



**RZECZY
PIĘKNE**

ROCZNIK V ZESZYT 9-12

KRAKÓW

1925 ROK

RZECZY PIĘKNE

(PRZEMYSŁ, RZEMIOSŁO, SZTUKA)

ORGAN MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO IM. DRA A. BARANIECKIEGO

W KRAKOWIE

REDAKTOR
KAZIMERZ WITKIEWICZ.

1925

NUMER 9—12. ROCZNIK V.

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY WYTWÓRCZOŚCI PRZEMYSŁOWEJ
I RĘKODZIELNICZEJ ORAZ SZTUCE PLASTYCZNEJ.

ADRES REDAKCJI: MIEJSKIE MUZEUM PRZEMYSŁOWE IM. DRA ADRIANA
BARANIECKIEGO W KRAKOWIE, ULICA SMOLEŃSKA L. 9. TELEFON NR 1339.

TREŚĆ NUMERU:

REDAKCJA: OGÓLNE WYTYCZNE WSZECHŚWIATOWEJ WYSTAWY SZTUKI DEKORACYJNEJ
W PARYŻU I ORGANIZACJA DZIAŁU POLSKIEGO str. 179. — KAROL HOMOLACS: WSZECHŚWIA-
TOWA WYSTAWA SZTUKI DEKORACYJNEJ W PARYŻU. SPRAWOZDANIE Z DZIAŁU SZKOLNEGO
str. 183. — TADEUSZ SEWERYN: KILIMY SZWEDZKIE, JUGOSŁAWIAŃSKIE I POLSKIE str. 195.
TADEUSZ SZAFRAN: CERAMIKA NA MIĘDZYNARODOWEJ WYSTAWIE SZTUK ZDOBNICZYCH
W PARYŻU str. 203. — JAN MUSZKOWSKI: KSIĄŻKA NA WYSTAWIE SZTUKI DEKORACYJNEJ
W PARYŻU str. 209.

I L U S T R A C J E:

TABL. I-XIII. Wnętrza i meble na międzynarodowej Wystawie w Paryżu. — TABL. XIV-XVII. Kilimy z Wystawy
Paryskiej. — TABL. XVIII-XXVIII. Ceramika na Wystawie Paryskiej. — XXIX-XXXVI. „Grafika“ z Wystawy Paryskiej.

CENY OGŁOSZEŃ: CAŁA STRONA 60 ZŁ. 1/2 STR. 32 ZŁ. 1/4 STR. 17 ZŁ. 1/8 STR. 10 ZŁ.
DRUKARNIA MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO W KRAKOWIE, UL. SMOLEŃSKA L. 9.

OGÓLNE WYTYCZNE WSZECHŚWIATOWEJ WYSTAWY SZTUKI DEKORACYJNEJ W PARYŻU I ORGANIZACJA DZIAŁU POLSKIEGO.



WSZECHŚWIATOWA Wystawa Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu jest pierwszą, na wielką skalę przeprowadzoną próbą przedstawienia przemysłu artystycznego, jako osobnego działu twórczości plastycznej człowieka. Ogólna krytyczna ocena tego, jedyne w swoim rodzaju, eksperymentu wymaga oczywiście głębokiego przemyślenia i sumiennego przetrwania całego materiału, jaki tu został zgromadzony. Wobec ilościowego i jakościowego ogromu wysiłków nie da się oczywiście taka ocena przeprowadzić obecnie. Upłyną niewątpliwie długie miesiące, a może nawet lata, nie będzie już śladu z tego miasta fantastycznego, które w środku Paryża wykwitło, zanim się chwiejne i rozproszone sądy indywidualne do pewnego stopnia ustalą i utną, zanim się zagadnienia narzucone wystawą wyjaśnią, zanim, jednym słowem, ugruntują się podstawy, na którychby się oprzeć mogła ocena względnie obiektywna i należycie uzasadniona.

Nie czując się dzisiaj w prawie wypowiedzenia takiej opinii pragniemy z naciskiem podkreślić, że sama koncepcja tej wystawy jest nową i że jej urzeczywistnienie jest dziełem wielkim, bez względu na istotną wartość artystyczną całości lub poszczególnych jej części. Niezależnie od tego, czy nam się wystawa podoba lub nie podoba, musimy skonstatować, że Francja raz jeszcze odegrała rolę przodowniczką, że raz jeszcze dała inicjatywę i dokonała dzieła, które na dalszy rozwój przemysłu artystycznego wywrze niewątpliwie wpływ decydujący.

Naczelnym zagadnieniem, które Wystawa Paryska wyświetlić powinna, jest zagadnienie stylu. Zgodnie z enuncjacją jej organizatorów, musimy w niej znaleźć odpowiedź na pytanie, czy posiadamy rzeczywisty styl z ducha naszej epoki zrodzony. Krytyki i rozważania na ten temat dotychczas przeprowadzone, zdają się wskazywać raczej na ujemny pod tym względem rezultat wystawy. Większość poważnych fachowców konstatuje wprawdzie, że wystawa ma charakter nowoczesny, to znaczy, że zespół form, z jakich się składa, nie mógł powstać w żadnej innej epoce, ale równocześnie wyraża powątpiewanie, czy ten zespół posiada istotnie taki stopień jednolitości, jaki jest warunkiem każdego rzeczywistego stylu.

W chaosie form zgromadzonych na wystawie trudno się dopatrzeć idei zasadniczej, która jest treścią każdego stylu i zapewnia mu zrozumienie mas, oraz pewną trwałość. Wielość założeń, niezwiązanych organicznie, skłania wielu krytyków do nadania współczesnej sztuce raczej nazwy mody, kapryśnej i zmiennej. W związku z brakiem jednolitej idei zaznacza się na tej wystawie zanik cech narodowych. Poszczególne pawilony, chociaż do siebie zgoła niepodobne, są raczej wyrazem prądów ogólnoeuropejskich, tak, że, gdyby nie było napisów, niełatwo by się było domyśleć, który naród reprezentują. Skonstatować też można, że wysiłki twórcze opierają się przeważnie na abstrakcyjno-geometrycznych założeniach, a formy, które zostały urzeczywistnione słabo są związane z materiałem i użytkiem, skutkiem czego, często są dziwaczne i niezrozumiałe. Odnosi się więc wrażenie, że źródłem tych form nie było rzemiosło, ale spekulacja, nie warsztat, ale pracownia malarska. Zrażeni brakiem realnych koncepcji twórczych idą niektórzy esteci tak daleko, że zaprzeczają wogóle

artystom zdolności tworzenia form stylowych, a przysądzając ją technikom, twierdzą zwięźle, że styl tworzy się w biurze inżyniera, a nie w pracowni malarskiej. Wyrazem tej tendencji jest cały szereg eksponatów technicznych pomiędzy którymi widnieje nawet aeroplan. O ile rozstrzygnięcie tego rodzaju zasadniczych problemów, oraz ocenę osiągniętych rezultatów uważamy za przedwczesne, o tyle sądzimy, że *rozbieżność tendencji, kosmopolityzm, wreszcie przewaga założeń abstrakcyjnych*, dają się na tej wystawie w sposób obiektywny stwierdzić. Obiektywnie też skonstatować można, że obok rozwiązań zupełnie oryginalnych istnieje ogromna ilość rozwiązań opartych na formach historycznych lub prymitywnych. Spotyka się wpływy epoki romańskiej obok wpływów epoki renesansu; wpływy wschodu obok wpływów północy a poprzez te liczne krzyżujące się wpływy, przewija się na każdym kroku (zwłaszcza w dziale francuskim) nuta właściwa wczorajszej sztuce wiedeńsko-mona-chijskiej.

Na tem tle dość krzykliwym i niejednolitem występuje dział polski pod względem estetycznym dodatnio, chociaż pod względem ilościowym raczej ubogo. Formy, jakie tu spotykamy są ogółem biorąc szlachetne, spokojne i przemyślane. Szczegółowa ocena krytyczna zgromadzonego tu materiału wymagałaby oczywiście wiele miejsca i nosiłaby z konieczności cechy sądu subiektywnego. Oceny tej nie przeprowadzamy tedy w niniejszym artykule. Przypuszczamy, że po skończonej wystawie eksponaty działu polskiego zostaną przewiezione do kraju (może w postaci wystawy okrężnej), aby ogół, odcięty od zagranicy, mógł z nich chociaż w tej formie korzystać. Jest to tembardziej pożądane, jeżeli nie konieczne, że przed wystawą nie dano nawet fachowcom żadnej sposobności zapoznania się z nimi.

Nie wdając się tedy w ocenę wysiłku grupy artystów reprezentowanych na wystawie, ograniczymy się do kilku uwag ogólnych, dotyczących organizacji działu polskiego. Eksponaty nasze, jak zresztą każdego innego narodu, mieszczą się w czterech różnych miejscach, a mianowicie: 1) W pawilonie polskim na Cours de la Reine. 2) W galerji na Placu Inwalidów. 3) W „Grand Palais“ na parterze. 4) W „Grand Palais“ na I-em piętrze (sekcja szkolna). Przechodząc kolejno trzy pierwsze części działu polskiego odnosi się wrażenie, że jest to jedna grupa niepotrzebnie w trzech różnych miejscach rozrzucona. We wszystkich tych trzech działach spotykamy wnętrza, kilimy, batiki, hafty, ceramikę i t. p. przedmioty; we wszystkich spotykamy te same nazwiska, te same tendencje artystyczne. Jedynie dział pomieszczony na parterze „Grand Palais“ różni się nieco od dwóch poprzednich tem, że zawiera zbiorek sztuki ludowej i szereg przedmiotów o charakterze ludowym, wreszcie projekty architektoniczne zupełnie z resztą eksponatów nie związane.

Takie rozwiązanie wystawy, chociaż potęguje niewątpliwie jednolitość wrażenia, nie wydaje nam się racjonalnem i celowem; przypuszczamy, że byłoby logiczniej i korzystniej każdemu z trzech przyznanych pomieszczeń nadać inny, jasno określony charakter. Pawilon polski mieszczący się na Cours de la Reine wraz z wnętrzami, które obejmuje, przedstawia próbę jednolitego rozwiązania pewnej całości architektonicznej. Przy takim założeniu chodzić musi w pierwszym rzędzie o to, aby wszystkie zgromadzone tu przedmioty były uzgodnione co do charakteru i jednolite co do poziomu artystycznego. Jasną jest rzeczą, że taką całość wytworzyć może jedynie pewna grupa artystów — pewien zespół; jasnem jest również, że dla osiągnięcia harmonji należy unikać przeładowania, a cały wysiłek skierować ku należytemu ustosunkowaniu szczegółów pomiędzy sobą, oraz związaniu ich z kon-

cepcją całości. Pawilon polski wypełniają wnętrza o charakterze reprezentacyjnym, skutkiem czego ilość pomieszczonych w nim eksponatów ograniczoną została do minimum. Tak krańcowa rozrzutność miejsca nie wydaje nam się racjonalną na wystawie, która zbyt szczupłą rozporządza powierzchnią. Niewłaściwość ta występuje może najjaskrawiej w atrjum, jeżeli się zważy, że ono zajmuje przeszło trzecią część całości i służy wyłącznie za tło dla jednej statuy, którą trudno zaliczyć do zakresu przemysłu artystycznego. O ile, pomijając tę rozrzutność, główną ideę pawilonu polskiego, jako przykładu jednolitej kompozycji architektonicznej, uważać można za słuszną, o tyle trudno się zgodzić na rozwiązanie pozostałych działów. Nie znajdujemy tu żadnego określonego planu, żadnych swoistych, do każdej części dostosowanych założeń. Przechodząc do oddziału znajdującego się na Esplanadzie Inwalidów widzimy tę samą ideę całości architektonicznej, to samo ograniczenie ilościowe eksponatów, to samo dążenie do spokoju; widzimy ten sam zakres wytwórczości, spotykamy te same nazwiska, te same tendencje.

Wyduje nam się, że sama bliskość kawiarenki polskiej naprowadza na inne ujęcie tej części wystawy. Przypuszczamy, że byłoby właściwiej dostosować charakter tego oddziału do potrzeb przeciętnej publiczności. Wyobrażamy sobie, że możnaby było stworzyć tu rodzaj barwnego jarmarku — zgromadzić tu rzeczy efektowne i miłe, a więc zabawki, lalecзки, wyroby galanteryjne, batiki, hafty, szopkę krakowską, a może także nawet trochę sztuki ludowej (pomimo, że ona w zasadzie nie wiąże się z ideą wystawy¹), ze względu na jej żywość i świeżość. Jednym słowem wyobrażamy sobie, że możnaby zebrać te wszystkie rzeczy, które przyciągają tłumy nie zbyt dojrzałe do wczuwania się w najwyższe problemy architektury wnętrza. Równocześnie możnaby było nadać kawiarence więcej charakteru swojskiego i ożywić ją choćby n. p. przez wprowadzenie orkiestry Namysłowskiego w miejsce cyganów, tak dobrze znanych paryżanom.

Pozostałby trzeci oddział wystawy, w parterowych salach „Grand Palais“ umieszczony. Uważamy, że tę część możnaby było zarezerwować dla tej dziedziny, która wogóle nie została wyzyskana, chociaż w innych krajach dość bogato jest reprezentowana, a mianowicie dla różnych gałęzi naszego przemysłu ze specjalnem uwzględnieniem przemysłu fabrycznego. Mogłyby tu znaleźć pomieszczenie ekspozycyjne naszych fabryk tekstylnych, ceramicznych, naszych warsztatów metalowych, koszykarskich, naszych fabryk tapet, szkła, giętych mebli itp. Ta część wystawy różniłaby się oczywiście zasadniczo od poprzednich i mogłaby mieć poważne znaczenie handlowe. Tutaj też znaleźćby mogły wyraz wysiłki artystyczne, skierowane w stronę uzgodnienia produkcji maszynowej z wymaganiami estetycznymi. Problemy te, trudne, a palące, omawiane od lat dziesiątek przez najpoważniejszych teoretyków, wydają nam się być *właśnie najściślej związane z założeniami wystawy paryskiej*. Nowe metody wytwórczości wymagają nowych form, które siłą rzeczy zgodne będą z duchem epoki. Wpływ maszyny na tętno naszego życia jest tak potężny, że bez jej uwzględnienia nie da się ono wogóle ująć i wyrazić. Można powiedzieć, że wykluczając maszynę rzekamy się głównej nuty nowoczesnego życia, a zachowując wyłącznie dawne, ręczne metody wytwórczości nie możemy stworzyć istotnie nowoczesnego i żywego stylu, choćbyśmy się doszczętnie wszelkich dawnych stylów wyrzekli.

¹ W katalogu sekcji polskiej czytamy na str. 25, że okazy sztuki ludowej „bywają często bardzo moderne“. Sądzymy, że twierdzenie to polega na pewnym odwróceniu. Należałoby raczej powiedzieć, że niektórzy artyści współcześni, szukając form nieopatrzonych, czerpią ze sztuki ludowej. Fakt ten nie upoważnia do wprowadzania paradoksalnego wniosku, że sztuka ludowa jest wyrazem współczesnej kultury europejskiej.

Pomijając tedy zagadnienie takiego czy innego rozczłonkowania działu polskiego uważamy, że zupełne pominięcie większego przemysłu, a specjalnie przemysłu fabrycznego stanowi bardzo istotny i bardzo zasadniczy brak samej koncepcji wystawy i to nie tylko z handlowego, ale przede wszystkim z artystycznego punktu widzenia. Jest to niejako zaprzeczenie przewodniej idei całej wystawy, *jako wyrazu nowoczesnej kultury*. Od lat szeregu stoją naprzeciw sobie dwa założenia — dwa typy twórczości, reprezentowane przez przemysłowców z jednej — artystów z drugiej strony. Od lat szeregu czynione są wysiłki, aby przemysłowiec zrozumiał i ocenił wartości artystyczne, a zaś artysta, aby twórczość swoją umiał dostosować do wymagań nowoczesnego przemysłu. Można było się spodziewać, że hasło „sztuki nowoczesnej“, rzucone tak śmiało przez organizatorów wystawy paryskiej, będzie tem wielkiem słowem, które zbliży do siebie te dwa przeciwstawiające się sobie dotychczas obozy. Tymczasem stało się raczej przeciwnie. Czytając katalog polskiego działu wystawy znajdujemy nazwiska wybitnych artystów, oraz poszczególnych pracowni rękodzielniczych — ale wielkiego przemysłu i fabryk nie spotykamy tam zgoła. Problem okazał się widocznie zbyt trudny, i skoro nie został na wystawie nawet zaznaczony, wątpić należy, aby mógł być podjęty przez pokolenie współczesne. Zdaje się, że trzeba będzie wychować dopiero takich artystów i takich przemysłowców, którzy się wzajemnie zrozumieją.


Przemysłowiec winien w szkołach ogólnie kształcących nabyć więcej kultury estetycznej, a do tego potrzebna jest reforma „nauki rysunków“ — artysta zaś winien pokochać warsztat i zrozumieć fabrykę, która jest jego rozwinięciem — a na to potrzeba dobrych szkół przemysłowo-artystycznych, należycie wyposażonych we wszelkie urządzenia techniczne. Jeżeli wyliczymy nazwiska ludzi, którzy się w Polsce poświęcili sztuce stosowanej, to przekonamy się, że prawie wszyscy studja swe odbywali w akademjach malarskich, a z warsztatem zapoznali się dopiero później. Ludzie ci, ogromnym wysiłkiem woli i talentu stworzyli wielkie wartości, a choć nie rozwiązyali wielu zasadniczych problemów, przygotowali drogę dla następnego pokolenia, które powinno wyrósć *nie z pędzla i sztalugi, ale z narzędzia i warsztatu*. Takie pokolenie niewątpliwie łatwiej porozumie się z wytwórcą, zwłaszcza, jeżeli ten równocześnie otrzyma odpowiednie wychowanie estetyczne.

Jeżeli ten, dla nowoczesnego przemysłu zasadniczy, problem złożymy na barki młodego pokolenia, to musimy szkolnictwo do tego zakresu należące otoczyć troskliwą opieką i bardzo sumiennie i głęboko przemyśleć podstawy, na których je oprzeć należy. Stojąc na tem stanowisku umieszczamy w niniejszym numerze obszerny artykuł poświęcony wyłącznie sekcji szkolnej na Wszechświatowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu.

Redakcja.



WSZECHSWIATOWA WYSTAWA SZTUKI DEKORACYJNEJ W PARYŻU. SPRAWOZDANIE Z DZIAŁU SZKOLNEGO.

ZIAŁ szkolnictwa pomieszczony został w Grand Palais i zajmuje całą galerię pierwszego piętra. Rozpada się on na sekcje: francuską, wypełniającą połowę tej galerji i na szereg sekcji innych państw, które łącznie wypełniają drugą połowę. Sekcja francuska zgrupowana jest w ten sposób, że pierwsze sale zajęte są przez szkoły rękodzielnicze, nie mające artystycznego charakteru, następne przez szkoły rękodzielnicze o charakterze artystycznym, pozostałe wreszcie, przez szkoły przemysłu artystycznego. Ogólny ten plan nie został jednak ściśle zachowany, a rozrzucone pomiędzy szkołami eksponaty różnych pracowni i firm, nie mające ze szkolnictwem istotnego związku, oraz eksponaty pojedynczych wytwórców utrudniają oczywiście orientację, zwłaszcza wobec braku szczegółowego katalogu działu szkolnego i niemożności uzyskania potrzebnych informacji.

Podkreślić muszę również, że zastałem cały szereg sal jeszcze niewykończonych albo zgoła pustych, pomimo, że wystawę zwiedzałem w trzy miesiące po jej otwarciu. Dotyczy to nietylko kilku drobnych szkół, ale także szkoły najważniejszej i najbardziej miarodajnej, a mianowicie rządowej szkoły przemysłu artystycznego w Paryżu, która w czasie mojej bytności zamierzała właśnie rozpocząć urządzenie swojej sali.

Wobec tego, że szkoły zawodowe wystawiły głównie gotowe wyroby, trudno jest zdać sobie sprawę z ich organizacji, oraz metod, jakie w nich są stosowane. Z rezultatów osiągniętych wnioskować można ogólnie, że szkoły te są przeważnie dobrze postawione pod względem technicznego opanowania rzemiosła. Przypuszczać też należy, że społeczeństwo rozumie ich ważność i otacza je staranną opieką. Jako charakterystyczny przykład tej opieki służyć może wyjaśnienie umieszczone przy eksponatach dzieci pracujących w przemyśle sztucznych kwiatów i piór. Okazuje się mianowicie, że istnieje osobne towarzystwo prywatne, złożone z 464 członków, które rozporządzając rocznym budżetem 50.000 fr., roztacza nad temi dziećmi opiekę i zajmuje się ich wyszkoleniem¹⁾.

Artystyczny poziom tych szkół zawodowych jest niski. Ornamentyka przeważnie nie związana z formą i materiałem, albo oparta jest o naturę i wtedy przypomina żywo dawną secesję wiedeńską, albo jest kompilacją minionych stylów i wtedy oczywiście jest martwa i nieszczerą. Nowoczesne kierunki malarstwa sztalugowego, określane u nas zazwyczaj ogólną nazwą „futyryzmu“, nie znajdują w eksponatach tych szkół oddźwięku. Nie widać tu również wpływu haseł, jakie zapanowały od lat kilkunastu w przemyśle artystycznym środkowej Europy, a wyrażają się w uzależnieniu formy i ewentualnej ozdoby od użytku, od konstrukcji, od materiału i przyrzędu. Tworzenie formy i ozdoby nie jest bezpośrednio związane z danym rzemiosłem, skutkiem czego forma bywa często sztuczna i nielogiczna, a ozdoba obca i niejako nalepiona.

Brak ten, ze stanowiska estetycznego zasadniczy, jest tembardziej niespodziewany, że sam układ tej części wystawy szkolnej, a mianowicie umieszczenie na początku takich szkół zawodowych, które nie mają charakteru artystycznego, a w dal-

¹⁾ Istnieje nietylko tendencja do należytego wyposażenia szkół rękodzielniczych i do opieki nad uczniami, ale również do zabezpieczenia absolwentom pracy. To drugie założenie może się spotkać z zarzutem, że może przyczynić się do obniżenia samodzielności i energii.

szych salach dopiero szkół zawodowych o charakterze artystycznym, pozwalałyby się spodziewać lepszego zrozumienia związku, jaki istnieje pomiędzy techniką, formą i ozdobą.

Po szkołach rękodzielniczych zawodowych umieszczono eksponaty szkół przemysłu artystycznego różnego typu. Szkoły te wystawiły prawie wyłącznie rysunki z natury, gotowe projekty, albo wykonane okazy i tylko bardzo nieliczne z pomiędzy nich poświęciły trochę miejsca, dla zademonstrowania metody nauczania. Pomimo tego braku można łatwo na podstawie rezultatów wywnioskować, że i tu również metoda w znacznej większości wypadków polega na stylizowaniu natury w rozumieniu powierzchniowej geometryzacji. Tego rodzaju przedawnione i jednostronne założenia, nie liczące się, ani z materiałem, ani z narzędziem, ani z charakterem wyrobu, prowadzą prawie zawsze do form znanych pod nazwą „secesji“. Nierzadko spotyka się projekty lub wykonane przedmioty przerażające banalnością i niedorzecznością. Motywy wytworzone na zasadzie stylizowania roślin lub zwierząt bywają często ze sobą zlepiane z pogwałceniem wszelkiej logiki, tak organicznej jak ornamentальной, wytwarzając wzory brzydkie i niedorzeczne n. p. pejzaż wykonany z kawałków różnobarwnych futer, dywan przedstawiający faunę i florę morską itp.

Współczesne kierunki malarstwa sztalugowego (tak zw. futurizm) znajdują oddźwięk tylko w nielicznych uczelniach. Zużytkowanie w przemyśle artystycznym najnowszych zdobyczy malarstwa sztalugowego nadaje ornamentyce wprawdzie dużo świeżości i współczesnego charakteru, ale będąc stosowaniem gotowych już wartości nie prowadzi do samodzielnej twórczości ornamentальной, a przytem nie wytwarza form odpowiadających specjalnym potrzebom przemysłu artystycznego. Próby znalezienia metod prowadzących do samodzielnego rozwiązania formy użytkowej i do jej ozdobienia, pojawiają się w szkolnictwie francuskim tylko wyjątkowo (znalazłem jedynie trzy takie metody) i przyjmują zawsze wyłącznie geometrię jako źródło form zdobniczych. Wydaje mi się, że tego rodzaju geometryczne założenia niemogą dać dobrych rezultatów z tego względu, że geometria jest jedynie narzędziem do analizy form plastycznych przeznaczonem i w żadnym wypadku nie może być uważana jako źródło form samodzielnych i istotnych.

Przekonać się też można, że metody te, stosowane tylko w pierwszym roku studjów, nie odgrywają poważniejszej roli w dalszych ćwiczeniach, które i w tych szkołach polegają wyłącznie na przeróbkach natury w duchu secesyjnej stylizacji, a rzadziej futurystycznej deformacji. Patrząc na te nieprzeliczone okazy szkolne, odnosi się wrażenie, jakoby rzemiosło i sztuka były dwoma obcemi sobie pierwiastkami, które z trudem jedynie pogodzić się dają (*arts et metiers*). Wygląda to jakoby ręka rzemieślnika i ręka artysty były od siebie niezależne, jak gdyby przemysł artystyczny był rzeczywiście: „sztuką stosowaną“ (*art appliqué*), albo sztuką zdobienia (*art décoratif*), a nie rzemiosłem do poziomu sztuki podniesionem. Wygląda to jakby artysta zniżyć się musiał, aby trochę twórczości artystycznej w ciasne ramy, jakie mu rękodzielnik pozostawił, wtłoczyć, a z drugiej strony jak gdyby rękodzielnik ścieśniać się musiał, aby artyście trochę miejsca pozostawić. Ta właśnie nieskoordynowana dwoistość założenia każdej formy wydaje mi się zasadniczym błędem szkolnictwa francuskiego, a w znacznej mierze szkolnictwa innych krajów, któremu poświęcam dalszą część niniejszego sprawozdania.

*

*

*

S E K C J A S Z K Ó Ł Z A G R A N I C Z N Y C H.

W dziale szkół zagranicznych panuje oczywiście ogromna różnorodność. Każde państwo, mając pozostawioną zupełną swobodę, organizowało swój dział szkolnictwa podług własnego planu. Niektóre państwa przeznaczyły nawet przyznane im miejsce na eksponaty zgoła ze szkolnictwem nie mające związku. I tak: Szwecja ustawiła na środku sali model gmachu magistratu, a na ścianach fotografie wnętrz, Anglja urządziła wystawę tkanin, sportowych przyborów, grafiki i makiet teatralnych, Litwa dała tkaniny i stroje ludowe oraz szereg makiet teatralnych. Danja wystawiła batik, koronki, meble, afisze, wydawnictwa, nie będące okazami szkolnemi, Chiny zużytkowały przydzielone im miejsce na bazar w którym sprzedaje się tandetę chińską. Tego rodzaju uchylanie się poszczególnych państw przyniosło wystawie poważną szkodę, tem bolesniejszą, że nieobecność Niemiec, które w dziale szkolnictwa przemysłowo artystycznego bardzo poważne zajmują miejsce, dużą wytworzyło szcerbę. Nie mogąc szczegółowo opisywać olbrzymiego materiału jaki pomieszczony został w kilkudziesięciu salach na ten cel przeznaczonych, zadowolnić się muszę pobieżnym przeglądem poszczególnych krajów.

JAPONJA dała bardzo mało rzeczy interesujących. Eksponaty szkół przedstawiają się niejednolicie i ubogo. Są tu naiwne rysunki dzieci szkół elementarnych, które, rzecz dziwna, niczem prawie się nie różnią od analogicznych rysunków dzieci europejskich. Są tu projekty i wykonane przedmioty, jak wazony, meble, biżuterja itp. zupełnie w typie banalnej secesji europejskiej. Są hafty pejzażowe, przypominające łudząco nasze oleodruki. Są więcej albo mniej szczęśliwie zeuropeizowane japońszczyzny, są japońszczyzny na sosie futurystycznym, ale trudno dopatrzeć się czegoś, coby było dalszem, samodzielnem rozwinięciem świetnych tradycji dawnej sztuki japońskiej. Z wystawy tej możnaby wyciągnąć wniosek, że szkolnictwo japońskie w zetknięciu z Europą nie umiało obronić własnych założeń; szuka ono jakby po omacku, chwytając na chybił trafił odpadki kuchni europejskiej, które oczywiście nie mogą się organicznie zrosnąć z pierwotną sztuką japońską i zamiast być drożdżami, łatwo stać się mogą trucizną. Wystawa szkół japońskich nie dała więc materiału pouczającego, jakiego można się było spodziewać, tembardziej, że nie pozwala wnioskować o organizacji wewnętrznej poszczególnych szkół, gdyż eksponaty nie są zgrupowane szkołami. Główną korzyścią, jaką przynosi jest chyba to, że wykazała w sposób jaskrawy, jak niebezpieczne jest dla kultury estetycznej narodu przyjmowanie form gotowych, przez obcą kulturę wytworzonych.

SZWAJCARJA. Ogólny charakter czterech szkół szwajcarskich reprezentowanych na wystawie jest dosyć pokrewny. Nie ujawnia się tu żadna określona metoda nauczania, oprócz stylizacji natury w ujęciu właściwem epoce secesyjnej. Próbkę takiej metody stylizowania demonstruje szkoła genewska. W tej też szkole znaczna część projektów i wykonanych przedmiotów ma przykry charakter tej epoki. Odnosi się to do haftów, emalii, do części biżuterji, oraz do rzeźby dekoracyjnej. Obok tej stylizacji powierzchownej widać wysiłki dekoracyjnego interpretowania natury w innym szlachetniejszym duchu. Jako przykłady tego wysiłku przytoczyć można rysunki dekoracyjne zwierząt w typie naiwno-wycinankowym, wystawione w szkole bazylijskiej, które mają dużo wyrazu i dekoracyjnych wartości. Podobne zalety ma stud-

nia z czarnego marmuru z sarną szlachetnie rozwiązana w formie. Ta dekoracyjna charakterystyka form organicznych, uzyskana została prawdopodobnie w znacznej części pod wpływem szlachetnych wzorów wschodnich, względnie romańskich i gotyckich, częściowo też może pod wpływem sztuki ludowej. Jest to ujęcie dużo szlachetniejsze od secesyjnej stylizacji, gdyż zadawalnia się dekoracyjnym odtworzeniem natury nie przetapiając jej na ornament. Wpływy stylów historycznych zaznaczają się wyraźnie w oprawach książek wystawionych przez szkołę w Zürichu zresztą nieciekawych, w niektórych okazach biżuterji szkoły genewskiej, w pięknym naczyniu kutem szkoły bazylejskiej (w którym dobrze rozwiązany ptak o charakterze wschodnim, użyty jest jako rączka), wreszcie w kratkach żelaznych tejże szkoły, silnie gotyckich. Obok wpływów sztuki ludowej i stylów historycznych, ujawniają się tu i ówdzie wpływy nowoczesnego malarstwa sztalugowego. Jako przykład służyć mogą: nieudany haft kanwowy szkoły w Zürichu, część biżuterji genewskiej i niezłe hafty bazylejskie.

W szkołach tych zatem krzyżują się różne założenia, przyczem podkreślić należy, że wszystkie one dotyczą jedynie abstrakcyjnego ujęcia formy i wcale nie wiążą się z techniką i materiałem. Temu to brakowi może przypisać należy, że obok już wymienionych, napotykać można cały szereg okazów bez charakteru i nieciekawych (n. p. naczynia kute szkoły w Zürichu, wnętrze pokoju szkoły genewskiej, oraz także wnętrze szkoły bazylejskiej). Brak uwzględnienia strony technicznej przy kompozycji wpływa mniej szkodliwie w tych wypadkach, w których strona konstrukcyjna małą odgrywa rolę, w których zatem sztuka stosowana zbliża się do sztalugowej. Dotyczy to n. p. wzorów na druki tkanin, wystawionych przez szkołę w Lozannie, które robią przyjemne wrażenie, bardzo miłych ilustracji o typie naiwno dziecięcym szkoły bazylejskiej, haftu konturowego o rysunku naiwnym obrazkowym, który raczej za rysunek haftowany uważać należy itp.

AUSTRIA. Dział austriacki przedstawia się pod względem urządzenia poważnie i bogato; zawiera też dużo ciekawego materiału. Znamiennym jest fakt, że Austria, która jest kolebką secesji, przewyciężyła ją dziś zupełnie i twórczość swoją rozwija pod znakiem współczesnych kierunków malarstwa sztalugowego. Niema tu już śladów owej stylizacji powierzchniowej, a miejsce jej zajęła deformacja natury, często dziwaczna, zwłaszcza o ile dotyczy wielowymiarowego traktowania płaszczyznowej dekoracji, w typie niektórych futurystycznych obrazów sztalugowych.

Z pośród szkół austriackich wybija się na pierwsze miejsce oczywiście wiedeńska szkoła przemysłu artystycznego, która wypełnia ogromną salę główną, oraz sąsiadującą z nią małą salkę. W salce tej pomieszczone zostały prace dzieci (od lat 7 do 15), które uczą się rysunku i malarstwa na kursach uzupełniających (4 godz. tygodniowo), prowadzonych przez prof. F. Cizek'a. Są to przeważnie kompozycje obrazowe od dziecinnie naiwnych począwszy, aż do obrazów, prawie że zupełnie dojrzałych pod względem układu i opanowania formy, a w każdym razie bardzo tęgich i pełnych wyrazu. Patrząc na tę niezwykłą wystawę, trudno zrozumieć, w jaki sposób prof. Cizek, mając do dyspozycji tylko 4 godziny tygodniowo, może takie osiągnąć rezultaty. Jeżeli można przyjąć, że wyjątkowe talenty uczni umożliwiły wydobycie tak silnej ekspresji, to nierozwiązane pozostaje zagadnienie, jaką metodą dochodzi prof. Cizek do tak dojrzałego opanowania formy plastycznej, do jakiego malarze dochodzą zazwyczaj dopiero po wielu latach całodziennych studjów. Py-

tanie to pozostaje bez odpowiedzi, gdyż wystawa nie obejmuje zgoła ćwiczeń rysunkowych, które musiały chyba poprzedzić wystawione, dojrzałe już kompozycje figuralne. Rezultaty tego kursu są wyjątkowe i imponujące, zaznaczyć jednak należy, że stanowią one drogę prowadzącą do malarstwa sztalugowego, a nie do przemysłu artystycznego. Dziwnem też wydaje mi się, że prof. Cizek nie uważa tych prac za emanacje artystyczne, ale raczej za przygotowania techniczne. Wynika to z następującego napisu, który w sali tej się znajduje: „Wystawione prace nie mają celu stać się sztuką, ale są jedynie emanacją twórczego życia i wykazują: 1) tworzenie formy elementarnej, 2) twórczość pod wpływem świata otaczającego, 3) prace mające na celu zdobycie techniki“. Przypuszczam tedy, że kompozycje wystawione, zdaniem mojem nawskróś artystyczne, uważa prof. Cizek jedynie za przygotowanie do właściwej twórczości. Za tę właściwą twórczość uważa prof. Cizek prawdopodobnie geometryczną deformację natury, której przykłady zawiera jego kurs w szkole głównej.

Duża sala, zajęta przez właściwą szkołę przem. artystycznego w Wiedniu, wyłożona jest aż pod sufit pracami uczeni tak uporządkowanymi, że kurs każdego profesora wypełnia własny przedział. Nauka polega we wszystkich kursach na wyzyskaniu natury dla celów dekoracyjnych. Znaleźć tu można całą skalę form, od ściśle naturalistycznego studjum począwszy, po przez dekoracyjne kompozycje obrazowe, poprawne ale nie zbyt interesujące, aż do wielowymiarowej deformacji, stosowanej przede wszystkim na kursie prof. Cizek'a.

Samoistne tworzenie formy reprezentowane jest jedynie na kursie prof. Hoffmanna i obejmuje projekty architektoniczne, oraz kompozycje ornamentalne. Rozmieszczono tu prace dojrzałe, w guście, jaki zazwyczaj u nas bywa określany nazwą „Wiener-Werkstätte“ i nie podano wcale drogi, która do tych rezultatów prowadzi. Ornamentacja (o układzie wyłącznie szachownicowym) nosi na sobie cechy założeń geometrycznych i niema związku z materiałem. Brak też kompozycji zamkniętych na ograniczonej powierzchni, które wydają mi się najważniejszymi, gdyż wymagają najwięcej poczucia organizacji ornamentu, jako jednolitej i skończonej całości architektonicznej. Oprócz studjów i projektów umieszczono w gablotach szereg wykonanych okazów jak: kilimki figuralne i geometryczne w ujęciu futurystycznym z pogwałceniem typu kilimowego (prof. Cizek), interesujące figurki z drzewa o zdecydowanych i dobrze rozwiązanych płaszczyznach, papiery introligatorskie dziwaczne i bezsensowne, dalej fajanse i kute naczynia metalowe, mozaiki, rzeźby, wreszcie piec rzeźbami figuralnymi ozdobiony. Wyroby te ujęte są przeważnie w typie „Wiener-Werkstätte“ z silnem przechyleniem się w stronę futuryzmu.

Na tablicy uwidoczniiony jest następujący program szkoły:

A) Kurs ogólny trwający 3 lata. 1) Teorja formy. (Nauka ta ma na celu uświadomić uczniom podstawy rozumowe i materialne utworów rytmicznych, oraz istoty ornamentu, jako konieczności zewnętrznej praw wewnętrznych. Wyrabia ona w uczniach rozumienie i wycucie formy w znaczeniu koncepcji, którą realizuje ręka ludzka. Nauka polega na tem, że uczniowie wykonują w warsztatach własne projekty i przez to stają się rękodzielnikami z umysłem rozwiniętym harmonijnie; oraz na tem, że obserwują zarówno życie jak dzieła sztuki w muzeach). 2) Pismo ornamentalne. 3) Rysunek i modelowanie z natury. 4) Rysunek i modelowanie aktu.

Kurs pomocniczy obowiązujący. 5) Język niemiecki. 6) Handlowość. 7) Ustrój polityczny państwa. 8) Rysunek techniczny. 9) Historia sztuki. 10) Sztuka kościelna. 11) Rysunek i rzeźba anatomiczna. 12) Konstrukcja.

B) Kursy specjalne i warsztaty. 1) Kurs architektury. 2) Kurs specjalny malarstwa. 3) Kurs specjalny rzeźby. 4) Warsztaty metalowe. 5) Pracownia do wyrobów emaljowych. 6) Pracownia ceramiczna. 7) Pracownia do wyrobów szklanych. 8) Pracownia malarstwa na szkłe. 9) Pracownia tekstylna. 10) Pracownia gobelinowa. 11) Pracownia mody. 12) Pracownia stolarska. 13) Pracownia malarstwa dekoracyjnego. 14) Pracownia drukarska.

Program powyższy świadczy o poważnych założeniach, o szerokim rozbudowaniu i bogatym wyposażeniu tej pierwszorzędnej uczelni. Żałować należy że eksponaty nie są ułożone na zasadzie tego programu, gdyż wobec braku objaśniających napisów, trudno uzmysłwić sobie rzeczywisty rozwój nauki. Szkoda też, że wyjaśnienie dotyczące teorii formy jest tak niejasno zredagowane. Wprawdzie z tych kilku zdań wynika w sposób oczywisty, że forma ornamentalna uważana jest jako utwór samoistny, niezależny od natury (konieczność zewnętrzna praw wewnętrznych) i to utwór rytmiczny (podstawy rozumowe i materialne wartości rytmicznych), ale trudno zdać sobie sprawę, jak się zasady powyższe przedstawiają w rozwinięciu. Pomimo starannie opracowanego programu, szkoła ta nie jest pod względem sposobu nauczania jednolita. Każdy profesor prowadzi swój kurs niezależnie od drugiego i trudno dopatrzeć się pomiędzy nimi jakiegoś związku. Ten brak idei przewodniej, tak bardzo potrzebnej w szkole przemysłu artystycznego, stanowi może jedyną stronę ujemną uczelni, tak świetnie pod każdym innym względem postawionej.

Brak idei przewodniej wynikał prawdopodobnie stąd, że punkt ciężkości położono na studjum natury i dekoracyjną jej transformację w ujęciu abstrakcyjnym odpowiadającym raczej założeniom sztuki sztalugowej. Szkoła ta nie wychodzi z rzemiosła, ale z obrazu i pod tym względem założenia nie zmieniły się w Wiedniu od czasu secesji, która także ze studjum obrazowego swoje stylizacje ornamentalne wywodziła. Jeżeliby szkoła położyła punkt ciężkości na rzemiosło, podnosząc je do poziomu sztuki, tedy logika materiału i konstrukcji narzuciłaby się jako ta idea kierownicza, łącząca poszczególne części w jednolitą całość.

Pod względem stylu szkoła wiedeńska, wyrzekłszy się secesji, nabrała charakteru, który unasokreślany bywa „Wiener Werkstätte“, przechylając się równocześnie dość silnie w stronę futurizmu, zwłaszcza w kursie prof. Cizeka. Poza powyższą szkołą reprezentowane są w dziale szkolnictwa austriackiego jeszcze inne szkoły, jak graficzna, snycerska, ceramiczna, tekstylna itp., które ogółem stoją na wysokim poziomie, ale mało wnoszą nowych pierwiastków i mają charakter bardzo zbliżony do głównej szkoły wiedeńskiej. Najciekawszą z pośród nich i najbardziej samodzielną jest szkoła ceramiki, pozostająca pod kierownictwem M. Powolnego.

HOLANDJA reprezentowana jest przez trzy szkoły a mianowicie: 1) szkołę w Rotterdamie, 2) szkołę w Haarlem, 3) szkołę w Amsterdamie. Wszystkie te szkoły przyjęły ten sam układ wystawy (każda ma w wachlarzu studia rysunkowe, kompozycje dekoracyjne, oraz w gablotach trochę drobnych przedmiotów wykonanych w materjach) i są tak dalece pokrewne, że można je łącznie omawiać. W wachlarzach unaoczniona jest metoda tworzenia form ornamentalnych. Polega ona na składaniu ze sobą prostych figur geometrycznych i to zazwyczaj tak, że się wzajemnie przenikają. Ponieważ niema tu śladu szukania podziału płaszczyzny i logicznej organizacji ornamentu na powierzchni zamkniętej, ani też niema żadnego związku formy ornamentalnej z narzędziem, którym ma być wykonana i materiałem dla którego jest prze-

znaczona, przeto jako rezultat, powstają sztuczne i puste układy, nowoczesnym kierunkom malarstwa sztalugowego pokrewne. W związku z powyższą budową ornamentu na płaszczyźnie pozostają wystawione próby tworzenia brył architektonicznych na czysto abstrakcyjno-geometrycznych założeniach oparte, które wydają mi się puste i bezcelowe. Niezależnie od tych eksperymentów abstrakcyjno-geometrycznych występują tu studia natury, traktowane naturalistycznie, bardzo przeciętne, oraz próby dekoracyjnego ujęcia natury.

Nie są to jednak stylizacje w znaczeniu secesyjnym, ani też deformacje w guście nowoczesnym, ale bardzo nieraz miłe graficzne interpretacje natury, pokrewne sztuce japońskiej, gdzie wartości dekoracyjne, uzyskane przez rytmiczny układ linii, łączą się z pięknem natury — nie przetapiając jej na ornament. Nie są to tedy ornamenty, ale rysunki dekoracyjne, nieraz świetne, zwłaszcza w szkole w Haarlem. Przedmioty wykonane, jak hafty, batiki, dywany, pudełka, wyroby ceramiczne, wyklejki i t. p. mają wspólną cechę, a mianowicie są pod względem formy i ornamentyki nielogiczne i puste. Cięży na nich widocznie abstrakcyjna metoda tworzenia formy przestrzennej i ornamentalnej, bez związku z rzemiosłem.

BELGJA. Ogółem biorąc pozostaje szkolnictwo belgijskie bardzo silnie pod znakiem secesji i nie wnosi żadnych oryginalnych poważniejszych wartości. Jedynie meble bardziej nowoczesne w kompozycji wykazują samodzielny wysiłek. Znamieniem jest, że nawet koronki, odporne zazwyczaj dzięki krępującej technice i ustalonej tradycji, uległy wpływowi secesji. Przyjemniejsze natomiast, chociaż bez poważniejszej wartości, są niektóre okazy ceramiczne, dzięki geometrycznym założeniom ornamentyki. Próba metodycznego ujęcia form ornamentalnych uwidoczniła w szkole Brukselskiej, wydaje się sztuczną i sądząc po rezultatach mało wartościową.

HISZPANJA. Dział szkolnictwa hiszpańskiego jest w układzie zupełnie chaotyczny. Nie zgrupowano tu okazów podług szkół, nie umieszczono żadnych orientacyjnych napisów, tak że wystawa ta nie daje wcale obrazu szkolnictwa przemysłowo artystycznego. Znamienią rzeczą jest, że pomieszano tu malarstwo sztalugowe, architekturę i przemysł artystyczny, co zdaje się wskazywać na brak poczucia odrębności założeń odpowiadających różnym działom sztuki plastycznej. Nie widać też tu poważniejszego wysiłku w kierunku szukania form samodzielnych, odpowiadających dzisiejszej kulturze, a twórczość opiera się na dawnych formach stylowych.

KSIĘSTWO LUXEMBURG. Szkolnictwo Księstwa Luxemburg reprezentowane jest przez kilka tek zawierających rysunki z natury i projekty dekoracyjne. Są to najbanalniejsze przykłady secesyjnego stylizowania, które oczywiście nie mogą budzić najmniejszego zainteresowania. Oprócz tego wystawiono tu trochę mebli, wyrobów snycerskich, metalowych i tekstylnych, przeważnie zupełnie banalnych.

JUGOSŁAWIA. Dział jugosłowiański przedstawia się dość bogato i interesująco — ale nie ze stanowiska szkolnictwa. Panuje tu zupełna jednolitość polegająca na tem, że wszystkie prawie okazy silnie opierają się o sztukę ludową. Skutkiem tego wystawa ta, obejmująca ładne hafty, naczynia fajansowe, zabawki, cyzelowane wyroby metalowe, koronki, oraz bardzo oryginalne maty, robi wrażenie raczej etnograficznej niż szkolnej.

ROSJA. Dział rosyjski przedstawia zestawienie najsłynniejszych dziwactw futurystycznych ze sztuką ludową. Są tu dość ciekawe kubistyczne rysunki, są fanjase o typie ludowym, są wyroby szklane, są modele jakichś form architektonicznych, których znaczenia nie podobna odgadnąć, a przede wszystkim są makiety teatralne i plakaty, pomiędzy którymi niektóre uderzają siłą i świeżością. Jeżeliby zestawić obecny materiał z tym, jaki charakteryzował dawne szkolnictwo przemysłowo-artystyczne Rosji (ze świetną szkołą Strogonowską w Moskwie na czele), to wydaje mi się, że punkt ciężkości przesunął się obecnie w stronę teatru i plakatu. Zaplanowały nie konstrukcyjne, ale reklamowe założenia. Nie dążenie do stworzenia i uszlachetnienia formy użytkowej, nie miłość rzemiosła, ale chęć narzucenia się stała się osią twórczości. Przypuszczam, że tego rodzaju punkt wyjścia może wydać rezultaty w dziedzinie tak zw. sztuki czystej o typie ekspresyjnym, ale nie nadaje się do przemysłu artystycznego. Stąd też mogą na takich założeniach powstawać dobre afisze i dekoracje teatralne, ale nie mogą powstać przedmioty użytkowe.

CZECHY. Szkolnictwo czeskie uwolniło się prawie zupełnie z pod wpływu secesji, która panowała tam względnie niedawno, ale nie zdołało jeszcze wypracować samodzielnych założeń. Uczelnie nie wykazały żadnej określonej metody, a wykonane przedmioty oraz rysunki nie są wyrazem współczesnej kultury, nie mają zdecydowanego charakteru i przedstawiają się raczej jako zlepek, w którym, obok śladów secesji, widoczne są naprzemian: to wpływy sztuki XIX w. (n. p. drzeworyty, niektóre oprawy książek itp.), to znowu sztuki ludowej (n. p. ceramika), to wreszcie sztuki nowoczesnej (n. p. niektóre oprawy książek, kasetka z czarną intarsją figuralną itp.). Obok braku jednolitości, zarzucić można wielu eksponatom pewne przeładowanie ornamentalne połączone z banalnością, a często także z brakiem logiki architektonicznej. Dotyczy to przede wszystkim dwóch wnętrz wykonanych przez uczni szkół zawodowych (Valasské — Mezirici i Praga), których kolorowa mozaika drzewna pozostawia wiele do życzenia. Przypuszczać należy, że braki te mają charakter przejściowy. Szkoły bowiem wydają się być bardzo bogato wyposażone pod względem warsztatowym, a wobec tego mają zdrową podstawę, która pozwoli im niewątpliwie w niedalekiej przeszłości ustalić bardziej jednolite wytyczne i znaleźć swoisty i jednolity wyraz.

POLSKA. Dział szkolnictwa polskiego, chociaż pod względem urządzenia skromny, wyróżnia się z pośród innych logiką i przejrzystością układu, oraz wyjątkową intensywnością i bujnością twórczości pedagogicznej. Widzimy tu najpierw szkoły, w których dokonano próby wyzyskania naiwnej twórczości dziecka w zakresie sztuki stosowanej. Eksperymenty te zapoczątkowane przez p. Buszka, już przed wojną i prowadzone do dnia dzisiejszego w Warszawie i Krakowie (przeważnie w zastosowaniu do batików), oraz świeża próba p. Stryjeńskiego, dyrektora szkoły zawodowej w Zakopanem, zastosowania analogicznej metody do snycerstwa, dały rezultaty bardzo interesujące. Są to naiwne prymitywy, posiadające urok świeżości wspólny wszystkim prymitywom i bujność właściwą niefrasobliwej a gadatliwej duszy dziecka¹⁾. Doświadczenie to dowodzi, że można inwencję dziecka zużytkować w przemyśle artystycznym, wyzyskując specyficzne jej właściwości; nie wiem jednak, czy

¹⁾ Figurki szkoły zakopiańskiej zdradzają dojrzałe opracowanie formy i przez to odbiegają od typu naiwnego. Ponadto zaznaczyć należy, że opierają się na formie toczonej pomimo, że są cięte w drzewie.

należy doświadczenia te uważać za metodę szkolenia. Wiemy że naiwna gwara dziecięca ma duży urok swoisty i daje się w literaturze wykorzystać; nie myślę jednak, aby należało dzieci w szkołach uczyć tej naiwności. Trzeba bowiem pamiętać, że dzieci mają wyrósć na ludzi dojrzałych, którym nie przystoi dziecinne szczebiotanie — trzeba pamiętać, że zdolność tworzenia nie skrępowanych asocjacji musi przeminąć — że jednym słowem człowiek dojrzały, człowiek kulturalny innej potrzebuje formy, aby swoje przeżycia szczerze i jasno mógł wypowiedzieć.

Jeżeli porównamy pomiędzy sobą charakter, jaki mają prace dzieci prowadzonych przez p. Buszka, dyrektora Stryjeńskiego i prof. Cizek'a (w Wiedniu) to przekonamy się, że każda z tych trzech grup posiada wyraz swoisty, zupełnie różny od pozostałych, nie dający się wyjaśnić różnicami plemiennymi tych grup. Dowodzi to przemożnego wpływu, jaki na dziecko wywiera wola i smak kierownika. Trudności uniknięcia tego wpływu uzna każdy pedagog, który wie, jak chwytną jest wyobraźnia dziecka, jak chwiejną, jak bezkrytyczną. Dziecko tworzy różne formy. Bezwartościowe rzeczy, których jest mnóstwo, musi kierownik odrzucać; musi więc selekcyonować, a selekcyonuje oczywiście jedynie podług subiektywnego smaku. Należy też uwzględnić tę okoliczność, że dziecko tworzy przedewszystkiem fragmenty. Poczucie organizacji architektonicznej całości jest u niego bardzo słabo rozwinięte. Tę organizację narzucać tedy musi znowu kierownik. Jeżeli zważymy, że właśnie rodzaj organizacji poszczególnych motywów w jedną jednolitą całość decyduje w pierwszym rzędzie o wyrazie tej całości¹⁾; jeżeli zważymy ponadto, że i te pojedyncze motywy często z zewnątrz przez chwytną wyobraźnię dziecka bywają przyjmowane, to rozumiemy jak mało uzasadnionem jest twierdzenie, jakoby w sztuce dziecka odzwierciadlała się dusza plemienna narodu. Stanowisko powyższe znajduje potwierdzenie we wzmiankowanych powyżej rysunkach dzieci japońskich, tak bardzo podobnych do analogicznych rysunków dzieci europejskich.

Wobec powyższych zastrzeżeń nie myślę aby eksperyment zapoczątkowany przez p. Buszka można było uznać jako metodę kształcenia artystycznego; niemniej jednak należy ocenić w nim wysiłek poważny, który dostarczył ciekawego materiału dla psychologa i dla artysty. Jeżeli zapoznamy się z dalszym materiałem, jaki zgromadzony został w dziale szkolnictwa polskiego, to przekonamy się, że prace uczni posiadają ogółem pewien wspólny ton, pomimo że szkoły różnią się pomiędzy sobą pod względem organizacji i przyjętych metod. Ta jednolitość osiągnięta została na tej drodze, że większość szkół przyjęła jako hasło naczelne szczerą i samodzielną twórczość związaną ściśle z warsztatem. Znalazszy oparcie w rzemiośle, szkoły pozbyły się łatwo wpływów secesji i nie popadły w zależność od współczesnej sztuki sztalugowej.

Obok wysiłku w kierunku samodzielnego rozwiązywania formy, ujawniają się, zwłaszcza w niektórych szkołach wpływy sztuki ludowej. Nie są one jednak ani tak powszechne, ani tak bezpośrednie, aby je zwalczać należało, zwłaszcza jeżeli się zważy, jak młody jest w Polsce ten dział szkolnictwa, oraz ile wysiłku wymaga proces uniezależnienia się od wpływów germańskich i znalezienia własnego tonu.

Wysiłek ten znajduje dobitny wyraz w napisach umieszczonych w poszczególnych szkołach, obok prac uczniów, określających ogólną tendencją szkoły, oraz w tablicach ilustrujących poszczególne metody tworzenia formy. I tak: dwie szkoły warszawskie, oraz szkoła poznańska zademonstrowały samodzielne metody tworzenia form orna-

¹⁾ Podobnie rzecz się ma w literaturze. O stylu decyduje tu w wyższym stopniu budowa zdań niż dobór słów.

mentalnych, wyprowadzonych z geometrycznych założeń. Oprócz tego uwidoczniła została w warszawskiej szkole miejskiej metoda p. Szczepkowskiego bogacenia bryły geometrycznej przy pomocy wcięć. Metody powyższe abstrakcyjno-geometryczne, nie uwzględniają materiału i techniki — z tego względu wydają mi się suche i jednostronne¹⁾. O ile z przedłożonych eksponatów wnioskować można, nie odgrywają też poważniejszej roli w dalszym szkoleniu. Dodatnie rezultaty, jakie pomimo to osiągnięte zostały, zawdzięczać należy wysokiej kulturze nauczycieli, zdolnościom uczniów, a wreszcie naciskowi, jaki w większości szkół położony został na pracę warsztatową.

Krakowska szkoła przemysłu artystycznego wyróżnia się z pośród innych tem, że zademonstrowała w sposób wyczerpujący i przejrzysty metodę szkolenia. W tym celu opracowaną została specjalna tablica, na której obok objaśniających napisów umieszczone są fotografie prac uczniów, ugrupowane podług lat, oraz przedmiotów w obrębie każdego roku. Układ taki umożliwia dokładną orientację tak co do ogólnego planu, jak co do sposobu traktowania każdego poszczególnego przedmiotu. Na tablicy tej znajduje się również szemat opracowanej przezemnie metody tworzenia form ornamentalnych. Metody tej nie mogę sam krytycznie omawiać i podaję jedynie w formie wyjaśnienia, że w przeciwieństwie do wszystkich, jakie uwidocznione zostały na wystawie paryskiej, nie opiera się ona na geometrii (ani na geometrycznej stylizacji, lub deformacji natury), ale przyjmuje jako zasadę naczelną rytm, który organizuje elementy formy, dostarczone przez przyrząd i materiał. Forma ornamentalna powstaje tedy jako rezultat — jako synteza dwóch czynników a mianowicie: czynnego poczucia rytmicznego tkwiącego w psychice, oraz biernych właściwości materiału. Metodę tę omówiłem nieco szerzej w artykule: „Zagadnienia Metody w Szkołach Artystycznych“ (Rzeczy Piękne R. V. Zesz. 3).

Ogólnie biorąc goruje sekcja polska nad innemi mnogością samodzielnych założeń dydaktycznych, które bogacąc całość nie rozbiły jej, tak że polski dział szkolnej wystawy posiada niewątpliwie pewien swoisty i dość jednolity ton wyróżniający go korzystnie od innych. Podkreślić też należy, że rezultaty te osiągnięte zostały w czasie niezmiernie krótkim, oraz w warunkach trudnych, gdyż wszystkie nasze szkoły są bardzo młode i rozporządzają bardzo skromnymi i zgoła niedostatecznymi warsztatami, pomimo, że właśnie te warsztaty stanowią główną podstawę nauki.

* * *

Analizując bogaty materiał tej pierwszej wszechświatowej wystawy szkolnictwa przemysłowo-artystycznego, skonstatować można fakt bardzo charakterystyczny, że szkolnictwo to pozostaje do dziś dnia pod bezpośrednim wpływem malarstwa sztalugowego. W XIX wieku jedyną metodą szkolenia w dziedzinie architektury i zdobnictwa było przerabianie stylów historycznych. Z początkiem XX w. równo-

¹⁾ O biernej roli geometrii w procesie tworzenia form wspomniałem poprzednio, (patrz str. 184). Pragnę również zwrócić uwagę na to, że tak metoda p. Szczepkowskiego, jak też metoda Państwowej szkoły w Warszawie polegają w znacznej mierze na bogaceniu formy przy pomocy wcięć. Przy takim ujęciu wcięcie traktowane jest siłą rzeczy jako wartość aktywna, co jest niezgodne z założeniem formy. Jeżeli tego rodzaju metoda jest usprawiedliwiona z technicznego stanowiska przy bryle, (i to jako urozmaicenie, a nie jako organizowanie bryły) z tego względu, że zmuszeni jesteśmy istotnie wcinąć się w blok materiału, to wydaje mi się zgoła nieracjonalna przy płaszczyźnie. Zarzut ten dotyczy metody uwidocznionej w Państwowej szkole warszawskiej (fig. A). Racjonalna budowa całości zorganizowanej może polegać jedynie na składowaniu ze sobą form. Tego rodzaju założenie widzimy istotnie w innych przykładach metody Państwowej szkoły warszawskiej. Szkoda jednak, że i w tym wypadku formy składowe mają charakter martwy, abstrakcyjno-geometryczny (fig. B).

wcześniej z rozkwitem impresjonizmu zrodził się ruch, zmierzający do wytworzenia form samodzielnych, zgodnych z duchem epoki. Ruch ten, zwany po prostu secesją, pozostawał silnie pod wpływem malarstwa sztalugowego. Oparł się on też, zgodnie z założeniami sztuki obrazowej na studjum natury i z tej natury drogą geometrycznej stylizacji wyprowadzał formy ornamentalne. Ta metoda, niezgodna z duchem rzemiosła i u nas prawie zupełnie zarzucona, panuje w większości szkół francuskich, oraz w szkołach szwajcarskich, belgijskich, księstwa Luksemburg i po części w japońskich. Natomiast Wiedeń, który był kolebką tego kierunku, przewyciężył go już dawno, ale nie uwolnił się od hegemonii malarstwa sztalugowego. Skonstatować to można na wielu ekspozycjach (n. p. Kurs prof. Cizek'a), w których dominuje wpływ spekulacji geometrycznych na tle natury, charakterystycznych dla współczesnej sztuki obrazowej, a określanych zazwyczaj mianem futuryzmu. Dowodzi tego również ogromny nacisk, jaki na studjum natury w tej szkole położono.

Wystawa ujawniła dziwne zjawisko. Wiedeń, który był kolebką secesji przechylił się w stronę futuryzmu, zrodzonego we Francji, podczas gdy Francja przyjęła w przemyśle artystycznym kierunek secesyjny. Oprócz szkół wiedeńskich uległy wpływowi futuryzmu szkoły rosyjskie, w małym zaś stopniu również szkoły szwajcarskie i belgijskie, wreszcie w pewnym stopniu oczywiście i francuskie. Poza stylizacją i deformacją dała wystawa szkolna cały szereg prób dekoracyjnego użytkowania natury, bądźto w duchu naiwnej sztuki ludowej, bądź w duchu sztuki średniowiecznej lub japońskiej (Szwajcaria, Holandia, Austria). Tego rodzaju próby użytkowania bezpośredniego studjum natury dają dobre rezultaty, ale pod warunkiem, że pozostają na gruncie obrazu dekoracyjnego i nie dążą do wytworzenia rzeczywistego ornamentu. Znamienną jest rzeczą, że w całym olbrzymim materiale wystawy szkolnej nie można wskazać ani jednego przykładu, gdzieby prawdziwy i szlachetny ornament wyprowadzony został z bezpośredniego studjum natury.

Wobec tego staje się zrozumiałym, że wielu pedagogów szuka źródła form ornamentalnych poza naturą. Idąc po drodze najmniejszego oporu zwracają się niektórzy do gotowych już form szlachetnych. Spotkać więc można gdzieś przykłady twórczości na dawnych formach stylowych opartej. Odnosi się to do szkół szwajcarskich, a więcej jeszcze hiszpańskich. Częściej stosunkowo zdarzają się próby wyzyskania w szkolnictwie materiału sztuki ludowej (lub innych form sztuki prymitywnej) formy organiczne, jakie tu bywają wprowadzane (kwiaty, zwierzęta) nie opierają się o bezpośrednie studjum natury. Typowym przykładem tej metody jest Jugosławia, a częścią Rosja, Szwajcaria, Czechy i Polska. Tego rodzaju próby są oddźwiękiem ujęcia, jakie charakteryzowało szkolnictwo XIX w. i choć mogą prowadzić do rezultatów szybkich i efektownych, nie rokują trwałych korzyści, gdyż polegają na przeróbkach i kompilacji form już dawno wytworzonych, a skutkiem tego nie prowadzą do twórczości samodzielnej, mającej znaleźć wyraz odpowiadający współczesnej kulturze.

Oprócz powyżej omówionych, ujawniła wystawa szkolna cały szereg prób, zmierzających do wytworzenia form ornamentalnych, względnie brył architektonicznych z geometrycznych założeń, niezależnie od istniejących stylów i niezależnie od natury. Metody powyższe, bardzo różnorodne, mają tę cechę wspólną, że jako punkt wyjścia przyjmują abstrakcyjne figury geometryczne. Są to zatem wysiłki uniezależnienia szkolnictwa w dziale przemysłu artystycznego od założeń malarstwa sztalugowego, oraz od istniejących form stylowych. Rezultaty jednak, jakie na tej

drodze dotychczas osiągnięte zostały nie są zadawalniające, co by wskazywało, że takie abstrakcyjno-geometryczne założenia kryją w sobie jakieś poważne braki. Wiadomo powszechnie, że szlachetne formy, wytworzone przez architekturę i przemysł artystyczny, wykazują zawsze ścisłą zależność od materiału, konstrukcji i użytku. Wynika stąd, że metoda tworzenia form do tej dziedziny należących powinna uwzględnić te właśnie czynniki — a wobec tego wyprowadzanie form z założeń abstrakcyjno-geometrycznych nie może dać rezultatów zadawalniających. Założenia konstrukcyjne, pomimo że zjednały sobie oddawna wielu zdecydowanych zwolenników wśród najpoważniejszych teoretyków i architektów, zwłaszcza w Niemczech i Austrii (Hoffmann, Muthesius), a obecnie także we Francji (G. Janneau), nie wydatniły się zbyt wyraźnie na paryskiej wystawie, która, jak z powyższego zestawienia wynika, przeważnie na studjum natury, oraz geometrii, względnie geometrycznej stylizacji lub deformacji metody swoje opiera.

Dział polski, najmniej zależny od malarstwa sztalugowego, ujawnia najwięcej rzeczywistego wysiłku oparcia twórczości artystycznej na doświadczeniach warsztatowych. Założenia konstrukcyjne i użytkowe mogą się spotkać z zarzutem, że nie zawierają pierwiastków artystycznych, a skutkiem tego nie odpowiadają założeniom „sztuki” i nie prowadzą do wytworzenia stylu. Istotnie, samo uwzględnienie materiału, konstrukcji i użytku, chociaż dla każdej szlachetnej formy niezbędne i chociaż prowadzi zawsze do form estetycznych, nie wystarcza do wytworzenia form artystycznych.

Niektórzy teoretycy, znużeni bezpłodnymi spekulacjami geometrycznymi, wskazują na aeroplan, automobil i inne czysto użytkowe formy jako na jedyne kształty nowe, a stylowe. Tego rodzaju stanowisko, chociaż na pewnym pomieszeniu pojęć oparte, wskazuje na to, że styl nie może powstać w oderwaniu od konstrukcyjnych założeń formy. Te założenia należy zatem w szkolnictwie przede wszystkim uwzględnić, starając się równocześnie stworzyć najkorzystniejsze warunki dla rozbudzenia intuicji artystycznej. Należy tedy dostarczyć uczniom przez pracę warsztatową tworzywa materialnego (bez którego intuicja artystyczna tworzyć może jedynie złudy form), należy podnieść poziom kulturalny uczeni, wyrabiać w nich zdolność koncentrowania woli twórczej, należy oduczać ich od złych nawyków, należy — jednym słowem, usuwać przeszkody wewnętrzne i zewnętrzne; ale uczyć intuicji — uczyć sztuki — uczyć stylu oczywiście nie można, tak jak nie można mechanika uczyć robienia wynalazków, ani poety uczyć natchnienia.


Jeżeli fałszywą jest teza, że formy stylowe tworzą się w biurze inżyniera, to również fałszywą jest przeciwna teza, że się tworzą w duszy artysty. Prawda, jak zwykle leży na tej płaszczyźnie, na której się sprzeczne sądy uzgadniają. Wydaje mi się, że się do niej zbliżamy, jeżeli powiemy, że formy stylowe powstają tam, gdzie się intuicja artysty pokrywa z konstrukcyjnym poczuciem technika. Nie ulega wątpliwości, że stanowisko powyższe może znaleźć przeciwników. Istnieją niewątpliwie inne zapatrywania, inne możliwości; w każdym jednak razie wystawa paryska wykazała w sposób oczywisty, że szkolnictwo przem. art. stanowi dział odrębny, wymagający swoistej organizacji i specjalnych metod. Uważam, że jest obowiązkiem czynników miarodajnych skorzystać z nagromadzonego materiału i przystąpić do racjonalnego zorganizowania tego działu w Polsce. Byłoby pożądanem aby ekspozycje szkół polskich, uzupełnione o ile możności ekspozycjami najlepszych szkół zagranicznych (Holandia, Szwajcaria, Wiedeń), po zamknięciu wystawy paryskiej

przewieźć do kraju i w ten sposób udostępnić je całemu ogółowi naszych fachowców. Rozpatrzywszy krytycznie założenia poszczególnych uczelni, możnaby uzyskać podstawę do opracowania programu, któryby przynajmniej w ogólnych zarysach *obowiązywał wszystkie nasze uczelnie przemysłu artystycznego*. Równocześnie należałoby wyposażyć te szkoły możliwie najszybciej w odpowiednie urządzenia techniczne, bez których dotychczasowy dorobek, tak świetną zapowiadający przyszłość, może być łatwo zmarnowany. Wreszcie należy uznać znaczenie tych szkół, otoczyć je odpowiednią opieką i nadać im charakter i prawa odpowiadające ich roli i znaczeniu.

Karol Homolacs.



KILIMY SZWEDZKIE, JUGOSŁOWIAŃSKIE I POLSKIE.

 OBIERNICZEJ sztuki rozkwit zależy od estetycznych potrzeb, a szczególności wymogów, jakie stawiają sobie społeczeństwa w sprawach piękna mieszkalnego wnętrza. Kilim, jako jeden z najpierwotniejszych rodzajów dywanu, powstał i zachował się w Europie u narodów skandynawskich, Rumunów oraz niektórych narodów północnych i południowych Słowian, Polaków, Rusinów, Serbów (sama nazwa ma pochodzić, wedle A. Riegla, ze Wschodu, od Kilikia = Cylicja). Zachodnia Europa nie zajmuje się produkcją kilimową, bo prostota abstrakcyjnej formy i prymitywnej techniki nie dała się pogodzić z upodobaniem do naturalistycznej formy tkactwa gobelinowego. Zresztą główny tenor, malarstwo sztalugowe, nie dopuszczał do głosu tkacza, któryby prostą mową zamącił przykrą harmonję przeładowanego wnętrza mieszkalnego. Prócz tego źródło sztuki ludowej, które w Szwecji, Polsce i Jugosławji walnie zasiłowały zdrowie nowoczesnego przemysłu kilimowego, wyschły na Zachodzie niemal całkowicie — i to jest także przyczyną, że reprezentowanie sztuki kilimowej na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Przemysłu współczesnego w Paryżu, przypadło Polakom, Szwedom i Jugosłowianom.

Wprawdzie francuska tkalnia mechaniczna H. i K. Herbauxa w Tourcoing, obok szablonowych imitacji dywanów wschodnich, głównie perskich, zajmuje się także wyrobem kilimów, ale ich bezosobowy, odtwórczy charakter nie może uchodzić za pierwsze abecadło kilimu francuskiego. Pomimo licznych medali, jakie ta firma zdobyła na różnych wystawach we Francji i Belgji, oraz zachwalanej wartości wełny z Mossulu, juty z Sziraz, a jedwabiu z Anatolji, tkalnia ta posiada niewiększe znaczenie, niż fabryka perskich dywanów Hillmana w Kosowie, a Szepsa w Tomaszowie Mazowieckim. Nie reprezentuje także nowoczesnego kilimu Rosja sowiecka, aczkolwiek jeden muzealny zabytek ukraiński w pawilonie U. R. S. S. czaruje wszystkich klasycznym pięknem geometryzowanego ornamentu roślinnego na lazurowym tle. Zbliżone zaś do kilimów dywany Azerbejdżanu, Uzbekistanu i i. wystawione w etnograficznym dziale sowieckiego pawilonu, przypominają odwieczne tradycje tkactwa na Wschodzie, które zmartwiały w swych formach geometryczno-algebraicznych, jak muzealne zabytki, na które duch czasu żadnego nie ma wpływu.

Minjaturowa wystawa Łotwy świadczy, że tkactwo kilimowe dopiero budzi się w tym kraju, rozwijając się z ludowych pasiaków w lapidarne formy zygzakowate, załamane dyskretnymi barwami. Z pośród artystów łotewskich próbuje sił swoich na polu kilimu malarz-dekorator, projektodawca makiet teatralnych, mebli i wnętrz, Julijs Madernieks. Nieco lepiej, prawdopodobnie pod wpływem szwedzkim, rozwinął się kilim w Finlandji. Niewielka jednak ilość okazów na wystawie nie pozwala na ogólną charakterystykę tekstylnej produkcji „kraju białych nocy“.

Jeśli uwzględnić siłę tradycji narodowej, jako twórczyni nowoczesnego kilimu, a także rozmiar produkcji, pierwsze miejsce przypada Szwedom. Szwedzkie tkactwo artystyczne, które od 50 lat t. j. początku swego renesansu czerpie soki z niezmiernie obfitego źródła sztuki ludowej wykazało, iż mimo zużytkowania dawnych tradycyjnych technik i motywów, nie jest pozbawionem współczesnego wyrazu. W dwóch miejscach na wystawie paryskiej skoncentrowano eksponaty szwedzkiej produkcji tekstylnej. W Galerji Inwalidów reprezentację szwedzkiego tkactwa wziął na siebie „Svenska Hemslöjds föreningarnas Riksförbund“. Obserwować tu można kierunki, wyrosłe na podłożu sztuki ludowo-narodowej. Kilimy natomiast wystawione na galerji parteru Grand Palais obrazują nowoczesne wysiłki sztuki tekstylnej w dobie bieżącej. Aby ocenić wartość szwedzkiej produkcji kilimowej, należy wniknąć w podłoże, na którym kształtował się artystyczny przemysł w Szwecji i jego organizacja, bez której najpiękniejsze zadatki tradycji nie mogłyby się rozwinąć do obecnych rozmiarów. Na sztuce szwedzkiej wyciska swe piętno ziemia z całą gamą różnorodnych barw i fantastycznej rzeźby nagich skał, wyniosłych pustkowi fjeldów, rozgałęzionych romantycznie fiordów, skalistych przybrzeżnych „szkierów“, gęstych lasów, urodzajnych nizin Skone i t. p. To bogactwo ziemi skandynawskiej wytworzyło różnice charakteru poszczególnych prowincji, a co za tem idzie, różnice typów kultury. Z tej różnorodnej mozaiki ludowej sztuki czerpie żywotne soki szwedzki przemysł artystyczny. Drugim wpływem, który oddziałał na ukształtowanie charakteru sztuki szwedzkiej, ale tylko w meblarstwie, wyrobach fajansowych, szklanych i srebrnych, była sztuka francuska XVIII. w., rococco Meissoniera i styl Ludwika XVI. W tkactwie kilimowym wpływ ten nie zaznaczył się, natomiast trwa on do dziś dnia mutatis mutandis w adamaszkowych obiciach meblowych, wyrabianych przez „Nordiska Kompaniet“, oraz tkalni adamaszków pani Thyry Grafström. Trzecim wpływem jest eklektycyzm, internacjonalizm, racjonalizm i t. zw. modernizm przemysłu XIX wieku. Rozwój industrjalizmu podkopał ekonomiczne podstawy rękodziela i zachwiał świeżym poczuciem formy i koloru artystów ludowych-rękodzielników. Przeciw temu niebezpieczeństwu zagłady wartości rodzimej kultury zmobilizowano wiele wysiłków. Powstaje ruch narodowy na polu przemysłu artystycznego, którego rezultatem jest Muzeum Północne, muzeum plenerowe w Skausen. Zabytki tego pierwszego w świecie „muzeum wiejskiego“ wywołały olbrzymie zainteresowanie na powszechnej wystawie w Wiedniu w 1874. Wtedy to stare tkactwo (kilimy) chłopa szwedzkiego stało się objawieniem nowych źródeł piękna. Celem zachowania odrębności lokalnych i wciągnięcia ich w obręb potrzeb ogólnych, powstają stowarzyszenia przemysłu domowego zwane „hemslöjd“, które skupiają we współdzielcze ogniwa rozstrzeloną pracę rękodzielników. Stowarzyszeń tych jest dzisiaj w Szwecji 27, a z pośród nich na pierwszy plan wybija się sztokholmskie „Stowarzyszenie szwedzkiego domowego przemysłu artystycznego“ zwane „Föreningen för Svenks Hemslöjd“, założone w r. 1899. Wyroby „hemslöjdów“, wykonywane przeważnie w czasie

długich wieczorów zimowych, odznaczają się solidnością techniczną, oraz wielkimi walorami artystycznymi dzięki temu, że naśladownictwo ludowej sztuki i troska o uwydatnienie różnic w zdobnictwie poszczególnych okolic wiąże się w nich szczęśliwie z dążnością do rozwijania w duchu nowoczesnym przekazanych przez tradycję pierwiastków. Rzucono pomost między ludowo-narodową sztuką dawną, a nowoczesną, którą kształtowała intuicja artystyczna. W duchu tym zasłużyło się wielce subwencionowane przez rząd „Stowarzyszenie przyjaciół rękodziela“, zwane „Föreningen Handarbetets Vänner“, założone w 1874 roku wystawy wiedeńskiej. Dzięki pomocy państwowej stowarzyszenie to rozwinęło żywą działalność w kierunku podniesienia estetycznego smaku społeczeństwa za pomocą produkcji wyrobów zastosowanych do nowoczesnych potrzeb życia. Wpływało ono także na dokształcanie techniczne wiejskich tkaczów, pozostawiając artystyczną stronę ludowego tkactwa swemu naturalnemu losowi. Dzięki temu tkacz wiejski pracuje jeszcze dzisiaj wedle swych upodobań w stylu geometryczno-mozaikowym, posługując się kilkoma zaledwie barwami wełny gdy tymczasem tkaniny „Föreningen Handarbetets Vänner“ odznaczają się najprzedniejszym wyrefinowaniem formy ornamentalnej, wysłanej bogatymi odcieniami błękitu w różnych nasyceniach, łagodną szarością fioleto i zieleniami, na których tu i owdzie pobłyskuje złoto, a nad budową ornamentu włada skala barw ciemnych od ziemistej stali do czerni. Na tę charakterystykę rzucają pewne światło lniane, bawełniane i wełniano-bawełniane obicia na meble, wystawione w ramach stojących wachlarzy na parterze w Grand Palais.

W historycznym i artystycznym zarysie szwedzkiego tkactwa nie można pominąć roli kobiety szwedzkiej, na której karb zasług kładzie się cały rozkwit współczesnego przemysłu tekstylnego w Szwecji. Powyżej wspomniane organizacje opierają się o tężyznę twórczą skandynawskich kobiet. Powinny one służyć polskim kobietom za wzór pracy energicznej, zorganizowanej i ofiarnie celowej tem więcej, że wystawa paryska wykazała, iż analogiczne stowarzyszenia „Łotewska Liga Kobiet“ w Rydze (Latvju Nacionalà Sieviesu Liga), a w Jugosławii stowarzyszenie zagrzebskich kobiet, mające na celu zachowanie i rozpowszechnianie kroackiej sztuki ludowej i rzemiosł („Udruga za ocuvanje i promicanje Hvatske pucke umjetnosti i obrta“) dzielnie wystąpiły ze swym dorobkiem na polu hafciarstwa, skoro w reprezentacji sztuki tych państw naczelną odgrywają rolę. Kobiety szwedzkie weszły w kontakt z ludowym tkactwem, a zasiliwszy to narodowe podłoże własną inwencją artystyczną, stworzyły tradycję nowoczesnego przemysłu kilimowego w Szwecji. Przegląd ich wysiłków przedstawia się na wystawie obficie, ale niekompletnie. Brak np. większej ilości eksponatów, obrazujących ciekawy, znany z publikacji artystycznych kierunek tkactwa o tematach mistycycko-religijnych. Należy tu Carin Wästberg, wyrazicielka tego kolorystycznego i tematowego ducha, dyrektorka „Handarbetets Vänner“, która swe kompozycje dekoracyjne przepaja preraphaelistyczną poezją wyczuwanych symbolów barwnych. Jej lodowe kwiaty, rozpryski świerkowych gałązek, białe zębate szczyty, — to „Fugue de Vardinge“. Inny gobelinek (znajdujący się na wystawie w Grand Palais), zatytułowany „Zwiastowanie“, przedstawia krzyż, na który pada deszcz drobnych kwiatuszków. Dla Maji Sjöström, której obicia na meble zyskały sobie uznanie zagranicą, charakterystyczny jest gobelinek „La Destinee“: z drobnej korony i ze znaku Opatrzności na belce krzyża sączą się w dół blade promyki, które kształtną elipsą rozpinają się na barwnych smugach przecnic krzyża; a do stóp tego „Przeznaczenia“ przypadły kornie korony królewskie. Do tej grupy,

której mistyczno-religijny charakter nie ujawnił się należycie na paryskiej wystawie, należy jeszcze Ingeborga Wettergreen. Natomiast dwom innym artystkom przypadło w udziale reprezentowanie na wystawie więcej „świeckiego“ rodzaju kilimów „Tow. Przyjaciół rękodzieła“: Marji Anderson i Agdzie Österberg. Pierwsza posiada styl łagodnej prostoty zarówno gdy wypowiada się w prymitywnych roślinkach, przebijających się niejako przez taflę błękitnego morza, lub w kompozycji drząco-lamiących się, jak fiordy, zygzaków, nad którymi czernieją cztery trójkątne wysepki „szkiery“, czy wreszcie w gobelinowych panterach (w Grand Palais) wśród wyolbrzymiałych kwiatów na tle łąki zielonawo-błękitno-szarej. Agda Österberg daje w technice „rya“ naiwne rozmieszczenia leśnych zwierząt wśród ukwieconych drzewin. Jako kolorystka żywa, świeża i śmiała w zestawieniach cynobrów zielonych z czerwonymi i żółciami z palonemi ziemiemi jest przedstawicielką najnowszego ducha w kierunku pracy „Handarbetets Vänner“.

Więcej artystek-kilimiarek skupia „Stowarzyszenie szwedzkiego artystycznego przemysłu domowego“. Daje się tu zaobserwować bogata różnorodność typów twórczości poszczególnych projektodawczyń. Märta Maas-Fjetterström, Karna Asker i Anna Wettergreen-Behm tworzą z jednej strony pod czarodziejskim wpływem bogactwa barw dywanów wschodnich, a z drugiej rozkochania się w lapidarnych formach skandynawskiego tkactwa. Oba źródła twórczości Märty Fjetterström obrazują dwa kilimy: jeden, którego delikatnym arabeskom tylko słońca krajów Allaha potrzeba i drugi „Różowe tulipany“, powstały jakby z mozaikowych kostek „opus sectile“, twardych ząbców, geometrycznych form w hieratycznym układzie, a przewadze barw szarych, matowo-różowych i sinych. U wspomnianych artystek występują często motywy dawnego tkactwa skandynawskiego: gwiazdy, stylizowane krzaczki, zwierzaki, koń („Bäckahästen“ p. Fjetterström), geometryzowane postaci ludowe i t. p. Inna artystka, Ewa Nilsson, obok flamandzkich gobelinów (à la flamande), komponuje do techniki „rya“ kilimy o wielkiej prostocie budowy ornamentu. Żywe, włochate zielenie i błękity w rombowym układzie na gładkiem ugrowem tle doskonale grają na jej kilimach obok kontrastów sepji rzymskiej. Podobne w technice i prostocie kompozycji kilimy wystawia również „Gestriklands hemslöjdsförening“ i „Angermanlands hemslöjdsförening“. Märta Gahn rozmieszcza rzutki kwiatów na tle wyblakłego lazuru nieba i wykazuje umiejętność stosowania kratowej kompozycji. Artystka ta celuje także w wełnianych pasiakach, tkanych, zdaje się, w 8 nicienic i wyszywanych przy pomocy igły. Tkaniny tego rodzaju w technice t. zw. „krabbasnar“ wychodzą z sztokholmskiego „Svensk Hemslöjd“, z „hemslöjdsförening“ w Angermanland i i. Wyroby te przypominając z jednej strony tkaniny z Tumbaktu (w pawilonie Algieru), a z drugiej nasze ludowe pasiaki opoczyńskie na stroje kobiece oraz znane czółenkowe fartuszki t. zw. moherowe Ign. Gruszkowskiego w Kosowie. Pomysły p. Märty Gahn otwierają przed naszymi oczyma sferę nowych poszukiwań w dziedzinie polskiego tkactwa. Technika bowiem tych wzorzystych pasiaków, znana naszym wieśniaczkom z powiatu rawskiego i opoczyńskiego, godna jest ręki artysty tkacza, który na swojskich podstawach, bez zapatrzania się na obce wzory, ma ambicję tworzenia rzeczy nowych, a naszych. Obok „Stowarzyszeń art. przemysłu domowego“ i „Przyjaciół rękodzieła“ działa p. Thyra Grafström, skupiająca koło swej tkalni wielu samodzielnie pracujących artystów, do których, obok księcia Eugenjusza, architekta Malmstena, p. Asplunda, Alfa Munthe, Agn. Sutthoff, należy też Anna Frykholm, utalentowana kolorystka w zakresie 3—5 barw.

Charakterystyka szwedzkiej produkcji kilimowej ze stanowiska kolorystyki, kompozycji i techniki może nie odpowiadać rzeczywistości, jeśli oprzeć ją na obserwacjach wystawionego materiału i wrażeniach, a jednak trudno w sprawozdaniu pominąć takich właśnie uwag ogólnych. — Czystej, śnieżno-białej barwy trudno doszukać się w szwedzkich kilimach — prawie zawsze zastępuje ją szarawa biel, niczem deszczem nasiąkłe płótno. Jakby ciężkie mgły północy przesłoniły błękit, a chmura zawisła nad barwą ugoru. Zieleń straciła radosny, soczysty ton, ledwie ostała się przymarła zieleń halnej trawy wynurzanej z pod śniegu. Nawet czerwień sięga po skalę spełzłych, ceglastych różów. Tła jednolitego w plamie szukać na kilimach tak, jak bezchmurnego nieba na północy, raz wraz bowiem wzdłuż wątki czy postawu przerywają je smugi, załamujące główny ton. A jeśli tło wpada w głęboki błękit nocy i wtedy jasne pulchne płatki (strzyżone) migocą na niem, jak gwiazdy na niebie „kraju białych nocy“. Mimo tych załamań tonów ilość barw przędzy wełnianej rzadko przekracza skalę barw 5—6-ciu. Czasem kilimiarce wystarczają tylko trzy barwy: błękitna, czarna i szaro-biała, ale dynamika ich i ustosunkowanie wzajemne w kształcie, rozkładzie i wielkości plam odczute i wymierzone, jak tony idealnej harmonji. Obok dyskretnych barw, dyktowanych upodobaniem do bogactwa prostoty, nie można pominąć ważnej cechy szwedzkich kilimiarek t. j. umiejętności rozkładu plam, operowania „efektami niedopowiedzenia“, kontrastami kształtu plam oraz dowcipnego urozmaicenia rytmicznie ustawionych form zdobniczych. Umieją one ustawić ornament na kośćcu kraty lub pniach pionowych, a jednocześnie uniknąć szablonowego układu geometrycznego. Trafny umiar rządzi zadecydowaniem szerokości szlaków i dookólnej bordiury. Wiedzą one, którym kilimom dać tylko obramienie z boków, a jak szeroki pas u dołu, jak boczną bordiurą podkreślić główną wytyczną budowy ornamentu, jak za pomocą czarnych kwadracików lub krzyżyków urozmaicić zygzakowo załamane linje, jak znowu za pomocą barwy tych linii wyjaśnić całą kompozycję barwną i t. p. Wiedzą, jaką technikę do jakiego ornamentu zastosować, czy wiązać krótkie frendzle, czy strzyc, jak Pers, co tkąć na poziomych, a co na pionowych krosnach, co wykonać w technice „rya“, „jalu“ i t. p. czy wreszcie mieszać dowcipnie różne techniki i wydobywać tym sposobem ciekawe wartości artystyczne. Te sztuczki techniczne, które kilimom szwedzkim tyle sympatji zjednywują w Europie, mają gamę bardzo rozległą. Sztokholmskie „Handarbetets Vänner“ wykonywa nawet mereżki na czystym, ciepłym tle prostokątnych pól kilimu. Do najciekawszych efektów tkackich należy technika „rya“ (de ganses nonées), polegająca na wypełnianiu pól ornamentu wiązaną sznurkową przędzą, gdy tymczasem tło wypełnia gładko zbijana płochą tkanka kilimu. Nadaje to całości puszysty, włochaty wygląd. Niekiedy długie frendzle, wiązane u nasady, zwisają kosmato szeregami, układając się schodowato, jak „sory“ strzechy chłopskiej.

Zupełnie inny obraz przedstawia kilimkarstwo jugosłowiańskie. Zbudziło się do nowego życia niedawno, a źródłem, z którego czerpie soki są muzealne ludowe kilimy z przed 1848. W II. poł. XIX. w. maleje coraz bardziej ilość wieśniaków, zajmujących się przemysłem domowym, a ludowa sztuka upada. Wypierają ją ze wsi konkurencyjne wyroby przemysłowe, a w miastach międzynarodowa moda. Był to „wiek klęski“ dla ludowego przemysłu artystycznego, a rzecz można, iż dotychczas nie odrobiono w Jugosławji strat naówczas poniesionych. Około 1890 r. rozpoczęło się ożywienie na polu artystycznego przemysłu południowych Słowian. Wystawy w Paryżu, Londynie,

Wiedniu, Monachjum, Berlinie, St. Louis, w Szwajcarii i t. d. sławią zmysł Słowian do zdobnictwa, zapoznając Europę nie tylko z koronkami słowiańskimi, haftami kroackimi, a serbską i bośniacką sztuką cyzelowania miedzi i srebra, ale i kobiernictwem. Popyt na serbskie kilimy oraz obce naśladownictwo słowiańskich wzorów zachęciło do zakładania kooperatyw kobiecych, szkół zawodowych i muzeów etnograficznych. Poczyniono starania aby uchronić poczucie piękna w ludzie i podtrzymać przy życiu jego rzemiosła. Zadanie to wzięło na siebie odrodzone niedawno państwo, które przy pomocy zakładanych po miastach szkół artystycznego przemysłu (Obrtna skola), żeńskich szkół zawodowych (Zenska strucna skola), „Narodowej Przędzalni“ czyli manufaktury kilimowej w Sarajewie (Drzavna tkaonica i vezionica) oraz narodowych warsztatów sztuki stosowanej (Zemalijska nadionica za umetne zanate) wpływa korzystnie na podniesienie poziomu i popytu wyrobów opartych na ludowych wzorach. Szkoły w Zagrzebiu, Lublanie i Split, a nadto organizacje kobiece „Kolo Srpskih Sestara“ (Koło Sióstr Serbskich), „Zensko Drustvo“ w Belgradzie i innych miastach, jak Sarajewie, Dubrowniku, Lublanie, Petrinji, Split — zasłużyły się wielce w pracy nad zachowaniem i rozwojem art. przemysłu jugosłowiańskiego. Dzisiaj ośrodkiem serbskiego przemysłu tekstylnego jest Pirot, bośniackiego — Focza, herzegowińskiego — Gacko, Biles, Stolac, Trebinje, banackiego — Veliki Beckerek. Prócz tego istnieją tkalnie w wielu wsiach i miasteczkach. W każdym kraju specjalne cechy lokalne nadają wyrobom art. przemysłu plemienne znamię. Kroackie ornamenty przypominają przekroje (schematy) kwiatów dywanów z Kermanu, słoweńskie zdobnictwo układa się w formy geometryczne, w linje łamane, przekazane przez Wschód za pośrednictwem Bizancjum. Serbowie rozmiłowują się w różach i zieleniach. Dalmatyńskie i bośniackie tkactwo cechują barwy ciemne, natomiast słoweńskie blade i jasne. Bośniackie kilimy naśladują technikę kaukazskich, a często i same motywy małoazjatyckich kobierców. Należy tu z upodobaniem na kilimach powtarzana, schodowato załamana, poligonalna forma, usiana hakowato zagiętymi wędkami, zdobina charakterystyczna dla dywanów kaukazskich i anatolijskich. Manufaktura w Veliki Beckerek, prowadząca produkcję fabryczną, posługuje się różnemi technikami w kopjowaniu lub przetwarzaniu dywanów smyrneńskich, kilimów serbskich lub motywów z haftów kroackich.

Pomimo tych różnic i różnaitości wpływów postronnych, stwierdzić można, iż na motywach tkackich wycisnęło swe piętno upodobanie południowych Słowian do geometrycznych form i żywości barw na tradycyjnem tle: białem, czerwonym, zielonem lub brunatnem. Rzadko stosowane rośliny i zwierzęta w motywach redukują swe kształty do grubych form geometrycznych. Czerwone, zielone, czarne i ciemno-ponsowe barwy nadają kompozycji dużo spokoju, bo lubowanie się w gamach ciepłych wykształciło u tkaczy poczucie kolorystycznej harmonji. Jedynym materiałem tkackim jest wełniana przędza. Technika kilimów jugosłowiańskich nie odznacza się żadnem skomplikowaniem. Warsztaty poziome królują powszechnie, strzyżone bowiem dywany „smyrneńskie“ lub „perskie“ zbyt małym służą rynkom.

Najpowaźniej z całej kilimowej produkcji Jugosławji przedstawiają się tkalnie Bośni i Serbji w Sarajewie i Pirot. Tkalnia w Pirot, oparta o produkcję ręczną, wyrabia kilimy grubsze od sarajewskich, jednak efektowniejsze w układzie ornamentu i kompozycji barwnej, nacechowanej kontrastami czerni. Układ czarnych trójkątów na białem tle przypomina czarny ornament na białych szatach chłopów serbskich, w których klasycznej hieratyczności dopatrzył się Gabr. Millet podświa-

domiej tradycji żałoby po kosowskiej klęsce. Na wystawie w Paryżu (w Grand Palais i pawilonie jugosłowiańskim) najczęściej kilimów zaprezentowała Szkoła Sztuk i Rzemiosł w Split. Jej białoczerwono-granatowe kilimy o geometrycznych motywach pięknie odbijają w dalmatyńskim salonie (w Grand Palais) od czarnych mebli, zdobionych snycersko w kształt roślinny. Drugie miejsce na wystawie zajmuje Szkoła Sztuk i Rzemiosł oraz Narodowa Przędzalnia w Sarajewie. Naogół kilimiarstwo jugosłowiańskie stwierdza zbyt dużą zależność od tradycyjnych form zdobnictwa ludowego i pomimo akcji szkół i nielicznej garści artystów (Z. Javanović, T. Vasiljević) nie uwydatniło na wystawie nowoczesnego, a jednocześnie narodowego ducha. Nie ulega dzisiaj wątpliwości, że jugosłowiańska sztuka ludowa to nie tylko sztuka lat minionych, ale i żyjąca i rozwijająca się. Nowoczesnego wyrazu nie wypowiedziała jednak zarówno w kompozycji, jak i technice. Kilimkarstwu dzielnie pracujących naszych braci z południa życzymy swego Mestrovicza.

Wystawa polskich kilimów wypełnia nowe karty w historii sztuki tkackiej. W dziełach wystawionych na parterze Grand Palais i Galerji Inwalidów poznała Europa najprzedszybiejsze zalety słowiańskich kilimów, samodzielny i wybitnie nowoczesny wysiłek artystów polskich. Jeśli odzywały się głosy, wyrażające żal, iż wielu dzielnych architektów, rzeźbiarzy, malarzy-dekoratorów, przemysłowców i t. d. świeci nieobecnością na naszej wystawie, głosy te nie dotyczyły działu kilimów. Wystąpił tu kwiat artystów, których zasługi na polu kilimkarstwa są w Polsce znane, produkcja zaledwie kilku ostatnich lat. Oto czołowe nazwiska: Józef Czajkowski, Bogdan Treter, C. Brzozowski, W. Jastrzębowski, A. Dobrodzicki, E. Trojanowski, Cz. Młodzianowski, K. Stryjeński, S. Lorec, J. Jankowska, W. Kossecka, J. Langier, oraz J. Handelsmann i W. Skoczylas. W dziełach tych artystów reprezentowane są najpoważniejsze firmy: „Kilim Polski“ w Warszawie, „Polski Przemysł Kilimkarski“ w Krakowie, „Tarkos“ i „Kilim“ w Zakopanem, tkalnia p. Jadwigi Handelsmann oraz „Szkoła Tow. Popierania Przemysłu domowego“ w Warszawie. Ponadto wystąpiły z pokazem prac szkolnych warsztaty kilimiarskie Szkoły Sztuk pięknych w Warszawie (prof. J. Czajkowski), Państw. Szkoły Przemysłu art. w Krakowie (prof. W. Zarzecki) oraz Państwowa Szkoła Przemysłowa Żeńska w Łodzi i w Warszawie. Opracowanie charakterystyki każdego twórcy kilimowego, których w Polsce jest już spora gromada, byłoby przedwczesne, ponieważ każdy z nich nieomal obrazuje własną sferę rozległych możliwości twórczego postępu, powtóre i dlatego, że każde nazwisko reprezentuje na wystawie zbyt małą ilość dzieł. Podnieść należy, iż nowoczesny polski przemysł kilimkarski, w przeciwieństwie do Szwecji, a nawet Jugosławji, jest dziełem artystów malarzy, grafików, rzeźbiarzy, architektów i t. p. Kobiety w tym dziale sztuki „kobiecej“ małą w Polsce odgrywają rolę. Z całej wystawy polskich kilimów dwa dzieła wyróżnić trzeba: architekta Bogdana Tretera niezmiernie subtelną i wykwinątką kompozycją, przedstawiającą na tle ukwieconego lazuru nieba czarny grób z dwoma wieńcami, wykonaną w warsztatach „Kilim“ w Zakopanem, oraz kilim artysty malarza Józefa Czajkowskiego, przedstawiający ciemną, zębatą formę geometryczną, białą okonturowaną — oba w salce naprzeciw Kapliczki Polskiej w Galerji Inwalidów.

Kilim polski stwierdza „prześciowosc“ kultury polskiej, rozwijającej się na skrzyżowaniu się Wschodu z Zachodem, na zazębieniu się oderwanych od przyrody, abstrakcyjnych motywów orjentalnych, a naturalistycznych wzorów Zachodu. Są dwa źródła nowoczesnego kilimu polskiego: staropolskie tkactwo pasów, dy-

wanów i gobelinów oraz kilimy i pasiaki ludowe. Wpływy tych źródeł leżą raczej w intuicji artysty, niż w świadomej eksploatacji motywów i barw. Podobnie wszelkie poszlaki wschodnich zdobin mają podstawę nie gdzieindziej, jak w technice tkackiej, która, jak wiadomo, zdolna jest wytwarzać identyczne motywy u nas i w Islandji. Wspólną cechą naszych i szwedzkich kilimów jest umiejętne stosowanie jednego motywu w różnych ubarwieniach, celem uzyskania specjalnego rytmu kolorystycznego; rozplanowanie formy ornamentальной, dyktowane zawsze umiarem i szlachetną równowagą masy, celem ziszczenia zasady czystej dekoratywności; przejrzystość w kompozycji, mała ilość barw i to szczere poszukiwanie bogactwa w prostocie, które naszej wystawie w Paryżu tyle uznania zjednało, że wykuint prostoty uznano za cechę współczesnego stylu polskiego. Ale są i różnice. Gdy tonacja barwna kilimów szwedzkich przypomina mat akwareli, u nas ten efekt dawnych pasów słuckich schodzi na dalszy plan. Tkanka naszych kilimów, drga wprawdzie akordami stonowanej barwy, ale naświetlonej słońcem. Niezbyt rzadkie unikanie jędrnych i żywych nasyceń dosadnych barw, to cześć krasnym łąkom, pasiakom i sędziwym kilimom ludowym. Nasze kilimy, w przeciwieństwie do szwedzkich, zawsze można powiesić „do góry nogami“ bez zmiany funkcji ornamentальной budowy. Udogadnia to także (znamienna cecha) prawie zupełny brak szlaków i bocznych bordiur, które, jako rama, wypełniają nieraz większą część powierzchni kilimu szwedzkiego. Do tej ogólnej charakterystyki naszej sztuki krosień dodać trzeba, iż poczucie bezwzględnej płaskości tkackiego wyrazu towarzyszy nawet kompozycjom o tonowanych kilkoma barwami liściach i kwiatach. W układzie form dominuje rytm osi równoległych (np. kilim B. Tretera, przedstawiający listowie, rozmieszczone na wiotkich łodygach) lub rytm układu koncentrycznego (np. kilim kwiatowy W. Jastrzębowski). Francja, wychowana od trzech wieków (od Henryka II.) na wyrobach królewskiej „Manufacture des Gobelins“, nie docenia artystycznej wartości naszych kilimów, pomawiając je niektórymi głosami prasy o przesadne lubowanie się w geometrycznej prostocie formy. Mimo to znalazło się we Francji dosyć miłośników wykuintu prostoty, jeśli na wystawie naszej nie można znaleźć formalnie ani jednego kilimu bez jednej, kilku lub kilkunastu karteczek z napisem „vendu“. Daje to aż nadto przekonujący dowód, że nasza produkcja kilimów może utrzymać się na europejskim rynku, dzięki swemu oryginalnemu charakterowi zdobniczemu. Podnoszono w polskich pismach wybujałą cenę naszych kilimów, tymczasem funkcjonariusze polskiego komitetu artystycznego zaświadczyają, iż cudzoziemscy nabywcy częstokroć wyrażali szczere zdumienie, z powodu niskich (w porównaniu ze szwedzkiemi) cen, naznaczonych na nasze kilimy.

Sztokholmskie „Svenska Slöjdföreningen“ nawiązało nić praktycznej współpracy między artystami, fabrykantami i kupcami i dzięki temu otrzymuje piękne wyniki. U nas sprawy tej jeszcze nie uregulowano. Z kupcem porozumieli się dotychczas producenci masowej tandety — artyści tworzą indywidualnie i zazwyczaj luzem. Sympatycznym dowodem współpracy artystów w kształtowaniu i wzajemnym użytkowaniu szczęśliwych, oryginalnych motywów jest kilimowa portjera, wisząca na przejściu z salonu honorowego do gabinetu w Pawilonie Polskim. Matką tego kilimu, wykonanego w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, jest portjera, którą oglądaliśmy w r. 1912 na Wystawie Architektury w Oleandrach w Krakowie. Motywy tej portjery użytkował W. Jastrzębowski do obić własnych mebli, projektowanych wraz z J. Czajkowskim. Obicia, w zastosowaniu mistrzowskie, nie panują nad kolo-

rem drzewa, a wiążą się nawet z charakterem meblarskiej formy. W taki sposób tworzą się tradycje form artystycznych, tak potrzebne w każdym, na większą miarę zakrojonym ruchu w artystycznym przemyśle. Oprócz zrzeszenia się w celach artystycznych i wytwórczych oraz podniesienia produkcji do wymogów współczesnego przemysłu niezmiernie ważną potrzebą naszą jest uszlachetnienie techniki kilimowej. Krosna poziome, które nadają ton naszemu kilimiarstwu, nie wystarczają dzisiaj, gdy jesteśmy świadkami sukcesów bogatej i różnorodnej szwedzkiej techniki tekstylnej. Sukces polskich kilimów na wystawie paryskiej oraz stałe podnoszenie się naszej młodej wytwórczości kilimowej z chwilą, gdy w Szwecji obniża się ona w porównaniu ze stanem z przed lat 20 (patrz Peasant Art In Sweden, Lapland And Iceland — Studio 1910) daje nam pewną rękojmię zdobycia w tej dziedzinie palmy mistrza, na którego już dzisiaj pasują nas niektórzy cudzoziemcy.

Tadeusz Seweryn.



CERAMIKA NA MIĘDZYNARODOWEJ WYSTAWIE SZTUK ZDOBNICZYCH W PARYŻU.

MIĘDZYNARODOWA wystawa sztuk zdobniczych w Paryżu zgotowała światu ogólną swą przeciętnością wielką niespodziankę. Okazało się dobitnie, że chwila obecna przeciążona ścierającymi się prądami politycznymi i walką o rzeczywistą wartość pracy, nacechowana obniżeniem się wytwórczości, której brak rynku zbytu z powodu ogólnego zubożenia, nie sprzyja zbytnio rozwojowi przemysłu artystycznego. Zdobnictwo wyjąłowane przydługim grzebaniem i podrabianiem stylów, uprawianem pod pokrywką tradycji stoi na rozdrożu i tonie albo w motywie zdobniczym opartym na uproszczonym studjum naturalistycznym, często pomiętym linią secesyjną (Francja, Belgia), albo puszcza wodze skłonności do ulegania wybrykom krótkotrwałej mody. Chwiejność w wymaganiach publiczności stawia sztuki zdobnicze przed nowym zagadnieniem, które się ściśle łączy z umiejętnością przemysłowego wykorzystywania zachcianek i jest może hamulcem na drodze rozwoju nowoczesnego zdobnictwa.

Na tem tle wyrasta ceramika duńska, najlepsza na wystawie i ceramika szwedzka, o prawdziwie demokratycznej linii swych zamierzeń. Szwecja rozwija wielką dbałość o te ośrodki społeczne, które były z całą bezwzględnością pozbawione wszelkich rozkoszy artystycznego użycia. Z tego założenia wyłaniają się nowe potrzeby ogniska domowego, pojęte wedle współczesnych zasad. Szwecja wystąpiła zatem na Wystawie w swej codziennej szacie i w jej przemyśle ceramicznym widzimy przede wszystkim doskonałe zastosowanie pięknej formy do produkcji maszynowej i wyrobów masowych, wykonanych z dobrego materiału, a o nie wygórowanych cenach. To idealne zadanie sztuki zdobniczej może się przyjąć tylko w społeczeństwie, które nie jest obciążone dziedzicznym egoizmem i próżnością warstw posiadających, świadome bowiem stosowanie skromności w sztuce i życiu wyrównuje zewnętrzne różnice stanów i nadaje narodowi harmonji społecznej. Fabryki porcelany Rörstrand i Gustafsberg koło Stockholmu, Gäfle w Norrlandji, Lidköping i Höganäs po-

kazały przedewszystkiem zastawy stołowe, ozdobione delikatną odbitką ze stalorytu zaprojektowanego przez E. Halda, lub wyszukany w prostocie, plastycznym ornamentem W. Kâge, wreszcie malowidłami A. Percy'ego, lubującego się w figurze ludzkiej i bogactwie kolorystycznym. Nie brak oczywiście nieodłącznych w garn-carstwie wazonów na kwiaty itd., rzeczy te jednak wypalają artyści niezależnie od fabryk w własnych piecach, nadając swym produktom szczerego, swojskiego wyglądu.

Obok ceramiki ustawili szwedzi szkła dziwne, napozór niepokażne, ujęte w splot barwnych plam i lekkich form. Były to okazy z Orrefors, technicznie najdoskonalsze i najwykwintniejsze na wystawie. Kolory tych szkieł są jakby przydy-mione, a czyste jak lza, białe zaś, są ryte i szlifowane z niedoścignionem mistrzostwem w wybieraniu delikatnych płaszczyzn z cienkiej ściany naczynia, bez zmniejszania wrażenia dosadnej wypukłości i pewności rysunku. Fabryką kieruje E. Wettergren, który z pracy swej może być dumny, bo wskrzesił dawne tradycje szklarstwa z XVII stulecia i umiejętnie związał współdziałanie majstrów z dążeniami tech-ników i artystów.

Ceramiczna skromność wynika czasem i z braku opanowania techniki garncarskiej. Z tego powodu nie możemy mówić o ceramice polskiej, bo kilka nazwisk osób poświęcających się tej sztuce nie jest wstanie zapełnić luki, która powstała z braku okazów masowych polskiego przemysłu garncarskiego. Fabryki wystawę zbagatelizowały, ponieważ na polu zdobnictwa wcale trudu sobie nie zadają, rzucając na targi produkt wykonany pod kierunkiem czeskiego i niemieckiego instruktora, przybrany oklepanym i obcym motywem, znieawidzonym nawet zagranicą. U nas niema jedności między producentem, artystą i konsumentem, a jednak związek ten jest niezbędny, jest jedyną pewną i trwałą podstawą, na której może się opierać i rozwijać sztuka dekoracyjna. Musimy więc nasze wymagania artystyczne rozszerzyć poza granice malarstwa i rzeźby i zacząć piętnować wyroby fabryczne lekceważące piękny i swojski pierwiastek zdobniczy.

Przepychem artystycznym i technicznym w ceramice szafuje Danja bez miary. Sława garncarstwa duńskiego sięga drugiej połowy 17 wieku, kiedy to królewska manufaktura w Kopenhadze stworzyła serwis malowany w barwne kwiaty, wedle ilustracji dzieła przyrodniczego Holmskiolda, uczonego a zarazem pierwszego królewskiego dyrektora manufaktury. Serwis ten zwany „flora danica“ stał się w historii duńskiej ceramiki tem, czem dla Niemców jest saska porcelana ozdobiona w „zwiebelmuster“. Dziś ceramika ich jest rozgrupowaną na dział porcelany, kamionki i fajansu i w każdym z tych rodzajów przejawia się wola twórcza artysty i technika, szukająca nowych dróg i sposobów wyrażenia efektów rzeźbiarsko-malarskich. Pomysły zdobnicze stosują artyści duńscy do każdego surowego materiału ceramicznego ze znajomością właściwości danego materiału i z tego powodu z swobodą ustępliwością motywu dekoracyjnego na korzyść materji. Ta właśnie gotowość do ofiarowania cząstki indywidualnych upodobań daje dopiero pełne uprawnienie do trudnej pracy garncarskiej, dostępnej tylko dla tych, którzy nie pragną naginać formy garncarskiej do swych przekonań artystycznych i umiejętności. Danję reprezentują trzy wytwórnie garncarskie: manufaktura królewska pod naczelnem kierownictwem Fryderyka Dalgasa i Bing—Groendahl w Kopenhadze, oraz fabryka w Nestved.

Pod wprawną ręką Chr. Joachim'a, malarza, pracuje w manufakturze całe grono wybitnych artystów, różniących się biegunowo wyczuwaniem formy i płaskiej ozdoby.

Sam Joachim nie zapomniał, że „flora danica“ jest miłą sercu duńskiemu i dał cały szereg pomysłów nowoczesnych dla fajansu i porcelany, malowanych szeroką techniką, bez jakiegokolwiek drobiazgowego roztkliwiania się. Girlandy kwiatów, ptaki z bajki, ryby — to jego świat, wyprowadzony pysznie narysowanymi pociągnięciami drgającymi życiem. Za owo mistrzowskie zrozumienie techniki malowania pod szkliwem musimy czuć wielki szacunek, bo w sprawach tych jest naprawdę wielkim nauczycielem. Obok Joachim'a T. Olsen i N. Tidemand pełni ruchliwość w wyborze motywów, odrębności w stylizacji, godnie mistrzowi dotrzymują kroku.

G. Henning, A. Malinowski J. Nielsen i K. Kyhn to plastycy. Henning tworzy dla porcelany małe figurki, cacka wyrafinowane, w naturalistycznym ujęciu, Malinowski upraszcza formę, szuka niezwykłego, ale spokojnego ruchu i tematu, łatwego do wyprowadzenia techniką fajansu.

Kamionką zajmuje się Kyhn i Nielsen. Kyhn, jakby stworzony do podpatrywania życia zwierząt, modeluje mały pełne strasznych grymasów, nie zrównane w swej dzikości, którą widza wprost lękiem napawają. Jais Nielsen wydobywa na widownię świat staro-chrześcijański i utrwała go rzeźbą doskonale dostosowaną do ciężkiego materiału kamionkowego. Kocha także garncarstwo, zdobi je kilku szarymi kolorami z ujmującą prostotą średniowiecznego mistrza, zapatrzonego w odległą legendę ludzkości. Ceramika Nielsen'a nadaje się doskonale do wielkich przestrzeni architektury tak wewnętrznej, jak i zewnętrznej.

Niezwykłym zjawiskiem w sprawach najbardziej delikatnej techniki jest Proszowski. Na wystawę wypracował szkliwa krystalizujące bez współzawodnictwa, bo ani w polewach francuskich tego rodzaju, ani nawet w manufakturze berlińskiej nie oglądamy takich okazów. Jego fajans „tranquebar“, ludzaco podobny do porcelany dzięki polewie nieco zamąconej, niebieskawej i miękkiej w wyglądzie, jest jedną z nieoczekiwanych nowości, tak trudnych dziś w dziedzinie wysoko rozwiniętej techniki ceramicznej.

Druga fabryka porcelany w Kopenhadze, Bing-Groendahl, ma swój odrębny rys dzięki Kai Nielsen'owi i J. Gauguin'owi. Prace Nielsen'a, (umarł w 1924 r.) przez głębokie zrozumienie materiału, stają się dziełami wielkiej rzeźby w małych rozmiarach. W cyklu „Morze“, wykonanym tylko w białej porcelanie bez jakichkolwiek ozdób kolorystycznych, wyśpiewał hymn na cześć siły i pogodnej wesołości, sam schorzały i tęskniący do zdrowia i tak przedziwnie rozwijający swój talent w zgłębkliwym fabrycznym otoczeniu.

Wyrazisty i zamaszysty J. Gauguin wypowiada się w niezwykłym materiale „la roche céramique“, jakiejś mieszaninie masy kamionkowej i porcelanowej, która po wysokim wypalaniu nabiera koloru szaro-żółtawej skały, nieporowatej i już bez ochrony szkliwnej niewrażliwej na gwałtowne zmiany aury i temperatury powietrza. Dla tych właśnie zalet jest podobno stosowaną do wielkich ornamentacji zewnętrznych w nowo powstających budynkach Kopenhagi i do ozdób ogrodów.

Obok porcelany miękkiej i kamionki, którą wypróbowali Hallin i Madslund, produkuje Bing-Groendahl porcelanę o matowym, aksamitnym szkliwie, zdobionem przez panie Jo Locher i N. Krebs. Osobny dział stanowią porcelany rzeźbione dopiero po słabem przepaleniu czerepu. Tą zmuśną techniką, wymagającą wielkiej delikatności w cięciu kruchej masy porcelanowej, uzyskują panie Heermann-Lindenerowie, F. Garde i Jo Locher osobliwe wyniki. Cały świat duńskiego kwiecica wygląda jakby zrobiony z delikatnych, kolorowych płateczków, nalepionych na formie naczynia.

Panna C. Olsen, A. Friis i inni malują z ogromną wprawą pod polewą krajobraz duński, Joergensen uwiecznia w ogniu momenty historyczne potężnymi, na poły płaskimi sylwetami.

Z pośród duńskich garncarni wybijają się okazy fabryki w Nestved, znanej z pięknych lustrów (polew o różnokolorowym, metalicznym połysku), które doprowadziły tę pracownię do naśladownictwa ceramiki wschodnio-azjatyckiej. Z tego powodu zostały dziś lustry zarzucone, a na ich miejscu ukazało się krańcowo odmienne szkliwo, matowo-białe, perłowo-szare lub czarne. Do tych tonów dodano w malowidłach kolor silnie niebieski, złoty i czerwony i przy artystycznej pomocy Jens Thirslund'a stworzono ceramikę, rozbieraną już do muzeów, jako dobre okazy nowoczesnego garncarstwa. Thirslund maluje na białym, spękanem szkliwie, zamaszyste prawie — szkice i każda z jego prac jest cennym oryginałem. Obok niego Knud Kylhn dostarcza modeli do „bowle“, a Kai Nielsen figuralnych projektów, jak pyszna w ruchu „mała Nina na kuli“ i ogromnie zwięzła w ujęciu „Leda“.

W bogactwie wystawionych zbiorów ceramiki co do ilości przodowała Francja. Sèvres wyposażyło dwa pawilony, Limoges zajmowało jeden odrębny, zaś w Grand Palais ciągnęła się niezliczona ilość pokoi z wyrobami reszty fabryk garncarskich i artystów pracujących samodzielnie. Liczebna ta potęga nie stoi jednak w żadnym stosunku do poziomu artystycznego. Wykonanie jest nienaganne, może zbyt sprytnie jeśli chodzi o wartości czysto techniczne, bo z domieszką pewnego rodzaju obniżania trwałości i wyłgiwania się z trudności, (n. p. łączenie sposobu malowania podszkliwnego z naszkliwnym, celem otrzymania możliwie silnego natężenia barwy czarnej). W formie i ozdobie panuje wszechwładnie konserwatyzm, który wprawdzie nikomu nie szkodzi, ale też i nie wiele osób może zadowalać. Sam ornament francuski zatracił niezależność i typ dawnych choćby ludowych wyrobów i uległ wpływowi obcym, upodabniając się do prac z „Wienerwerkstätte“ z minionego okresu. Brak poczucia celowości ozdoby garncarskiej objawia się także w stosowaniu na okrągłych formach naczyń scen obrazowych, wykonanych z całą drobiazgowością malowidła sztalugowo-fotograficznego. Na ogół nowości artystyczne wkradają się jakby przez omyłkę, przyznać jednak należy, że francuzi zdają sobie sprawę z obcego stanu ich ceramiki i zaczynają korzystać ze źródeł ludowych prowincji le Berry, Nivernais, Gironde, la Sarthe. Na czele tego ruchu stoi fabryka „Primavera“ w Sainte-Radegonde de Tours, która wyrabia fajans i porcelanę i stara się w pierwiastek ludowy wlać żywotność nowoczesną. Śmiałe doświadczenia pod względem formy i ozdoby uprawia pani M. Sougez, a Olesiewicz pragnie uchwycić momenty z dziedziny sportów, które jednak pozbawia uroku przez odjęcie im cech fizycznej wesołości. Dla fabryki „Quimper“ projektuje malarz Mehuet swoje obrazki z życia bretończyków, trochę za mało barwne i zanadto realistyczne. Białe i kolorowe plastyki dam a la „Moulin rouge“, pochodzące z fabryki A. Blocha mają pewien typowo paryski smak i z tego prawdopodobnie powodu cieszą się w tych ubogich czasach dosyć dużym powodzeniem. Sèvres wystawiło przepiękną, przeświecającą i oświetloną wewnątrz lampkami elektrycznymi porcelanę, która działa na zmysły jakimś czarem swego delikatnego życia. Na ogół jednak tak Sèvres jak i Limoges kupczą dziś już tylko swą dawną sławą ceramiczną.

Włochy są dziś w pełni gospodarczego rozkwitu także w dziedzinie garncarstwa, z którego stworzyli potężną gałąź przemysłu, opartą o doskonale zorganizowane i zjednoczone fabryki w Doccia (koło Florencji) i S. Cristoforo w Medjolanie,

w Pizie, Mondovi i Rifredi. Fabryka w Doccia została założoną w 1735 r. przez markiza Carla Ginori, człowieka przedsiębiorczego, nie cofającego się nawet przed trudnościami sprowadzania kaolinu (głina do wyrobu porcelany) chińskiego po to, by mieć we Włoszech i dla włosków porcelanę, którą zachwycił się w młodej manufakturze wiedeńskiej. Pierwsze przedmioty porcelanowe powstały w Doccia pod kierunkiem obcych z tak zwanej „masso bastardo“, o nieznanym składzie chemicznym. Okazy z tej masy zrobione należą dziś do rzadkości muzealnych. W pierwszej połowie XIX w. rodzina Ginori zakupiła od królów neapolitańskich modele nieczynnej garncarni w Capo di Monte, wraz z prawem używania znaku fabrycznego (N z koroną u góry). W ten sposób mamy Capo di Monte późniejsze, w Doccia wyrabiane, obok nich „Ginori Antichi“ o cechach klasycznych i naśladownictwa majoliki XVI w. z Urbino, Faënzy i Gubbio. Zmysł kupiecki doprowadził w 1896 r. do połączenia się dwu wielkich fabryk Ginori z Doccia i Richard (S. Cristoforo) z Medjolanu w jedno przedsiębiorstwo Richard-Ginori. Olbrzymie te wytwórnie pokrywają zapotrzebowanie rynku wewnętrznego w wszystkich możliwych kierunkach, najskromniejsze i najwykwintniejsze wymagania. I tak, Rifredi dostarcza izolatorów dla telegrafów i telefonów, oraz izolatorów dla napięć do 400.000 Volt. S. Cristoforo wyrabia twardy fajans, kamionkę i majolikę dla domowego gospodarstwa, kafle do wykładek ściennych i t. d., fajans miękki pochodzi z Mondovi, porcelana użytkowa i wykwinna z Doccia. Kierownikiem artystycznym jest architekt Ponti. On postawił stronę dekoracyjną na wyżynie pewnej ruchliwości nowoczesnej, mimo, że sam lubuje się w formie pochodnej antyku. Z paryskiego zbioru wiele rzeczy przemawia to do przekonania widza, a zajmował ów pęd w kierunku artystycznych doświadczeń, którym fabryki zwyczajnie (u nas stale) zamykają swe wrota. Obok okazów opartych na biedermajerze z wyraźnym zaakcentowaniem klasycznych pozostałości, widzimy ultra nowoczesne prace, widzimy próby kubizowania okrągłej formy przy pomocy technik malarskich. Ten dział ceramiki włoskiej zmusza do pewnego zastanawiania się i pobudza chęć uzupełnienia otrzymanych wrażeń dalszemi próbami, celem wyłuszczenia z młodej jeszcze łupiny całkiem nowego owocu.

W pawilonie austriackim wystąpił cały zastęp garncarzy wiedeńskich, pracujących bądź w „Wienerwerkstätte“, bądź w nowo powstałej fabryce porcelany „Augarten“, której zadaniem jest wskrzeszenie dawnej sławy podupadłej manufaktury państwowej, lub w fabryce „Keramos“. Rozwój nowej wiedeńskiej ceramiki przypada na czas po 1902 r. i to dzięki wpływom rosyjskiego garncarstwa, prostego, barwnego, nie lepionego przez zawodowych rzeźbiarzy. Wiedeńczycy zobaczyli rosyjskie okazy po raz pierwszy w zwartym i pełnym zbiorze i nic dziwnego, że zajęły ich nowe pierwiastki sztuki opartej na bardzo zdecydowanych co do charakteru wartościach zdobniczego motywu, którego w wiedeńskim muzeum sztuk i rzemiosł, w grupach ceramiki polskiej, słowackiej, rusińskiej lub czeskiej nie widzieli. Budowniczym i bojownikiem garncarstwa tych czasów był w Wiedniu Bertold Löffler, fachowej pomocy udzielił mu obecny profesor ceramiki w wiedeńskiej „Kunstgewerbeschule“, Michał Powolny. W 1905 r. założył Löffler w opuszczonej, starej piekarni pracownię garncarską i nazwał ją „Wiener Keramik“. Pierwszymi wypalami pokierował Powolny, wyćwiczony dobrze przez ojca w rzemiosło zduna. Materiałem zasadniczym była glina żelazista, czerwono wypalająca się, oblana na poły przezroczyście szkliwem. Piękne rzeczy z punktu widzenia technicznego i arty-

stycznego, które „Wiener Keramik“ oddała na rynek handlowy, nie znalazły uznania „wykwintnej“ publiczności i warsztat pełen zapału do pracy chorzał na brak pieniędzy. Dopiero rok 1907 i połączenie się „wiedeńskiej ceramiki“ z „wiedeńskimi warsztatami“ przynosi zmianę na korzyść. Na wystawie „Werkbundu“ w 1912 r. widnieje już biało-czarny fajans (malowany czarną farbą pod szkliwem) i frywolne, kolorowe plastyki Powolnego. Rzeczy te rozchodzą się w wielkich ilościach tak w kraju, jak i za granicami Austrii. Powolny jest w swoim żywiole, przeczorny znajduje dość czasu aby kształcić uczniów, którzy obecnie wystąpili samodzielnie na paryskiej wystawie i tworzyli grupę najbardziej wojowniczą, najbardziej oddaną chwili. Ze jednak trudno o coś bezwzględnie nowego, więc w wystawionych dziełach możemy dopatrzeć się pokrewieństwa z garncarstwem Cypru i Rodos (z VII w. przed Chr.), pełnem humoru ceramicznego w owych plastycznych jeleniach i konikach, w wazach obarczonych całą legendą symbolicznych figur i zwierząt. Pewna różnorodność wiedeńskich form wymagała także materiału plastycznego, podatnego do bezpośrednich doświadczeń artystycznych, ponieważ nie bywają one zbyt często masowo wykorzystywane. Takim materiałem jest ongiś wzgardzona zwyczajna glina, której żółtawo-czerwonawy kolor pokrywa cynowe, białe lub ubarwione szkliwo nieprzezroczyste, względnie zwyczajne garncarskie przezroczyste, bezbarwne, albo kolorowe. Tą techniką pracują „Wienerwerkstätte“ z prof. Hoffmanem na czele. Poza Wiedniem kwitnie fabryczna ceramika w Liezen i Gmunden, oparta oczywiście o prastare doświadczenie i ludowość pielęgnowaną dla tradycji.

Czeska ceramika znajdowała się w Paryżu dzięki pracy ludowych majstrów, popieranym przez państwo. Cały wielki przemysł garncarski Czecho-Słowacji jest w rękach niemieckich jako pozostałość po austriackim zaborze i może być uważanym za rozsądnik formy i ozdoby na wywóz, nie zaprzęta sobie głowy stroną zewnętrzną i ze względów handlowych odznacza się międzynarodową bezwartością. Czesi, tak bardzo dbali o rozgłos swej żywotności zdobniczej, okazów takich nie wystawili i z konieczności zadowolili się tem, czego dostarczyła wieś słowacka, rusińska, wzgl. morawska lub czeska. Są to kwiaty zrodzone w prymitywnej duszy, mają swą mowę, pewien odrębny styl, a ten obcym podoba się bez zachwalania. Dział garncarski podzielony jest na trzy części wedle okolic, z których pochodzi. Najwięcej odznaczającą się technicznie i artystycznie była grupa słowacka. Malowidła ich na białem (cynowem), kryjącem szkliwie wykonane są z niezwykłą wprawą, są dobrze uszeregowane i zestrojone i stanowią z formą całość nierozłączoną. Sens tego ornamentu znamy dobrze, bo żył u naszych zdunów na Podhalu, był także przez Węgrów wyzyskiwany z całą pomysłowością, zaś naród czeski wchłaniał go od dawna jako nieskażoną dawkę pierwiastku słowiańskiego. W Stupawie pracuje Ferdis Kostka, jedyny na Słowaczyźnie reprezentant ludowej rzeźby ceramicznej. Robi kropielniczki i lichtarze, Jezusików, ale specjalnym kultem pała zdaje się do Janosika, którego przedstawia w otoczeniu dworu mniejszych zbójników, w całym przepychu strojów i ozdób.

Obok Słowaczyzny „Russie Subcarpathique“ jak ją w Paryżu nazwali, zbliżona do pokuckich wyrobów, gorsza technicznie i uboższa dekoracyjnie i kolorystycznie, widać Bachmińskich i Koszaków, nie wyhodowała.

Zgrabne typy słowackie dał rzeźbiarz Uprka Fr., może je jednak zbyt skrępował etnografią, białe plastyki częścią z fajansu, częścią z porcelany wystawili prof. H. Johnová, prof. J. Horejc, J. Drahonovsky i inni.

Anglicy zdobyli się na fabrykat przeważnie masowy, przytłoczony mnogością form japońskich i chińskich, nawet stylowi hiszpańsko-maurytańskiemu ulega jeszcze „Pilkington Tile“ i trzyma się techniki lustrów (połysków metalicznych), zupełnie zaniedbanych w najnowszych doświadczeniach garncarskich. Bardzo piękne okazy dymionych szkliv zestawiał W. Howson Taylor (Ruskin Pottery) i nadał im nieco odmienny charakter przez użycie samych tylko szaro-niebieskich, krwistych i zielonawych tonów, które tworzą nowy typ w rzędzie szkliv tego rodzaju o silnem napięciu i barwnej różnorodności. Zwierzęta Reginalda Wells'a (fabr. The New Chelsea porcelain) w swym naturalizmie książkowym wyglądają jak osowiałe okazy z zoologicznego gabinetu. Dziwną naprawdę jest rzeczą, że Anglja, która kiedyś szerzyła ruch przeciwko bezmyślnemu panowaniu szablonowej stylowości daje dziś na publiczny widok prace dobre na zdobniczą wystawę w 1900 r., technicznie bez zarzutu, oparte zaś tylko na konwencjonalnej poprawności artystycznej. Jest to może brak wiary w istotną wartość idei, wcielających w niektóre nowoczesne dzieła pierwiastek zbyt rewolucyjny, mącący poczucie własnej osobowości i niszczący małomieszczańskie nastroje. Nowe te formy, surowe, prawie barbarzyńskie, stoją rzeczywiście w swych jaskrawych sprzecznościach samotne w stosunku do dzisiejszej jałowości.

Tadeusz Szafran.



KSIĄŻKA NA WYSTAWIE SZTUKI DEKORACYJNEJ W P A R Y Ż U.

I.

WYSTAWA Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu stanowi, już na pierwszy rzut oka, nadzwyczajnie dobitny i precyzyjny wyraz życia współczesnego, daje niemal że doskonałe jego odbicie, jest — można powiedzieć — najbardziej wiernym, dosadnym i przekonującym znakiem epoki. Na olbrzymiej przestrzeni, od Pól Elizejskich do Inwalidów i od Placu Zgody do Pont de l'Alma nagromadzono przeszło sto pięćdziesiąt pawilonów, kiosków, budowli wszelkiego rodzaju i typu, nie licząc Grand Palais, który jest już oddawna stałym miejscem wystaw paryskich. Zdawałoby się zatem, że architekci i dekoratorzy mieli dosyć sposobności do rozwinięcia swych pomysłów, uwydatnienia pewnych idei, kierunków i prądów, do wykazania, że świat powojenny, otrząsnąwszy się z zaraźliwej gorączki, stwarza nareszcie własny sposób wypowiedzania się w sztuce, własny styl XX wieku. Oczekiwania te zawiodły. Pod względem architektonicznym wystawa jest wzorem bezstylowości, jest zlepkiem pomysłów, zamierzeń, prób, których cechą naczelną jest raczej pogoń za czemś niezwykłym, uderzającym, oryginalnym, niż głęboki wysiłek twórczy, zdążający do szczerzego wypowiedzenia się w dziele sztuki. Sprawia to wrażenie chaosu, zgiełku, niepokoju, wzmagające się jeszcze na tle przepysznej architektury Paryża, spokojnej, pełnej powagi i godności, zawsze utrzymanej w stylu, pomimo nagromadzenia dzieł tyłu i tak odmiennych epok.

Brama od Placu Zgody np. składa się z szeregu słupów czworograniastych, zakończonych płaskimi, okrągłymi pokrywami, niby rądle kuchenne, niepowiązanych z sobą, wysterczających bez przyczyny, ni celu, jak patyki, powtykane w ziemię przez bawiące się dzieci; na tle jednego z najpiękniejszych chyba placów na świecie wygląda to jak bohomy uliczników na murze kościoła. Porte d'Orsay znowu, z ogromnym plakatem, zawieszonym na poprzecznym połączeniu dwóch słupów, robi wrażenie wejścia na dancing podmiejski, lub na teren zabaw publicznych. Zachwalana fontanna Lalique'a, składająca się z wysokiej kolumny, otoczonej basenem — wszystko wykonane ze szkła — jest imponującym wytworem przemysłu szklarskiego, lecz żywi próżne zupełnie aspiracje do piękna. Pawilony zaś poszczególnych firm handlowo-przemysłowych francuskich przypominają, niewiadomo dlaczego, ostatnie lata XIX wieku, kiedy snobistyczna prostota i sztuczne wyrafinowanie secesji wiedeńskiej uchodziły za szczyt piękna, które jednak w człowieku dzisiejszym budzą, odrzęę połączoną z niewytłumaczonym zawstydzeniem.

I dlatego ośmielam się twierdzić, że wystawa paryska jest w swojej całości tak doskonałym wyrazem naszej epoki: miejsce szczerzej twórczości zastąpić ma dążenie do wywołania efektu, miejsce stylu jako konieczności wewnętrznej — eksperyment artystyczny; miejsce harmonji, chociażby w zamierzeniu, nerwowo niepokój i pośpiech. Znamy wszystko, co było przed nami; odkopujemy miasta z przed trzydziestu blisko wieków; posiadamy biblioteki i muzea, dające w każdej chwili dostęp do owych skarbów przeszłości; badamy je też wytrwale i gruntownie, lecz bynajmniej nie w zamiarze naśladowania, bo stać nas przecież na własny wyraz w sztuce. Szukamy zatem gwałtownie tego wyrazu, tego „krzyku, coby był nasz, z tego pokolenia“, lecz brak nam siły wewnętrznej i czasu do skupienia się, a przytem nie możemy zapomnieć tego, czego nauczyliśmy się od poprzedników. I oto pod ołówkiem artysty, pod rylcem rzeźbiarza, w linii dekoratora wykwitają nieświadomie reminiscencje, ale zniekształcone, poszarpane, zepsute; dawne motywy stylowe nietylko nie zyskują świeżości i nowej siły sugestywnej, lecz zatracając właściwą sobie szlachetność i prostotę, czynią wrażenie groteskowe i przykre, jak stare meble w nowoczesnym salonie dorobkiewicza. Z drugiej strony, widoczne na wystawie dążenie do stworzenia stylu nowego: rysunek geometryczny, a szczególnie jednostajny i nużący prostokąt, zmierzają do udekorowania całego świata na wzór trzeźwej i zimnej kreślarni.

Konsekwencje tego stanu twórczości powojennej trudno było pogodzić z ideą wystawy. Artykuł IV regulaminu głosi, że dopuszczone zostaną tylko „dzieła nowego natchnienia (inspiration nouvelle) i istotnej oryginalności“, wyłączone są natomiast stanowczo „kopje, naśladownictwa i imitacje stylów dawnych“. Rezultaty wystawy okazały całą znikomość powyższego zastrzeżenia. Jeden z autorów zbiorowej oceny eksponatów w miesięczniku *Papyrus* ubolewa nad tem, twierdząc, że zasady regulaminu nie zostały utrzymane, ponieważ „tradycjonalizm jest zakorzeniony w duszach dobrych Francuzów, szczególnie w sferach oficjalnych, które są skłonne raczej do zwalniania tempa rozwoju“, lecz, jak starałem się wykazać powyżej, przyczyny tego zjawiska są głębsze: poprostu trudno było znaleźć twory „najnowszej natchnienia“, wytrzymujące cenzus przeciętnego chociażby dobrego smaku.

W sprawozdaniu poniższem, pobieżnem zresztą bardzo i sumarycznem, pominiemy zupełnie plakat, który wymagałby osobnego potraktowania i postaramy się scharakteryzować wystawę z punktu widzenia ogólnych zagadnień estetyki książki, omawiając osobno dział opraw.

II.

Najważniejszym wynikiem badań estetyki współczesnej w zakresie sztuki dekoracyjnej jest, jak wiadomo, zdobycie świadomości, że z każdego przedmiotu codziennego użytku należy wydobyć właściwe mu piękno, przez celowe i artystyczne zarazem wykonanie. Podobnie jak najumiejtniej nawet zastosowana szminka nie upiększa cery kobiety, lecz tylko pokrywa jej brzydotę, tak samo tzw. zdobienie przedmiotów licho wykonanych i tandetnych świadczy jedynie o braku wartości estetycznych, sprawiając wrażenie tem przykrzejsze. „Man merkt die Absicht und man wird verstimmt“. Ponieważ istotą sztuki drukarskiej jest uzmysłowienie pewnej treści duchowej zapomocą materiału drukarskiego, czarnej farby i papieru, sposób doboru, użycia i kompozycji tych trzech czynników stanowi o estetyce książki. Zdobienie jej drogą zastosowania kolorowych farb i papierów, ilustracji w tekście lub poza nim, barwnych okładek itp. może wprawdzie podnieść wartość estetyczną druku, lecz w równej mierze może ją obniżyć, uwydatniając tem dobitniej wady i braki zasadniczych warunków wykonania.

Na tem nieporozumieniu polega tradycyjny podział książek, z jednej strony na zwykłe, z drugiej zaś na wytworne, luksusowe, bibliofilskie — czy jak je będziemy nazywali. Zwykły druk, bez ozdób i ilustracji, odbity starannie na dobrym papierze, może stanowić w daleko większym stopniu dzieło artyzmu niż liczne tzw. w naszym księgarstwie wydawnictwa albumowe, bogato lecz banalnie (pod względem artystycznym i graficznym) ilustrowane i opatrzone złoconymi obficie oprawami. Ilustracje przeto i ozdoby nie stanowią dla nas warunku piękna książki; piękna tego szukać należy przedewszystkiem w czysto drukarskich wartościach układu i wykonania, które nadają całości pewien styl, wymagający podporządkowania wszystkich innych i dodatkowych czynników.

Więc najpierw wybór czcionek i papieru oraz układ kolumny winny być zastosowane do treści, to znaczy budzić w czytelniku, drogą wrażeń wzrokowych, nastrój, podatny do przyjęcia przeżyć duchowych, sugerowanych przez autora; powinny być również celowe, to jest ułatwiać możliwe korzystanie z książki w znaczeniu technicznym. Całość kompozycyjna wszystkich czynników powyższych składa się na to, co Francuzi nazywają architekturą książki. „Zadna sztuka nie sąsiaduje tak blisko z architekturą, jak drukarstwo — mówi Marius Audin — jak w architekturze, pierwszą jego zasadą jest właściwe rozróżnienie i zastosowanie materiałów; jak architektura, opiera się ono na systemie określonych proporcji... Podobnie jak twórca pałacu rozdziela z rozumnym umiarem cień i światło na fronty, starając się je zrównoważyć, tak samo w rozkładzie wewnętrznym, drukarz, — rozporządzając dwoma czynnikami sprzecznymi: białością papieru i czernią farby, wyznacza każdemu z nich rolę, stwarzając harmonję ogólną... Czyż nie jest prawdą, że dwa wielkie dzieła człowieka: książka i dom, powinny dążyć do jednakiej zasady podstawowej, do stylu, to znaczy do porządku i ładu, do powagi bez smutku, do majestatyczności bez emfazy, połączonych z akcentem natury i szlachetnego wdzięku, ażeby móc zadowolić w zupełności nasze poczucie estetyczne“ (Le Livre. Paris 1924, s. VII-VIII).

Trzeba jednak przyznać, że wszelka wystawa książki, a w szczególności wystawa nie specjalna, na której książka stanowi tylko jeden dział ekspozycji, przeważnie o wiele bardziej efektownych, jest miejscem najmniej odpowiednim do uwydatnienia wartości ściśle drukarskich. Gdy uświadomimy sobie psychologję tłumów ludzkich, których zdolność przyjmowania wrażeń równa jest zeru już po pierwszej godzinie

zwiedzania wystawy, trudno wymagać od organizatorów, ażeby wyrzekli się swych najpewniejszych efektów, pod postacią wydawnictw luksusowych wszelkiego typu, na korzyść skromnych, intymnych oddziaływań prostej, nieozdobionej niczem, lecz zato ułożonej z największym artyzmem i odbitej bez zarzutu kolumny. Nie wolno też zapominać o pierwiastku naturalnej zupełnie rywalizacji na terenie pokazu *międzynarodowego*.

To też najprostsze wartości drukarskie demonstruje wystawa w bardzo małym stosunkowo stopniu, jakby mimochodem, co przejawia się szczególnie wyraźnie w najbliższym ilościowo dziale francuskim. Pod względem wydawnictw luksusowych Francja wyprzedza wszystkie inne narody, zdobywszy sobie tradycyjne już przodownictwo w zakresie bibliofilstwa od XVIII wieku. Nadzwyczajnie liczne stowarzyszenia miłośników książki — jak: Livre Contemporain, Cent Bibliophiles, Amis du Livre Moderne, Amis des Livres, Société du Livre d'Art, Médecins Bibliophiles, Bibliophiles François, Bibliophiles Francomtois, Bibliophiles du Palais, Cercle Lyonnais du Livre, Société de Gravure sur bois originale, Cercle Grolier, Saint-Eloi — prześcigają się wzajemnie w wyrafinowaniu bibliofilskim swoich wytwornych edycji. Po pięknych książkach ilustrowanych XVIII wieku, poszukiwanych bardzo przez zbieraczy, nastąpił w następnym stuleciu okres upadku, gdy przesadne dążenie do *zdobienia* w połączeniu z bogactwem kolorystycznym, łatwym do osiągnięcia dzięki nowym naówczas metodom fotochemigraficznym, prowadziły do przeładowania i zlekceważenia tekstu. Dopiero pod koniec XIX wieku pojawia się reakcja, której jednym z najpierwszych objawów jest *Étude sur la Gravure sur Bois* Feliksa Bracquemond (1897); autor sięga tam do pierwocin sztuki drukarskiej, wzywając do odnowienia techniki oryginalnej. Z drugiej strony znaleźli się wydawcy, którzy poświęcili swe siły i środki sprawie odrodzenia książki, a na ich czele Edward Pelletan. Znakomity grafik i wykwintny rysownik, Bernard Naudin, dotarł do istoty sprawy, układając wzory pism dla linii czcionek. Na otwartą już drogę wstąpiły całe zastępy artystów, oddających swoje talenty na usługi książki, doskonalących się coraz bardziej we wszystkich rodzajach grafiki oryginalnej, które starają się przystosować do potrzeb druku. Auriol, Chas-Laborde, Daragnès, Pichon, Hermann-Paul, Simèon, Marquet, Henri Duvernois, F. L. Schmied, E. Froment i w. in. pracują w tym kierunku, przyczyniając się do coraz wspanialszego rozwoju książki wytwornej. Są to jednak w przeważnej części wydawnictwa, przeznaczone dla ludzi bogatych, gdy książki zwykle pozostawiają bardzo wiele do życzenia pod względem elementarnych nawet wymagań papieru i druku. Wykonanie drukarskie dzieł Marcela Prousta naprz. w wydaniu Nouvelle Revue Française utrudnia w znacznej mierze przebrnięcie przez gąszcz roztrząsań psychologicznych tego autora, niełatwe już samo przez się. „Nowsze drukarstwo we Francji ma dwa oblicza — mówi Stanisław Lam — jedno patrzy zmęczonemi oczyma na bieg wypadków i rzeczy, to książka na codzień. Drugie o arystokratycznym wyrazie i subtelnym wdzięku, pomne świetnych tradycji, to druki bibliofilskie dla smakoszy i estety, dla tych, którzy umieją na nie patrzeć i w ich towarzystwie bawić”. (Książka wytworna. Warszawa 1922, s. 19).

Dział francuski na wystawie jest obrazem tego stanu rzeczy. Wydawnictwa luksusowe, od druków bibliofilskich, wykonanych z wysokim artyzmem, do efektywnych katalogów i cenników handlowych oraz wytwornych czasopism, panują prawie że niepodzielnie, pozostawiając niewiele miejsca dla uwydatnienia najprostszych wartości drukarskich. Nader pouczające są ekspozyty lejni czcionek Deberny-

Peignot, pod postacią wzorów pism jak „de tradition“ Naudin'a, „Dorique“, „Sphinx“, „Astrée“, z objaśnieniami na specjalnych tablicach. Więć np. „Porównajcie czarny jedwab i czarny atlas, które wyszły z jednej i tej samej kadzi farbiarskiej: czerń ich nie jest jednakowa — mają one kolor odmienny; tak oto należy rozumieć kolor tekstu drukowanego“. Interesujący jest również stand znanego czasopisma *Papyrus*, które pracuje wytrwale i umiejętnie nad rozwojem drukarstwa i gałęzi pokrewnych. Natomiast *La Lettre d'Imprimerie*, historia drukarstwa, napisana i wydana przez uznanego za mistrza w tym zakresie, Thibaudeau, jest wzorem tego, jak nie należy drukować i wydawać książek. Rzadki wyjątek książki taniej, chociaż wydanej bardzo starannie i nawet artystycznie, stanowi znana powszechnie kolekcja Fayard'a *Le Livre de Demain*.

W Anglii reforma Morrisa osiągnęła tylko w części cel zamierzony. Poziom wymagań w stosunku do strony estetycznej książki wzrósł niepomiernie, promieniując na cały świat, czego objawy widzieliśmy i w Polsce. Lecz wydawnictwa Kelmscott Press, wykonywane środkami starej techniki, nie mogły, w myśl tendencji demokratycznych Morrisa, dotrzeć do mas, ponieważ były zbyt drogie. „Sprzeczność zupełna pomiędzy powrotem dorzemia, który osiągnęła ta reforma, a współczesnym udoskonaleniem pras mechanicznych, przyspieszyła jej upadek“ — mówi Monroe Wheeler. Poza ten typ druków Morrisowskich znużył w prędkie czytelników. I wówczas wydawcy angielscy, a przede wszystkim University Press w Oxfordzie i w Cambridge, zwrócili się do naśladowania starych wzorów w sposób najprostszy, drogą reprodukcji fotograficznej. Tak oto zapanował styl archaizujący, gdyż graficy i drukarze znaleźli w owych reprodukcjach obfitą skarbnicę materiału, z której zaczęli czerpać pełnymi garściami; było to najłatwiejsze i odpowiadało przytem konserwatyzmowi Anglików. Za sprawą bodźców tego rodzaju powstała współczesna kaligrafia drukarska angielska, której szereg okazów widzimy na wystawie, pod postacią adresów, dyplomów, a przede wszystkim książek iluminowanych bogato. Poza tem znajdujemy mnóstwo wydawnictw ilustrowanych metodami techniki oryginalnej, z przewagą drzeworytu, który zresztą wszędzie święci epokę nowego odrodzenia. Wspaniałe, barwne hors texte'y dopełniają całości, stwarzając, wraz z bogatymi oprawami, atmosferę komfortu, a nawet przepychu.

Z drugiej jednak strony najwięcej może eksponatów ściśle drukarskich daje właśnie dział angielski. Książki bez ozdób, proste, spokojne, o układzie szlachetnym i celowym, odbite równo i wyraźnie, na doskonałym papierze, oprawione solidnie, z zastosowaniem materiałów i pierwszorzędnym gatunku. Jest to podobne istotnie do domu angielskiego, gdzie niema wspaniałych, pustką stojących sal na pokaz, lecz same pokoje zamieszkałe, urządzone ze spokojnym, acz nieco sztywnym wykwintem.

Belgia, która w wielu przejawach swojej kultury nowoczesnej sprawia nieraz wrażenie prowincji francuskiej, kładzie również największe nacisk na książkę wytworną. Znajdujemy wprawdzie w tym dziale interesujące wzory czcionek, świadczące o tem, że tradycja Plantynów żyje dotąd i wydaje owoce, lecz przemaga dążność do ilustracji i ozdób wszelkiego rodzaju. Triumfuje tam zamiłowanie do stylu archaicznego, przejawiające się w licznych reprodukcjach starych rękopisów z miniaturami z Bibliothèque Royale w Brukselli, jednej z najbogatszych w świecie. Druki współczesne zdoła się tam często nad miarę i niekoniecznie gustownie, czego dowodem są chociażby niektóre wydawnictwa perjodyczne Musée du Livre, gdy tymczasem

historja starego drukarstwa, wydawana przez tę samą instytucję, stoi na bardzo wysokim poziomie. Zamiłowanie do kompozycji figuralnej natomiast i do alegorii godzi się niełatwo z tendencją do „inspiration nouvelle“ regulaminu wystawy.

Sekcja holenderska ukryła zazdrośnie wnętrza książek pod pięknymi oprawami, nie dając możliwości nawet oficjalnym sprawozdawcom do zaznajomienia się z tekstem, jego wykonaniem i ozdobami.

Austria i Szwajcaria (reprezentowana jest tylko część jej niemiecka) stanowią tutaj ekspozytury sztuki drukarskiej niemieckiej, której ogromne wartości, wypracowywane metodycznie, krok za krokiem, w stałym równomiernym tempie postępu, nie podlegającym pauzom ani wahaniom, znane są powszechnie. Austria wystawia wielkie bogactwo książek ilustrowanych, jednak przeważnie wykonanych metodami chemigraficznymi, a więc barwnie, obficie, lecz jeżeli można tak powiedzieć, bardziej obrazkowo, niż drukarsko. Poza tem reprodukcje faksimilowe, wykonane przez Wiener Kunstdruck (zał. 1856) oraz ciekawe off-set'y firmy Krampoleck, Fr. Granier zwraca słusznie uwagę na wydawnictwo popularne partji socjalistycznej *Jugend und Volk*, istotnie bardzo gustowne i wykonane starannie; jest to może najciekawszy na wystawie okaz książek estetycznych a dostępnych dla szerokich mas.

Czechosłowacja demonstruje niezmierną rozmaitość pięknych wydawnictw, świadczących o bardzo rozległym, intensywnym i prawdziwie współczesnym ruchu w kierunku wypracowania estetyki druku. Pod tym względem należy się jej na wystawie jedno z miejsc najpierwszych. Znajdujemy tu ponadto wszystkie rodzaje grafiki oryginalnej, zawsze dążące do harmonji z wykonaniem drukarskiem. Stwierdzić trzeba znaczną dozę śmiałości w zastosowaniu najnowszych kierunków sztuki i wyraźne uniezależnienie się od wpływów niemieckich, widocznych jeszcze bardzo w wydawnictwach przedwojennych.

Federacja Rzeczypospolitych Rosyjskich nie ograniczyła się do okazów specjalnie pięknych; wystawia ona wzory wydawnictw wszelkiego typu, kierując się prawdopodobnie względami natury agitacyjnej. Są to prawie wyłącznie edycje Gosizdata, w 54 językach, reprezentowanych na terenie państwa. Organizatorom działu rosyjskiego było najłatwiej zastosować się do wymagań regulaminu wystawy, ponieważ wszystkie ich wydawnictwa należą do epoki ostatniej. Styl ich nosi piętno najnowszych kierunków, harmonizując najściślej z treścią wobec tego, że dążeniem naczelnem jest i tu i tam zerwanie z wszelką tradycją. Jednakże, poza książkami o charakterze bibliofilskim, wykonanymi bardzo starannie, a niekiedy nawet z wyrafinowaniem starej kultury, poziom przeciętny przypomina książkę rosyjską przedwojenną, która łączyła z wielką zaletą taniości pewne zaniechanie pod względem papieru i druku.

Szwedzi nie sadzą się na wydawnictwa luksusowe, demonstrując książki na użytek codzienny, poprawne, często wykonane artystycznie, z wyraźnym zamiłowaniem do stylu klasycznego. Wystawione są również książki ilustrowane różnych firm, które, zależnie od swego kierunku i zamiłowań, kładą większy nacisk na stronę drukarską albo zdobniczą. Cały szereg artystów pierwszorzędnych zdobi np. wydawnictwa Alberta Bonniers w Stokholmie, niechętnie rezygnując jednak ze swobody twórczej malarskiej na rzecz wymagań estetyki tekstu drukowanego. Jako curiosum zwracają uwagę książki, wykonane na prasie ręcznej przez Artura Sahlen.

W Danji sprawa przesuwą się wyraźnie na korzyść wartości czysto graficznych, czego zewnętrznym objawem jest fakt, że niektórzy graficy sami są wystawcami.

Słusznie zaznacza Fr. Granier, że rozwój ceramiki w tym kraju wpływa na wyrobienie się dekoracji linowej, nadającej się oczywiście lepiej do celów zdobnictwa drukarskiego, niż motywy figuralne, tak nużące np. w grafice belgijskiej. Zresztą w dziale duńskim położono największy nacisk na plakaty i oprawy.

Podobnie i w dziale włoskim przemagają oprawy. Druki noszą charakter archaiczny; pośród nich zwraca uwagę przepyszna *Vita Nuova* Dantego, wykonana na offsecie przez Włoski Instytut Sztuki Graficznej, z ilustracjami Grassiego. Również i w dziale hiszpańskim plakaty i oprawy usuwają na plan dalszy samą książkę, reprezentowaną dosyć ubogo pod względem ilościowym. Na wzmiankę zasługują bardzo staranne wydawnictwa klasyków greckich i łacińskich z przekładem oraz klasyków literatury hiszpańskiej.

Wreszcie Jugosławia okazuje dużo dobrej woli i szczerego wysiłku, czego dowodem jest chociażby wydawanie aż dwóch czasopism, poświęconych książce, czem nie mogą się pochlubić wszystkie narody starsze, liczniejsze i bogatsze.

Co do działu polskiego, należy zaznaczyć z zadowoleniem, że organizatorzy nie dali pociągnąć się zaznaczonym powyżej i usprawiedliwionym nawet poniekąd względem działania na efekt i położyli główny nacisk na stronę drukarską ekspozycji. Zostało to uznane przez sprawozdawczynię, p. Franciszkę Granier (Papyrus Nr. 65, s. 600—602), która wymienia: katalog działu polskiego, opracowany przez Gardowskiego (dyplom honorowy), ozdobiony przez Stryjeńską (Grand Prix), wykonany przez drukarnię L. Bogusławskiego w Warszawie; Unję Horodelską Półtawskiego (medal złoty), wykonaną przez zakład J. Cotty (dyplom honorowy); Rozmowy Salomona z Marchołem (wykonane coprawda zagranicą i nie nadające się może wobec tego do wystawienia w dziale polskim); Bogarodzicę, zdobioną przez Bukowskiego (medal złoty), a wykonaną przez Szkołę Przemysłu Artystycznego w Krakowie (Grand Prix); *Jak baba djabła wyonacyła*, Stryjeńskiej; wydawnictwa T-wa Sztuki Stosowanej, Gebethnera i Wolffa, Mortkowicza; druki Anczyca, Łazarskiego, Drukarni Narodowej i in. Autorka czyni jedynie zarzuty co do rozłożenia ekspozycji, które umieszczono w gablotach bez wyraźnego planu i w sposób, nie uwytłaniający najcenniejszych wartości druków. Pozwolę sobie dodać, że organizatorzy, trzymając się może nadto skrupulatnie regulaminu wystawy, pozbawili się sposobności przedstawienia ewolucji historycznej drukarstwa od końca XIX w. i że wystawili poprostu zbyt mało druków, jakkolwiek stan ilościowy odgrywa w pokazach tego typu rolę dosyć poważną. Wystarczy porównać ekspozycje paryskie z działem polskim na wystawie florenckiej, ażeby się przekonać, że pominięto wiele materiału, zasługującego na wystawienie.

Nie będę mówił tutaj o polskich wydawnictwach ilustrowanych, znanych u nas powszechnie. Oprócz wymienionych już powyżej prac, wystawiono ilustracje tekstu i okładek Wyspiańskiego, Bukowskiego, Procajłowicza, Trojanowskiego, (dyplom honorowy), Bartłomiejczyka (medal złoty), Kamińskiego (medal złoty), Mehoffera, Skoczylasa (dyplom honorowy), Stryjeńskiej. Jak widzimy, i tutaj wybór jest nieco skromny ilościowo.

III.

Gdy w dwóch pierwszych działach nie było zbyt trudno rozróżnić i ustalić pewne odmienności nie tyle może ducha narodowego, ile charakteru, rodzaju i napięcia kultury, w dziale opraw staje się to niesłychanie trudnym. Jak wiadomo, od

pewnego czasu badanie starych opraw stało się ulubionym przedmiotem prac księgoznawczych a z drugiej strony zbieracze zapłonęli nowym zapalem do tego działu kolekcjonerstwa. Dzięki temu nakładcy wydawnictw bibliofilskich znaleźli otwarte pole dla swej działalności, rozporządzając bogatym materiałem opracowań historycznych i reprodukcji, oraz mogąc liczyć na dobry zbył. Zaczęły mnożyć się zatem bogato ilustrowane, luksusowe wydawnictwa z zakresu dziejów introligatorstwa. Wzmoczone zainteresowanie wzbudziło znowu żywszy ruch w introligatorstwie współczesnym, które owe wydawnictwa dostarczyły wyborowi wzorów retrospektywnych. I stać się musiało, że w oprawach całej Europy zapanował styl archaiczny, modyfikowany tylko przez względy techniki nowożytnej, a tu i ówdzie przetwarzany swoiście przez pracowników o bogatszej indywidualności. W każdym razie, gdyby chciano w tym wypadku stosować rygorystycznie wymieniony powyżej artykuł czwarty regulaminu wystawy, ogromna część opraw musiałaby być wyłączona z pośród eksponatów.

Najbardziej zastosowane do tendencji wystawy są oprawy francuskie, lecz ujęcie zadania w sposób nawskroś współczesny nasuwa — jak słusznie zaznacza sprawozdawca tego działu w Papyrusie, Faure-Biguet — inne niebezpieczeństwo. Dążenie do zilustrowania tekstu dzieła zapomocą oprawy sprowadza się łatwo do ujęcia zbyt „literackiego“, jak się to nazywało kiedyś w malarstwie. „Un attrait singulier pour l’anecdote vient un peu gater tout cela“. Na dowód przytacza autor oprawę dzieł Francisa Jammesa, wykonaną z prostego materiału w białe i niebieskie kratki, z tytułami haftowanymi ręcznie w sposób bardzo prymitywny; introligator chciał zapewne wywołać wrażenie prostoty, wywołuje zaś raczej efekt naiwności graniczący z śmiesznością.

O ile najnowsze kierunki nie osiągnęły dotąd, jak mi się zdaje, poważniejszych rezultatów w zakresie drukarstwa, to w dziedzinie okładek, a szczególnie opraw, wytrzymują próbę wcale dobrze. Do prostokąta oprawy nadaje się świetnie ornament prostokąta i trójkąta, tak powszechny w tym stylu; linja łamana stwarza wrażenie ostrości i pewnego niepokoju, miłsze może oku dzisiejszego człowieka od harmonijnych zaokrągleń dawnych opraw. W tym rodzaju niezmiernie ciekawe prace daje Pierre Legrain; np. oprawa „Ouvert la nuit“ Morand’a stwarza w szeregu jasnych prostokątów na ciemnym tle niesamowite wrażenie oświetlonych okien, budząc chęć poznania tajemnic, objawianych przez autora. Jest w tem niewątpliwie odcień anegdoty, lecz nie rażący, ponieważ wypływa swobodnie z koncepcji czysto wzrokowej introligatora. Jeden z najznakomitszych introligatorów francuskich, Renè Kieffer, natomiast, który składa dań współczesności w przepysznym zresztą ornamencie kreskowym jednej z opraw i we wprowadzeniu stylizowanego bardzo śmiało pawia na innej, naogół hołduje stylowi archaicznemu, nie cofając się nawet przed umieszczeniem na okładce „Cyganerji“ Murgera-gitary, fajki itp. na tle ornamentu z liści i kwiatów. Inne jego prace przypominają aż nadto wyraźnie oprawy odrodzenia.

Na tych ostatnich wzorach oparte są przeważnie oprawy angielskie, wśród których najefektowniejsze jest foljo „Śmierć Artusa“ Mallory’ego, gdzie na bogatym tle drzewa genealogicznego zawieszono są różnokolorowe herby; jest to luksusowe, kosztowne i bardzo brzydkie, prawie że pstrokate. Są i prace bardziej subtelne, lecz wszystkie raczej na stół do salonu, niż do biblioteki zamilowanego zbieracza.

Belgia daje dosyć skromny wybór opraw, w które obfituje zato dział włoski, jak zaznaczyłem już powyżej. Jest w nich dużo gustu i wyraźne skłonności do stwarzania rzeczy nowych, wbrew tak mocnej w samych drukach tendencji archaicznej. Jako motyw ornamentacyjny powraca dosyć często paw, lecz również spotykamy rysunek geometryczny, choć może niezupełnie odpowiednio zastosowany np. do dzieł d'Annunzia. Często też używana jest mozaika.

Hiszpanie również okazują przepych w dziale opraw: mamy tu misterne inkrustacje ze skóry, jak również oprawy z żelaza; przypomina to ulubione niegdyś u nas oprawy książek do nabożeństwa, jest ciężkie, niepraktyczne i pozostaje w sprzeczności z współczesnym poglądem na książkę, dążącym do możliwego jej uruchomienia.

Oprawy austriackie, wykonane przez Wiener Werkstätte, stanowią całą gamę od drewnianych, obciążniętych skórą z tłoczeniami, według starych wzorów, aż do zupełnie nowożytnych z rysunkiem geometrycznym. Szwajcaria wystawia szereg wykwintnych opraw z inkrustacjami.

W dziale czechosłowackim zwracają uwagę oprawy szkoły prof. Brunnera, o charakterze eklektycznym, podobnie jak druki; są tam prace w stylu klasycznym, lecz nie brak również bardzo śmiałych eksperymentów, powstałych na tle prądów ostatniej epoki.

W oprawach szwedzkich przeważa styl archaiczny, wprowadzony przez Hedberga, który czerpał swe wzory ze sztuki francuskiej, lecz widzimy również szereg opraw w tkaniny, barwne, wesołe, o charakterze wyrobów ludowych. Danja wystawia piękny i interesujący dobór opraw, skromnych, wykwintnych w bardzo dobrym guście.

Dział opraw w sekcji polskiej, również skromny ilościowo, reprezentowany jest przez prace Jahody i Lenarta, nie lękające się porównań z dziełami mistrzów zagranicznych.

Naturalnym wynikiem powyższego przeglądu powinny być zsyntetyzowanie wyniesionych wrażeń, pozwalające na ogarnięcie całości i wysnucie pewnych wniosków co do stanu obecnego prac w zakresie estetyki książki, charakteryzujących dzisiejszą chwilę rozwoju. Przyznaję jednak, że jest to niełatwe, szczególnie wobec typograficznego rozmieszczenia książek na wystawie, gdzie są one rozrzucone w oddzielnych pawilonach narodowych, a nawet w Grand Palais rozbite również według sekcji.

Ażeby dojść do jakiej takiej konkluzji, musimy przedewszystkiem wydzielić prace w stylu archaizującym, a to z dwóch względów. Najpierw wobec tendencji wystawy do okazania płodów „nowego ducha“, które istotnie są jedynie interesujące, jeżeli chcemy poznać kierunki i prądy współczesne. A następnie w równej mierze z przyczyn natury ściśle bibliofilskiej: nie ulega bowiem wątpliwości, że prawy bibliofil, żywiący zamiłowanie do retrospektywnej sztuki książki, zbiera wydawnictwa stare oryginalne i nie zgodzi się poprzestać na ich naśladownictwach współczesnych; wszelkiego rodzaju faksimile czy naśladownictwo będzie dla niego zawsze namiastką, niepożądaną i niewartą zachodu.

Pozostają zatem rzeczy prawdziwie „nowe“. Poza nielicznymi, wyjątkami, które podkreśliłem skwapliwie w swoim przeglądzie, ciąży nad nimi ta sama klątwa, którą napiętnowana jest sztuka współczesna wogóle. Istnieją różne kierunki, których jedyną jeżeli się nie mylę, cechą wspólną jest dążenie do związania sztuki z życiem, do włączenia w zakres twórczości artystycznej nie tylko wszelkich zjawisk życia współczesnego, bo to czynił już naturalizm, lecz do odzwierciedlenia w sztuce nierównego,

szarpanego tempa tego życia, do zsyntetyzowania w treści i w formie jego nierówności, bezładu, przypadkowości. W metodzie jest znaczny odstęp od naturalizmu, który starał się wiernie kopjować rzeczywistość, przepuszczając ją tylko przez medjum temperamentu indywidualnego, gdy sztuka współczesna wyniosła ze szkoły symbolizmu dążenie do przekrojów i skrótów w linii, kształcie i dźwięku, wzgl. słowie. Lecz praktyce artystycznej tych kierunków brak, z nielicznymi wyjątkami natury indywidualnej, jednego warunku: gotowych dzieł sztuki, które posiadałyby tyle przynajmniej siły sugestywnej, ile jej wykazuje teoria. Może przyczyną tego jest chwilowy brak talentów, które mogą zjawić się jeszcze i wyrobić prawo obywatelstwa dla proklamowanych a priori wytworów nowego ducha, jak zdarzało się już np. w historii literatury. Lecz może być również, iż przyczyny spoczywają głębiej, że sztuka rządzona jest w swej strukturze wewnętrznej innymi prawami, niż te, które pragnie jej narzucić osobliwa zaiste chwila dziejowa, przeżywana obecnie.

Powracając do najbliższego nam tutaj przedmiotu, tj. do książki, przyznaję, że lękałbym się bardzo eksperymentu bibliofilskiego, polegającego na zestawieniu kolekcji z samych tylko druków i opraw w stylu „nowego natchnienia“, a już w żadnym razie nie chciałbym być zmuszonym do stałego obcowania z taką kolekcją. W tym względzie mogę powołać się na autorytet jednego z najwytrawniejszych znawców pięknej książki.

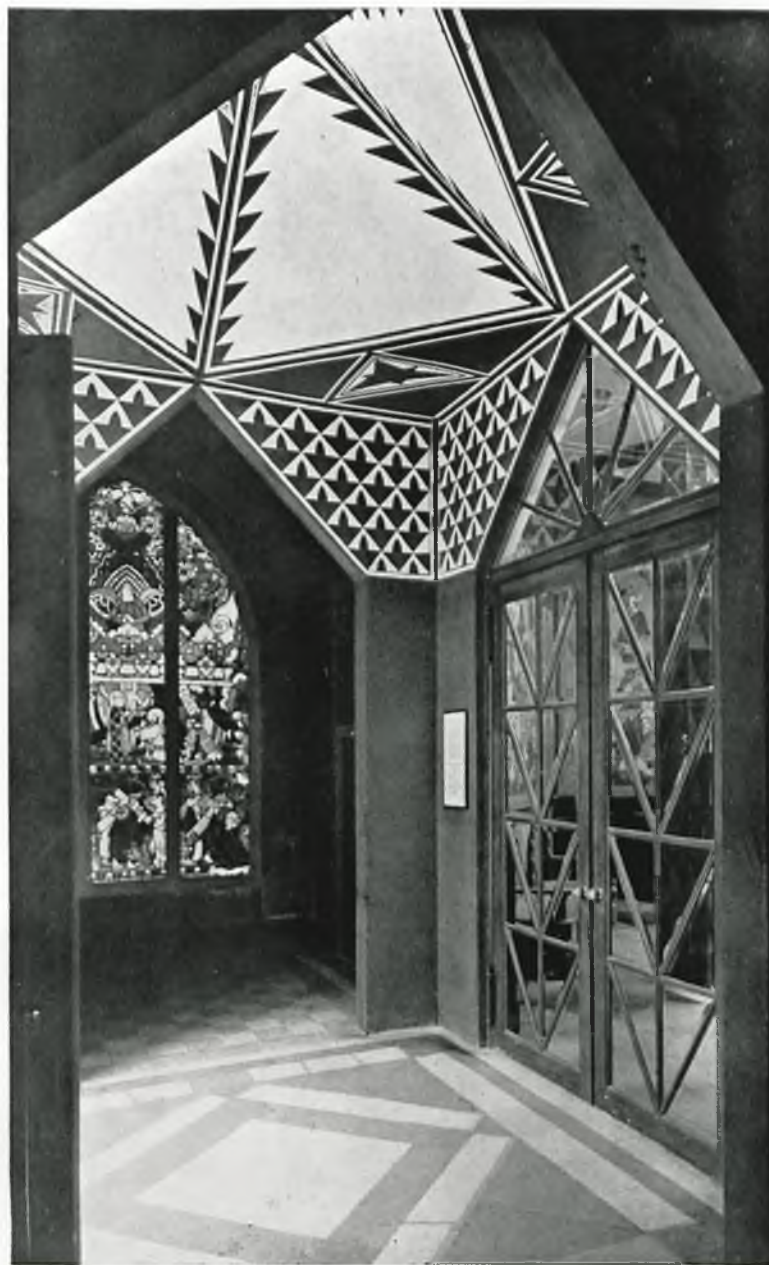
A mianowicie gdy p. Funck-Brentano oprowadzał mnie po przepysznych salach Bibliothèque d'Arsenal, pokazując apartamenty Sully'ego, w których pracował później jeden z najwykwintniejszych bibliofilów-romantyków, Nodier, zapytałem go, czy czułby się szczęśliwy, gdyby mu pozwolono mieszkać, pracować i obracać się w otoczeniu przedmiotów, uznanych za najpiękniejsze na wystawie obecnej. Na tle boazerji i malowideł tych sal, pośród sprzętów prostych i pięknych odpowiedź mogła być tylko jedna: kto chciał widzieć tego lata w Paryżu tylko dzieła wielkiej sztuki, posiadające cudowną moc zachwycania człowieka i wyzwiania go z więzów rzeczywistości, ten omijał starannie wystawę sztuki dekoracyjnej.

Jan Muszkowski.





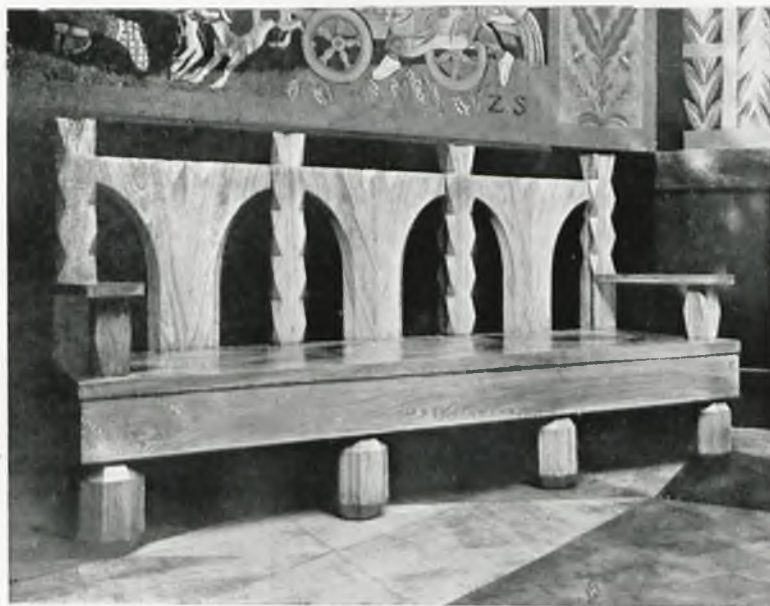
TABL. I. PAWILON POLSKI NA WYSTAWIE PARYSKIEJ W R. 1925.



TABL. II. PASAŻ W PAWILONIE POLSKIM Z WITRAŻEM PROF. JÓZEFA MEHOFFERA W WYKONANIU F. S. G. ŻELEŃSKI, KRAKÓW I Z DEKORACJĄ SGRAFITOWĄ JÓZEFA CZAJKOWSKIEGO.



1.



2.

TABL. III. 1. W. JASTRZĘBOWSKI. KOMINEK W SALONIE POLSKIEGO PAWILONU. 2. K. STRYJEŃSKI. ŁAWA W SALI CENTRALNEJ POLSKIEGO PAWILONU.



TABL. IV. CENTRALNA SALA.



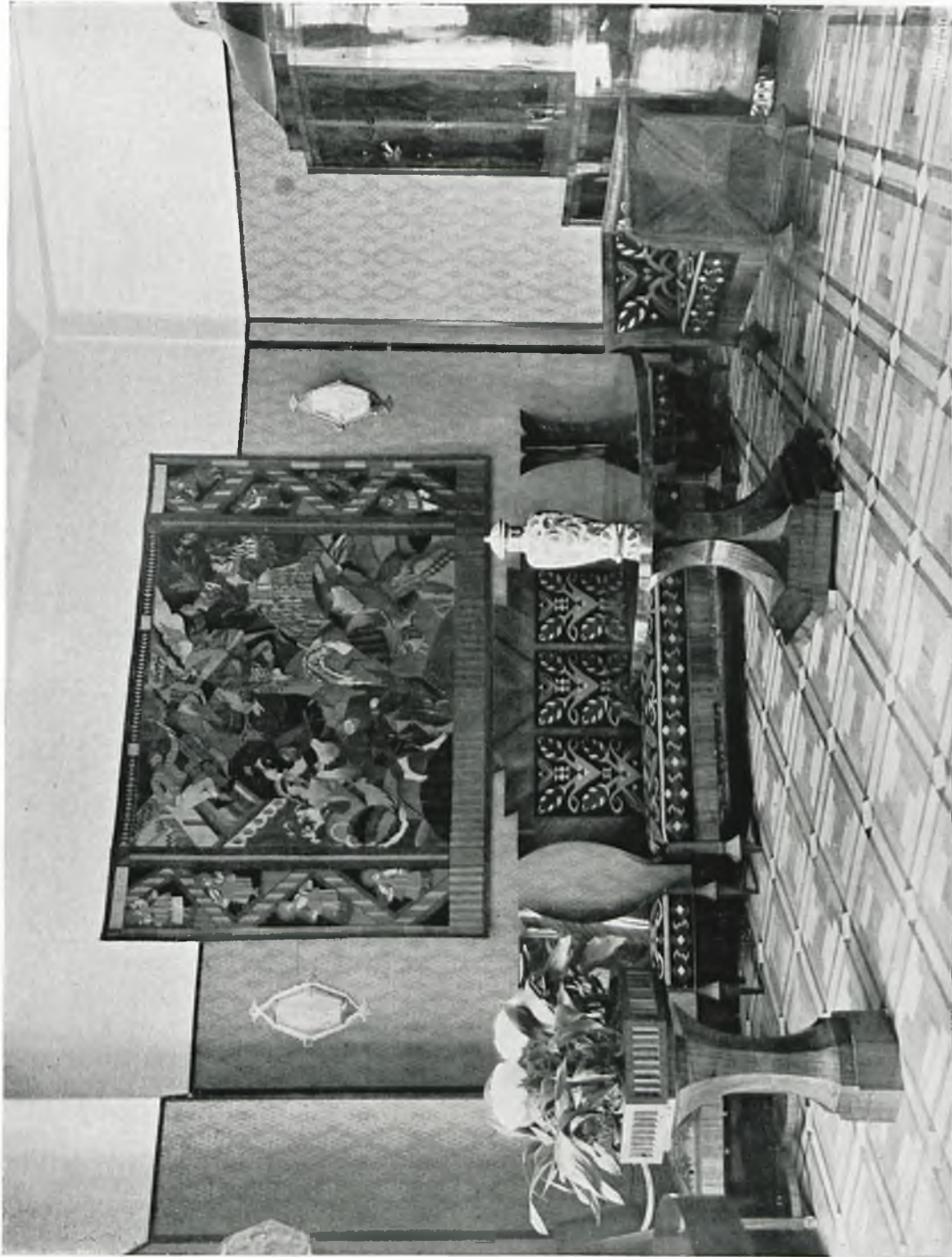
TABL. V. CENTRALNA SALA.



TABL VI. FRAGMENT CENTRALNEJ SALI.



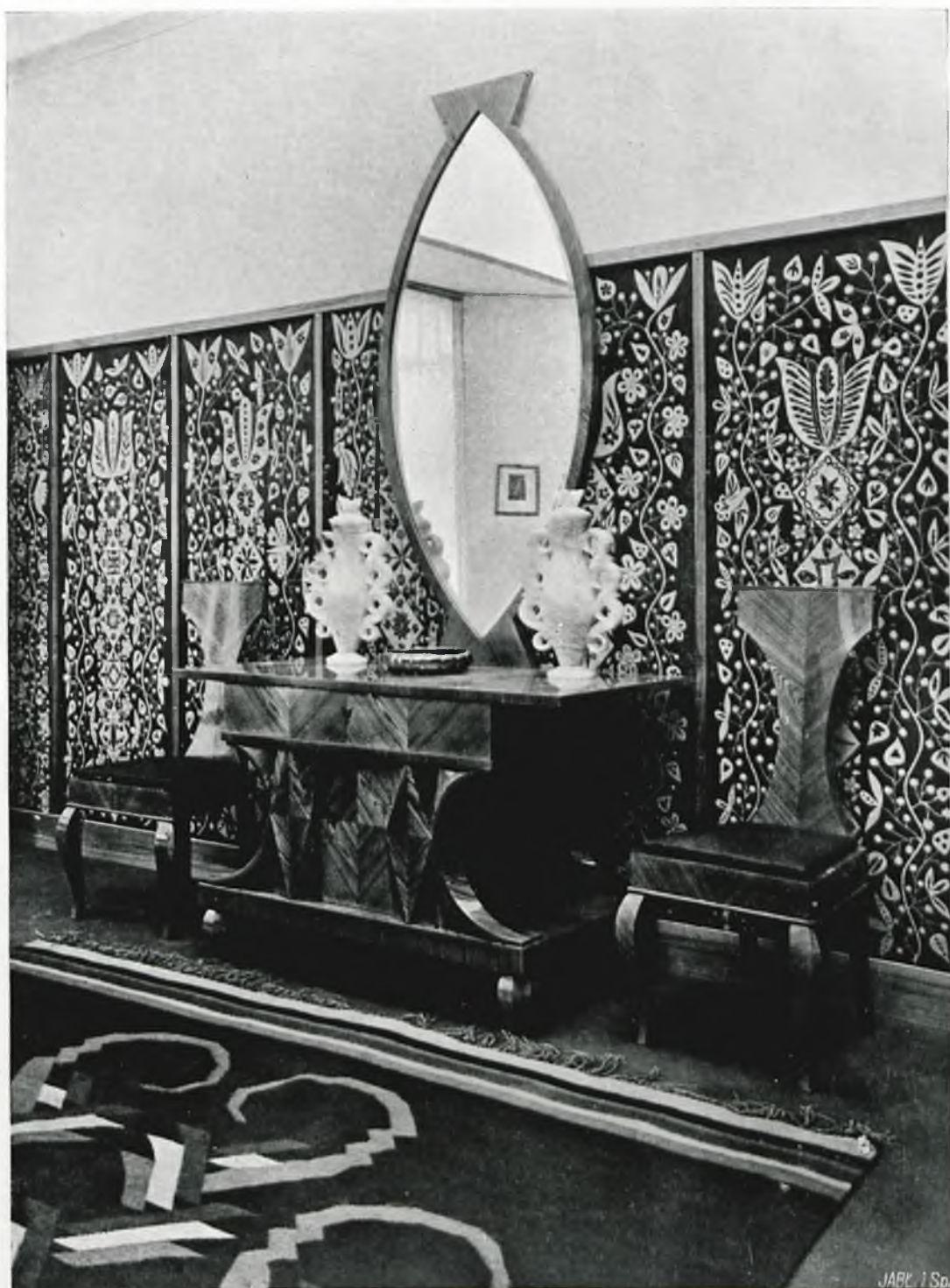
TABL. VII. W. JASTRZĘBOWSKI. DEKORACJA SGRAFITOWA ŚCIAN ATRJUM.



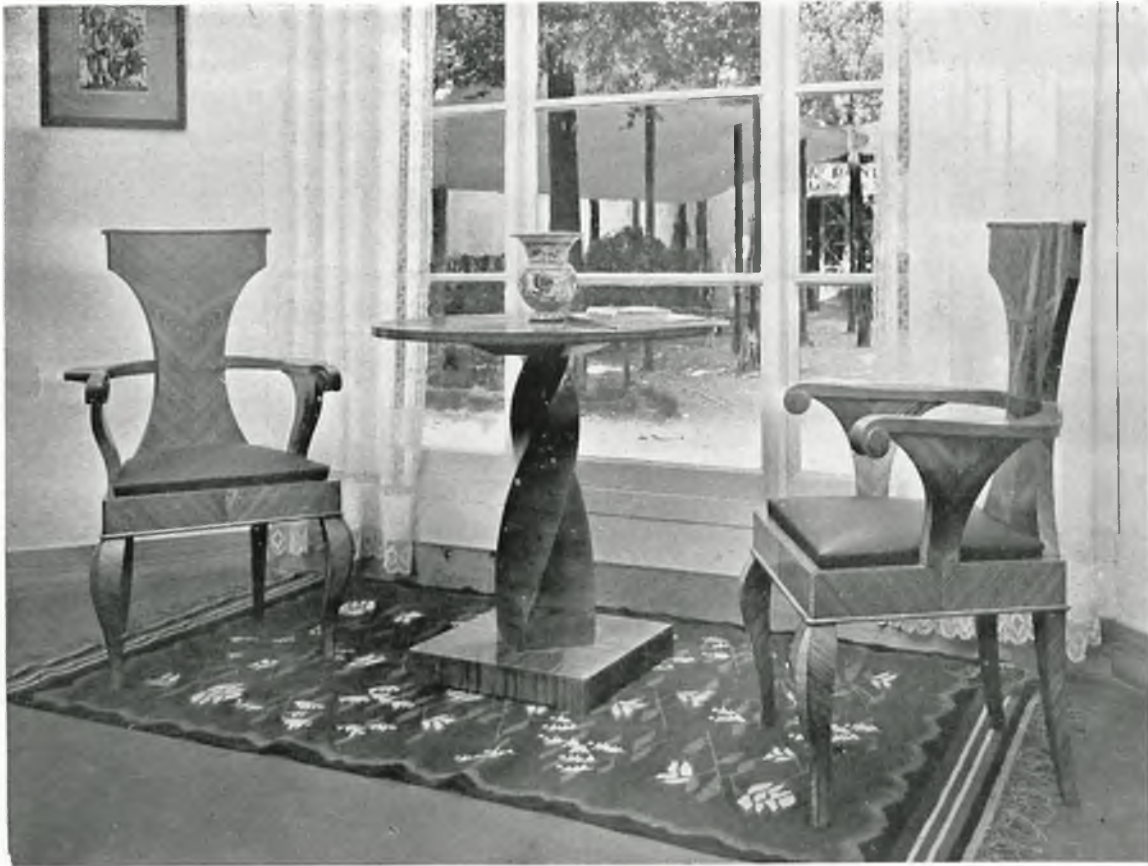
TABL. VIII. J. CZAJKOWSKI I W. JASTRZĘBOWSKI. GABINET W PAWILONIE POLSKIM.



TABL. IX. URZĄDZENIA MEBLOWE PROJEKTU JÓZEFA CZAJKOWSKIEGO.



TABL. X. W. JASTRZĘBOWSKI. WNĘTRZE W DZIALE POLSKIM NA ESPLANADZIE INWALID.

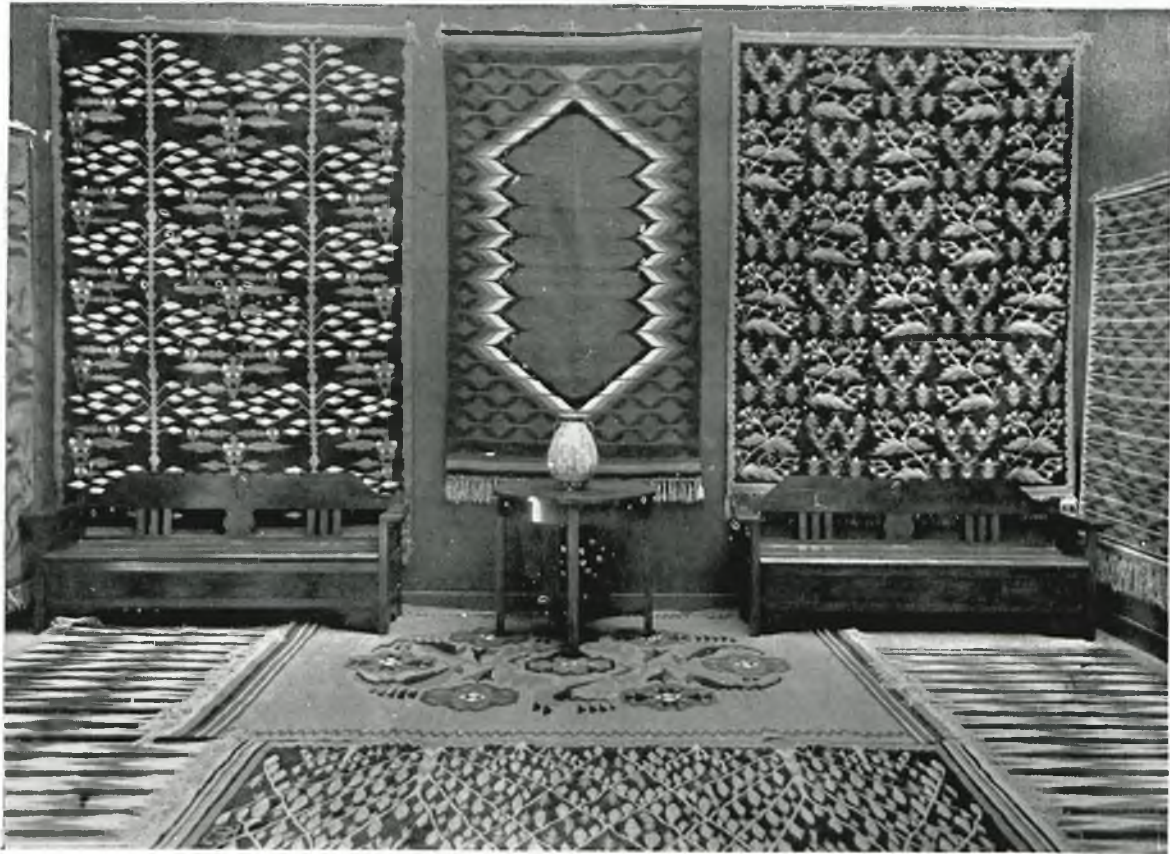


1.



2.

TABL. XI. 1. W. JASTRZĘBOWSKI. WNĘTRZE W DZIALE POLSKIM NA ESPLANADZIE INWALIDÓW.
2. M. KOTARBIŃSKI. WNĘTRZE W DZIALE POLSKIM NA ESPLANADZIE INWALIDÓW.

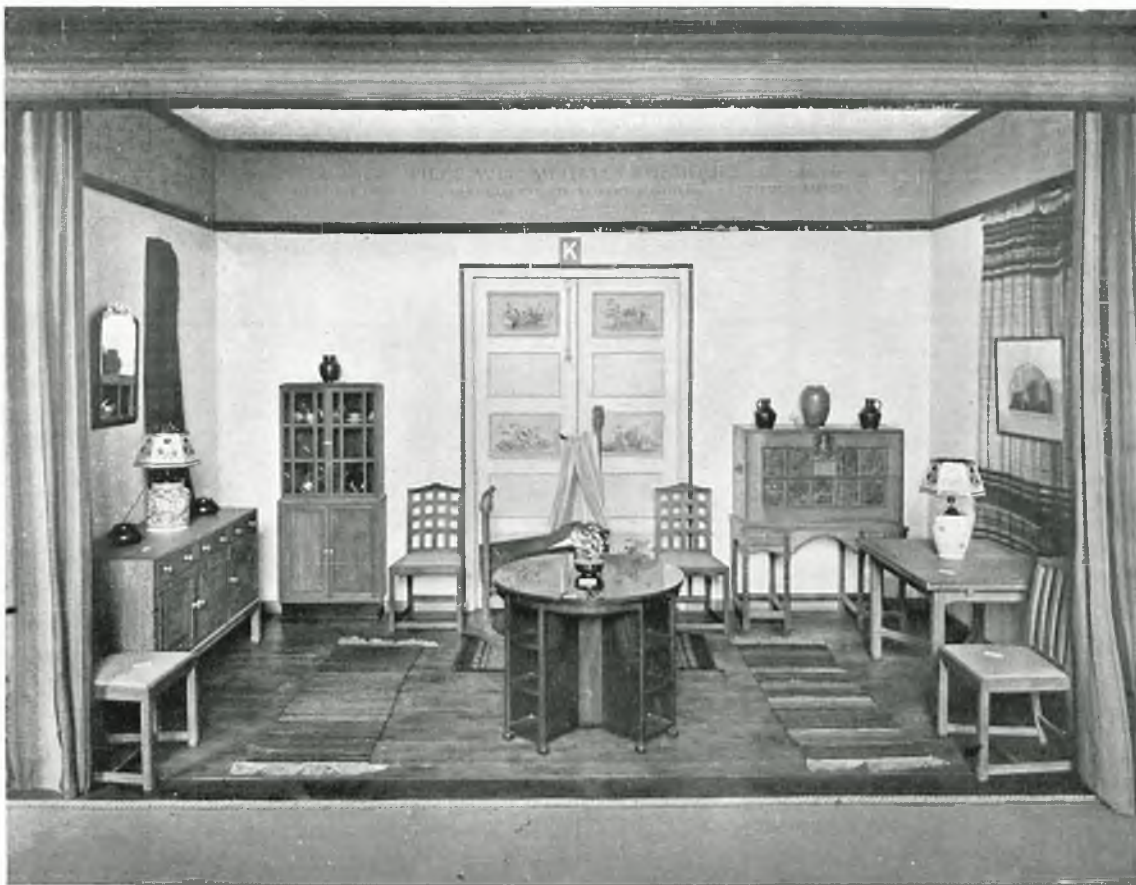


1.



2.

TABL. XII. 1. KILIMY W DZIALE POLSKIM. 2. URZĄDZENIA WNĘTRZA W DZIALE SZWEDZKIM.

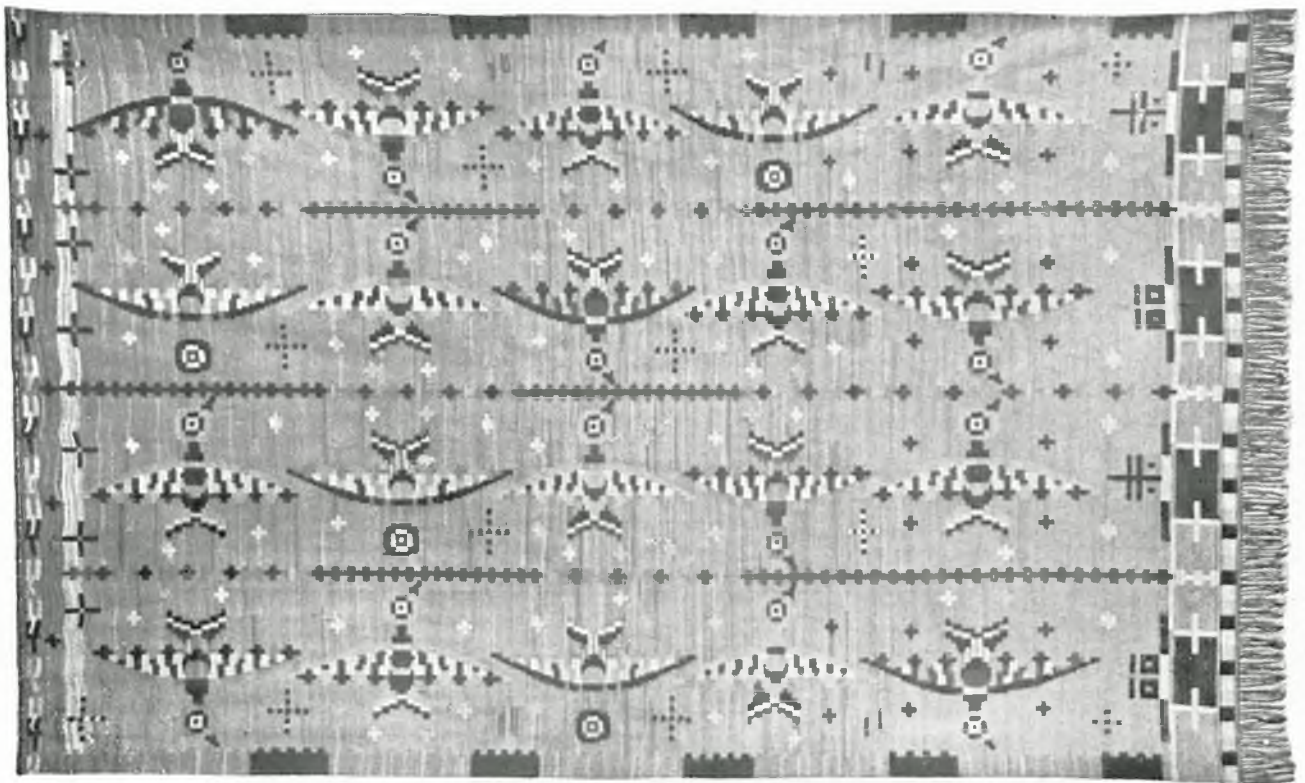


1.

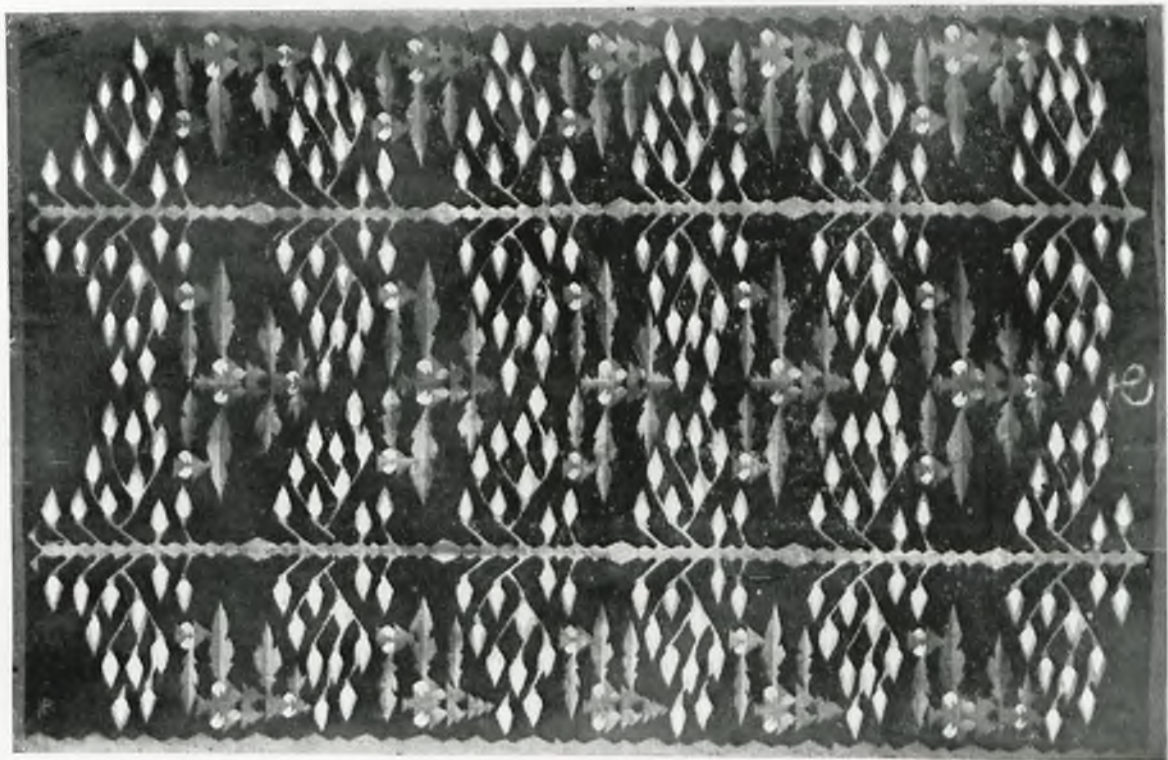


2.

TABL. XIII. 1. WNĘTRZE W DZIALE ANGIELSKIM. 2. WNĘTRZE W DZIALE CZECHOSŁOWACKIM.

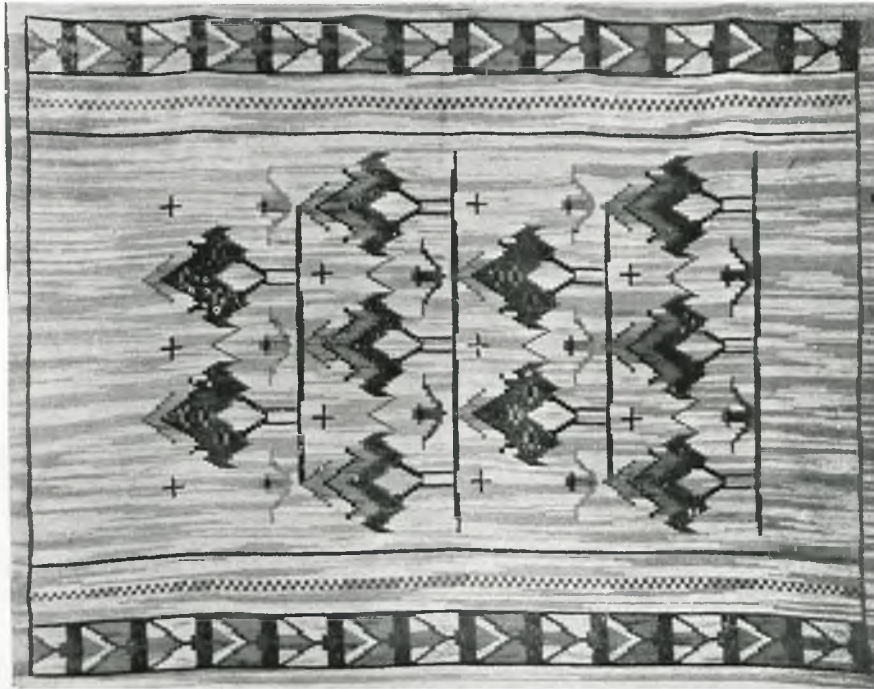
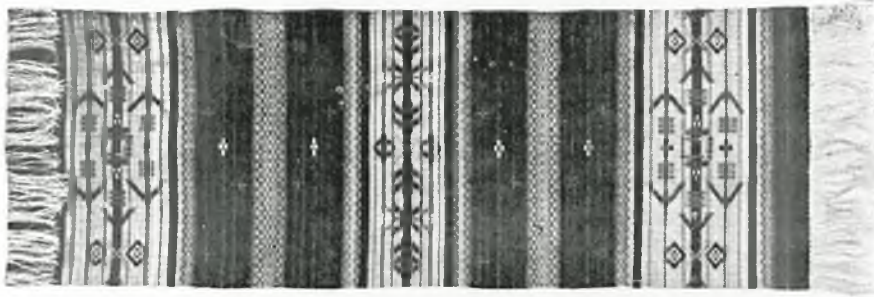


1.

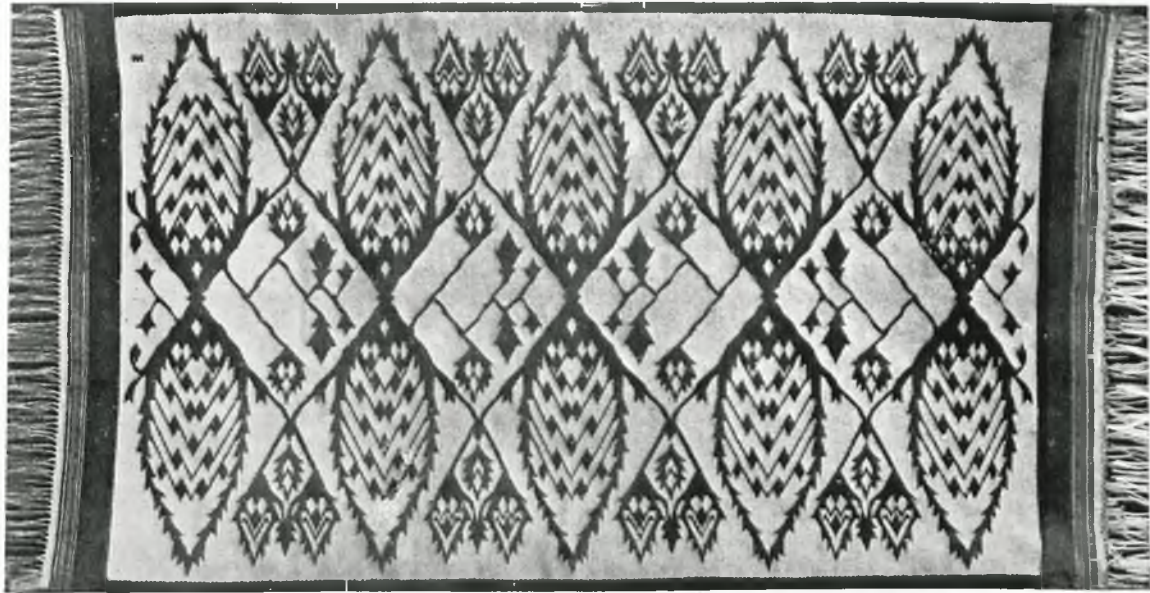


2.

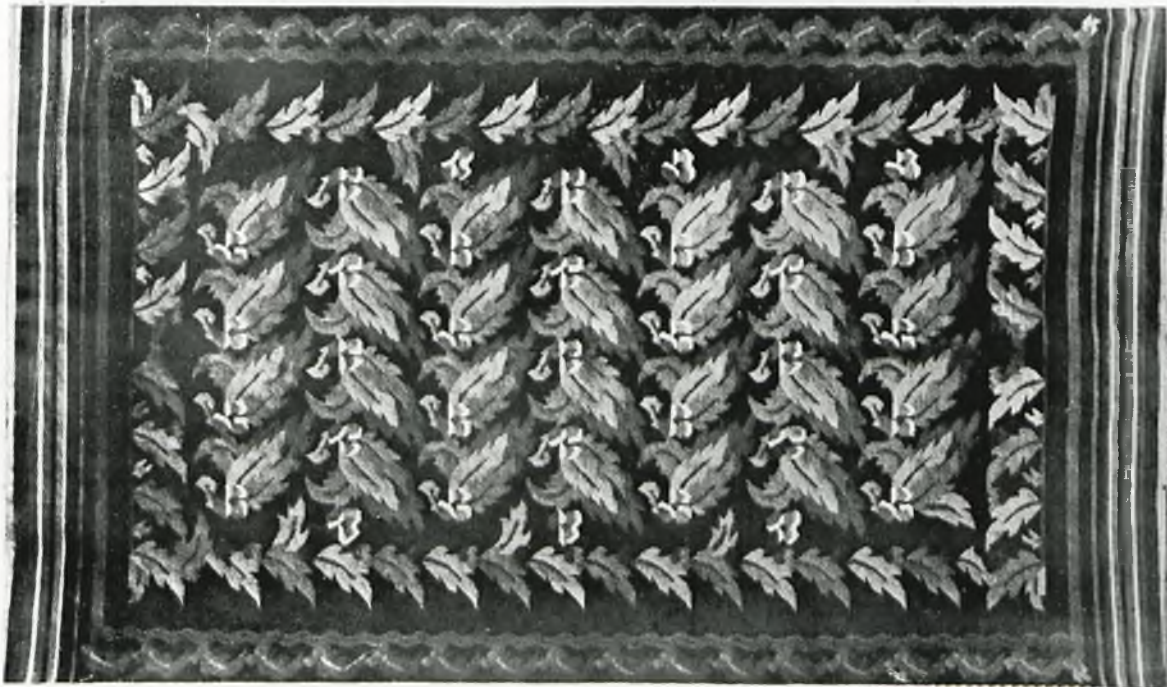
TABL. XIV. 1. KILIM W DZIALE POLSKIM PROJEKTU B. TRETERA. 2. KILIM SZWEDZKI.



TABL. XV. TKANINY W DZIALE SZWEDZKIM.



B. TRETTA



BRZOSOWSKI

TABL. XVI. KILIMY W DZIALE POLSKIM PROJEKTU B. TRETTA.

Brzozowski



TABL. XVII. TKANINA Z DZIAŁU SZWEDZKIEGO.



1.



2.



3.

TABL. XVIII. 1. 3. KRÓLEWSKA MANUFAKTURA W KOPENHADZE — GARNCARZ „MIŁOSIERNY SAMARYTANIN“ KAMIONKI, PROJ. JAIS NIELSEN. 2. FARYKA „KÄHLER“ W NESTVED (DANJA) „LEDA Z ŁABĘDZIEM“ CZARNO SZKLONA, PROJ. KAI NIELSEN.



1.



2.



3.



4.



5.

TABL. XIX. 1. E. HEGERMANN - LINDENERONE. PORCELANA CIĘTA. 4. J. GAUGUIN „FAUN“ MASA KAMIONKOWA, ZWANA „LA ROCHE CERAMIQUE“ BING - GROENDAHL, FABR. PORCELANY W KOPENHADZE. 2. 3. 5. KRÓLEWSKA MANUFATURA W KOPENHADZE, A. KROG, LIS ZDOBIONY POD SZKLIWEM, CHR. JOACHIM, FAJANS ZDOBIONY WIELOBARWNIE POD SZKLIWEM (5. - RODZAJ „TRANQUEBAR“).



1.



2.



3.



4.

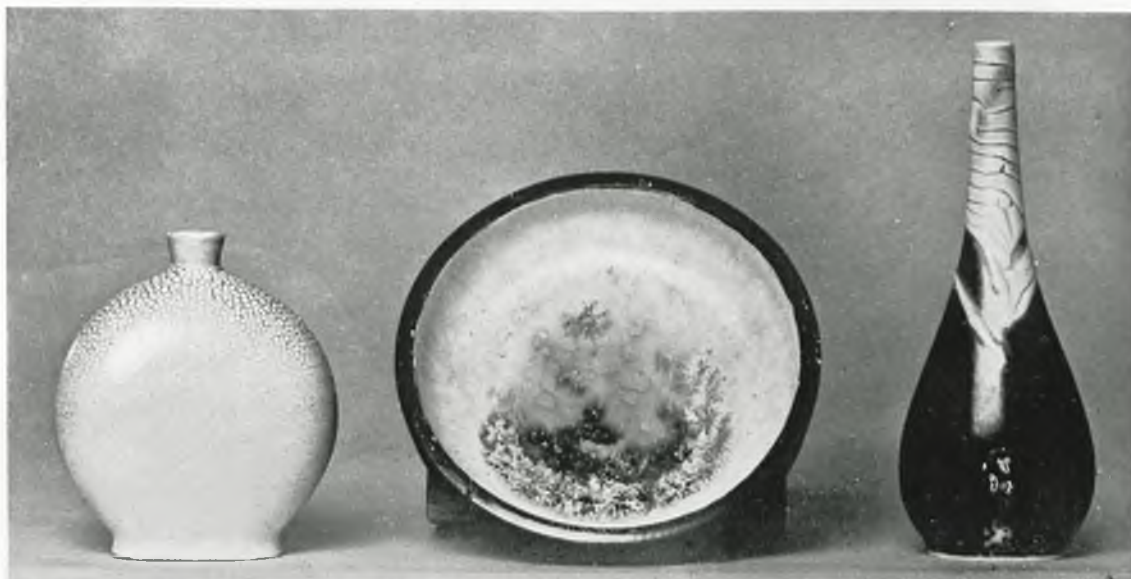


5.

TABL. XX. KRÓLEWSKA MANUFAKTURA W KOPENHADZE: 1. M. PEDERSEN (†1924) „LEDA” — BIAŁA PORCELANA. 2. K. KYHN „MAŁPY” KAMIONKA SZKLONA JEDNOBARWIE. 3. G. HENNING „DAMA KSIĘŻYCOWA”. 4. 5. A. MALINOWSKI „TANCERKA” „PALĄCA OPIUM” PORCELANA ZDOBIONA NA SZKLIWIE.



1.



2.



3.

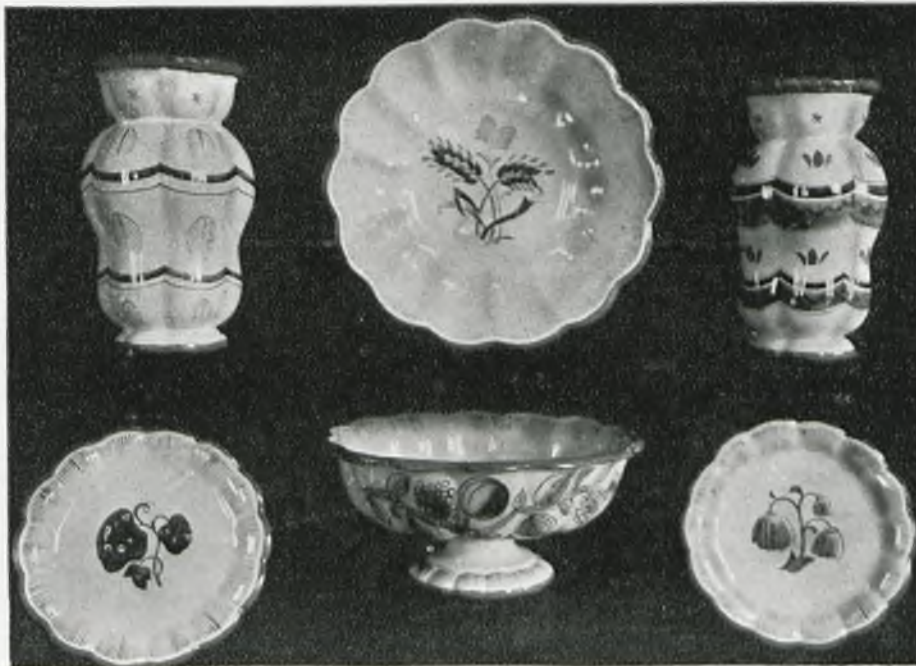
TABL. XXI. KRÓLEWSKA MANUFAKTURA W KOPENHADZE: 1. JAIS NIELSEN, KAMIONKI MALOWANE POD SZKLIWEM, 2. P. PROSZOWSKI, POLEWY WYKWINTNE, 3. FABRYKA PORCELANY BING - GROENDAHL W KOPENHADZE, FIGURKI Z CYKLU „MORZE“ PROJ.



1.

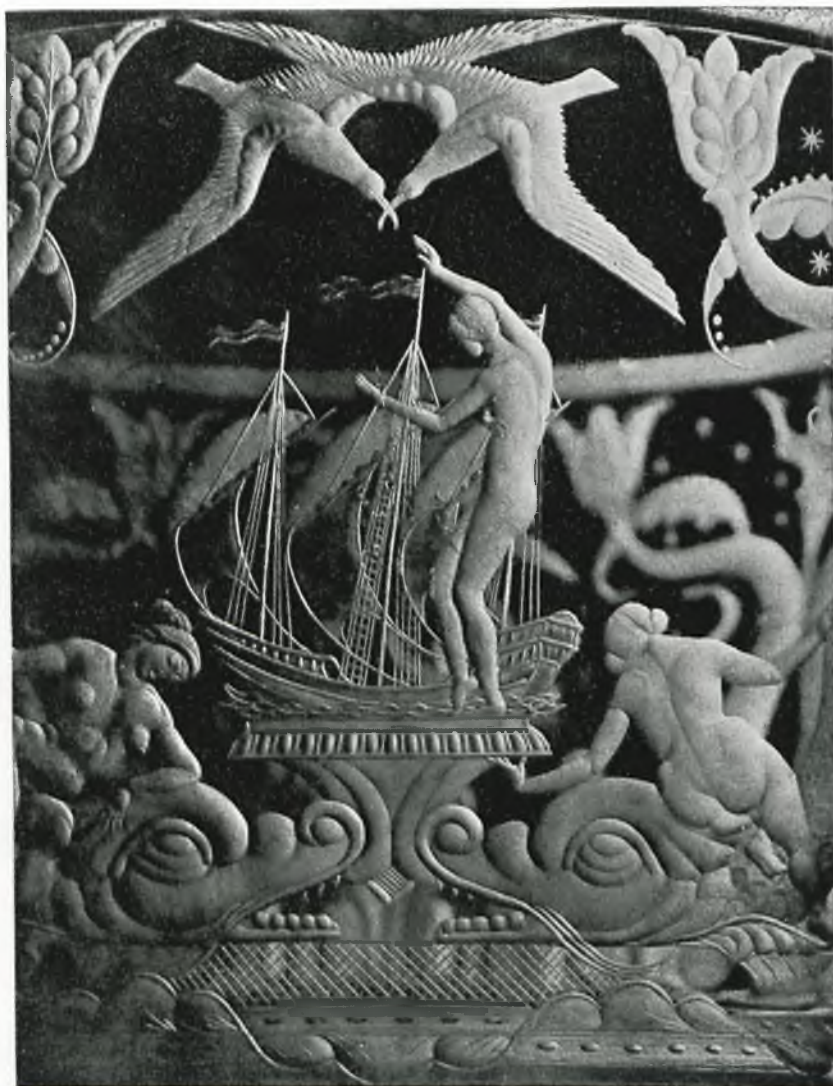


2.



3.

TABL. XXII. 1. FABRYKA PORCELANY GUSTAFSBERG (SZWECJA), PROJ. W. KAGE. 2. „BOWLE“. 3. FLAKONY, OWOCARKA, TALERZE, PROJ. A. PERCY, FABRYKA PORCELANY „GÄFLE“.



1



2



3

TABL. XXIII. HUTA SZKŁA „ORREFORS“ W SZWECJI. 1. FRAGMENT WAZY Z BIAŁEGO, WYBIERANEGO I SZLIFOWANEGO SZKŁA, DAROWANEJ PRZEZ MIASTO STOCKHOLM MIASTU PARYŻOWI. PROJ. S. GATE. 2. 3. PROJ. E. HALD.



1.



2.

TABL. XXIV. RICHARD – GINORI (MANUFATURA W DOCCIA KOŁO FLORENCJI) 1. FAJANS.
2. PORCELANA MALOWANA NA SZKLIWIE.



1.



2.



3.



4.



5.

TABL. XXV. „RICHARD — GINORI“ (MANUFATURA S. CRISTOFORO W MEDJOLANIE) WAZY WYKONANE W KAMIONCE, FIGURY W FAJANSIE, PROJ. RZEŻB. SAPONARO.



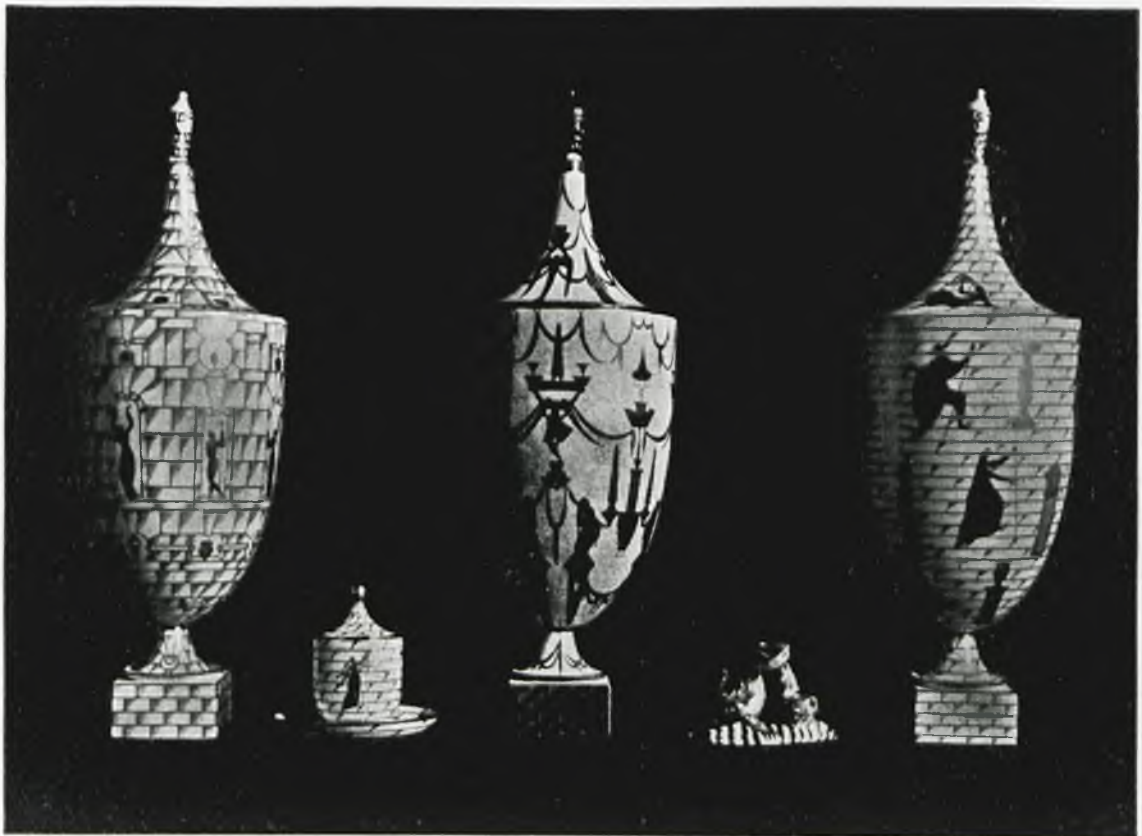
1.



2.

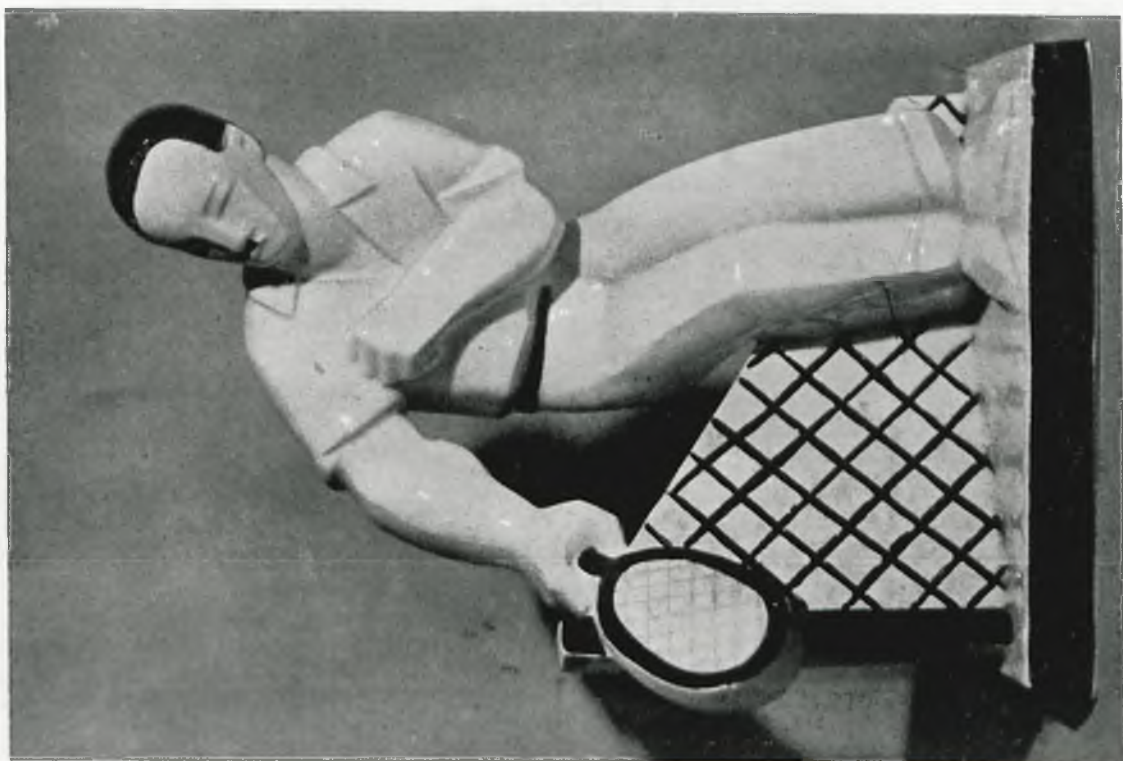


3.

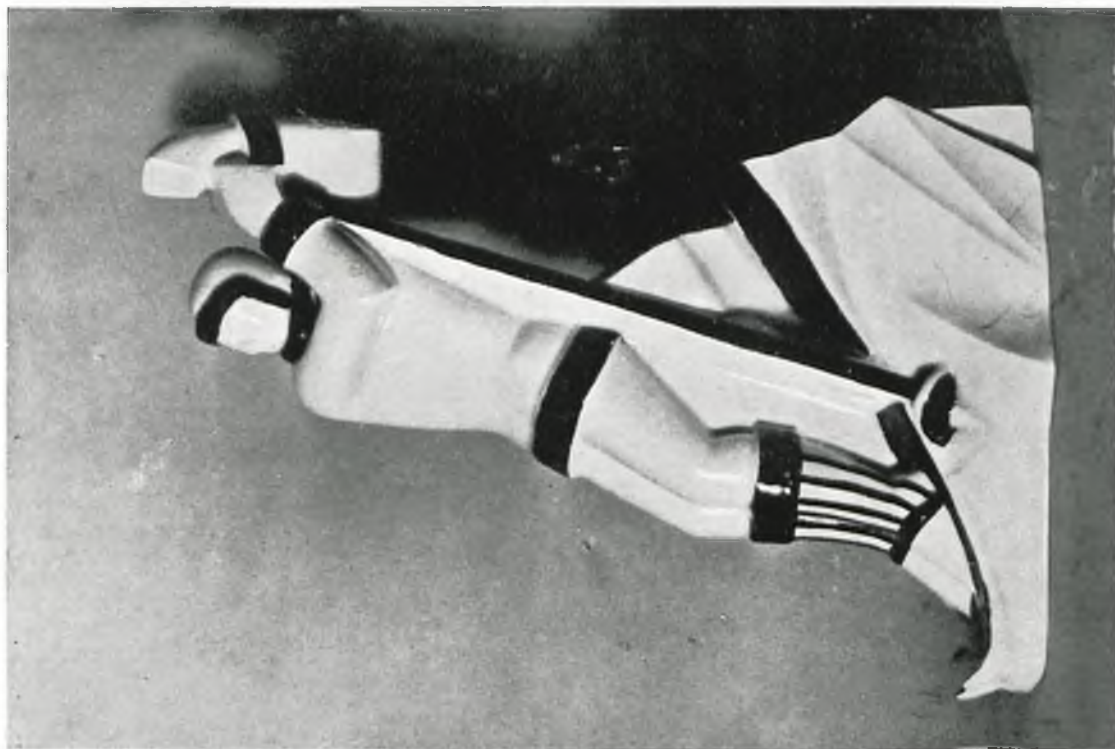


4.

TABL. XXVI. 1. 2. 3. 4. „RICHARD — GINORI“ (MANUFAKTURA W DOCCIA KOŁO FLORENCJI)
PORCELANA PROJ. ARCH. GIOVANNI PONTI.



1.



2.

TABL. XXVII. 1. 2. S. OKSIEWICZ, FAJANS WYKONANY W FABRYCE „PRIMAVERA“ W SAINTE-RADEGONDE DE TOURS.



1.



2.



3.

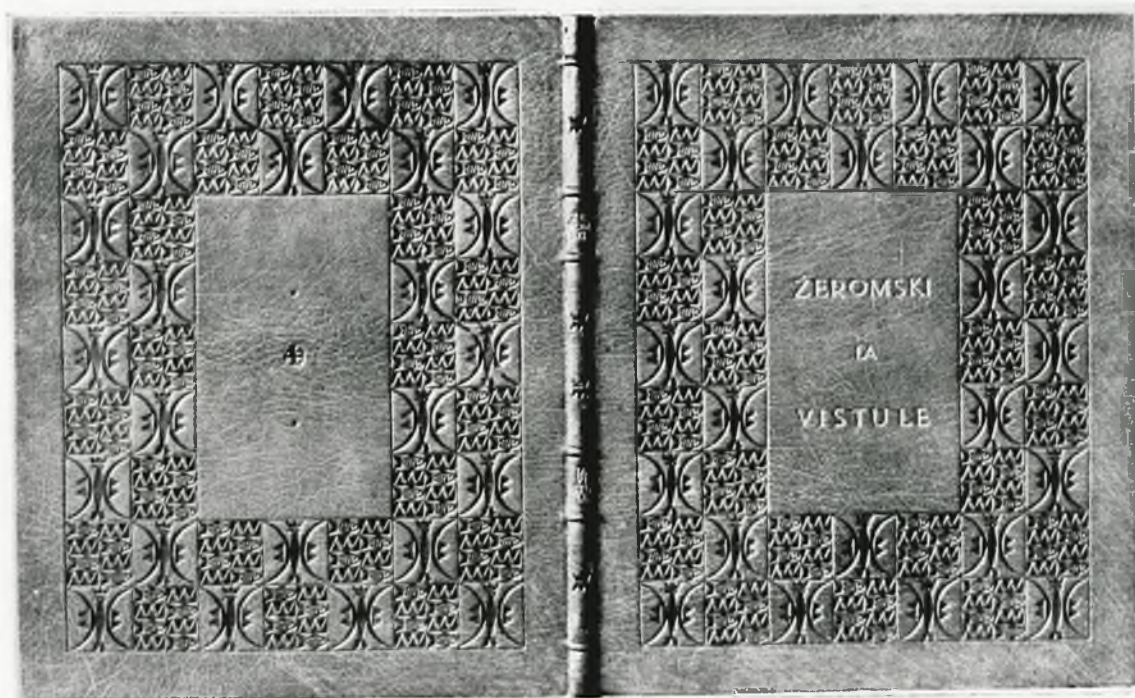
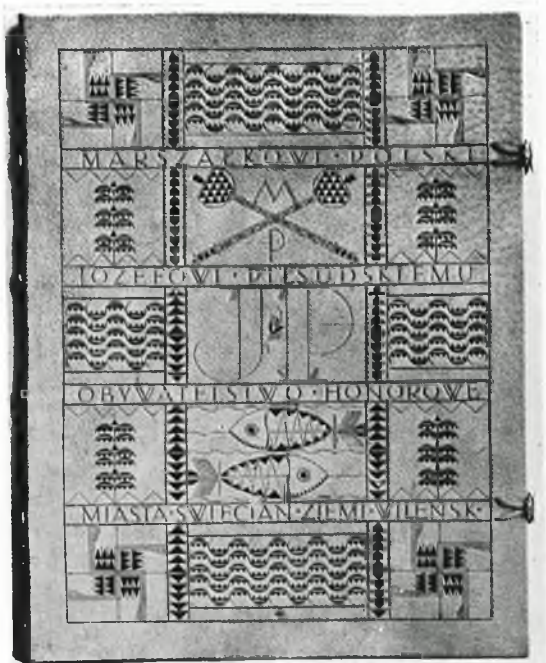


4.

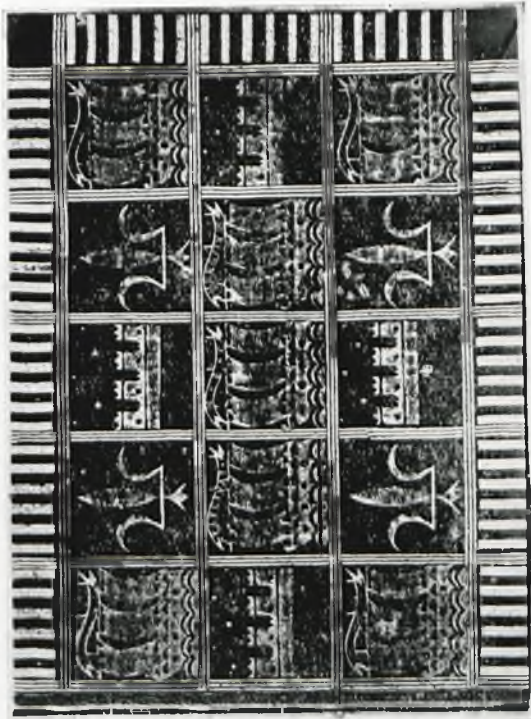


5.

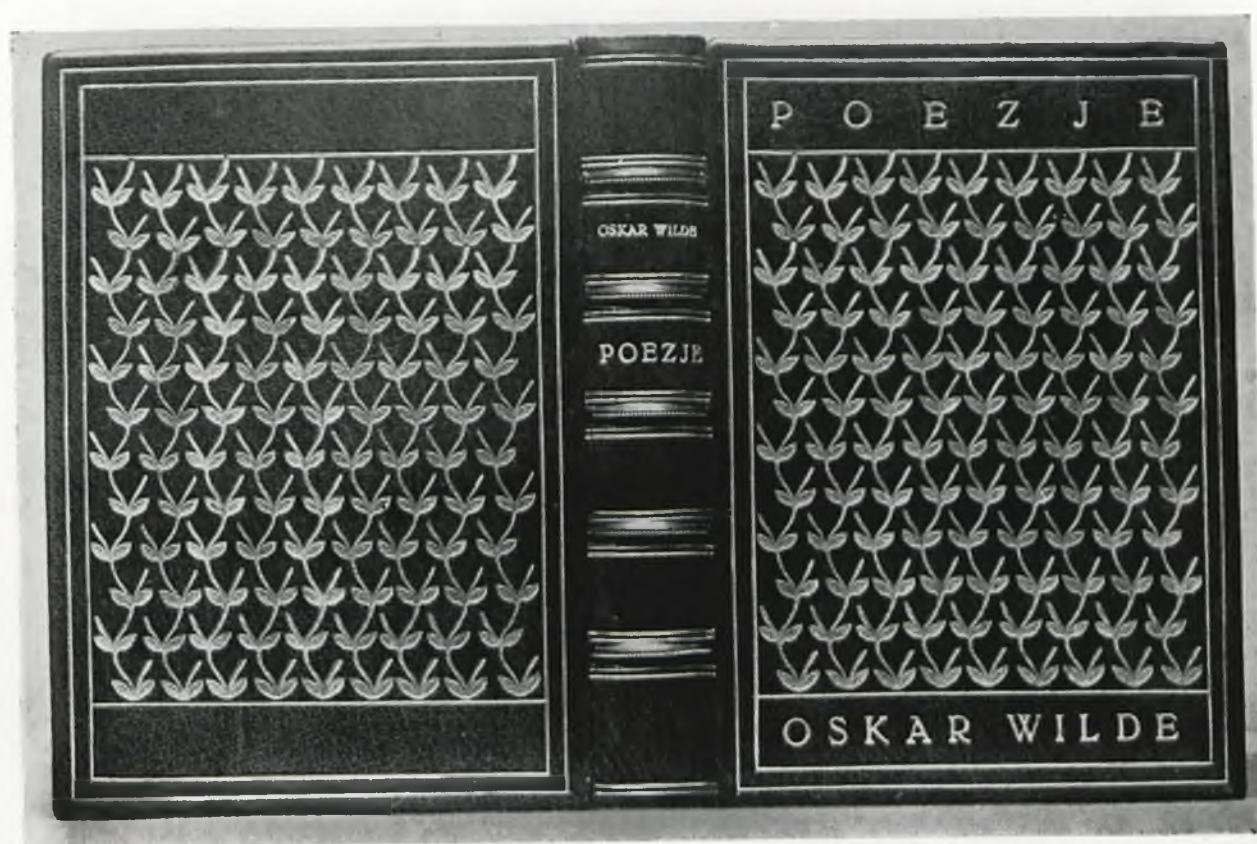
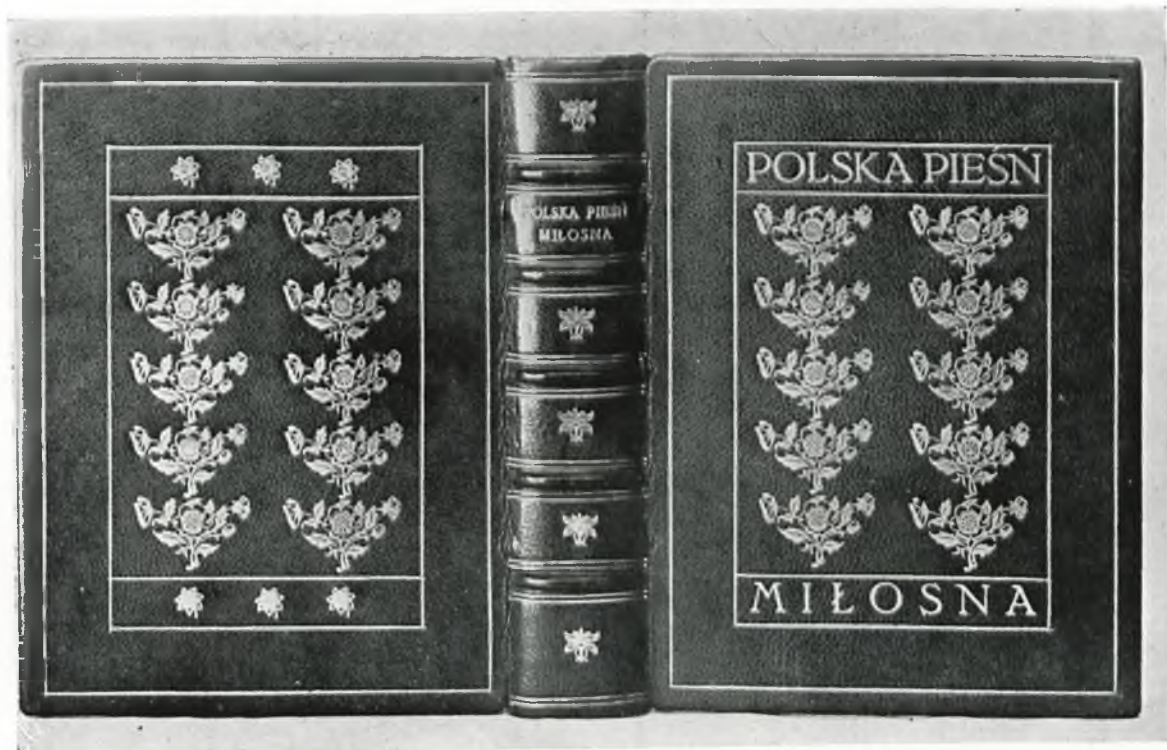
TABL. XXVIII. 1. 2. 5. „WIENER WERKSTÄTTE“. 3. W. WIESELTHIER. 4. GMUNDEN, BARWNE MAJOLIKI.



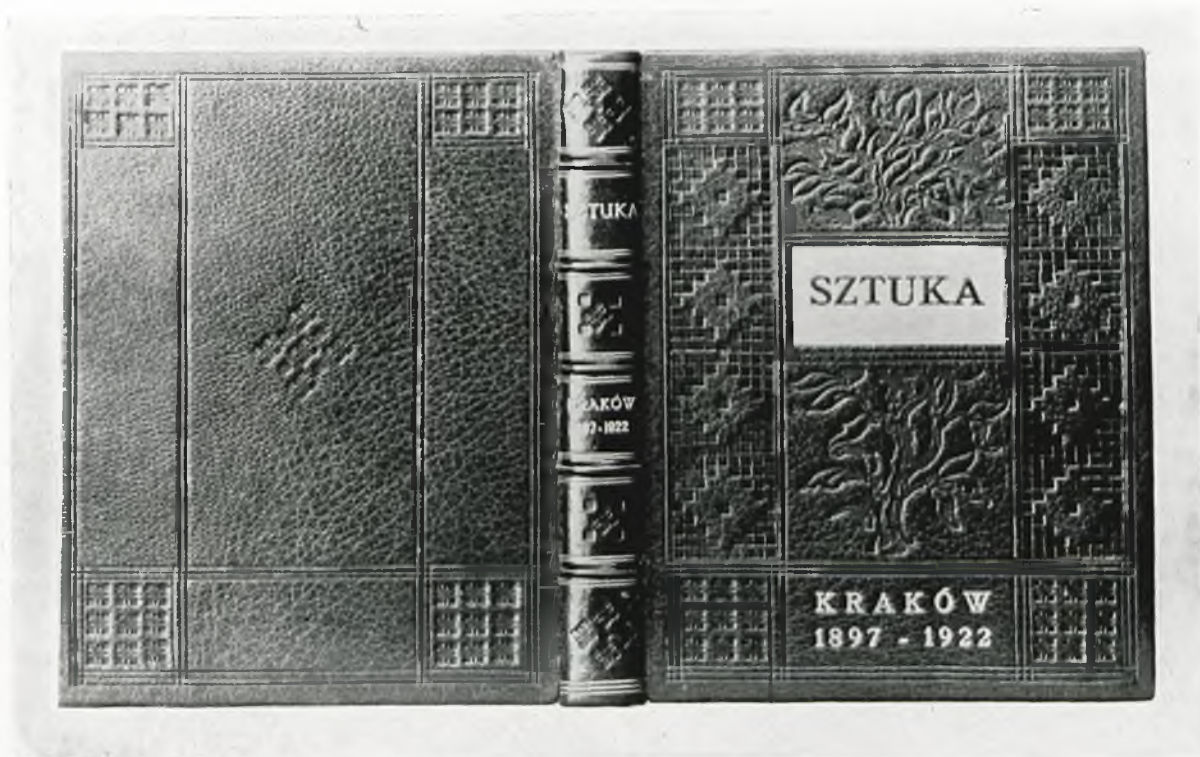
TABL. XXIX. OPRAWY BONAVENTURY LENARTA.



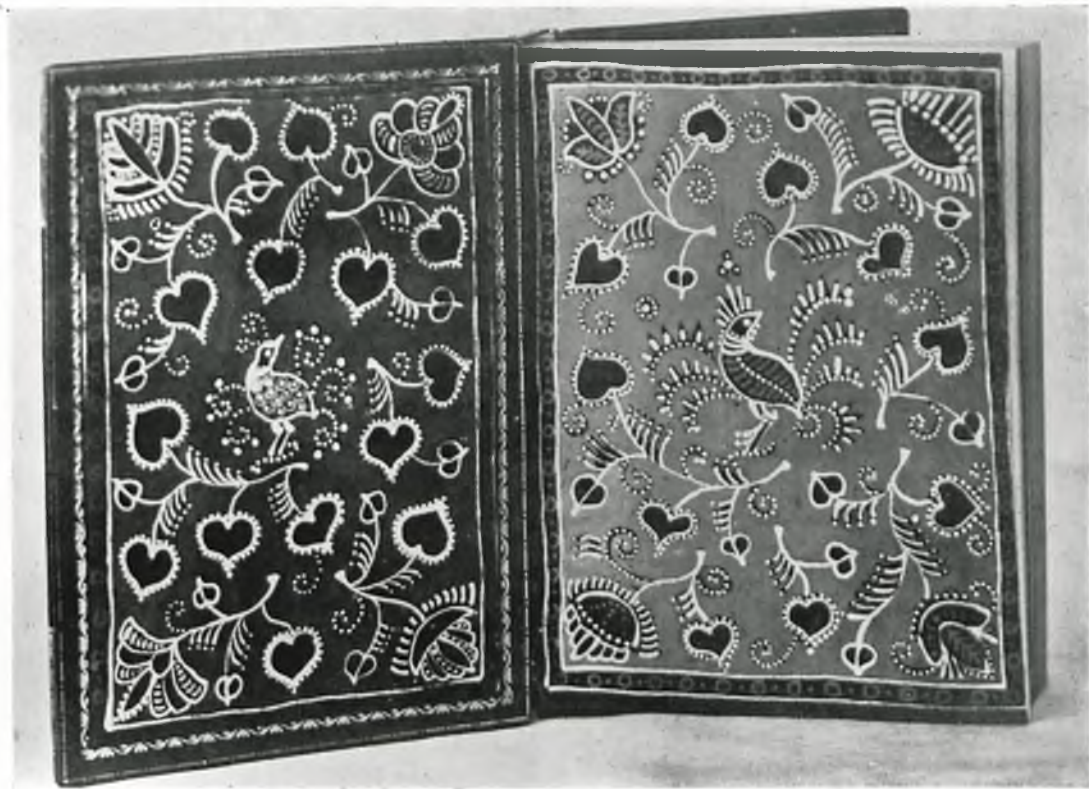
TABL. XXX. OPRAWY I WYKLEJKI BONAVENTURY LENARTA.



TABL. XXXI. OPRAWY Z PRACOWNI ROBERTA JAHODY W KRAKOWIE.



TABL. XXXII. OPRAWY Z PRACOWNI ROBERTA JAHODY W KRAKOWIE.



TABL. XXXIII. WYKLEJKI (BATIK) Z PRACOWNI ROBERTA JAHODY W KRAKOWIE.



1.



2.

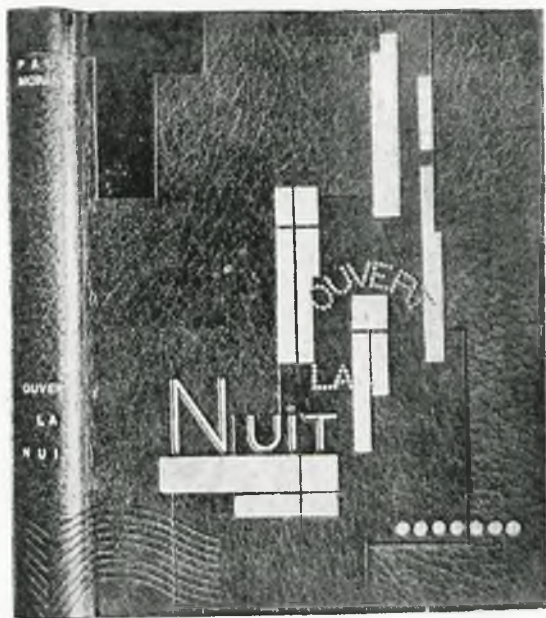


3.

TABL. XXXIV. 1. BELGJA. STRONA TYTUŁOWA WYDAWNICTWA MUZEUM KSIĄŻKI. 2. WŁOCHY. KARTKA Z KSIĄŻKI „LA VITA NUOVA“ WYDAWNICTWA INSTYTUTU SZTUK GRAFICZNYCH. 3. HISZPANIA. OPRAWA KUTA W METALU DO KSIĄŻKI „LE SPHINX“.



1.



2.



3.

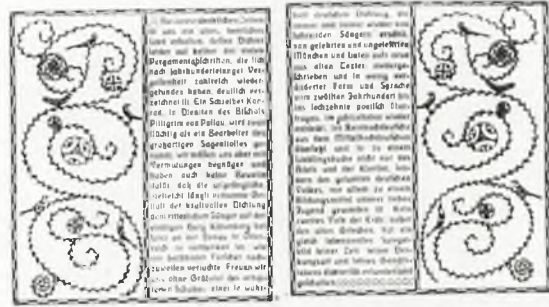


4.



5.

TABL. XXXV. FRANCJA: 1. KIEFFER. OPRAWA CIELEŃCA. 2. PIERRA LEGRAIN. OPRAWA SAFIANOWA. 3. S. ROUSSY. OPRAWA ZE SKÓRY CIELEŃCEJ. 4. BERNARD NAUDIN. ILUSTRACJA DO KSIĄŻKI BOURARD ET PECUCHET. 5. ILUSTRACJA DO BAJKI.



2.



3.



4.



5.

TABL. XXXVI. CZECHY. OPRAWY SZKOŁY PROF. BRUNNERA W PRADZE. 2. AUSTRIA. DE CZESCHKA, STRONA ILUSTROWANA DO DZIEŁA „NIEBELUNGEN“. 3. SZWECJA. OPRAWY W PŁÓTNO DRUKOWANE RĘCZNIE. 4. 5. ANGLIA. MRS. WEBB. OPRAWA W SKÓRĘ ŚWIŃSKĄ. ANGLIA. DYPLOM OFIAROWANY PRZEZ M. KENSINGTON KSIĘŻNICZCE MARY.



F.K. ZIÓŁKOWSKI i SP. T. Z.
O. P.

ZAKŁAD LITOGRAFICZNY

FABRYKA KARTONAŻY

POZNAŃ G. WILDA 122



PLAKATY AFISZE
ULOTKI NALEPKI

SPECJALNOŚĆ
MASOWE
OPAKOWANIA
KARTONOWE

AKCJE PAPIERY
WARTOŚCIOWE