliotekoznawczym, a studując jednocześnie historję szkolnictwa polskiego, opracował w tym zakresie dzieło, którego korekty nie zdołał przeprowadzić do końca. Praca ta ukaże się w druku nakładem Komisji dla historii pedagogii i szkolnictwa w Polsce. Nauce polskiej ubył poważny uczone, oddający swą wiedzę i doświadczenie twórczo państwowej pracy.

† 1877—1925. KS. DR. WŁADYSŁAW ŻYŁA, prof. Uniwersytetu Lwowskiego, autor szeregu prac z zakresu historii sztuki, zmarł 2 maja r. b.

ZASZCZYTNE ODZNACZENIE POLSKICH SZKÓŁ PRZEMYSŁU ARTYSTYCZNEGO. Na wystawie sztuk dekoracyjnych w Paryżu przyznano wielką nagrodę szkole Warszawskiej, Krakowskiej i Zakopiańskiej. Sukces ten stwierdza doskonałość kierunku nauczania, opartego na metodzie i doświadczeniu wybitnych pedagogów. Do grona profesorów krakowskiej szkoły, którą kieruje artysta rzeźbiarz Jan Raszka, należy profesor Karol Homolacs, wybitny teoretyk z zakresu teorii barw i ornamentu, który opiera swój system nauczania na zasadzie elementu form i materiału. Dzieła Homolacsa, wydane w tym zakresie, należą do najwybitniejszych prac w dziedzinie teorii plastyki i winny się doczekać szeregu tłumaczeń. Praca Homolacsa wydana w języku francuskim (nakładem M. Muzeum Przemysłowego w Krakowie) pod tytułem „L'Ornementation Soirant la Methode de Charles Homolacs“, oraz graficzne kartony poglądowe nauczania bezprzecnie zadecydowały o nowoczesnym kierunku szkoły i doskonałości metody. Z pośród teoretycznych rozpraw Karola Homolacsa wymienić należy: Podręcznik do ćwiczeń

zdobniczych, Styl i moda, Zagadnienia metody w szkołach artystycznych, Podstawowe zasady budowy ornamentu i t. d. Prócz wybitnego przedstawiciela teorii, krakowska szkoła posiada pierwszorzędną siłę fachową, znane z twórczości w sztuce stosowanej i architekturze, tem się też tłumaczy słusznie spotkany zaszczyt.

Grono prof. tworzą: Jan Bukowski, Dr. Henryk Kunzek, Wacław Krzyżanowski, St. Popławski, Tadeusz Szafran, Henryk Uziembło, Ludwik Wojtyczko, J. Wójcik, Wiesław Zarzycki.

CENNY DAR BIBLIJOTECZNY. Po zmarłym w Wilnie znanym adwokacie i bibliofilu, ś. p. Tadeuszu Wróblewskim, pozostała cenna biblioteka, licząca 72.000 tomów. Z chwilą śmierci właściciela biblioteka stała się własnością państwa i będzie umieszczona w specjalnie na ten cel nabytym gmachu w Wilnie.

SUBWENCJE RZĄDOWE DLA INSTYTUCYJ SPOŁECZNYCH. Ministerstwo pracy i opieki społecznej zawiadomiło województwo krakowskie, że udziela subwencji instytucjom kulturalno-oświatowym na cele organizacyjne lub społeczno-wychowawcze, z całkowitem wykluczeniem celów inwestycyjnych. Wobec powyższego poleciło Ministerstwo nie przekładać wniosków na udzielanie pomocy dla celów budowlanych.

ROZSTRZYGNĘCIE KONKURSU NA AFISZ DLA FIRMY „LA PARFUMERIE MODERNE“. Z pośród nadesłanych prac w liczbie 19-tu, przyznano jedynie nagrodę drugą w kwocie 250 zł. p. Mieczysławowi Adamowi Wysockiemu, uczniowi Akademii sztuk pięknych w Krakowie. Prócz nagrodzowej pracy zakupiono jeszcze jeden projekt tegoż artysty.

ROZSTRZYGNĘCIE KONKURSU NA MONETĘ SREBRNĄ. W mennicy państwowej odbyło się posiedzenie jury dla rozstrzygnięcia konkursu na rysunek monety srebrnej. Za najlepsze prace uznano projekty pp.: Szokalskiego, Kamińskiego i Madejskiego. Rysunki te przedstawiają: pierwszy głowę Bolesława Chrobrego, drugi głowę kobiety, trzeci głowę Kopernika. — Premier Grabski dokona ściślejszego wyboru i zaakceptuje jeden z tych trzech przedłożonych mu projektów.

KONKURS NA BUDOWĘ SZKOŁY. Wydział Powiatowy Sejmiku Łódzkiego ogłasza konkurs na budowę trzyklasowej szkoły powszechnej w Nowosolnej, gm. Nowosolna pow. Łódzkiego.

Wszelkich informacji udziela, Wydział Powiatowy, Łódź, ul. Piotrkowska Nr. 190, pokój Nr. 83.

KONKURS ARCHITEKTONICZNY. Konkurs na projekt gmachu Pomorskiego Urzędu Wojewódzkiego w Toruniu rozpisuje Poznańskie Koło Architektów w porozumieniu z Magistratem m. Torunia.

Termin oddania prac konkursowych upływa z dniem 15 września r. b. Żądane są plany rzutów, przekroje i fasady w skali 1 : 200.

Przewiduje się nagrody: I. 4,000 zł., II. 3,000 zł., III. 2,000 zł., nadto trzy zakupy po 1,000 zł.

V-TE TARGI WSCHODNIE odbędą się w tym roku, jak zwykle, od 5—15 września, na wspaniałym placu wystawowym przy parku Kilińskiego we Lwowie. Na podstawie dotychczasowych danych można stwierdzić, że na tegorocznych Targach Wschodnich, poza zbiorowymi grupami, które zakontraktowały całe pawilony, a mianowicie grupę francuską, i orientalno-jerozolimską, wezmą udział niemal wszystkie kraje europejskie, co dla wytwórców i kupców polskich otwiera duże możliwości wejścia w bezpośrednie stosunki handlowe z zagranicą. Zgłoszenia wystawców krajowych są bardzo liczne, tak, że w krótkim już czasie należy się spodziewać kompletnego obsadzenia terenów targowych.

WYSTAWA ROLNICZO-PRZEMYSŁOWA W PIŃSKU. Polskie Okręgowe Towarzystwo Rolnicze, łącznie z Sejmikiem Pińskim organizują Wystawę-Jarmark w dniach 20, 21 i 22 września. Ten Jarmark w Pińsku będzie obejmował działy produkcji roślinnej, produkcji zwierzęcej, techniki rolniczej, przemysłu rolnego, dział leśny i dział społeczno-naukowy.

Jarmark w Pińsku zapowiada się doskonale z uwagi, że liczba zgłoszeń tak miejscowych, jak zamiejscowych jest znaczna. Będzie to lustracja dorobku pracy tamtejszego rolnictwa i tamtejszego przemysłu. Na czele Komitetu Wystawowego stoi p. Roman Skirmunt jako prezes, p. Waclaw Bóldak jako wiceprezes.

Wystawa odbędzie się w parku, nabytym przez Sejmik Powiatowy.

Biura Komitetu Wystawowego mieszczą się w lokalu Okręgowego Towarzystwa Rolniczego, Pińsk, ulica Kościuszki Nr. 43.

Podczas Wystawy odbędzie się szereg odczytów z udziałem wybitnych sił naukowych.

WYSTAWA W GNIEŹNIE. W miesiącu wrześniu b. r. odbędzie się w Gnieźnie Wystawa Rolniczo-Przemysłowo-Rzemieślnicza, którą otworzy Pan Premier Grabski a zwiedzi ją Pan Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej.

WYSTAWA W KISZYNIOWIE. 15 sierpnia b. r. została otwarta w Kiszyniowie w Besarabji (Rumunja) powszechna wystawa i targi, których zamknięcie nastąpi 30 września. Reprezentowane będą: produkcja rolna, produkcja win, lotnictwo i wyroby przemysłowe całej Rumunji. Przemysł obcy jest dopuszczony we wszystkich działach, które nie są produkowane w Rumunji.

WSZECHŚWIATOWA WYSTAWA W AMERYCE. W r. 1926 ma się odbyć w Filadelfji, dla uczczenia 150-ej rocznicy niepodległości Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej, olbrzymia wszechświatowa wystawa, w której do wzięcia udziału zostały urzędowo zaproszone przez rząd amerykański wszystkie mocarstwa europejskie, a między innymi i Polska.

Wystawa w Filadelfji ma uwydatnić dorobek ludzkości we wszystkich bez wyjątku dziedzinach życia. Inauguracja wystawy ma nastąpić w kwietniu roku przyszłego, a trwać będzie do grudnia 1926. Liczba osób, mających zwiedzić wystawę, preliminowaną jest na 50 milionów. „Chicago Tribune“ donosi, iż Francja i Wielka Brytania zadeklarowały już swój udział w wystawie filadelfijskiej.

WYSTAWA POD PIRAMIDAMI. Komitet „Societe Royale Egyptienne d'Agriculture“ organizuje w czasie od 20 lutego do 1 marca 1926 r. Wystawę rolniczą i przemysłową w Egipcie.

Protectorat nad wystawą objął król egipski.

WSZECHŚWIATOWA WYSTAWA KOBIECA W CHICAGO. W kwietniu 1926 roku ma być urządzona w Chicago wszechświatowa wystawa kobieca (Woman's World's Fair), do udziału w której Polska została również zaproszona. Przedmiotem wystawy ma być dorobek kobiety we wszystkich formach, dziedzinach i krajach, a więc pozytywne wyniki działalności kobiety w życiu politycznym, społecznym, oświatowym, literackim, artystycznym, sportowym, w przemyśle, handlu, rolnictwie, ogrodnictwie, gospodarstwie i t. d.

W żadnym może społeczeństwie kobieta nie odegrała tak pięknej i wszechświatowej roli, jak w Polsce i dlatego niewątpliwie przy należytej organizacji i sprawności komitetu, dział eksponatów polskich może wyglądać imponująco. W niedalekiej przyszłości wszystkie instytucje i organizacje kobiece będą zaproszone przez wydział prasy i propagandy M. S. Z. na przygotowawczo-organizacyjne zebranie, które wybierze komitet wystawowy w Chicago na Polskę.

NOWE PORTALE SKLEPOWE W KRAKOWIE. Od szeregu miesięcy Magistrat krakowski rozpoczął, w myśl rozporządzenia z r. 1918, wydanego na podstawie uchwały Rady miasta, usuwanie szpecących fasady domów sztyldów i portali sklepowych. Skutek jest widoczny. Coraz częściej zauważyć można zakryte dotychczas szczegóły architektoniczne fasad. O ile jednak usunięcie sztyldów nie przedstawia, stosunkowo, większych trudności, to sprawa uporządkowania portali sklepowych, z powodu trudnej sytuacji finansowej, przewleka się niestety zbyt długo.

Niedawno ogłoszono rozporządzenie, wstrzymujące termin usunięcia witryn o jeden rok. Mamy jednak nadzieję, że piękąca ta sprawa wejdzie niebawem w stadium realizacji i wówczas zagadnienie architektonicznego ukształtowania portali sklepowych stanie się aktualne. Portale te, skupione przeważnie w starym Krakowie, muszą dostroić się do jego architektury. Na tabl. XIII, podajemy niedawno wykonany przykład szczególnie rozwiązanego portalu firmy Piasecki, w zabytkowym pałacu Potockich w Rynku głównym, oraz wewnętrzne urządzenie sklepu, wykonane według projektu prof. Jana Bukowskiego. S. S.

AKADEMJA REKLAMY W PARYŻU. W Paryżu zostanie założona w najbliższej przyszłości Akademia

reklamy, w której całe zastępy młodzieży będą studjować sztukę artystycznej reklamy.

Druga szkoła też w guście upodobań XX wieku, została już otwartą i jest nią szkoła „Paryskiego Szyku“. Ma ona na celu wykształcić cały zespół inteligentnych ekspedjentów i ekspedjentelek, gdyż sztuka sprzedawania jest tak samo ważną, jak i sztuka reklamowania. Nie dość tylko ułożyć artystycznie barwne materje w oknie wystawowym, tak, aby porywały oko, lub zbudować całe piramidy z flakonów kryształowych najmniejszych zapachów. Niedosć, aby przechodzić zachwycał się piękną wystawą — lecz główna sztuka polega na tem, aby nie wypuścić go ze sklepu z puściami rękoma.

Na „Szyk Paryski“ złożyły się już całe stulecia życia w tem pięknem i pełnem dobrego gustu mieście, to też studenci Szkoły Paryskiego Szyku — przyswajają sobie z wielką łatwością wszystkie najzawilsze subtelności tej sztuki stosowanej. Jak dotąd szkoła liczy zaledwie 300 adeptów, lecz profesorowie-artyci są pewni, że po roku liczba studentów wzrośnie do tysiąca. Uczniowie tej szkoły są wysyłani na lekcje poglądowe do największych sklepów paryskich, aby się przypatrzeć sztuce „uwodzenia“ kupujących przez ekspedjentów i ekspedjentełki.

MEBLE POLSKIE Z ROSJI. W ostatnich czasach sprowadzono do Warszawy 117 kompletów dawnych stylowych mebli polskich z Pałacu Zimowego i innych pałaców carskich. Rząd polski zastrzegł sobie, że ruchomości te jedynie mogą być sprzedane tylko instytucjom społecznym, albo państwu. Kilka pięknych kompletów zakupiło Muzeum Narodowe, jeden komplet magistrat, zaś cztery komplety w stylu Ludwika XV i XVI nabył teatr miejski.

MUZEUM BEZ OKIEN. Dyrektor amerykańskiego muzeum przyrodniczego, dr. Lucas propaguje obecnie budowę muzeów — bez okien, wykazując, że światło słoneczne niszczy wszystkie drogocenne zbiory. Zgadza się z nim najzupełniej dyrektor wielkiego muzeum brytyjskiego w Londynie, który twierdzi, że chemiczne działające promienie słońca, których szkło szyb powstrzymać nie może, większe wyrządzają w muzeach szkody, niżby wyniosła suma oświetlenia sal muzealnych elektrycznością. W dodatku „muzeum bez okien“ nie miałoby „ciemnych kątów“, a mogłoby być też obszerniejsze, gdyż ściany, w których dziś znajdują się okna, służyłyby do umieszczenia przedmiotów. Najważniejszym zaś momentem jest, zdaniem obu dyrektorów, lepsza i trwalsza konserwacja drogocennych obrazów (farb) materiałów itd. wystawionych dziś na szkodliwe w najwyższym stopniu działania światła słonecznego.

NAJDROŻSZY SZTYCH. Podczas sprzedaży zbioru miedziorytów C. G. Boernera w Lipsku wywiązała się w tych dniach gwałtowna walka o sztych Rembrandta, przedstawiający Jana Lutona, niezmiernie rzadki i doskonale zachowany.

Cena była oznaczona na 15.000 marek złotych. W walce jednak z amatorami niemieckimi zwyciężył Anglik Colnagh z Londynu i nabył kosztowny miedzioryt za 24.500 marek.

Inny, również bardzo rzadki sztych, przedstawiający Jana Ewangelistę dzieło mistrza, który żył w piętnastym wieku, a którego nazwisko dotychczas jest nieznanne, dzieła bowiem swoje podpisywał tylko głoskami E. S., osiągnął również niezwykle wysoką cenę bo 13.800 marek złotych.

Przetarg tego sztychu rozpoczął się od 6000 marek. Nabywcą jego jest p. Stroehlin z Genewy.

NADESŁANE KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

DARY DLA UCZESTNIKÓW I-SZEGO ZJAZDU BIBLIJOFILÓW POLSKICH W KRAKOWIE. Do najmilszych bez wątpienia chwil w czasie ostatniego Zjazdu Biblijofilów polskich w Krakowie należał moment obdarzenia każdego z uczestników okazałą paczką całego szeregu pięknych wydawnictw, oddanych lub specjalnie na ten cel przygotowanych przez różne instytucje, firmy wydawnicze i drukarnie. Niema bowiem dla rzetelnego biblijofila większej przyjemności, nad możliwość wzbogacenia swej biblioteki nowym, a prawdziwie pięknym i wartościowym nabytkiem. Dary te, stanowiąc same w sobie najszlachetniejszą formę reklamy, dały zarazem dowód zainteresowania się ruchem biblijofilskim i wysokiego zrozumienia głoszonych przezeń hasła ze strony licznych firm wydawniczych i oficyn drukarskich.

Niestety stwierdzić wypada, iż to zainteresowanie się młodym a tak żywotnym ruchem organizacyj-

nym i działalnością biblijofilów polskich — znalazło daleko żywszy wyraz wśród wydawców zagranicą niż w Polsce. Stwierdzają to nie tylko tak licznie z całej Europy a zwłaszcza Niemiec nadesłane depeşe gratulacyjne dla Zjazdu — lecz również ofiarowane w dużej liczbie wzorowe wydawnictwa naukowe lub artystyczne. Przysłano z Lipska, Stuttgartu, Berlina, Wiednia i t. d. kilkanaście okazałych publikacyj naukowych w pojedynczych egzemplarzach, które zasilily bibliotekę krakowskiego Towarzystwa miłośników książki, a nadto dostarczono sporo innych wydawnictw w dużej ilości egzemplarzy, tak, iż można niemi było obdzielić wszystkich uczestników Zjazdu. Tu zwłaszcza zasługują na uwagę przemile książki dla młodzieży, bogato ilustrowane i pięknie oprawne nakładu Gerlacha & Wiedlinga (Wiedeń-Lipsk), lub wspaniałe zeszyt wzorowego czasopisma „Monatshefte für Bücherfreunde

u. Graphiksammler“, wyd. Klinkhardt & Biermann (Lipsk), z załączoną specjalną dedykacją dla członków Zjazdu.

Z pośród polskich firm nakładowych jedynie kilka nadesłało swe dary, w większości katalogi i prospekty. Z pośród ofiarowanych książek wspomnieć wypada nadesłaną w większej ilości przez Książnicę Polską Bronisławy Ostrowskiej „Książkę Jutra czyli Tajemnicę Genjusza drukarni“, stanowiącą ciekawy eksperyment literacki i wydawniczy (druk Łazarskiego), dalej wdzięczny i pięknie ilustrowany Almanach Biblioteki Polskiej na rok 1925, wreszcie ofiarowaną przez znane z swych cennych wydawnictw naukowych Towarzystwo Miłośników historii i zabytków Krakowa, starannie wydaną pracę dra J. Dobrzyckiego „Michał Stachowicz“ (druk Anczyca).

Na najbaczniejszą jednak uwagę zasługują te wydawnictwa, które przygotowano specjalnie jako dary dla Zjazdu, w małych nakładach po 100 egzemplarzy. Jest ich pięć; jeden druk warszawski, reszta krakowskie. Pierwszy z nich, dar warszawskiego Towarzystwa Bibliofilów Polskich, stanowi wysoce interesujące i z wielkim nakładem pracy napisane studjum „O miłości do książki w Polsce“ pióra Stefana Dembego, szefa wydziału dla spraw bibliotecznych Min. W. R. i O. P., a zarazem prezesa I. Zjazdu Bibliofilów, obejmujące zarys dziejów bibliofilstwa w Polsce od czasów najdawniejszych aż po dni współczesne. Studjum to, skreślone pięknym językiem i z młodzieńczą iście żywością, przyobleczone w piękną szatę wydawniczą w oficynach głośniejszej i zasłużonej drukarni Łazarskiego, sprawiło członkom Zjazdu prawdziwie miłą niespodziankę.

Wśród czterech wydawnictw krakowskich wybija się na pierwsze miejsce królewski iście dar drukarni Anczyca w postaci wspaniale wydanej pracy dra J. Dobrzyckiego p. t. „Dzieje Almae Matris pendzła Michała Stachowicza“, której omówienie zamieszczono na innym miejscu. Forma wydawnicza tej pracy okrywa nowym splendorem tę tak bardzo dla kultury polskiej zasłużoną drukarnię, budząc zwłaszcza prawdziwą cześć dla jej właściciela i kierownika p. Wacława Anczyca.

Świetną tradycję dawnego drukarstwa polskiego przypomniawszy najstarsza z polskich oficyn, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego. W przebogatym jej zbiorze starych klocków drzeworytowych odnalazł wybitny znawca najdawniejszych polskich druków, p. Kazimierz Piekarski, trzy klocki, stanowiące ilustracje zaginionego polskiego Sowizdrzała z XVI w. Te właśnie trzy drzeworyty, objaśnione krótkim wstępem, publikuje Piekarski w pięknej broszurce, złożonej jako dar dla Zjazdu, przez Drukarnię Uniwersytecką. Jako tekstu objaśniającego treść tych drzeworytów, użył Piekarski trzech opowieści sowizdrzałskich ze starego niedatowanego Sowizdrzała, nieporównanych pod względem jedności i archaizmu staropolskiej gwary. Pierwsza nosi tytuł: „*Kędy się Sowizdrzał narodził iako trzykroć iednego dnia chrzczon był y ktorzy iego kmotrowie byli*“, następna: „*Jako Sowizdrzał we Wsi Jnrzyńskiej Krainie,*

Niewiastom stare kozuchy prał i odnawiał ie“, ostatnia wreszcie: „*Jako Sowizdrzał w Frankworcie żydy na ty-sięć złotych oszukał, przedaiąc im tajna za Prorockie iagody*“. Całości tej umiał nadać Piekarski prześliczną archaiczną postać, o charakterze starej powieści polskiej z XVI. wieku. Próba ta powiodła się świetnie, dzięki czemu uczestnicy Zjazdu otrzymali do rąk książeczkę małą — i miłą, mogącą zapewnić im chwilę prawdziwej bibliofilskiej rozkoszy. Nie mieli też dość słów uznania dla Piekarskiego, otrzymawszy nadto w darze osobno tłoczoną u Anczyca poważną i cenną jego pracę: „*Inwentarz Inkunabułów Polskich*“, posiadający niezwykłą naukową doniosłość, a wydany przez krakowskie Koło Bibliotekarzy Polskich.

Dla zbieraczy exlibrisów prawdziwą niespodzianką był dar Drukarni Narodowej, która ofiarowała „*Bibliografję polskiego exlibrisu 1874—1925*“, zestawioną sumiennie przez wybitnego znawcę polskiego znaku książkowego, Kazimierza Reychmana. Ważna ta praca, której potrzeba już zdawna odczuwać się dawała, ukazała się w szacie niezwykle pięknej, z widoczną starannością w doborze czcionki i zestawieniu układu. Ogólnym charakterem nawiązuje do najnowszych wysiłków sztuki drukarskiej dochodząc w układzie karty tytułowej i wstępu może na zbyt bliski dystans do najświeższych rezultatów poszukiwań niemieckich.

W przeciwieństwie do pracy tej dar małej lecz pod każdym względem wzorowej drukarni Muzeum Przemysłowego, usiłuje stworzyć nowy, lecz nawskroś oryginalny i rodzimy charakter książki. Stąd też dar ten, w postaci rozprawy wybitnego estety prof. Karola Homolacza, noszącej aż nazbyt skromny tytuł „*Kilka uwag ogólnych o książce*“ — zwraca przedewszystkiem uwagę wśród darów dla Zjazdu. W formie niezwykle esencjonalnej rozważa w pracy tej autor założenia użytkowe i estetyczne w przemyśle artystycznym, poczem przystosowuje je do książki, rzucając całe mnóstwo poglądów nawskroś nowych, a rozwiązujących najszczęśliwiej wszelkie problemy wynikające z estetycznego i utylitarne go charakteru książki przyszłości. W zwięzłym wykładzie wykazuje „*ścisłą zależność każdej formy od czynników, z których jedne mają użytkowy, a inne czysto artystyczny charakter*“, poczem zwraca się do czytelnika z prośbą o zrozumienie „*uroku logiki jaka się w tych zagadnieniach ukrywa pod pozorami względnej dowolności — logiki, która się nie mieści w żadnej martwej regułce, ale potrzebuje żywej i czującej intuicji artysty, aby z gmatwaniny krzyżujących się sił wytworzyć harmonijne i jednolite piękno*“.

Głoszone przez siebie zasady, usiłuje autor natychmiast wprowadzić w czyn, tworząc z pracy swej niezwykle ciekawy eksperyment drukarski. W tym celu tworzy specjalny układ kolumn, tłoczonych piękną czcionką Bertholda, wprowadza czerwone tytuły i duże ozdobne a łatwo czytelne inicjały własnej kompozycji, sztucznie wiąże wiersze wybiegowe w zwartą całość

z kolumną, zastępuje kropki gwiazdkami i t. p. Wprawdzie pośpiech, w jakim pracę na Zjazd przygotowano, nie dozwolił na należyte zestrojenie karty tytułowej z treścią, oraz odbił się niezbyt szczęśliwie na wyborze papieru okładki. Mimo to jednak, jak również mimo niemożności bezdyskusyjnego pogodzenia się z wszystkimi nowościami zastosowanymi w tym eksperymentalnym druku, należy się prawdziwą wdzięczność zarówno autorowi, jak i kierownikowi drukarni Muzeum Przemysłowego p. Stefanowi Baranowskiemu, za szczęśliwe doprowadzenie do końca tej niełatwej pracy, chlubnie świadczącej o polskich poszukiwaniach nowych dróg w szlachetnej sztuce typograficznej.

Co zaś dotyczy samego tekstu pracy to, zdaniem naszem zapoznać się z nim winny najszersze koła wydawców i drukarzy. Stąd też wydanie nowego dużego nakładu rozprawy prof. Homolacsa jest postulatem pilnym i ważnym.

Pisząc o ważniejszych darach złożonych Zjazdowi Bibliofilów nie podobna wreszcie milczeniem zbyć daru krakowskiego Towarzystwa Miłośników książki, organizatora tegoż Zjazdu. Darem tym była świetna akwaforta Kielisińskiego, wyobrażająca portret wielkiego bibliofila Jerzego Samuela Bandtkiego, odbita doskonale przez prof. J. Wojnarskiego ze starej płyty, przechowanej w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej.

Na zakończenie niech nam wolno będzie podkreślić szczęśliwość samego pomysłu bibliofilów krakowskich, obdarzenia członków I. Zjazdu specjalnie na ten cel przygotowanymi wydawnictwami. Dzięki zycziwej ofiarności kilku najwybitniejszych polskich drukarni pomysł ten został w czyn wprowadzony, dając tymże drukarniom drogą szlachetnej rywalizacji możliwość zdania egzaminu z najwyższych wartości wiedzy fachowej i potencjalności artystycznej. Z drugiej zaś strony powstałe w ten sposób wydawnictwa wzorowe, tłoczone w małych nakładach, jako „białe kruki“, tak gorąco zawsze przez miłośników książki poszukiwane, na zawsze będą stanowiły trwałe pomniki tego pierwszego w Polsce Zjazdu Bibliofilów.

Dr. Jerzy Dobrzycki.

DZIEJE ALMAE MATRIS PENDZLA MICHAŁA STACHOWICZA. NAPISAŁ JERZY DOBRZYCKI KRAKÓW MCMXXV STR. 30. 4-TO 14 RYCIN. *Nakładem i drukiem W. L. Anczyca i Ski w Krakowie. Odbito w 100 egz. numerowanych na papierze czerpanym.*

Dra Dobrzyckiego śmiało uważać można za wskrzesiciela Michała Stachowicza. Popularna przed wiekiem na bruku krakowskim postać malarza, zatarła się w ciągu lat w swym duchowym rysunku. Pamięć o nim przechowała się jedynie w jego obrazach malujących sceny z czasów Kościuszki, do których należy wiekopomna przysięga Naczelnika na rynku krakowskim. Twórca zasunął się z wolna w mgłę zapomnienia, skąd ducha jego wywołał p. Dobrzycki, pisząc treściwą monografię artysty a obecnie „odkrywając“ dzieło tak różne od jego dotychczas znanych prac, że odkrycie to poczy-

tywać można za pewnego rodzaju rewelację w dziejach sztuki rodzimej. Oto Stachowicz ozdobił dekoracją malarzką dawną aulę Collegium Maius, zwaną Salą Jagiellońską, na której ścianach przedstawił w szeregu udanych malowideł chwałę i wielkość Jagiellońskiej Almae Matris. Dzieło artysty zniszczyła dłoń ludzka, ale na szczęście w bibliotece Jagiellońskiej zachowały się teki, przekazujące nam to nieznane dzieło Stachowicza. Człowiekiem, który zachęcił naszego artystę do podjęcia tej pracy, a zarazem jako fundator poniósł jej koszt, był kanonik Sebastjan hr. Sierakowski. P. Dobrzycki przygotowuje do druku obszerną monografię Sierakowskiego ze szczególnem uwzględnieniem jego działalności artystycznej. Wyobrażenie bardzo dokładne o nieistniejącem dziś dziele Stachowicza daje nam 11 oryginalnych jego rysunków, zdjętych przez artystę z wykończonych dekoracji. Są one wykonane piórkiem i podmalowane tuszem na wielkich arkuszach żółtawego grubego papieru. Opisem tych obrazów jak i uwagami nad nimi zajmuje się właśnie p. Dobrzycki w swej cennej i wzorowo napisanej pracy, poświęconej przez autora i nakładcą uczestnikom I-go Zjazdu Bibliofilów Polskich w Krakowie.

To też z racji swego bibliofilskiego przeznaczenia, strona zewnętrzna książki stanowi clou wytworności drukarskiej. Żółtawy papier czerpany, pyszne czcionki „Walbauma“ z firmy H. Bertholda, czysty i wzorowy układ graficzny, duży margines, nad wyraz udatne ryciny, z których szczególnie podkreślić należy bardzo udaną reprodukcję tytułowego miedziorytu (odbitą ze starej płyty), estetyczna, w spokojnym układzie utrzymana okładka, stawia książkę p. Dobrzyckiego w szeregu najwykwintniejszych dzieł, jakie w ostatnich czasach wydała zaszczytnie znana oficyna drukarska p. W. L. Anczyca w Krakowie. Nie dziw więc, że tak piękny dar wydawcy i autora poczytywali bibliofile za rozkosz prawdziwą, wyrażając twórcy strony graficznej dzieła pełne i zasłużone uznanie.

J. Sokulski.

NOWE CZASOPISMO. Ukazał się Nr. 1 miesięcznika „Architektura i Budownictwo“ pod redakcją inż.-arch. Zygmunta Wóycickiego. Na treść numeru składają się następujące artykuły: Jerzego Beilla, Gimnazjum im. Stefana Batorego w Warszawie — Romana Felińskiego, O planach regulacyjnych miast i osiedli — Aleksandra Ranieckiego, Konkurs na gmach Muzeum Narodowego w Warszawie — Zygmunta Słomińskiego, Plan rozbudowy m. st. Warszawy, w dziesięciolecie od 1925—1935 r., i inn. Szereg wydarzeń aktualnych z dziedziny budownictwa współczesnego u nas i zagranicą znajduje swe odbicie w obfitej kronice. Zeszyt wydany na papierze kredowym zawiera ponadto kilkadziesiąt ilustracji oraz projektów i planów architektonicznych.

„POLSKI PRZEMYSŁ BUDOWLANY“. Ukazał się numer 4-ty tego poczytnego wydawnictwa (pod redakcją T. J. Żmudzińskiego — wydawca Wł. Guzow-

ski). Zeszyt sierpniowy, wydany starannie, obejmuje 60 stron druku dużego formatu. Na treść wielce urozmaiconą i bogato ilustrowaną składają się artykuły dotyczące zagadnień aktualnych nietylko z dziedziny budownictwa i przemysłów z niem związanych, ale także z zakresu ogólnego życia gospodarczego, jako to: „Egzamin gospodarczy Rzeczypospolitej“, „Polski przemysł budowlany na V Targach Wschodnich“, IV kongres międzynarodowy budownictwa i robót publicznych w Paryżu“, „Jak federacja międzynarodowa usiłuje rozciąć węzeł gordyjski“, „Recepta na uzdrowienie, napisana przez konsylium narodów“, „Akcja kredytowa rządu na cele budowlane“, „Każdy obywatel powinien mieć swój własny dom“, „Rozbudowa sieci kolejowej“, „Szkoły rolnicze“, „Dla utrwalenia granicy wschodniej“, „Polski przemysł budowlany“, „Krakowska Alma Mater i inne wyższe uczelnie“, „Warszawa świeci przykładem w budownictwie szkolnym“, „W sprawie obniżenia kosztów budowy“, „Racjonalna gospodarka ciepła na kolejach“, „Budowa strażnic celnych“, „Regulamin dla komitetów rozbudowy“ i w.in. Wszystkie artykuły pisane przez wybitnych fachowców, a większość oparta na wywiadach z miarodajnymi osobistościami z kół oficjalnych i zawodowych. Zeszyt uzupełniają informacje wyczerpujące o kredytach budowlanych oraz obszerna kronika budowlana z całej Polski.

ARCHITEKT. Zeszyt 5. R. XX. 1825. Treść: Dr. Henryk Kunzek: Kilka uwag o wystawie dekoracyjnej w Paryżu. — Kronika. W zeszycie najnowszym architekta zasługują na uwagę pierwsze w prasie polskiej, rzeczowe artykuły o wystawie paryskiej. Uwagi Dr. Kunzeka napisane z dużą znajomością rzeczy i obiektywnym poglądem na nowoczesne zadanie w architekturze i sztuce stosowanej, dają krótki lecz jasny obraz wystawy paryskiej.

NORBERT OKOŁOWICZ. O farbowaniu batika czyli tkaniny woskiem pisanej. Wydane staraniem Szkoły Sztuk pięknych w Warszawie 1925 r.

Na podstawie powyższej publikacji umieszczamy uwagi doświadczonego artysty-praktyka w zakresie barwienia materji, przeciwstawiające się zasadom Dra Dolińskiego, ogłoszonym w artykule pod tytułem „Barwniki sztuczne — czy naturalne?“.

W słowie wstępnem Norbert Okołowicz tak określa swój stosunek do barwików sztucznych:

„Poradnik niniejszy służyć będzie prawdopodobnie nielicznej garstce tych, których wymagania estetyczne i wrażliwość kolorystyczna nie zadowolą się stosowaniem znanych barwików sztucznych.

Trudno mi jest w tem miejscu rozwódzić się nad znaną zresztą, estetyczną wyższością barwików, pochodzenia naturalnego, nad barwikami sztucznymi, chciałem tylko przypomnieć o istnieniu odwiecznych tradycji farbiarstwa, stanowiącego dawniej nierozdzielną część twórczości artystycznej.

Dawniej artysta był równocześnie farbiarzem, który szukając w przyrodzie barwików, potrzebnych do wykonania jego pomysłów, zbliżał się w ten sposób do przyrody, czerpiąc z niej równocześnie natchnienie.

Dzisiaj artyści, zdani na łaskę fabrykatów farbiarskich, surowych, zbyt jaskrawych i najczęściej nietrwałych lub niespodziewanie zmieniających kolor, nieraz bywają w kłopotcie, usiłując wydobyc szlachetne zestawienia kolorowe starodawnych tkanin. Kolory, wydobyte bowiem przy pomocy sztucznych barwików, nie tylko przedstawiają trudności w zharmonizowaniu, lecz robią najczęściej niespodzianki. Zharmonizowane w świetle dziennym, tworzą kakofonię w sztucznym świetle lub patynują znów czasem w sposób zmieniający zupełnie całość gamy kolorowej.

Nie znaczy to, ażeby i barwiki, pochodzenia naturalnego, nie traciły z czasem siły natężenia i żywości koloru. Chodzi mi tu tylko o podkreślenie specjalnej właściwości barwików, pochodzenia naturalnego, zawsze zmieniających się harmonijnie i zatrzymujących swe szlachetne natężenie barwne przez setki nawet lat.

Poradnik niniejszy jest tylko skromną interpretacją nieznacznej części dawnych sposobów farbowania przy pomocy barwików pochodzenia naturalnego. Obejmuje on oprócz tego tylko te barwiki, które dadzą się zastosować do farbowania „batiku“.

Wszystkie, zawarte w tym poradniku sposoby farbowania, zostały dokładnie wypróbowane w ostatnich dwóch dziesiątkach lat, w doświadczalnych pracowniach farbiarskich „Warsztatów Krakowskich“ i Polskiej Sztuki Stosowanej“.



OD REDAKCJI: W niniejszym zeszycie zamieszczamy dokończenie artykułu prof. Karola Homolacsa p. t. F. Jean Desthieux „Qu,est-ce que l'art moderne“, który wydajemy jednocześnie w osobnej odbitce.

F. JEAN DESTHIEUX „QU'EST-CE QUE L'ART MODERNE“.

(Dokończenie).

Zagadnienie to stara się autor oświetlić przy pomocy kilku charakterystycznych przykładów: automobil, przedstawiający się w początkowym okresie jak pojazd zwyczajny, od którego odprężniło konie, doszedł drogą stopniowych przemian do formy szlachetnej, szarmonizowanej ściśle z jego przeznaczeniem.

Powyzsza zasada stosuje się nietylko do form czysto technicznych, ale również do takich, które noszą na sobie wyraźne piętno artystyczne. Abażur dostosowany w swoim czasie do lamp oliwnych a następnie naftowych, zmienił swój wygląd pod wpływem nowych warunków, związanych z rozpowszechnieniem prądu elektrycznego.

Kolor, który temu abażurowi nadajemy, podporządkowuje się dzisiaj również praktycznym wskazaniom higieny oka. Równolegle z powyższą ewolucją zmienia się oczywiście i kształt samej lampy. Jeżeli zaś (jak to robią niektórzy fabrykanci) osadzimy lampę na podstawie mającej kształt wazy, to lampa taka nie będzie naprawdę „moderne“.

Wynika stąd, że modernizm warunkują dwie zasady, a mianowicie: forma musi być dostosowana do zmieniających potrzeb współczesnych, a rozwiązanie jej nie powinno być echem form do tego samego użytku stworzonych, a przynależnych do stylów minionych. Jeżeli przyjmujemy taką definicję, to musimy skonstatować, że zmiana formy nie obowiązuje wszystkich sprzętów. Ciało ludzkie nie uległo zmianie, a skutkiem tego niema żadnej istotnej potrzeby, aby fotel przybrał inny kształt i proporcję. Można tylko zmienić jego konstrukcję, lub barwę, można wprowadzić inne materiały, ale fotel wolterowski, jeżeli istotnie uznamy go za wygodny, może w sztuce „moderne“ zachować dawny swój kształt zasadniczy. Przykłady tego rodzaju uprawniają do wniosku, że sztuka stosowana „modern“ istnieje rzeczywiście i daje się określić jako sztuka, która się liczy z nowymi potrzebami jednostki, oraz z postępem nauki. Określenie to uzupełnić należy ponadto uwagą, że wszelkiej nowej formie odpowiada nowa ozdoba.

Na tej podstawie wymagałyby obicia kolejowe, oraz automobilowe nowych rozwiązań, których jednak nie spotyka się dotąd w rzeczywistości; natomiast nieracjonalnym byłoby przyoblekać każdą formę obowiązującą w szatę nową. Wiadomo bowiem, że nie wszystkie wymagają zmiany, a te które zachowały kształt dawny, nie sprzeciwiają się koniecznie modernizmowi. Zmiany zewnętrzne, czysto dekoracyjne, niezwiązane z potrzebą, mają charakter nietrwały i przemijają bez śladu, jak moda.

Względność pojęcia modernizmu, która się już wyraźnie zaznaczyła w dotychczasowych wywodach, rozwija autor w dalszym ciągu pracy, analizując stosunek prowincji do stolicy, oraz innych narodów do Francji.

Modernizm w tem znaczeniu, jakie mu nadali organizatorowie wystawy, nie obejmuje tego przemysłu, który na sobie nosi piętno prowincji. Takie ujęcie zacieśnia i uboży, zdaniem autora, twórczość narodową. Na prowincji żyje zastęp pierwszorzędnych rękodzielników, którzy nie zatracili jeszcze tradycji lokalnej. Różnice, jakie charakteryzują pojedyncze prowincje, mają realną podstawę w różnicach klimatycznych, etnicznych i ekonomicznych. Formy, które tam spotykamy, odpowiadają niejednokrotnie warunkom i potrzebom ludności miejscowej, a wobec tego są w istocie swojej „moderne“. Wyzyskanie tego materiału wzbogaciłoby twórczość stolicy i nie pociągnęłoby za sobą spaczenia stylu nowoczesnego, który i tak wchłania w siebie różne formy egzotyczne, nie zważając na to, że one z reguły bywają bardzo archaiczne.

Przechodząc do stosunku, jaki zachodzi pomiędzy przemysłem artystycznym francuskim i obcokrajowym, zwraca uwagę autor na dwie rzeczy. Najpierw wyraża zapatrywanie, że Francja powinna się liczyć ze smakiem innych krajów, których rynki pragnie zdobyć; ludy zaś różne, różnych potrzebują rzeczy, i nieraz właśnie wyroby, które mają cechy prowincjonalne, mogą im lepiej odpowiadać, niż wyroby stolicy. Następnie podkreśla i tę okoliczność, że narody obce, z których każdy własne cechy charakterystyczne na wystawie zaprezentuje, mogą bogactwem przewyższyć Francuzów, jeżeli ci oprą się wyłącznie na sztucznych spekulacjach artystycznych stolicy i nie wyzyskają naturalnego bogactwa prowincji. W następnym rozdziale powraca autor do zagadnień ogólnych i stwierdza na przykładach, że postęp techniczny oddziałuje silnie, nawet na takie gałęzie sztuki, które nie są napozór z nim związane*) i że artysta siłą rzeczy musi coraz silniej wrastać w życie plastyczne. Zjawisko to zdaje się zapowiadać odrodzenie sztuki, która w epokach rozkwitu, podług słów Viollet-le-Duc'a, była wszędzie obecną, chociaż się ujawniała w postaci uszlachetnionego rzemiosła, a nie wyrastała z formuły, od życia oderwanej. Z kolei, dla dopełnienia całości obrazu, poświęca autor kilka uwag zagadnieniom sztuki czystej i konstatuje, że istotna wartość każdego obrazu sztalgowego leży w jego dekoracyjności. Wartość modernizmu, zdaniem jego, daje się w zakresie sztuki obrazowej łatwiej ocenić, niż w zakresie sztuki stosowanej i charakteryzując grupy malarzy, począwszy od skrajnej prawicy, znajduje, że wartości te wzrastają stopniowo ku lewicy, jednakże z wyłączeniem lewicy skrajnej. Do tej bowiem grupy należą, zdaniem jego, tacy malarze, którzy nie umieją rysować, lub którzy chcą zdobyć klientelę snobów, albo wreszcie tacy, którzy rachują na wywołanie licytacji wśród modnisiów i kunständlerów. Do liczby

*) Karykatura zmieniła swój charakter, zdaniem autora, pod wpływem wymogów, związanych z drukarską maszyną rotacyjną i lichym papierem gazetowym.

tych ostatnich zalicza on takich malarzy jak Lhote, Dufy, Picasso, Matisse itd.

Z kolei przechodzi autor do zagadnień, związanych z architekturą. Stwierdza, że do ostatnich miesięcy, nie było we Francji właściwie żadnej architektury naprawdę nowoczesnej, a budowle, które wzniesiono, nie przedstawiają żadnej wartości. Błąd tkwił w tem, że budował zwyczajny budowniczy, a architekt zajmował się tylko stroną estetyczną. Ta martwość w dziedzinie architektury wydaje się tem dziwniejsza, że od dłuższego czasu istnieją materiały nowe, przedewszystkiem zaś żelazo-beton, które umożliwiają szybką i silną konstrukcję i zmuszają niejako do wytworzenia swoistego stylu. Obok nowych materiałów istnieją również nowe potrzeby, nowe warunki życia, które w tym samym kierunku na architekturę wywierają nacisk. Budowniczy przyszłości będzie musiał wszystkie te czynniki uwzględnić, będzie on więc inżynierem, który potrafi wyzyskać najnowsze wynalazki, a przedewszystkiem uwzględni w rozwiązaniu wnętrza wszystkie możliwe zastosowania elektryczności; będzie on również hygienistą, a wreszcie socjologiem, przewidującym przyszłe formy życia. Trudno zrozumieć, dlaczego architektura do ostatnich czasów była martwa, chociaż tysiące czynników parło ją do postępu, w czasie, kiedy przemienia się gwałtem i modernizuje nawet takie formy, które wcale żadnej zmiany nie wymagają. Zestawienie to uwidocznia w sposób oczywisty, że istnieją dwa modernizmy różne, a mianowicie: jeden racjonalny, na realnych podstawach oparty, drugi nie racjonalny, ulegający kaprysom mody. Ażby postawić architekturę na właściwym gruncie, potrzeba ludzi o szerokim horyzoncie, a nie ciasnych specjalistów, (których czas wogóle zdaje się przechodzić). Na szczęście mamy dziś takich ludzi, a w głowach ich rodzą się projekty nieprawdopodobne i ściśle duchowi czasu odpowiadające.

P. Le Corbusier-Sanquier wychodzi z założenia, że współczesne apartamenty już się przeżyły i nie mają racji bytu, choćby ze względu na drożyznę obsługi. Buduje on olbrzymi dom czynszowy, w którym uwzględnił wszystkie najnowsze ulepszenia techniczne; dom, w którym będzie można się obejść bez służby i to do tego stopnia, że wspólna kuchnia na zasadach kooperatywy zorganizowana, dostarczać będzie ciepłych i świeżych posiłków, które zjawiać się będą na stołach lokatorów za pociśnięciem dzwonka. Uprzątnięcie nakrycia odbywać się będzie również automatycznie. Znany również dom na rue Vavin, wystawiony przez architekta p. Sauvage, w którym, licząc się z zamiłowaniem Francuzów do ogrodnictwa, zdołał on pomieścić na 4 piętrach 120 mieszkań tak pomyślanych, że każde z nich rozporządza ogródkiem, krzewami, kwiatami i basenami wody. Znany architekt p. A. Ventze jest zdania, że sposób budowania taki, jaki bywa używany powszechnie, jest bezsensowny. Metody, których trzymają się ludzie w obchodzeniu się z drzewem, kamie-

niem, wapnem i innymi materiałami, robią, zdaniem jego, z budowy jakiegoś komicznego widowiska. Dźwiganie z kamienia, cegły i gipsu olbrzymich murów jest zgoła niepotrzebne, wobec istnienia materiałów doskonalszych, umożliwiających rozwiązanie zupełnie nowe, w których konstrukcja polega na dobrze obliczonych i ustosunkowanych punktach ciśnienia. Ściany grają przy takiej budowie jedynie rolę parawanów. Koszta budowy nie stoją w żadnym stosunku do kosztów dotychczasowych, choćby dlatego, że czas roboty skraca się z 15-tu na 3 miesiące, co przy obecnej cenie robotnika stanowi czynnik decydujący. Ponieważ sufity mogą obecnie bez podpór osiągnąć bardzo znaczne rozpiętości, przeto można wyzyskać tę cenną właściwość i budować ogromne sale, których podział na izby mieszkalne zależeć będzie od potrzeb lokatorów. Postawiwszy takie horoskopy na przyszłość, stwierdza autor, że architektura „moderne” istnieje rzeczywiście i że jest równocześnie wiedzą i sztuką, gdyż łączy logikę i estetykę. Zdaniem jego, zanikną banalne klatki czynszowych domów, mieszkania nabiorą cech indywidualnych, a miasta zmienią swój obecny wygląd. Ustęp ten kończy autor uwagą, że w danym wypadku należy przyznać rację p. Janneau, który twierdzi, że prawdziwy modernizm tworzy się w biurze inżyniera.

Pomimo całego uznania dla scharakteryzowanych powyżej wysiłków twórczych w dziedzinie architektury, nie kryje autor stron ujemnych tego przewrotu. Gdyby plany p. Veutre ziściły się w całej pełni, stałyby się wszystkie miasta we Francji zupełnie do siebie podobne, a w obrębie każdego miasta ulice nie różniłyby się zgoła pomiędzy sobą. Wobec tego pragnie on, aby postęp odbywał się stopniowo, nie zrywając tradycji i wytwarzając formy przejściowe, związane z miejscowymi warunkami. W ten sposób zachowane zostaną różnice prowincjonalne, a domy posiadać będą niezbędną łączność z pejzażem. W przeciwnym razie architektura zerwie z estetyką, a formy, które wytworzy, nie będą miały nic wspólnego ze stylem. Przestrzegając inżynierów-budowniczych przed tem niebezpieczeństwem, podkreśla, że nie powinni lekceważyć sztuki, która nie znosi formuł absolutnych, gdyż polega na wartościach względnych i jest, jak mówi p. Paul Adam, jednością, manifestującą się w mnogości.

Przedstawiając czytelnikowi w formie obiektywnej szereg różnych faktów i rozbieżnych sądów, pragnie autor, pod koniec pracy, wyprowadzić z nagromadzonego materiału jakieś wskazania ogólne, ale określone. Konstatację więc przedewszystkiem, że styl nie da się stworzyć, gdyż wyłania on się niejako sam z potrzeb i pragnień danej epoki, zachowując, siłą konieczności, kontakt z tem, co go poprzedziło. W chwili obecnej stylu rzeczywiście skryzalizowanego niema i właśnie dlatego, że go jeszcze niema, nie dała przedłożona ankieta takiej odpowiedzi, któraby jego charakter zdefiniowała. Są to jeszcze ciągle tylko wahania i próby niezdecydowane i często rozbieżne. Wprawdzie w dziedzinie sprzętar-

stwa daje się odczuć ogólna skłonność do form prostych, ale trudno tę cechę uznać za cechę specjalnie współczesną, skoro ona właśnie charakteryzuje stare meble ludowe (francuskie). Wynikają stąd ciekawe nieporozumienia, np. p. M. Lebey zachwyca się szafką biblioteczną, wystawioną w r. 1923 na wystawie Niezależnych i stwierdza jej niewątpliwy charakter moderne, a równocześnie wyjaśnia, że jest to wyzyskanie ludowe, szafki kredensowej i zastosowanie jej jako biblioteki. Autor wyśmiewa taką metodę i podkreśla brak zdecydowanego kierunku w poszukiwaniach modernizmu. Wprawdzie nie ulega wątpliwości, że w mnogości form powstających można dopatrzeć się pewnych cech wspólnych, ale cechy te, nie mające głębszego podłoża, zdradzają raczej charakter mody. Moda ta wyraża się w tem, że: „skłania modę ubiorów kobiecych do prostoty, i usuwając gorsety, uwydatnia naturalną linię ciała, a suknie gładkie zdobi srebrem i złotem. Wprowadza w strój męski wygodną czarną kurtkę i miękki kapelusz. Uczy rzeźbiarza syntezy linii i wyrażania formy w bryłach prostych i barwnych, nienawidzi szarżowy, upraszcza kształty przedmiotów użytkowych; nadaje wazonom formy proste, wklęsłość talerzy upraszcza do jednej linii, kształt abażurów sprowadza do gładkiego dzwonu, bez falban i zbytecznych dodatków. Zdobnictwo metalowe ogranicza do wzorów geometrycznych, których główny efekt polega na zestawianiu tonów dalekich, np. czarnego ze srebrem. Usuwa z dekoracji teatralnych skomplikowane kulisy, upraszczając wnętrze sceny. W architekturze mnoży kąty proste, a w meblarstwie uznaje wyłącznie linię prostą. Unika ozdób i potępia fornir. Popiera wszędzie kaprysy zrodzone z nieprzewidzianych konturów“. Wszystkie powyższe cechy wytwarzają, zdaniem autora, jedynie modę dzisiejszą, modę przejściową, po której nastąpią inne mody, zanim zdołamy zanalizować styl, będący wyrazem naszego stulecia. Autor tedy uważa, że zbyt pośpiesznie mówimy o nowym stylu, podobnie, jak to miało miejsce po wystawie z r. 1900, kiedy również mówiło się o „moderne“ stylu*), który przeminął zbyt szybko i nie zachowa w historii nawet miana stylu przejściowego. Wobec tego, było rzeczą bardzo ryzykowną nadawać współczesnej modzie oficjalnie nazwę stylu i zmuszać wytwórców do podporządkowania się jej wymogom. W ten sposób państwo, roztaczając dziwną opiekę nad owym stylem nowoczesnym, stworzyło w rzeczywistości cenzurę, skierowaną przeciw samodzielnym talentom i w rezultacie zwalczając istotny modernizm, a służąc interesom tej koterji artystycznej, która wytworzyła bieżącą modę.

W rozdziale, któremu daje tytuł „Etyka“, zwalczając autor nieokreślone i mistyczne założenia sztuki. Artyści, znalazłszy potwierdzenie swoich wygórowanych ambicji w filozofii Bergsona, pogardzili rzemiosłem i uważają się za ludzi namaszczonego, którzy wyczuwają bezpośrednio istotę wszechrzeczy. Teorie te sprawiły, że

mnóstwo ludzi o miálkiej i przeciętnej umysłowości obrało karierę artystyczną, jako tę, która im dawała rozkoszne samopoczucie półbogów. Temu pogładowi przeciwstawia autor inny, twierdząc, że na świecie niema nic, prócz dziewiczej natury i tego, co z niej wydobyła twórcza praca człowieka. Pracą twórczą, zdobywającą coraz nowe wartości i wytwarzającą to, co jednym słowem nazywamy cywilizacją, tę pracę, bez względu na jej zakres działania, nazywa autor sztuką. Za główne narzędzie, którym się człowiek w tej walce posługuje, uważa autor inteligencję, górującą nad instynktem u jednostki prawdziwie cywilizowanej. Nie instynkt, nie intuicja, lecz inteligencja była kierowniczką ludzkości na drodze postępu, a celem tego postępu nie jest poznanie natury, ale jej dostosowanie do własnych potrzeb. Nieokreślonej i mistycznej filozofii sztuki o typie Bergsonowskim przypisuje autor w znacznej części upadek przemysłu artystycznego i chaos estetyczny, z którego nie możemy się wydobyć. Stworzyliśmy modę i uważamy ją za styl, nie zważając na to, że moda ta ma wybitne cechy kosmopolityzmu, niezgodne z pojęciem rzeczywistego stylu. Kosmopolityzm, wyrażający się setkami wystaw: polskich, czechosłowackich, holenderskich, japońskich, amerykańskich a nawet murzyńskich (!) doprowadził do tego, że „moderne“ oznacza tyle, co „nieznane“.

Wieki ubiegłe żyły spuścizną kultury śródziemnomorskiej. Style: grecko-laciński, bizantyński, maurytański stworzyły podłoża, z którego wyrastały nowe formy. W ostatnich czasach natomiast, artyści, poszukując nowości, zwrócili się ku północy i przyjmowali mody, napływające biernie z Flandrii, Skandynawji, Anglii, Niemiec, Rosji, wreszcie i z Ameryki. Można więc powiedzieć, że modernizm oznacza walkę wpływów północy i zachodu z tradycjami wschodu. Skoro zanalizujemy naszą nowomodną wytwórczość w dziedzinie przemysłu artystycznego, to skonstatujemy, że niema w niej nic francuskiego, poza meblami ludowymi dostosowanymi do gustu „moderne“. Ale i tych kreacji, jak widzieliśmy na przykładzie wspomnianym powyżej, nie można uznać za udane. Jeżeli więc, konkluduje autor, słusznie narzekamy na wpływy monachijskie, to nie powinniśmy zamykać oczu na to, że wpływy te nie są ani jedyne ani też najszkodliwsze.

Nie wiemy, czy Francja zachowa na długo swoją rolę przodującą w polityce europejskiej, i musimy się liczyć z tem, że wpływy polityczne górują nad wszystkim innymi, ale powinniśmy zrozumieć, że nie zdołamy nigdy zdobyć rynków zagranicznych dla przemysłu o charakterze francuskim, jeżeli na rynku wewnętrznym posiadamy prawie wyłącznie rzeczy z obcego ducha zrodzone; zrozumieć powinniśmy również, że styl prawdziwie francuski nie odrodzi się, jeżeli pierwiastków jego nie będziemy szukali w tych miejscach, w których Francja pozostała naprawdę francuską.

*) „Moderne style“ jest to nazwa, której odpowiednikiem u nas jest określenie „secesja“.

Wstęp ten kończy autor twierdzeniem, że prawo środowiska nie zostało w sztuce jeszcze obalone, że prawda Taine'a zwyciężyła prawdę Bergsona. Wracając do zagadnienia samej wystawy, przewiduje autor dwie alternatywy: albo zapowiedziany oficjalnie program zostanie rzeczywiście ściśle przeprowadzony i wtedy dowiemy się, czy modernizm, jako rewelacja nowej formy istnieje; albo też nie zostanie w rzeczywistości utrzymany, i wtedy musimy słusznie zarzucić, że zubożono wystawę kłamliwą zapowiedzią bezwzględniego modernizmu, odstraszać tych wszystkich, którzy uznają tradycję.

Jak jaskrawo była zasada modernizmu w programie postawiona, dowodzi fakt, że Ameryka wycofała się z wystawy, przyznając, że artyści jej nie znają tego modernizmu, jaki obowiązuje na wystawie. Zastanawiając się nad źródłami modernizmu, zwalcza autor zapatrywanie, jakoby on był rezultatem wojny. Tendencje modernistyczne zaznaczyły się już wyraźnie przed wojną w kubizmie francuskim, i futuryzmie włoskim; a kierunki te wytworzone zostały przez artystów, którzy się dawno zrzekli tradycji własnego kraju. Tymczasem, poszczególne narody posiadają i posiadać muszą odrębne umysłowości i odrębne cywilizacje, choćby zniesione zostały polityczne granice, rozdzielające obecnie istniejące państwa. Artysta, którego racją bytu jest wypowiedzanie się, nie może mieć innego zdania, jak wypowiedzenie siebie samego, a równocześnie rasy, do której należy, za pośrednictwem siebie. Jak wielkie znaczenie mają formy rzeczywiście stylowe, tj. formy wyrażające charakter narodu, dowodzi cała historia, która uczy nas na każdym kroku, że cywilizacje wytworzone przez pojedyncze ludy, utrwalone w sztuce i literaturze, przeżyły krótkie względnie okresy bytu politycznego. Tymczasem wystawa paryska, o ile nie sprzeniewierzy się rzuconym hasłom, przedstawi się jako konglomerat dzieł, do stylu różnych ras przynależnych, konglomerat, w którym niepodobna będzie wyróżnić dzieł francuskich inaczej, jak tylko przy pomocy katalogu i etykiet. Na tem kończy autor właściwą rozprawę. Jako dopełnienie dołącza do niej osobny dodatek, w którym podaje szereg myśli, dotyczących ekonomicznej strony problemu. Przedewszystkiem zwraca uwagę na poważną rolę, jaką odgrywać może przemysł artystyczny w gospodarstwie państwowem. Starożytna Grecja, jak to stwierdziły badania archeologów, zawdzięczała swoje wielkie bogactwo przedewszystkiem eksportowi słynnej naówczas ceramiki ozdobnej. Wielki dobrobyt Francji opierał się również w znacznej mierze na eksporcie wyrobów o charakterze artystycznym. Autor podaje, że w roku 1904 eksport francuski wynosił 4 miljardy 451 milionów, niemiecki zaś 6 miliardów 644 milionów. W roku zaś 1913, wzrósł eksport francuski zaledwie do 6 miliardów 875 milionów, podczas gdy niemiecki dosięgnął aż 12 miliardów 600 milionów. Co do importu podaje, że w roku 1904 Francja sprowadziła towarów

zaledwie za sumę 832 milionów, w roku zaś 1913 za sumę 1 miljarda 650 milionów, przyczem robi uwagę, że ten wzrost importu dotyczy prawie wyłącznie wyrobów przemysłu artystycznego.

Cyfry powyższe dowodzą pewnej martwoty handlu francuskiego, którą przypisać należy trzem czynnikom: po pierwsze: brakowi inicjatywy firm przemysłowych, po drugie: małej pomysłowości ludzi stwarzających nowe modele, wreszcie, niedostatecznemu wykszoleniu wykonawców. Dwa pierwsze czynniki oznaczają kryzys inteligencji, za trzeci zaś odpowiada rząd.

„Społeczeństwo nie zdaje sobie sprawy z tego, że dawne nasze bogactwo zawdzięczaliśmy przedewszystkiem eksportowi lokalnych wyrobów. Bretanja i Owernja słynęły ze snycerstwa i stolarstwa, Normadja i Wogezy z koronek, Limoge z emalii i porcelany, Lyon z jedwabiu, Pireneje z wyrobów kamieniarskich. Znane były szeroko wyroby złotnicze z Bourg en Bresse i Aurillac, tkaniny i dywany z Nîmes i Aubusson, wyroby z klepanej miedzi z Calvados i gór Jura. A wszędzie tam, na prowincjach istniała dobra, stara tradycja, przekazująca tajemnicie zawodowe z pokolenia na pokolenie. Dzisiaj wszystkie te ogniska upadają, poprostu skutkiem złej organizacji przemysłu. Jeżeli przypatrzymy się organizacji, jaką stworzyli przed wojną Niemcy dla przemysłu artystycznego, to się przekonamy, że istniało tam 10950 zrzeszeń rękodzielniczych, które były podzielone na izby rękodzielnicze, a te ostatnie tworzyły 43 związki centralne. Przy pomocy tych związków osiągnięto jednolitość programu, a jako środki do tego celu służyły czasopisma, odczyty, muzea okrężne, konkursy i t. p. Związki te stanowiły centrale dla informacji, zapewniały wzajemną łączność, dawały podniecie i udzielały pomocy tak materialnej, jak moralnej. Wysyłały one nawet do odległych wiosek delegatów, którzy dawali fachowe wskazówki i uświadamiali wytwórców o stanie danego przemysłu w kraju i zagranicą, przy pomocy rysunków i fotografii. We Francji wytwórcy żyjący na prowincji nie otrzymują wcale żadnych wskazówek fachowych w tym rodzaju, a brak ten jest może główną przyczyną słabej przedsiębiorczości“.

Z kolei omawia autor kryzys inwencji i przypisuje go temu samemu brakowi inicjatywy u przedsiębiorców. Istnieje, zdaniem jego, przesąd, który występuje w formie drastycznej w dziennikarstwie i teatrze. Kierownicy tych przedsiębiorstw odrzucają mianowicie każdą śmiałą koncepcję używając stereotypowego argumentu, że: „tego nie przyjmie nasza publiczność“. Ten sam przesąd hamuje pomysłowość w dziedzinie przemysłu artystycznego. Autor zwalcza to stanowisko i twierdzi, że zręczny kupiec nie powinien być niewolnikiem odbiorcy, ale może narzucać towar, wmawiając w kupującego, że jest on wyrazem najnowszego smaku.

Zasady powyższej nie należy jednak wprowadzać w życie w taki sposób, aby całej Francji narzucić jako obowiązujący gust paryski, kapryśny i zmienny, na in-

dywidualnej twórczości poszczególnych artystów oparty. Przeciwnie, należy się liczyć z warunkami lokalnymi każdej prowincji. Nie można naprzykład wprowadzać mebli o łączeniach klejowych w prowincjach gorących a wilgotnych: liczyć się należy również z tem, że niektóre okolice mają utrwalony tradycją import pewnych drzew zagranicznych, że posiadają swoje formy charakterystyczne itd. Te właściwości lokalne mają poważną wartość i należy je wyzyskać i rozwinąć. A więc nie o gotowe wzory i modele chodzi dla prowincji, ale o pobudzenie jej własnej twórczości. Nie chodzi o to aby prowincja poddała się pod komendę Paryża, ale o to, aby rozwijała się równoległe ze stolicą. Należy tedy wytwórców i artystów na prowincji oświecić co do założeń modernizmu przy pomocy publikacji, odczytów, pokazów itp. należy im poprostu wyjaśnić co to właściwie jest modernizm. Nadto należy przedewszystkiem samemu sobie zasady modernizmu określić, zdefiniować. Stwierdziwszy potrzebę zdefiniowania modernizmu, przechodzi autor wreszcie do ostatniego z 3 czynników, którym przypisuje upadek przemysłu artystycznego, a mianowicie: do szkolnictwa zawodowego. Sprawie tej, która mi się wydaje najważniejszą i może najpilniej wymagającą omówienia, poświęca autor zaledwie jedną, ostatnią stronicę, odwołując się do rządu o obmyślenie odpowiedniego ustawodawstwa, któreby dało racjonalne podstawy organizacjom zawodowym. Te organizacje zaś, z chwilą, kiedy staną się żywotne, powinny same opracować odpowiadające im działy szkolnictwa.

Cały ten ostatni, dodatkowy rozdział, który stanowi dopełnienie książki, opracował autor widocznie przed napisaniem właściwej pracy, w czasie, kiedy termin otwarcia wystawy (projektowany pierwotnie na rok 1924) był jeszcze odległy. Autor wzywa więc czynniki miarodajne, aby w myśl powyższych wskazań ożywiły wytwórczość prowincjonalną tak, aby mogła wziąć udział w wystawie i kończy przestroją, że w przeciwnym razie kosztowny ten wysiłek nie przyniesie Francji trwałych korzyści, chociażby wystawa na publiczności, zwiedzającej ją pobieżnie i powierzchownie, robiła dobre wrażenie.

* * *

Podając ten skrót, niezmiernie, zdaniem mojem, interesującej i pożytecznej książki P. Desthieux, pragnę na zakończenie podzielić się z czytelnikiem wrażeniem, jakie odniosłem po jej przeczytaniu. Autor stawia problemy ogólne i zasadnicze, stawia je bardzo poważnie i jeżeli chodzi o ekonomiczny sukces wystawy, może nawet zbyt poważnie. Żyjemy obecnie w epoce wszechwładnego panowania mody, więc, jeżeli wystawa wytworzy pewną modę i narzuci ją Europie, to przemysł francuski osiągnie ogromne korzyści, bez względu na wartość samej mody. Zdaje mi się nawet, że się nie pomylę, jeżeli powiem, że właśnie modę — jak mówi autor — na kosmopolitycznych założeniach opartą, łatwiej dziś Europie narzucić, niż poważny styl narodowy.

Taki poważny styl narodowy nie da się oczywiście wyspekulować, ani wypracować w ciągu miesięcy, powiem nawet, że prawdopodobnie nie da się on wytworzyć wogóle, jak długo życie społeczne, zmacone przewrotami, nie odzyska równowagi, jak długo nie ustalą się jakieś trwalsze i dla danej epoki charakterystyczne formy życia. Jak długo niema stylu w życiu, tak długo niema stylu w sztuce. Autor żąda od organizatorów wystawy, aby mu podali definicję stylu moderne. Żądanie takie, które jest główną myślą przewodnią książki, wydaje mi się niesłuszne, gdyż styl, nawet rzeczywiście istniejący, może być przez współczesnych tylko wyczuwany, zdefiniować go zaś mogą jedynie epoki następne, z chwilą, kiedy obiektywna analiza porównawcza stanie się możliwą. Zresztą nie można żądać definicji tak złożonego zjawiska, jakim niewątpliwie byłby nowy styl, zważywszy, że nie mamy definicji stylu wogóle i że większość słów, do zakresu sztuki się odnoszących, ma znaczenie niejednolite i nieustalone.

Autor niezupełnie słusznie przypisuje wpływowi Bergsona zamęt, jaki w pojęciach estetycznych obecnie panuje. Zdaje mi się, że przyczyny tego zamętu szukać należy raczej w braku naukowego opracowania zagadnień plastycznych. Myślę, że nie takiej lub innej filozofii nam w tym razie potrzeba, ale obiektywnej wiedzy, wiedzy o formie, o barwie, o rytmie i t. d. Skoro zanalizujemy te wartości, których używa sztuka plastyczna dla osiągnięcia zamierzonego wyrazu, wtedy dopiero będziemy mogli przystąpić do ściślejszego zdefiniowania stylu wogóle, a stylu „moderne“ w szczególności.

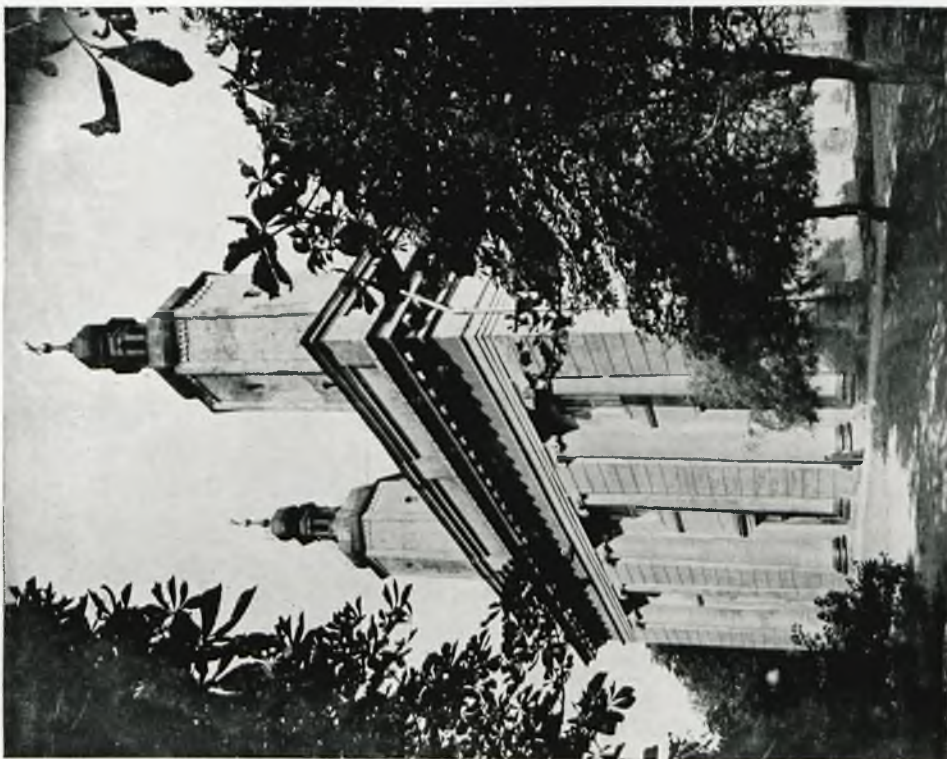
W wywodach autora i innych teoretyków, których zdania przytoczone są w książce niniejszej, uwydatnia się jaskrawo owa niejasność w ujmowaniu zjawisk estetycznych. Odnosi się naprzykład nieraz wrażenie, że sztuką nazywana bywa każda twórczość, która prowadzi do powstania rzeczy pięknej. Autor idzie nawet dalej i mówi wyraźnie, że wszystko, co człowiek stworzył, jest dziełem sztuki. Oczywiście, że takie rozumowanie nie zgadza się z powszechnie uznanem poczuciem. Zresztą w jednym z dalszych ustępów sam autor zupełnie inaczej określa sztukę, a mianowicie stwierdza, że jedynym jej sensem jest „wyraz“. Zdaje mi się, że w tem drugim ujęciu bliższy jest prawdy. Jeżeli zaś zgodzimy się z tem, że wyraz plastyczny charakteryzuje sztukę, to artystami będą tylko ci plastycy, którzy tworzą formy w celu uzyskania jakiegoś wyrazu. Ani automobil, ani aeroplan, ani żadna inna forma czysto techniczna nie mogą mieć pretensji do dzieła sztuki, choćby były najpiękniejsze, gdyż nie dla wyrazu zostały zbudowane. Widzimy więc z powyższego, że książka p. Desthieux nie rozstrzyga istniejących wątpliwości, nie odkrywa żadnych prawd definitywnych, gdyż tego nie może dokazać jeden człowiek w jednej książce, ale pomimo to, książka ta ma bardzo poważną wartość, gdyż szczerze, rozumnie i głęboko ujmuje ważne problemy i oświetla je wszechstronnie i obiektywnie.



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



TABL. I. KARTUSZE SARKOFAGU KRÓLOWEJ
LUDWIKI MARJI GONZAGI.

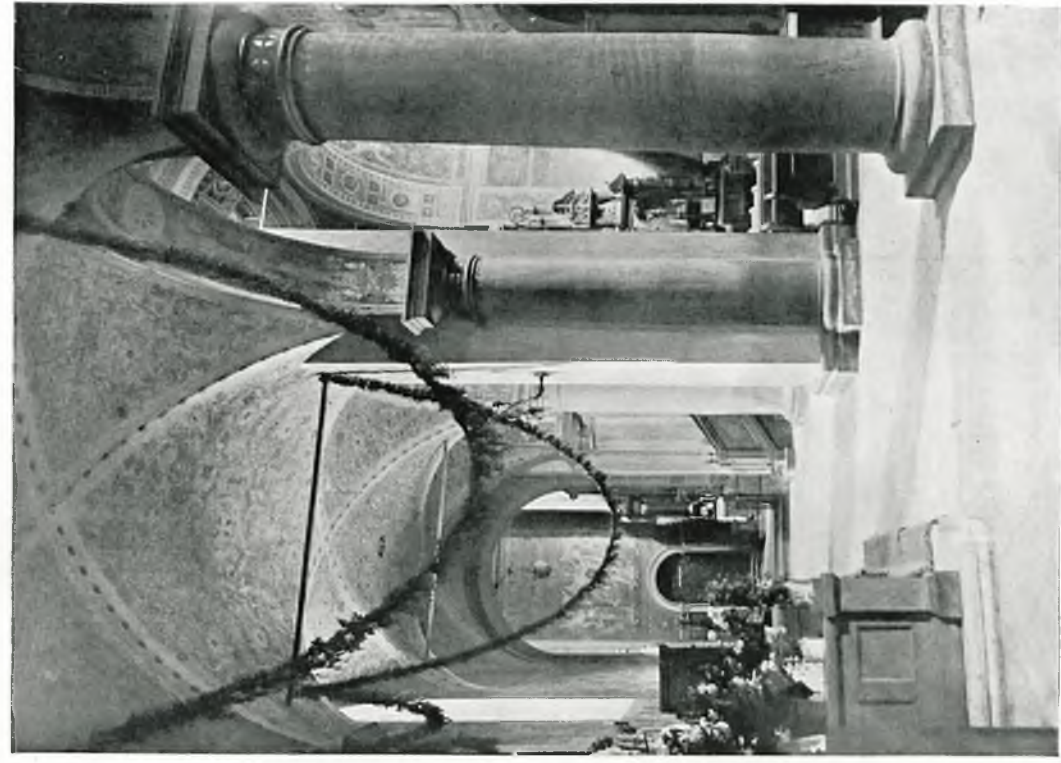
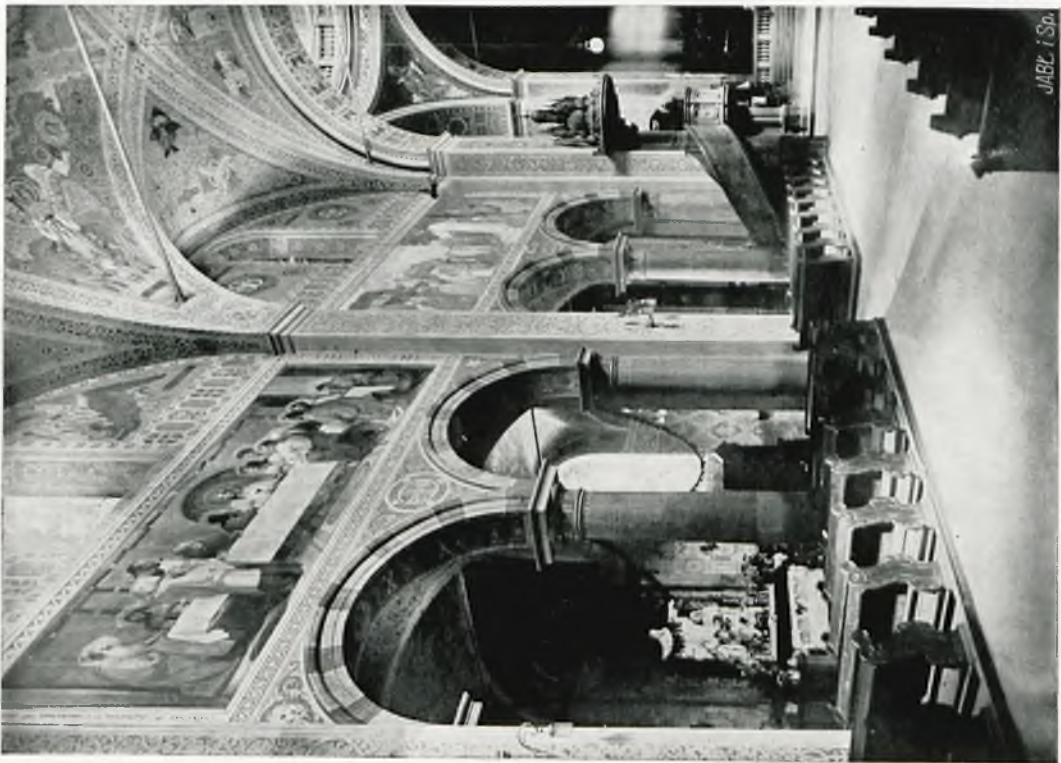


FOT. ZE ZBIORÓW ZAKŁADU HISTORJI U. J.

TABL. II. FASADA KATEDRY PŁOCKIEJ W R. 1901.



KATEDRA PŁOCKA OD STRONY POŁUDNIOWEJ W R. 1901.



FOT. S. PRZYBOJEWSKI.

TABL. III. WNIĘTRZE KATEDRY PŁOCKIEJ W 1915 R.

JABL i Sp.



FOT. INŻ. H. WENDT.

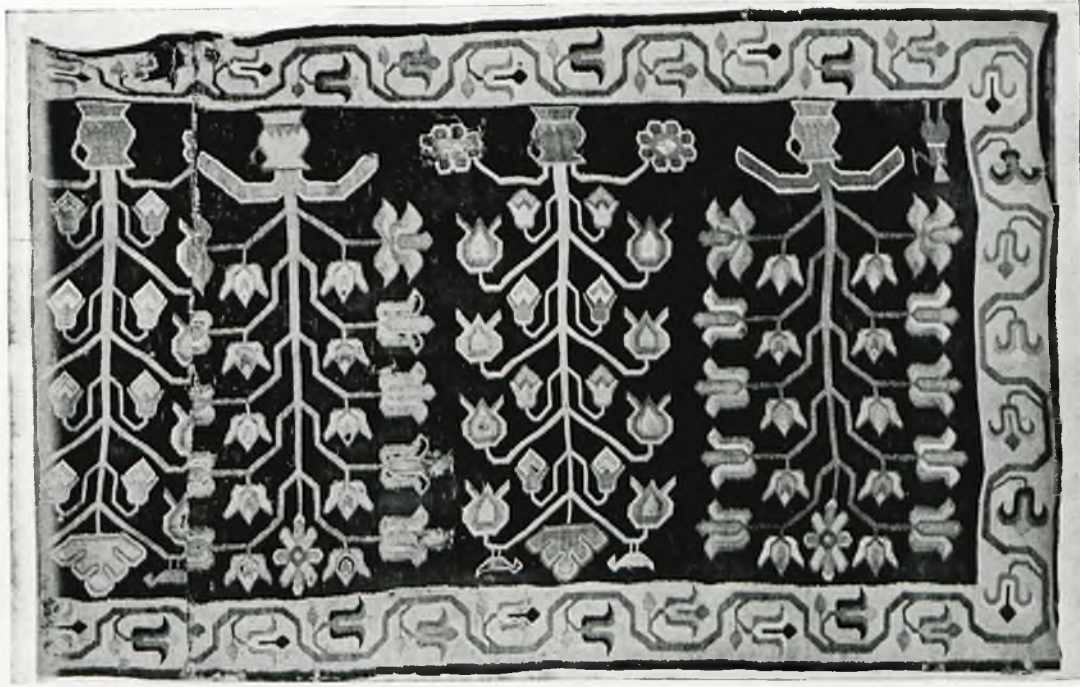


FOT. K. GAERTNER.



FOT. INŻ. H. WENDT.

TABL. IV. KOŚCIÓŁ ŚW. MATEUSZA W PABIANICACH.



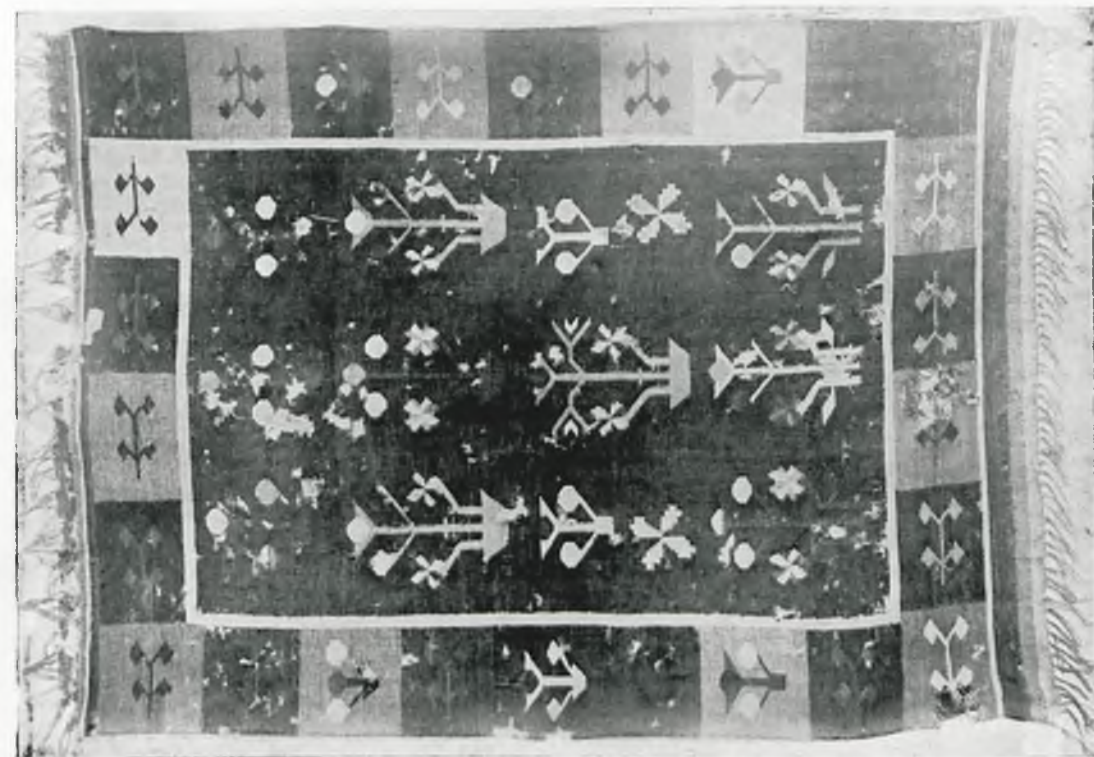
5.

TABL. V. KILIM PODOLSKI. — WŁAŚCICIEL: MUZEUM NARODOWE KRAKÓW (P. JASIEŃSKIEGO.) — TECHNIKA: WARSZTAT POZIOMY — BARWY: NA TLE Z NIEBARWIONEJ WELNY CZARNYCH OWIEC KWIATY RÓŻOWE, NIEBIESKIE, RDZAWE, BIAŁAWE, BRONZOWE. — OKOŁO POŁOWY 19-GO WIEKU.



6.

KILIM O WZORZE GOBELINOWYM, PRAWDOPODOBNIEMIE DWORSKIEJ ROBOTY. — WŁAŚCICIEL: MUZEUM PRZEM. W KRAKOWIE. — TECHNIKA: WARSZTAT PIONOWY. — KONIEC 18-GO WIEKU.



7.

TABL. VI. KILIM WSCHODNIO-GALICYJSKI — WŁAŚCICIEL: MUZEUM ZEUM TECHN. WE LWOWIE — TECHNIKA: WARSZTAT POZIOMY Z PŁOCHĄ — BARWY: NA TLE SEPIA KWIATY CZERWONE, ŻÓLTE, NIEBIESKIE, BIAŁE. — DRUGA POŁOWA 19-GO WIEKU.



8.

KILIM PODOLSKI: NADDNIEPRZE — WŁAŚCICIEL: MUZEUM NARODOWE, KRAKÓW (P. JASIEŃSKI) — TECHNIKA: WARSZTAT PIONOWY. BARWY: NA TLE SEPIA KWIATY NIEBIESKO, BIAŁO, RÓŻOWO — ŻÓLTE. LISTKOWIE ZIEŁONE. POCZĄTEK 19-GO WIEKU.



9.

TABL. VII. KILIM UKRAIŃSKI: GUB. POLTAWSKA. — WŁAŚCICIEL: P. JASIEŃSKI, KRAKÓW. — TECHNIKA: WARSZTAT PIONOWY. — BARWY: TŁO TURKUSOWO NIEBIESKIE. NA NIM KWIATY RÓŻOWO, KREMOWO, BIAŁO, ŻÓŁTO-CZARNE. — LIŚCIE ZIELONE. — POCZĄTEK 19-GO WIEKU.



10.

KILIM PODOLSKI: BAŁTSKI POWIAT. — WŁAŚCICIEL: MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE (P. JASIEŃSKIEGO.) — TECHNIKA: WARSZTAT PIONOWY — BARWY: ŻÓŁTE, KREMOWE, BRONZOWE KWIATY NA TLE CZARNYM. LIŚCIE W 4 ODCIENIACH ZIELONYCH. — POŁOWA 18-GO WIEKU, WZÓR DAWNIEJSZY.



TABL. VIII. SZCZYT MONSTRANCJI Z PODKAMIENIA.



FIG. 1.



FIG. 2.



FIG. 4.

TABL. IX. FIG. 1-2. DRZWI DREWNIANE W KOŚCIELE PARAFJALNYM W BIECHOWIE.

FIG. 4. STALLE W KOŚCIELE OO. BERNARDYNÓW W TARNOWIE.

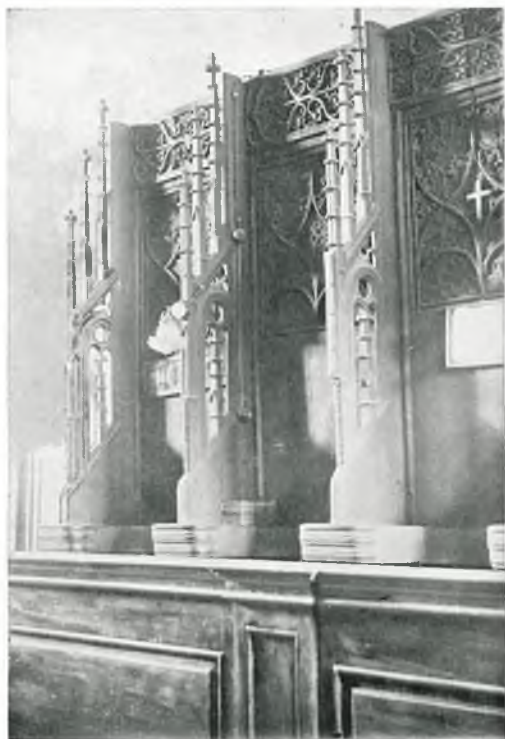


FIG. 3.

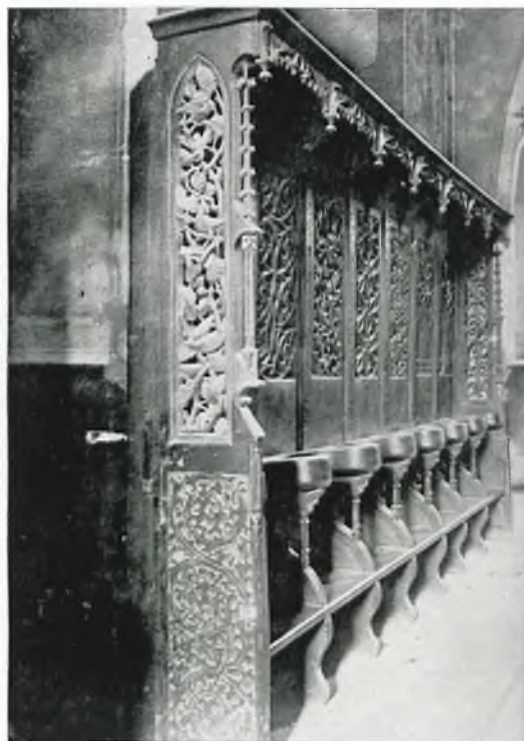


FIG. 5.

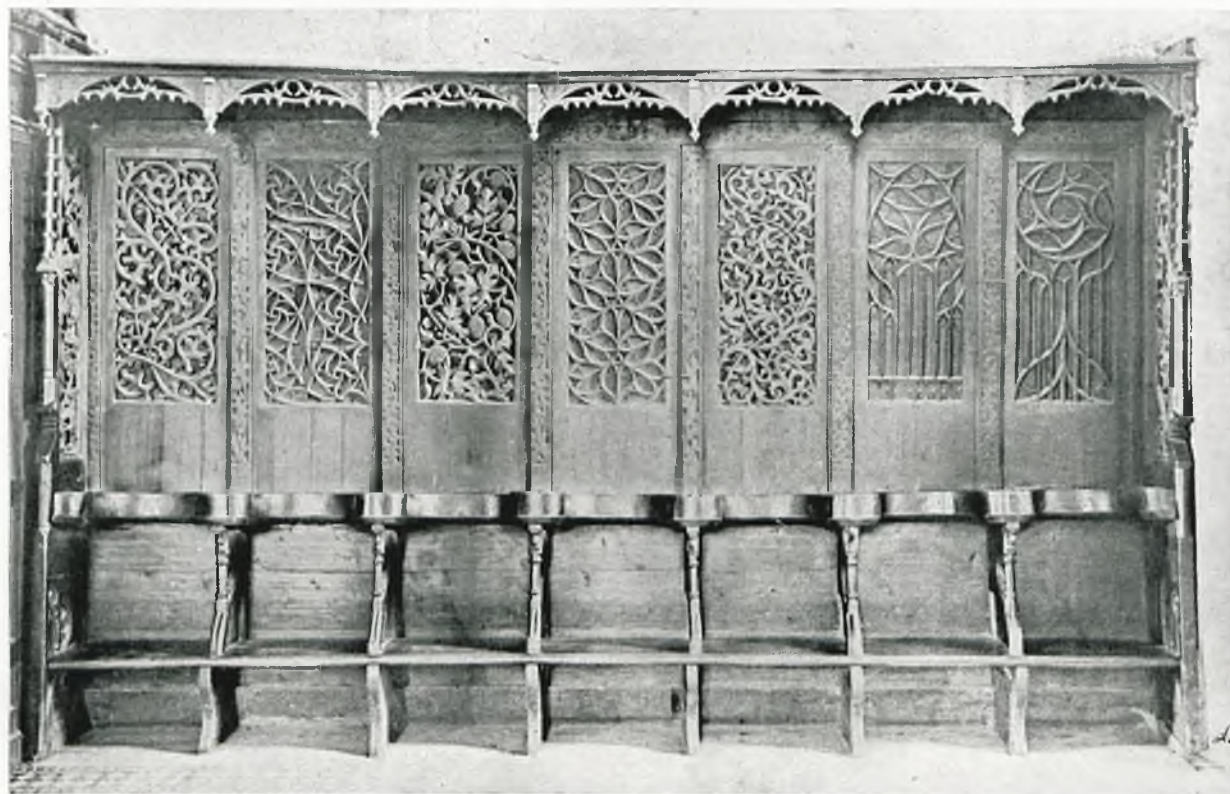


FIG. 6.

TABL. X. FIG. 3. STALLE W KOŚCIELE OO. BERNARDYNÓW W TARNOWIE.

FIG. 5-6. STALLE (WIĘKSZE) W KATEDRZE TARNOWSKIEJ.



FIG. 8.



FIG. 9.

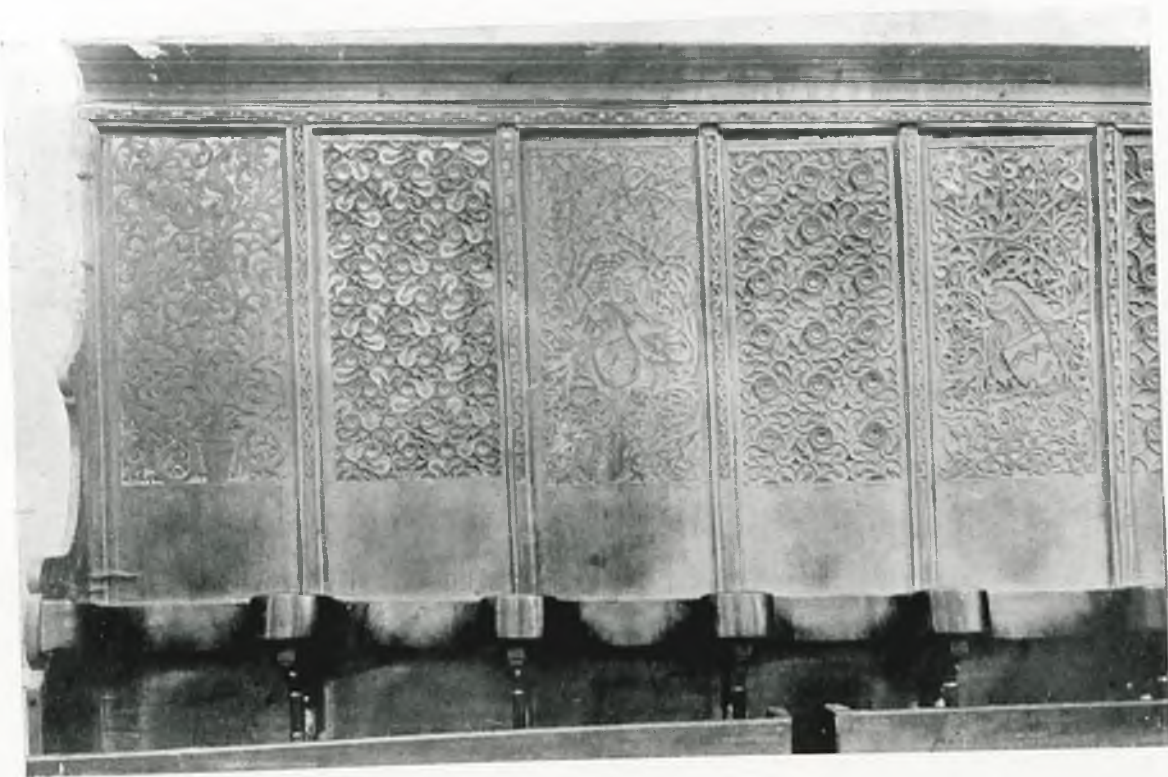


FIG. 7.

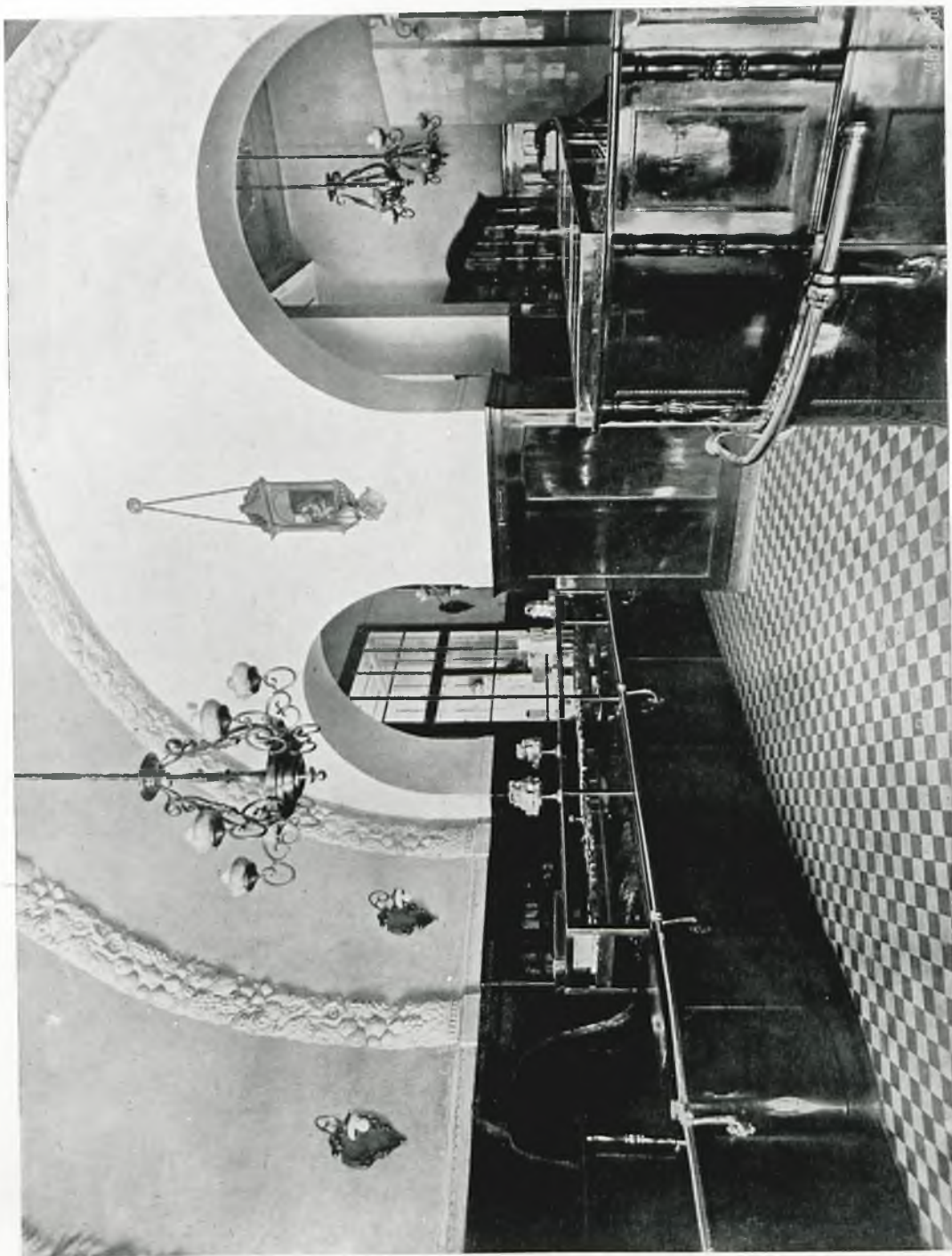
TABL. XI FIG. 8-9. STALLE W KOŚCIELE PARAFJALNYM W ZBYSZYCACH.

FIG. 7. STALLE W KOŚCIELE PARAFJALNYM W BIECZU.



FIG. 10.

TABL. XII. STALLE (MNIJSZE) W KATEDRZE TARNOWSKIEJ.



TABL. XIII. PROF. JAN BUKOWSKI. — WNEŹRZE SKLEPU FIRMY A. PIASECKI W KRAKOWIE.



TABL. XIV. PROF. JAN BUKOWSKI. WNĘTRZE SKLEPU FIRMY A. PIASECKI W KRAKOWIE.



TABL. XV. PROF. JAN BUKOWSKI. — PORTAL SKLEPU FIRMA A. PIASECKIEGO W KRAKOWIE.



TABL. XVI. MEBLE ZE ZBIORÓW KRAKOWSKICH.



TABL. XVII. MEBLE ZE ZBIORÓW KRAKOWSKICH.