

B  
343

947

ELIGJUSZ NIEWIADOMSKI.



POTRZEBY  
**ARTYSTYCZNE**  
**WARSZAWY**

WOBEC PRZEWIDYWANYCH ZMIAN  
POLITYCZNYCH.



*Odbitka z „Przeglądu Technicznego“, r. 1915.*

069 (438) (W-wa)

WARSZAWA.

Druk Rubieszewskiego i Wrotnowskiego, Włodzimierska 3/5.

1915.

BIBLIOTEKA  
WYDZIAŁU ARCHITEKTURY  
Politechniki Warszawskiej

BIBLIOTEKA  
WYDZ.  
ARCHITEKTURY

2298

SPIS RZECZY.

Przyszłe muzea Warszawy . . . . .	Str. 1
Biblioteka Sztuk Pięknych . . . . .	16
Wydział Architektury w przyszłej wyższej Szkole Sztuk Pięknych	25
Organizacja sztuki . . . . .	30

# PRZYSZŁE MUZEUM WARSZAWY.

## I. Ogólny podział.

Od lat paru walczy się w Warszawie sprawa „Muzeum“. Odbyły się liczne zebrania, zaczęto mówić o budowie gmachu, w ostatnich czasach poczyniono pewne w tym kierunku kroki, na szczęście przerwane przez wojnę.

Mówimy „na szczęście“, ponieważ mamy pewne dane do obaw, że sprawa nie jest na dobrej drodze, i że jak tyle innych będzie załatwiona po dyletancku.

Obawy powyższe nasuwa nam treść dyskusji podawana w swoim czasie przez pisma, a także ów pierwszy konkurs „na ideę muzeum“. Jedno i drugie świadczy o pewnym nieporozumieniu w całej sprawie, nieporozumieniu płynącym stąd, że wśród grona osób obradujących większość nie zdaje sobie dostatecznie jasno sprawy z zadania, do którego się przystępuje.

Mówi się o „muzeum“, o konkursie na „muzeum“—tak jak gdyby ten termin określał wszystko, tak jak określa np. termin „kościół“, „hotel“, „dom dochodowy“ i t. p. Otóż tak bynajmniej nie jest. Termin „muzeum“ jak dotąd pozostaje ogólnikiem—i nie może być uważany jako *program dla budowniczego*. Ten termin nabierze treści wówczas, gdy sobie doskonale uświadomimy, gdzie muzeum ma stanąć i, *co ma się w niem znaleźć*.

To ostatnie jest najważniejsze—i rozwiązanie tego zagadnienia jest pierwszym krokiem, który istotnie sprawę posunie. Bez tego konkurs okaże się chybiony—i głupstwo więcej niż możliwe.

Wydaje nam się koniecznym zacząć od tego, aby zwrócić uwagę na to, co nazwiemy *potrzebami muzealnymi* Warszawy, jako wielkiego miasta i jako stolicy kraju. Naturalnie nie może być mowy o tem, żeby Warszawa mogła kiedykolwiek rywalizować z wielkimi ogniskami Zachodu jak Paryż, Londyn, Wiedeń, Berlin i t. p., mającemi dziesiątki muzeów pierwszorzędnych. Jednakże przegląd tamtych upoważnia nas do wniosków zupełnie jasnych, co do tego, które dziury należy przedewszystkiem załatać.

Jakież więc są potrzeby Warszawy?

W zakresie malarstwa daje się odrazu wskazać

#### **Galerya Narodowa.**

Mamy wszelkie dane do tego, aby powstała i aby była istotnie świetna. Zarodek jej istnieje w Zachęcie. Jednak mimo obecności wspaniałego Matejki i paru dobrych Chełmońskich, nie można nie widzieć, że jest tam nadmiar balastu i że dalekim jest ten zbiór od tego, aby dać wielki i pełny obraz przeszłości naszego malarstwa. Chcę naturalnie pamiętać o okolicznościach łagodzących, o braku środków, o różnych obawach, które powstrzymywały komitety Zachęty w ich trosce o „zbiory“. Jednak jest to zadanie do rozwiązania, o ile nauczymy się palić do rzeczy *wielkich*. Dotąd poprzestajemy na paleniu się do małych i średnich, co stanowczo jest za skromnie.

Jako wzory do naśladowania, a raczej—do nauki mogą nam służyć *Galerya Narodowa* w Berlinie i *Galerya Tretjakowa* w Moskwie. Berlin robi nadzwyczajne wysiłki, aby w niej skupić wybitne dzieła takich mistrzów, jak Mentzel i Böcklin, którym urządzono wspaniałe sale. Także widoczną

tu jest troska o pedagogiczne zgrupowanie dzieł i o to, aby nikt z wybitniejszych artystów nie był pominięty.

Zbiory berlińskie powiększają się ciągle i to w nadzwyczajnym tempie.

Drugą wymienioną jest galerya Tretjakowa. Osobliwy człowiek—kupiec, miłośnik sztuki, który poświęcił *miliony* na to, aby zgromadzić wszystko, z czego może być dumna sztuka rosyjska. Jest to jedyny może w świecie zbiór, gdzie się znalazły nie średnie—ale *najlepsze* prace *najlepszych* artystów. Tretjakow znał ich, chodził po pracowniach, umiał odgadnąć geniusz jeszcze w okresie jego formacji młodzieńczego rozpędu, umiał wśród wielu rzeczy wybrać najcenniejsze, wytargować, wybłagać, dostać za wszelką cenę. Nie uganiał się za znanymi *nazwiskami*, ale szukał dzieł... Pozostawił po sobie rzecz pomnikową.

Drugim wielce pożądanym dla Warszawy zbiorem byłaby

#### **Galerya Mistrzów Europejskich.**

Mamy na myśli dawnych i nowych. I tej zarodek możemy upatrywać w zbiorach miejskich (na placu Teatralnym) powiększonych przez galeryę Lachnickiego. Jest to związek nad wyraz skromny, nie trzeba go jednak lekceważyć, tem bardziej, że od czasu do czasu jakiś przypadek może te zbiory powiększyć. Niemniej musimy sobie uświadomić, że o wielkiej galeryi mistrzów Warszawa nie może marzyć. Trudności są niezwalczone dla tej prostej przyczyny, że wszystkie dzieła wielkich mistrzów, wszystkie Tycyany, Rembrandty, Velasquezy, Halsy—znalazły już bezpieczny przytułek w muzeach i zbiorach prywatnych całej Europy, i że te, niestety, nie chcą myśleć o pozbyciu się owych płócien. Zaś na te, co przez jakiś fenomenalny traf zawakują—czychają miliony amerykańskie, z którymi Warszawa rywalizować nie będzie.

Słowem areydział, autentyków poprostu niema na

rynku. Dlatego trzeba je czemś zastąpić, dać publiczności naszej możliwie najbliższe pojęcie o tych oryginałach.

Z tej racji uważamy za nieuniknione:

1) Wprowadzenie do galeryi mistrzów — *kopii*. Naturalnie nie takich, które robić mają stypendyści Akademii albo Zachęty, ale kopii doskonałych, wykonanych przez specjalistów. Specjalizowanie zaś idzie tak daleko, że są kopieci np. tylko od Velasqueza, albo tylko od Rembrandta i tych mistrzów potrafią łudząco naśladować nawet w ich sposobach technicznych.

Takie kopie dziś już widzimy w muzeach. Np. w Berlinie do oryginalnych fragmentów „Ołtarza z Gandawy“ dodano kopie części brakujących. Zbyteczne dodawać—kopie doskonałe. Naturalnie, kopiami nie można zapełniać galeryi. Chodzi nie o ilość, lecz o jakość.

2) Za nieuniknione również uważamy wprowadzenie *barwnych reprodukcji* z dzieł mistrzów. Nie myślimy bynajmniej o groszowych „drajfarbendruckach“, ale o reprodukcjach doskonałych. Taką była kolekcya dziś już nieistniejącej firmy *Vischer i Francke*, która zawierała stokilkadziesiąt dzieł prymitywów włoskich, flamandzkich i niemieckich, dzieł zreprodukowanych w *wielkości naturalnej* tak łudząco dokładnie, że z odległości kilku kroków, za szkłem, prawie niepodobna było odróżnić kopii od oryginału.

Kilka dobrych reprodukcji barwnych (w zmniejszeniu) wypuściło berlińskie *Photographische Gesellschaft*, także monachijska firma, której w tej chwili przypomnieć nie mogę. Wogóle, barwna reprodukcya rozwija się z dniem każdym. Byłoby śmiesznem lekceważyć jej doniosłość.

Wreszcie 3) musi znaleźć ogromne zastosowanie w *Galeryi Mistrzów*—fotografia...

Naturalnie, nie myślimy bynajmniej o zawieszaniu ścian setkami tandety fotograficznej, jaką zalewa świat np. firma *fratelli Alinari*. Fotografia, to znaczy najdoskonalsze pigmenty, w pięknych wyszukanych tonach możliwie największej skali. Kto nie widział znakomitych pigmentów fir-

my Anderson w Rzymie, reprodukcji Velasqueza w całościach i *fragmentach naturalnej wielkości*, ten nie będzie miał wyobrażenia, co znaczy fotografia. Kto zaś je widział, ten nie zechce patrzeć na pigmenty znanej w całym świecie firmy *Braun i Clement* z tych samych dzieł. Tak dalece uderzająca jest różnica!

Obie te galerye mogą się mieścić bądź w dwóch odrębnych, bądź nawet w jednym budynku.

Natomiast odrębny i ogromny gmach musi w przyszłej Warszawie zająć

### Galerya Rzeźby.

Rzecz pierwszorzędnej doniosłości dla kultury artystycznej całego kraju. Co ważniejsza, rzecz *wykonalna*... Możemy oglądać, nie ruszając się krokiem z Warszawy najwspanialsze dzieła Egiptu, wielkich mistrzów Grecyi i Renesansu, bezimienne pomniki rzeźby średniowiecznej (kamiennej), pomniki sztuki indyjskiej, pomniki zaginionych cywilizacji Ameryki Środkowej, wreszcie dzieła wielkich współczesnych mistrzów. Tysiące arcydzieł, w których utajony jest bezmiar siły zapładniającej...

Tego cudu może dokonać *odlew*.

Tylko nie należy pogardliwie odymać warg. Odlew jest bajecznym wynalazkiem, daje o oryginałach pojęcie ściślejsze niż najdoskonalsza fotografia (którą zresztą można go uzupełniać). I tem cenniejsze, że nie należy oczekiwać chwili, kiedy Muzeum Brytańskie zacznie wyprzedawać marmury Elgina, albo katedra w Naumburgu zechce pozbyć się arcydzieł nieznanego mistrza, stojących w jej zachodnim presbiteryum. *Musimy* poprzestać na odlewach. Zresztą zrobili to już mądrzejsi i wybredniejsi od nas. W artystycznym Dreźnie znajdziemy duży zbiór w Albertineum. Wspaniałe odlewy widzimy w Kopenhadze i w Berlinie w muzeum Fryderyka. Bardzo liczne i ciekawe, w Germańkiem Muzeum w Norymberdze, a wreszcie najwspa-

nialszy i jedyny w swoim rodzaju zbiór oglądać można w Trocadero w Paryżu. Nazywa się to *Musée de la sculpture comparée*, ale właściwie zawiera bezcenne i ogromnie liczne odlewy z pomników rzeźby francuskiej XI—XVI wieku. I to nie tylko w dobrych fragmentach, głowach, figurach pojedynczych, albo grobowcach, ale ogromne całości, jak — naturalnej wielkości — portale romańskie i gotyckie!..

Obok odlewów z gipsu, w przyszłej Glyptotece powinny się znaleźć odlewy z brązu, które mają właściwie charakter oryginałów <sup>1)</sup>. Wreszcie niepoślednią rolę spełniają odlewy z masy naśladowanej kość słoniową. Wiele takich odlewów z dzieł średniowiecznej sztuki widzieliśmy w Muzeum Germańskim.

Naturalnem uzupełnieniem takiego muzeum byłby dział oryginałów artystów polskich, równoległy do Galeryi Narodowej.

Szkicujemy tu plan instytucji olbrzymiej, wymagającej milionowego nakładu i odpowiednich rozmiarów budynku. Niemniej uważamy jej powstanie (i to właśnie w tym zakresie, jaki tu szkicujemy) za konieczność, zrozumiałą dla każdego, kto wyrósł z pojęć, ujętych niegdyś w formułę: „najprzód chleb, potem oświata, a potem sztuka“.

Tego zbioru, co dziś znajduje się stłoczony w jednej z sal gmachu uniwersytetu, trudno uważać nawet za związek. Paręset sztuk odlewów bardzo różnej wartości, z przewagą śmiecia, który albo należałoby wyrzucić, albo wysłać do muzeów prowincjonalnych, co zresztą odda im wątpliwą usługę. Albowiem *wyбір dzieł* jest rzeczą pierwszorzędnej wagi, wymaga on wielkiej kultury estetycznej, smaku i znajomości sztuki świata całego. Nie wywiąże się z takiego zadania profesor łaciny, albo historii starożytnej,

<sup>1)</sup> Parę lat temu wystawiono w Zachęcie przeszliczne brązy Meuniera. Niestety nikt nie chciał zrozumieć, że te rzeczy powinny być w Warszawie zostać... No! i pojechały z powrotem.

a to się najczęściej przytrafia w kraju, gdzie pogromca lwów zostaje ogrodnikiem, a ogrodnikom każą lwy poskramiać...

Te trzy muzea uważamy za najważniejsze i najpilniejsze. Jednak dla skreślenia całości, obejmującej minimum naszych potrzeb w tym zakresie, należy wymienić i uzasadnić potrzebę jeszcze trzech innych zbiorów.

1) *Muzeum sztuki dekoracyjnej*. A więc obejmujące wyroby ceramiczne, szklane, metalowe, sprzęty, oprawy książek i t. p., ze szczególnem uwzględnieniem *tkanin*.

Skądże ten fawor?

Kładziemy nacisk na tkaniny dla dwóch racyi. Po pierwsze, piękne tkaniny są znakomitą szkołą smaku, niezbędną i nieocenioną nie tylko dla malarza, ale dla każdego, kto szuka sztuki. Cenne kolekcje starych tkanin stanowią chlubę muzeów europejskich. Przy *Kunstgewerbemuseum* w Berlinie istnieje mało komu znany *Gewebesammlung*, obejmujący parę tysięcy kawałków tkanin, poczynając od Sassanidów i bizantyjskich jedwabów. W Brukseli w *Musée du parc cinquantenaire* oglądać można słynną kolekcję Herrera — przepyszny zbiór dawnych tkanin wzorzystych. Ale najwspanialszy zapewne z europejskich zbiorów znajduje się w Lyonie — *Musée de tissue*. Najcudniejsze wschodnie (zwłaszcza wschodnie!) i europejskie jedwabie, aksamity, brokаты, wspaniałe hafty kościelne, niepoliczona moc arcydzieł sztuki tkackiej, dających nieopisaną radość oczom. Trudno o lepszą szkołę poczucia barwy i stylu.

Drugą racją, dla której mówimy tu o tkaninach, jest ta, że już istnieje i wcale poważny związek czegoś podobnego. Oto dwaj księża, ks. Trojanowski przy kościele Maryi Panny i inny, którego nazwiska nie pamiętam, objechali z upoważnienia biskupa parafie dyecezyi warszawskiej, zbierając niepotrzebne dawne ornaty, antepedya, kapy, wogóle wszelkie cenne sztuki. Powstał tą drogą impo-

nujący zbiór tkanin od XV do XIX w. Wprawdzie miało to być przeznaczone dla muzeum dyecezyjnego, ale przy dobrej woli i na odpowiednich warunkach mogłyby się te przedmioty znaleźć w gmachu omawianego muzeum. A cóżby się dało zebrać, gdyby nie tylko warszawską dyecezyę, ale całą ziemię polską, wzdłuż i wszerz przejechać, zbierając podobne „nieużytki“!

Dalej 2) *Muzeum starożytności polskich* — uzupełnienie *Archiwum polskiego*, które zainicjował i prowadzi przy Towarzystwie ochrony zabytków p. Bronisław Gembarzewski i którego (t. j. Archiwum) celem jest odtworzenie w dokumentach całej zewnętrznej kultury dawnej Polski.

Wreszcie — 3) *Muzeum etnograficzne*. Tylko pojęte jak najszerzej, t. j. gromadzące w sobie nie tylko okazy ziemi polskiej, ale wszelkich ludów kuli ziemskiej, od równika do bieguna. Kto nie zna muzeum etnograficznego w Berlinie, ten sobie nie może zdać sprawy z ogromnej doniosłości estetycznej takiej instytucji. Dopiero w tem zestawieniu twórczości wszystkich, aż do najdzikszych ludów, zaczynamy nie tylko rozumieć rolę sztuki w życiu społeczeństw, ale zarazem niewyczerpane bogactwo jej przejawów. Nic nie jest w stanie tak rozszerzyć widnokręgów naszych pojęć estetycznych, jak podobne zestawienie twórczości, tak nieskończenie odmiennych.

To, co powyżej, stanowi szkic programu całości. Trzeba sobie z tego dobrze zdać sprawę, zanim przystąpimy do zadań z kolei następnych.

Zadania te sprowadzają się do dwóch punktów: a) kierownicy muzeów i b) budynki muzealne. Że o kierownikach podobnych nie jest łatwo, dowodzą najlepiej „Ateny polskie“, gdzie na odpowiedzialne stanowiska „dyrektorów“ powołuje się doktorów Muchołapskich, których pojęcia i zakres znawstwa nie przekracza niemieckiego podręcznika historii sztuki. Mamy podstawy do przypuszczenia, że się

coś podobnego powtórzy w Warszawie. Sprawy tej nie możemy tu roztrząsać, musimy jednak zwrócić uwagę na to, że już przy powstaniu danego muzeum i ogłaszaniu konkursów na gmachy, taki biegły, przyszły kierownik i twórca jest niezbędnie potrzebny.

Natomiast pomówimy obszerniej o *gmachach muzealnych* w dalszym ciągu niniejszej notatki.

## II. Budynki muzealne.

Dopiero po doskonałym wyjaśnieniu sobie, co ma zawierać dane muzeum, można myśleć o budynku muzealnym.

Zagadnienie to nie zawsze jest rozwiązane dobrze. Nawet na Zachodzie, w krajach wysokiej kultury, trafia się często zupełne zapoznanie potrzeby istotnej takiego gmachu. Dlatego widzimy zbiory, niekiedy bardzo cenne, umieszczane bądź w pałacach królewskich, bądź w budynkach poklaskowanych, bądź wreszcie w pawilonach, albo halach, pozostałych po wielkich wystawach międzynarodowych.

Niema słów na potępienie czegoś podobnego. Jak gdyby dziś jeszcze trzeba ludziom tłumaczyć, że pałac jest obmyślony i zbudowany dla króla, klasztor — dla mnichów, a pawilon wystawy na jarmark międzynarodowy. Dlatego jeden może być bardzo wspaniały, drugi bardzo poetyczny, zaciszny i miły, trzeci bardzo obszerny i widny — ale to wszystko wcale się nie nadaje do pomieszczenia i *oglądania* zabytków.

Muzeum musi wyglądać nie jak klasztor, albo pałac, ale jak *muzeum*.

Idea jest względnie nowa, wymaga zatem formy nowej i odrębnej, opartej na zasadzie przystosowania formy do idei, t. j. do przeznaczenia danego budynku. Przystosowanie musi być najściślejsze — niejako brane na miarę.

Dlatego mało ważne a nawet całkiem zbyteczne w warunkach konkursu byłoby wymaganie takiego lub in-



nego *stylu*, natomiast pierwszorzędnej wagi będzie określenie, że muzeum ma zawierać takie a takie działy przedmiotów, że przedmioty mają być mniej więcej w takiej a takiej ilości, takiej a takiej wielkości i t. p.

Dlatego uważamy za konieczne stwierdzić, że gmach muzeum uniwersalnego, muzeum omnibusu—gmach bardzo złożony i monstrualnie wielki—siłą rzeczy męczący dla zwiedzających—uważamy zgóry za ideę chybioną.

Taki gmach uniwersalny nie daje się należycie skomponować. Natomiast względnie łatwą i ogromnie wdzięczną jest kompozycja *odrębnych budynków* dla każdego poszczególnego muzeum. Każdy będzie się mógł łatwiej przystosować do wymagań tej kategorii przedmiotów, którą muzeum ma zawierać.

Dlatego musimy tę zasadę ustalić, uważać za niewzruszoną i na niej oprzeć dalszy ciąg prac. *Zamiast jednego olbrzyma — cały szereg mniejszych budynków muzealnych.* Byłoby nadto pożądane wzniesienie ich w jednej dzielnicy, w otoczeniu ogrodów, oddzielenie murami i drzewami od zgiełku ulic, aby ktoś, co je zwiedza, znalazł tu trochę spokoju i zapomnienia, oderwał się od brudów i plugastw świata.

Cudowne zadanie dla budowniczych.

Dalej, naogół budynki muzealne nie powinny być zbyt wysokie zarówno dla względów estetycznych jak i praktycznych, ponieważ wysokie skrzydła zabierają jedno drugiemu tak pożądane światło. Dlatego sądzę, że widne duże suteryny dla służby, parter i pierwsze piętro powinny wystarczyć. Niech się budynek rozwija raczej w planie aniżeli w kierunku pionowym.

Co do określenia jakie muzea być mają—to nie jest naszym zadaniem to wskazywać. Wogóle raczej trzeba zwracać uwagę na to, jakie być nie mają, a resztę zostawić zdolnościom architekta. Jednak pewne wytyczne, dla orientacji tychże architektów niezbędne, musimy tu ustalić.

Muzeum wnosimy po to, aby przedmioty wystawione znalazły się w najdogodniejszych warunkach, t. j. aby można od nich odebrać możliwie najwięcej wiedzy i najwięcej wzruszeń.

Te przedmioty więc są pierwszą osobą muzeum. Aby odpowiadały wspomnianym warunkom, należy im dać trzy rzeczy:

1) *światło*, 2) *spokój*, 3)—to, cobyśmy nazwał *proporcjonalnością przestrzeni*.

Wyjaśnijmy te rzeczy.

Co znaczy światło?

Jeżeli mowa o obrazach (bo rzeźby mają inne wymagania), to względnie łatwo je określić. *Światło* ma być *obfite, górne i niezbyt odległe*. Najlepiej wyjaśni to żywy i bardzo pouczający przykład—gmach Zachęty. Wszystkie sale frontowe na pierwszym piętrze mają, jak wiadomo, okna boczne, które wydały się niewiem komu potrzebnymi może dlatego, żeby budynkowi nadać od frontu pozór pałacyku. Tymczasem okazało się to dla obrazów mniej dogodnym. Wielka powierzchnia ściany, w której przebite są okna, była dla obrazów stracona. Ściana naprzeciwko też niedogodna, bo światło z okien padało tak, że obrazy błyszczały. Pozostawały dwie krótkie ściany, w których w dodatku wiele miejsca zabierają drzwi... Przykład klasyczny złego zastosowania światła. Zrozumiano to po latach i przerobiono sale w ten sposób, że *otworzono światło przez dach i szklany pulap*, zaś boczne okna zamaskowano od wewnątrz. Tylko od zewnątrz grają one komedję w dalszym ciągu.

Dzięki temu te 3 salki są dziś najlepsze, lepsze nawet od dwóch „honorowych”—wielkich sal. Te wprawdzie mają światło górne ale *zbyt odległe*. Dzięki tej odległości światło jest niedostateczne, a nadto, ponad linią obrazów pozostaje wielka naga przestrzeń bardzo przykra, z którą niewiadomo co robić. Wieszając obrazów nie można, bo byłyby za daleko

od oka i zbyt przeładowałyby ścianę. Ten nadmiar muru jest rzeczą kosztowną i nieużyteczną, ściślej—szkodliwą.

Dlatego to, jakkolwiek piękne są stare budynki klasztorne, w jakich mieszczą się niekiedy muzea <sup>1)</sup>, jakkolwiek mają prześliczne krużganki, wirydarze, przejścia i schody pięknie komponowane, ale, mimo to, okazały się niezdatne do danego użytku właśnie z powodu *braku światła*.

To, cośmy wyżej mówili, odnosi się do galerii obrazów. Rzeźba ma inne wymagania. Obrazy mogą mieć światło nawet z dwóch i więcej punktów bez straty dla siebie. Mogą mieć światło rozproszone byle obfite — np. przy pułapie szklanym w dużej sali.

Tymczasem dla rzeźb rozproszone światło jest zabójcze. Mało kto zadaje sobie fatygę porównywania efektu jednej i tej samej rzeźby w różnych warunkach światła, dlatego większość ludzi ani przeczuwa, jak kolosalnej wagi czynnikiem estetycznym jest światło.

Jedno i toż samo dzieło poddane światłu ze wszystkich stron z wielu okien, staje się martwym i nudnym. Formy się roztapiają. Dopiero w *silnym* ale *skupionym* świetle zaczyna rzeźba żyć. W strumieniu tego światła czuć najłżejsze odchylenie powierzchni—forma, milcząca dotąd, zdaje się śpiewać jakąś pieśń kamienną, czy brązową. Zmiana poprostu niepojęta!

Dlatego to fotografie jednego i tego samego dzieła zdemontowane w różnych warunkach światła, mają tak bardzo różny efekt i wartość.

Dlatego światło dla rzeźby winno być *zawsze skupione*. Jeżeli pada z góry, to nigdy wprost—pionowo jak deszcz, ale winno być sprowadzone na dany przedmiot pod kątem jakich 45°. Wreszcie w wielu razach wystarcza silne światło *boczne*, z jednego wielkiego okna.

<sup>1)</sup> Cluny w Paryżu, Germańskie w Norymberdze, san Marco we Florencji i inne.

Tyle o świetle.

Drugim warunkiem sali muzealnej jest *spokój*.

Co to znaczy?

Pod spokojem rozumiem obróbkę wnętrza zupełnie neutralną. Proste, miękkie zagubione linie, płaskie ciche powierzchnie. Nic z tego co się wyrzywa, co chce zwrócić *na siebie* uwagę, co pragnie być *pięknem*...

A więc żadnych kolumn, pilastrów, gzemsowań, łuków niepotrzebnych, żadnych ozdóbek, sztukateryi, wszelkiej tandety dekoracyjnej, którą tak chętnie lubimy przystrajać nawet bramy i klatki schodowe.

Tło mają stanowić nagie odpowiednio malowane ściany, albo grube płótno, rozpięte na nich, dobrane w tonie do całości. Słowem, architektura wnętrza winna się dyskretnie usunąć na plan ostatni. Żadnych popisów! Zwiedzający winien móżdż skupić bez przeszkód całą swą uwagę na przedmiotach. Wszystko musi być *im* podporządkowane.

Dlatego to pałace królewskie i nie królewskie nie są właściwym pomieszczeniem dla wystaw i muzeów. Zadużo w nich wszelkich wspaniałości, złoceń, gzemsów, malowanych plafonów, marmurowych pilastrów i t. p. Wszystko razem może być nawet piękne i stylowe, ale w muzeum będzie *nie na miejscu*.

A skoro sale muzealne mają być ciche i proste, to wymaganie harmonii zmusza budowniczego, aby podobną dyskrecję zachował i gdzieindziej. A więc przedsionki, szatnie, klatki schodowe też winny dążyć do szlachetnego spokoju, unikając efektów krzykliwych i banalnych.

Ostatnim warunkiem sal jest *proporcjonalność przestrzeni*. Rozumiem pod tem określeniem zasadę, że wielkość każdej sali ma być w pewnej zależności od przedmiotów, jakie ma ona zawierać. Małe przedmioty (względnie—obrazy) w małych salach, duże w stosunkowo większych.

Jednak ogromnych sal należy wogóle unikać, dlatego, że powodują one konieczność zapełniania ich *mnóstwem*

przedmiotów szkodzących sobie wzajemnie. Powtóre, w takich salach niepodobna jest urządzić dobrego oświetlenia.

Klasycznym przykładem wadliwego urządzenia jest hala odlewów w brukselskim *musée du parc cinquantenaire*. Hala jest ogromna, jeżeli dobrze pamiętam nakryta sklepieniem z żelaza i szkła. Zalana światłem ze wszystkich możliwych stron. W tej powodzi światła—i w tej ogromnej przestrzeni stoi *kilkaset* odlewów przeważnie ogromnych. Jest: brama topu w Sanczi, i przyczółki świątyń greckich, Michał Anioł i Canowa, renesans, barok, Rzym—wszystko razem.

Co jednak jest najokropniejsze, to stłoczenie dzieł. Żadne z nich nie ma tła spokojnego, ograniczonego. Za każdym—przestrzeń ogromna, w niej setki krzyżujących się linii odlewów dalej stojących. Potworna gmatwanina linii, bezsensowny chaos kształtów spędzonych tu na kupę, widzianych—jedne na tle drugich. Poprosto kocia muzyka. Te setki arcydzieł, oglądane razem, robią wrażenie nad wyraz przykre, wychodzi się z tej sali z bólem głowy i z głębokim zrozumieniem, jak nie trzeba budować muzeum gipsów.

Te same dzieła, zamknięte po kilka w niewielkich przestrzeniach, odpowiednio ustawione i oświetlone—mogłyby dać widzom niezapomniane chwile wzruszeń estetycznych.

Podobnie—z obrazami. Zgromadzenie wielkiej ich ilości w jednej sali, jak to ma miejsce w niektórych częściach Galeryi Drezdeńskiej, w kwadratowej sali Luwru i t. p., jest nad wyraz męczące. Zwłaszcza przykre są wysokie sale zawieszane do samej góry niewielkimi obrazkami, które jest całkiem niepodobna studyować z tej odległości.

Na tem zakończymy niniejszy szkic. Mówimy szkic, bo, zanim dojdzie do konkursu, trzeba nie tylko zgodzić się na powyższe zasady, ale i pójść dalej. To znaczy—ułożyć ściśle—możliwie wyczerpujące listy dzieł, które się nieodzownie w tem czy innym muzeum znaleźć muszą. Określić ich

wymiary i wymiary (mniej więcej) sal do ich pomieszczenia. W pewnych wypadkach (np. gdzie idzie o odlewy) — *objechać świat* z notatnikiem i miarą w ręku... Przewidzieć kategorie przedmiotów, o które muzeum będzie zabiegać, i w związku z tem, powiększanie gmachów i t. p. Są to prace z kolei następne.

Szkic niniejszy nie zawiązuje, lecz przeciwnie, otwiera dyskusję.

## BIBLIOTEKA SZTUK PIĘKNYCH.

Nad wyraz pilną, nie dającą się dość energicznie podkreślić, potrzebą Warszawy jest *Biblioteka sztuk pięknych* — pierwszorzędny czynnik wychowawczy obok muzeów i uczelni.

Nie trzeba wyobrażać sobie, że to potrzeba ale może wyłącznie dla artystów, zaś reszta ludzi „chwała Bogu“, potrafi się obyć bez takich kosztownych zabawek. Nie. Z Biblioteki Sztuk Pięknych będą korzystać całe rzesze młodzieży rzemieślniczej (może nawet nie tylko młodzieży), będą korzystać szkoły zawodowe i ogólne. Nauczyciele historii sztuki, albo przedmiotów ze sztuką związanych. Wreszcie bezimienne szeregi „miłośników“. Nie tych miłośników, co to lubią zasiadać w zarządzie Zachęty, ale zwyczajnych, nie marzących o krzesłach senatorskich, ludzi, których prosto do sztuki coś niewytlómaczonego ciągnie. Takich jest coraz więcej.

Jest więc potrzeba ogromna, absolutnie niezaspokojona. Ktoby chciał powoływać się na księgozbiory Zachęty, albo Towarzystwa Artystycznego, ten sobie wogóle nie zda je sprawy, czem może i powinna być Biblioteka Sztuk Pięknych, jak ją trzeba zaopatrzyć i jak zorganizować. Przecież nawet bardzo skromna biblioteczka krakowska (przy Muzeum Przemysłowem) przy tych warszawskich zbiorach

wygląda imponująco. Właściwie Warszawa niema *nic*. Kto chce coś zobaczyć albo przeczytać, musi jechać conajmniej... do Berlina!

Rzecz podobna nie może powstać dzięki inicjatywie prywatnej. Przynajmniej u nas, gdzie ludzie bogaci na cele publiczne nie dają nic, albo też ich ofiarność nosi wyraźne cechy afektu patologicznego...

Uzasadniać potrzebę zasadniczą takiej biblioteki byłoby impertynencyą wyrządzoną czytelnikom. Rozumie ją każdy, choć nie każdy docenia jak jest palącą i, jak doniosłe wyniki może podobna instytucja zrodzić.

Należy więc z kolei przejść do zagadnień następnych. Mianowicie: jaką ma być owa biblioteka. Czyje potrzeby ma zaspakajać. Bo i w tem opinie mogą być różne.

Otóż zgóry należy zaznaczyć, co następuje: biblioteka nie ma służyć ku wygodzie profesorów, lecz, być na usługi szerokich kół. Jej celem nie jest wtajemniczanie jednostek w subtelności dociekań teoretycznych, lecz *kultura estetyczna ogółu*.

Nie wypływa z tego wcale, że chcemy zaśmiecać przyszłą księżnicę podręcznikami do historii sztuki. Bynajmniej. Zmierzamy do czegoś wręcz przeciwnego.

Trzeba sobie mianowicie zdać sprawę z tego, że literatura żadnego przedmiotu, żadnej gałęzi wiedzy nie spłodziła takiej ilości makulatury, co literatura sztuki. I jest to zrozumiałe wobec faktu, że zwykle o chemii pisze chemik, o matematyce — matematyk, o chirurgii — chirurg. Tylko o twórczości artystycznej czuje się powołanym pisać każdy, co umie trzymać pióro w garści właściwym końcem. Pierwszy lepszy podręcznik do sztuki, uskrobany przez niemieckiego bakałarza, potrafi zbudzić w piersiach owych wybrańców całe huragany natchnień. I naturalnie każdy z tych prometeuszów chce za wszelką cenę ofiarować ludzkości ów święty ogień, pod skromną postacią drukowanej bibuły.

Olbrzymią część tego, co napisano o twórczości artysty-

Potr. artyst.

2

BIBLIOTEKA  
WYDZ.  
ARCHITEKTURY

cznej, pisali ludzie, którzy z twórczością nigdy nie wspólnego nie mieli. Tak jest po dziś dzień. Obok tej powodzi śmiecia, istniejącego nie tylko w naszej ale w każdej literaturze, jest wiele prac często nie bez wartości, ale zbyt teoretycznie traktujących przedmiot, albo też omawiających zagadnienia małej wagi. Całą tę kategorię prac można kolekcyonować np. przy uniwersytecie, gdzie powstaną katedry przygotowujące badaczy historyków sztuki, ale w Bibliotece Sztuk Pięknych dla niej nie może być miejsca. Poprostu dlatego, że dla kultury estetycznej polskiego ogółu małe ma znaczenie kwestya np. taka: czy freski w Oberzell na wyspie Reichenau odnoszą się do drugiej połowy IX, czy też do pierwszej X stulecia. Wogóle wszelkie przyczynki, komentarze i t. p. do dzieł i zagadnień trzecio- i dziesiątorzędnych.

Dlatego też jesteśmy zdania, że w Bibliotece Sztuk Pięknych w *sakresie teorii* należy się ograniczyć do rzeczy najważniejszych — klasycznych, zresztą bardzo rozmaitych. Nie może nie być w podobnej księżnicy rzeczy takich jak słowniki Viollet-le-Duca, jak życiorysy Vasari, jak praca Perrot i Chipier i wiele innych.

Natomiast jak najenergiczniej gromadzić należy rzeczy mające charakter *dokumentów*.

A więc w pierwszym rzędzie wszelkie *atlasy*.

Pod tym wyrazem, może niedość ścisłym, rozumiem wydawnictwa zawierające zbiory dokumentów. Za taki np. atlas uważam pomnikową pracę Dehio i Bezolda „Kirchliche Baukunst des Abendlandes“. Trzy wielkie tomy planów, przekrojów i elewacji, czwarty — tekst. Niewyczerpane nigdy źródło materiałów dla badaczy przeszłości architektury kościelnej.

Podobne i bez porównania wspanialsze wydawnictwo obejmuje tylko architekturę francuską. Nosi nazwę „Archives de la Commission de Monuments Historiques“. Du-



ża ilość tomów wspaniale wydanych już wyszła i praca trwa ciągle. Pomnikowe i jedyne w swoim rodzaju dzieło.

Zarówno architekt jak i historyk sztuki oceni wartość jaką mają podobne zbiory dokumentów. Wiąże się ona nawet z badaniem zagadnień dotyczących sztuki polskiej. Oto przykład:

Istnieje w literaturze niemieckiej t. zw. „Parlerfrage“. Chodzi o dynastję średniowiecznych mistrzów architektów Arlerów albo—Parlerów, twórców licznych kościołów na ziemi czeskiej i niemieckiej, współtwórców katedry Medyolanu i t. p. Naturalnie autorowie niemieccy rozstrzygają *frage* w ten sposób, że anektują poprostu Parlerów na rzecz ojczyzny niemieckiej, mimo wyciosany na kamieniu w kościele św. Wita w Pradze napis: *Petrus Henrici Arleri de Polonia...*, przyczem ostatni wyraz chcą odczytywać jako — *Colonia...*

P. Tarczałowicz, architekt ze Lwowa, studyując plany kościołów parlerskich w Gmünden, w Kutnej Horze, w Kolinie, Pradze, Fryburgu (w Bryzgowii) podkreśla pewną wspólną im osobliwość planu, niespotykaną ani we Francji ani w Kolonii, natomiast znalazł tę cechę... w katedrze krakowskiej... Odkrycie wielkiej doniosłości, któreby rozstrzygało niezbitcie o pochodzeniu Arlerów.

Otóż dla zbadania argumentów p. Tarczałowicza, dla posunięcia być może jego badań, wogóle dla badań opartych na metodzie analitycznej i porównawczej pomników, niezbędne są dzieła takie (i tym podobne) jakie powyżej wymieniałem. Dziś ich w Warszawie niema i studia wszelkie w danej materji są niemożliwe.

Również charakter atlasu przyznałbym innej kategorii wspaniałym wydawnictwom ostatnich lat, takim jak: „L'art roman en France“, „L'art roman en Italie“ zawierającym przepyszne, wielkie i bardzo liczne światłodruki całości oraz szczegółów mniej znanych pomników obu krajów.

Weźmy dział inny. Chodzi o malarstwo ścienne śre-

dnio wieczne <sup>1)</sup>. I tutaj istnieją znakomite publikacje, wśród których wymienię Celis-Didot i Lafillée: „La peinture decorative en France au moyen age“. Jest to ogromny tom zawierający barwne reprodukcje całości i fragmentów dawnych malowideł aż do renesansu. Podobnie bezcenne wydawnictwo znajdziemy w Niemczech: „Aufnahmen Mittelalterlicher Wand und Deckenmalereien in Deutschland“ wydał Borman Kolb i Vorländer, trzy wielkie tomy, jeszcze liczniejsze i piękniejsze niż poprzednie. Podobnie dawna (bo r. 1845) ale cenna praca Merimée o malowidłach kościółnych w S. Savin.

Tkactwo artystyczne także ma swoje publikacje, o jakie nam idzie. Berliński *Gewebesammlung* jest wydany wspaniale. Ogromne folio tablice z doskonałymi reprodukcjami, barwnymi w 1/3 ogólnej ilości. Cena tego atlasu około 2000 mk., o ile dobrze pamiętamy. Podobne, choć nie tak doskonałe jest wydawnictwo lyońskiego muzeum tkanin. Kosztuje 500 fr. Piszący te słowa widział przed czterema laty w Lyonie jeden z dwóch podobno ostatnich egzemplarzy. Rzecz była na wyczerpaniu.

W zakresie miniatury charakter takiego zbioru dokumentów mają bezcenne prace: Bastarda—„Peintures et ornements des manuscrits“, Jamesa—„Facsimiles of national manuscripts of Ireland etc.“, po części Warnera—„Illuminated manuscripts in the British Museum“, wreszcie wzorowo wydany „Die Trierer Ade-Handschrift“, przy udziale pp.: Lamprechta, Metzela i Janitschecka. Zresztą inne, których tu nie wymienię. Niepodobna przedłużyć tej listy. Chodzi na razie o przykłady. Jeżeli przyjdzie czas, to ułożą się i listy dzieł, i to przy udziale wielu osób do tego powołanych. Dziś mówić o tem byłoby przedwcześnie.

<sup>1)</sup> Mówimy tu przeważnie o średniowieczu, ponieważ nie tylko jest to sztuka bliżej nam znana, ale zarazem najbardziej cenna, ucząca i zapładniająca, na której skarby bezcenne zwrócono uwagę stosunkowo niedawno.

Po za temi wydawnictwami, podstawę Biblioteki muszą stanowić zbiory fotograficzne. Muszą się tu znaleźć odtworzenia możliwie dokładne całej przeszłości artystycznej świata, zgrupowane w działy, jak: architektura, rzeźba, malarstwo, przemysł artystyczny, grafika.

Próbkę, czem mogą być takie zbiory, stanowi mała komu znana biblioteka przy muzeum rzeźby w Trocadero. Biblioteczka niewielka, są tam jednak rzeczy cenne. Np. zbiór wielkich akwarel (różnych autorów), kopii z malowideł ściennych średniowiecza, często dziś już nie istniejących albo bardzo zniszczonych.

Ale kto wie, czy nie ważniejszy będzie zbiór fotografii z pomników architektury francuskiej, fotografii wykonanych przeważnie przez *Commission de Monuments Historiques* (format około 28 × 40), w większości dobrze wybranych i pięknie wykonanych. Zbiór ten zawiera około 20 000 sztuk! Tylko rzeczy francuskich.

Jeżeli do tego dołączyć ciekawsze zdjęcia wszystkich wybitniejszych firm francuskich, angielskich, włoskich, hiszpańskich, niemieckich (zwłaszcza *nieprześcignionej dokładności* fotografie architektoniczne wykonane przez *Messbildanstalt* w Berlinie), to przecież może powstać cudowna kolekcja jakich 30 — 40 000 fotografii poświęconych architekturze świata całego. Materiał nieoceniony. Możliwe i trzeba, wybierając z niego, urządzać od czasu do czasu planowo i metodycznie *wystawy*. Możliwe i trzeba uzupełniać je wykładami o sztuce. Słowem, cały szereg pomysłów i zadań otwiera się od pierwszego rzutu oka, pomysłów, które mogą oddać architekturze polskiej bezcenne usługi.

Toż samo z *rzeźbą*, wystarczy jej na jakie 25 000 sztuk, wybierając rzeczy najpiękniejsze, wykonane w całości i fragmentach, powiększeniach i t. p.

Toż samo z *malarstwem*.

Czwarty dział stanowi *przemysł artystyczny*. Dział ten wymaga starannej klasyfikacji, jaką np. widzimy w bi-

biotece przy berlińskim *Kunstgewerbemuseum*. Podwójny system katalogów pozwala na łatwe odszukiwanie żądanych dzieł, czy zbiorów fotografii. Np. stolarz może sobie szukać pokazów pod kategoriami: stolarstwo — szafy, stolarstwo — stoły, stolarstwo — krzesła i t. p. Pracujący w bibliotece nie traci wiele czasu na szukanie.

Ostatnim działem byłaby *grafika*. Rozumiem pod tem stare druki i ryciny bądź w oryginałach, bądź w dobrych reprodukcjach, o jakie dziś nietrudno. Dalej zbiory miedziorytów, litografii i kwasorytu (akwaforty) wybitnych mistrzów. Wreszcie byłyby pożądane oryginalne rękopisy z czasów przed wynalezieniem druku, ale trudno o nich marzyć wobec tego, że są to rzeczy zakosztowne i wylapywane przez wszystkie biblioteki świata. Wypadnie więc znów poprzestać na reprodukcjach.

Czy aby takie istnieją? Czy zadawano sobie trud reprodukcji podobnych rzeczy? Przecież to nie Tycyany ani Rembrandty!

Mało kto zdaje sobie sprawę nie tylko z tego *compendium* piękna, jakim była książka w wiekach średnich, albo wczesne druki, które się na rękopisach wzorowały, ale nawet z tego, co zrobiono po dziś dzień, aby te skarby udostępnić ogółowi.

Otóż, zrobiono wiele.

Mam na myśli niekoniecznie fotografie wykonane przez tę, lub ową firmę z dzieł tej lub innej biblioteki, choć to są rzeczy wcale nie do pogardzenia. Ale środek ciężkości tej pracy leży gdzieindziej.

Na Zachodzie istnieją towarzystwa uczonych albo amatorów, które studują i publikują dawne manuskrypty. Jedne są dostępne tylko członkom danego stowarzyszenia, kupić ich prywatny człowiek nie może za żadną cenę (takiemi są wydawnictwa np. *Roxburghe Club*'u w Anglii). Inne są mniej zazdrosne. Tak np. „Société de l'Ecole de chartes“ publikuje swój *Album Paleographique*. W An-

glii istnieją dwa wielkie stowarzyszenia naukowe o pokrewnym charakterze — *The paleographical Society* i *New paleographical Society*, które wydają swoje wspaniałe roczniki. Wogóle *Monumenta paleographica* dziś już mogłyby zapełnić kilka dobrych szaf.

Olbrzymie stosy wspaniałych *folio*, zapełnionych doskonałymi światłodrukami. Nieskończonym szeregiem snują się odtworzone doskonale całe stronicie dawnych rękopisów greckich (byzantyjskich), arabskich, łacińskich i innych, z ich śliczną kompozycją stronicy, z ich inicjałami, ozdobami, winietami, miniaturami i t. p.

Dopiero te książki, gdy im się przyjrzeć w ciszy bibliotecznych sal, otwierają nam oczy na nowe światy piękna. Nie bez wzruszenia przekonywamy się, że niezależnie od inicjałów i miniatur, kaligrafia była w swoim czasie *sztuką* i że są stronicie nagiego bez ozdób pisma, zdolne wywołać okrzyk wzruszenia: „jakież to śliczne!... jak ci ludzie rozumieli piękno litery!...”

Gorzko się robi przy myśli, że tam w krajach wysokiej kultury, tyle już zrobiono, takie ogromne i kosztowne prace... I że my nie tylko nie bierzemy w nich udziału, ale nawet nie umiemy korzystać z tego, co już zrobił kto inny, aby nam owo korzystanie ułatwić...

Pozostaje jeszcze słów parę o organizacji Biblioteki.

W Berlinie, powołujemy się często na Berlin ze względu na systematyczność, na duch planowości i przewidywania, jaki ujawniają stosunkowo młode instytucje tego miasta — w Berlinie a po części i gdzieindziej, przyjęty jest system taki. Oprócz wielkiej Biblioteki królewskiej, która posiada sporo dzieł dotyczących sztuki, istnieją biblioteki przy każdym niemal muzeum. A nawet po parę w jednym gmachu, dla każdego działu zabytków odrębna.

System jest doskonały, bo znakomicie ułatwia poszukiwania i studia. Czy jednak dla Warszawy i tego, kielkującego dopiero jej życia, byłby odpowiedni? Mamy po

temu wątpliwości. Wydaje się nam, że przy dzisiejszym stanie naszej kultury estetycznej, praktyczniej rozwiązuje się sprawa przez urządzenie jedynej Biblioteki Sztuk Pięknych, gdzie będzie się ogniskować wszystko.

Trzeba jej wznieść specjalny budynek, trzeba ją wyposażać i to hojnie, bo dzieła i zbiory o których mowa, są to rzeczy kosztowne. Przytem nie można nie kupować z katalogu i, ktoś, co ma te zbiory tworzyć, albo powiększać, musi od czasu do czasu jechać w świat.

Zamiłowanie do sztuki u nas wzrasta w sposób tak wyraźny, że nawet profesjonalny pesymista, jakim jest piszący te słowa, nie może tego nie widzieć. Pozwalałoby to na wniosek, że nasz naród, o ile znajdzie się w lepszych warunkach politycznych, o ile wyłoni z siebie mężów stanu, coby umieli zorganizować jego wychowanie... że w tych wypadkach naród nasz mógłby odegrać wybitną rolę artystyczną. O zdolności w Polsce nie trudno. Ale i to również jest prawdą, że nigdzie tak łatwo się te świetne zdolności nie marnują, jak w Polsce.

Dlatego, o tem dużoby się dało powiedzieć, ale to już należy do całkiem innej powiastki.

## WYDZIAŁ ARCHITEKTURY

w przyszłej wyższej Szkole Sztuk Pięknych.

Przewidywane na ziemi polskiej zmiany polityczne wysunęły między innymi konieczność całego szeregu reform w zakresie szkolnictwa. Chcemy tu jednak mówić nie o szkolnictwie wogóle (choć byłoby wiele i to gorzkich rzeczy do powiedzenia) — ale specjalnie o wydziale architektonicznym w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie.

Chodzi o rzecz doniosłości ogromnej, bo przecież ci, co z tej szkoły wyjdą, zabudować mają ziemię polską. I jeżeli wyjdą wykoszlawieni duchowo, to niewątpliwie odbije się to na wyglądzie naszych miast i wsi. Dlatego system nauczania architektury należy poddać gruntownej rewizji — i to siłami zbiorowemi.

Dziś to jest możliwe. Niepodobna nie stwierdzić, że na wielu polach zaczyna się u nas epoka twórcza. Zarazem niepodobna nie widzieć, że umysły twórcze zbyt często są spychane i pozbawiane czynności im właściwej, natomiast o losach instytucji, o sprawach doniosłości narodowej rozstrzygają zręczni karyerowicze, albo uroczyste zera udekorowane tytułami, nazwiskami, stosunkami, majątkiem, tradycją, poważnym wiekiem i t. p.

Dlatego musimy nie tylko tworzyć nowe idee, lecz powoływać do ich wykonania nowych ludzi. Inaczej każda idea będzie zgóry skazana na wypaczenie.



Wracajmy od przesłanek ogólnych do materji właściwej — do Wydziału Architektury.

Chodzi tu o program. Mówiono o nim wiele. Nie będziemy tu rozstrząsać zagadnienia, czy potrzebna jest w takiej szkole ogromna (przechodząca 30-tkę) ilość przedmiotów obowiązkowych, wśród których takie jak *historja kultury*, albo *ekonomia polityczna*. O tem rozstrzygną sami architekci, rozstrzygnie przykład szkół zawodowych Europy zachodniej.

Nas tu obchodzi najbardziej co innego, mianowicie: *jak ma być postawiona na Wydziale historia sztuki i znajomość stylów architektonicznych* — i *jaka będzie rola tych przedmiotów w całości kształcenia wiedzy udzielanej słuchaczom*. Oto, co ma w tej wiedzy przeważać.

Albowiem zdarzyło nam się słyszeć opinie, które świadczą, że nie jest to sprawa dostatecznie wyświetlona.

Np. że kompozycja architektoniczna ma być dopiero na ostatnim kursie, bo wcześniej słuchacz jest *nieprzygotowany*... Co to znaczy? To znaczy, że nie zna *stylów architektonicznych*...

Należy mu więc w ciągu lat kilku kłaść kompresy ze „stylów“, a kiedy nasiąknie stylami historycznymi, jak gąbka wodą — wówczas powołać go do „kompozycji“. To znaczy — do wypacania z siebie wyuczonych form stylowych, bo oczywiście do czego innego nie będzie już zdolny.

Jest to idealna metoda dla — paralityków. Jeżeli się głęboko przejąć idea, że 99 setnych słuchaczy, wstępujących na wydział architektury, składa się z niedołęgów absolutnych, do żadnej samodzielnej twórczości niezdolnych, to możnaby się zgodzić na takie postawienie sprawy. Ale dla jednostek z minimalnem uzdolnieniem twórczem, jest to metoda zabójcza, — potworny anachronizm epoki akademizmu.

Gdy grecy wznosili przepyszne gmachy Pestum, gdy kuli teatr w Epidaurze, napewno nie uczyli się „stylów

historycznych“ — i nie w erudycji geniusz ich szukał podniety. Podobnież w wiekach średnich, w epoce, kiedy powstaje najgenialniejsza, najbardziej twórcza architektura na ziemi europejskiej — również studia nad sztuką starożytną spadają do minimum. Ścisłej byłoby stwierdzić, że wprawdzie formy konstrukcyjne rzymskie nie były całkowicie obce ówczesnym „mistrzom“, ale architektura szła własnymi drogami, niezmiernie dalekimi od greków i rzymian.

Tak samo bez pomocy „stylów historycznych“ powstaje sztuka indyjska, arabska, sztuka zaginionych cywilizacji amerykańskich i t. p., wogóle każda sztuka twórcza.

Cała ta teoria o roli pedagogicznej „stylów“ jest jednym wielkiem, szanownem, uświęconem tradycją *kłamstwem!* Należy raz powiedzieć to głośno i zwalić je co prędzej.

Zamiast prawić przez 4 lata słuchaczom o porządkach greckich, o Vignolu, o Renesansach i gotykach, uczmy ich poprostu *budować*... To znaczy zapoznajmy go z materiałem — jego właściwościami konstrukcyjnymi, żeby przyszły budowniczy doskonale nauczył się operować drzewem, kamieniem, cegłą, betonem, żelazem i t. p. Żeby umiał *myśleć formami* drewnianymi, żelaznymi czy kamiennymi. Dajmy mu *maximum* wiedzy *konstrukcyjnej*, wspartej na doświadczeniu i na rachunku.

Oczywiście do poparcia tej wiedzy, do ilustrowania jej przykładami przeszłość (jak i terażniejszość) daje nam prześliczny materiał. Byłoby niedorzecznością odrzucać go z zasady.

Innemii słowy — uczmy architektów przedewszystkiem sztuki *budowania*.

I to będzie połowa zadania. Lwia połowa, ale nie wszystko.

Do całości brakować będzie sztuki *komponowania*.

Otóż nie można dosyć energicznie kłaść nacisku na to, że umiejętność kompozycji nie ma nic wspólnego ze znajomością „stylów historycznych“. Że trzeba ją rozwijać

w oderwaniu od nich, t. j. tak jakby te style nie istniały. W tem właśnie leży jądro zadania: najprzód kompozycyja żywa i bezpośrednia, a potem historia architektury (to znaczy kompozycyi architektonicznej), a nie odwrotnie. Podobnie jak malarzowi najpierw trzeba dać do ręki pędzle i farby, a kiedy sobie jako tako poradzi z modelem żywym, wolno mu prawić o Tycyanach i Velasquezach.

Zdolność kompozycyjną należy w słuchaczach szkoły rozwijać jak najwcześniej, w zależności, nie od historii architektury, ale od postępów w zakresie wiedzy konstrukcyjnej. Naturalnie zaczynać trzeba od rzeczy najłatwiejszych: kawałka powierzchni, fragmentu budowli, całości najprostszyc, choćby takich jak psia buda, altana w ogródku. Niech komponuje to, z czem ma do czynienia, a więc okno, przy którym pracuje, ławę, na której siedzi, stół, na którym stawia rajsbret. Każda idea w myśli architekta winna *odruchowo szukać wyrazu plastycznego*. Umysł, zwłaszcza póki świeży, należy wdrażać do twórczości.

Otóż tymi dwoma szlakami może i musi dążyć nauczanie. Dopiero później, w miarę jak się wyrabia samodzielność, jak się żłobią łożyska myślenia konstrukcyjnego i swobodnej <sup>1)</sup> kompozycyi, wówczas dopiero nadchodzi chwila, aby przyszłym budowniczym otworzyć Sezamy sztuki historycznej.

Wtenczas dopiero ta sztuka będzie, a raczej—*może się stać* czarem i objawieniem dla młodych i spragnionych piękna dusz. Podnieci je, z bogaci i rozwinię, podniesie skalę wymagań od siebie, rozszerzy horyzonty w nieprawdopodobny sposób.

Podkreśliłem wyrazy „może się stać“ dlatego, że jednak uzależniam ten skutek od sposobu podania młodzieży owych skarbów przeszłości. W zaznajamianiu bowiem z nimi należy unikać *mechanicznego* przyswajania słuchaczom form stylowych. Albowiem niema nic głupszego

<sup>1)</sup> Mówiąc *swobodnej*, mam na myśli jedynie niezależność od form historycznych.

nad ten pedantyzm terminologii starożytnej, wymagania dokładnej znajomości „proporcji“, wskazywania „cech charakterystycznych“, szczerzenia sztuki „rozpoznawania stylów“...

Głupstwo!—niestety strasznie zakorzenione.

Chodzi o zupełnie coś innego. Nie tylko o pokazanie form dawnych w ich całości i szczegółach, ale—i to jest najważniejsza—o wyjaśnienie *organicznego rozwoju* tych form, na tle trudności *konstrukcyjnych*, na tle *geniuszu rasy*, w każdej sztuce odmiennego. O podkreślenie, jak dana sztuka nagina się do potrzeb życiowych tego lub innego społeczeństwa, do całokształtu jego kultury... O to, że treścią wyrazu *styl* w architekturze nie są błazeństwa sztuki-teryjne, lecz *przystosowanie formy do idei, do pewnej potrzeby życiowej*... Że tylko na tej podstawie należy rozpatrywać style historyczne. I że—z tego stanowiska—ściśle odtwarzanie *dawnych form tam, gdzie idea uległa zasadniczej zmianie*, jest tylko pospolitem *passez-moi l'expression*—małpiarstwem.

Tylko tak pokazane style historyczne mogą być istotnie skarbnicą arcydzieł, niewyczerpanym źródłem natchnień twórczych i wzruszeń estetycznych. I nie *wzorem*, który mamy niewolniczo naśladować, lecz podniętą dla wyobraźni, zdolnej je przetwarzać i naginać do nowych potrzeb, do nowych materiałów, do ducha nowej kultury.

Inaczej traktowana, bardziej formalnie, znajomość stylów (t. j. historia sztuki) stanie się rozsądnikiem zarazy, schematem, w który ograniczony a despotyczny kierownik wtłoczy, młode jeszcze i podatne do tego, instynkty twórcze słuchaczy. Stanie się „przedmiotem“, t. j. czemś do kucia, do zdawania egzaminów i t. p., zmorą, o której się nierad myśli, zamiast być tem, co się kocha i podziwia.

Nie lękajmy się szukania nowych metod, pamiętajmy, że style historyczne są tym ogniem, z którym trzeba być ostrożnie, bo może grzać—albo parzyć i niszczyć, jak zresztą każda wiedza, źle i nie w porę szczerzona.

## ORGANIZACYA SZTUKI.

Wszystko o czem była mowa poprzednio nie wyczerpuje całokształtu zadań. Muzea, biblioteki, szkoły i t. p. są niewątpliwie rozsądnymi kulturą i wogóle czynnikiem zapładniającym. Niemniej jednak ważnym jest opór barbarzyństwu i brzydocie, które nam życie poprostu zalewają. Widzimy je wszędzie, zwłaszcza w rzemiosłach i w architekturze zarówno miast jak i wsi (budynki szkolne, kościelne, gminne i t. p.).

W Warszawie np. budownictwo puszczone samopas w ciągu ostatniego 25-lecia, wzięło rekord brzydoty. Rozpanoszyło się tu, wprawdzie nie barbarzyństwo, ale coś jeszcze gorszego: smaczek środkujący pomiędzy renesansikiem i baroczkiem, tylko zdegenerowanym, zbanalizowanym do ostatecznych granic. Iście nalewkowskie bogactwo sztukatery ma osłaniać nicość tych budynków. Nie oszczędzono nawet gmachów publicznych, w których przyszłe pokolenia będą widzieć pomniki i świadectwa upadku architektury naszych czasów<sup>1)</sup>.

Sprzyja temu bezczelna spekulacya, lichwiarski wyzysk ziemi ze strony jej właścicieli, orgia potworna, wobec której jesteśmy bezsilni z powodu braku praw regulujących budownictwo. Dzięki temu mamy podwórza — studnie, dzięki temu na wąziutkich ulicach wznoszą się 7 i 8-o piętro-

<sup>1)</sup> Dopiero w ostatnich kilku latach odczuwa się pewne uszlachetnienie smaku, dzięki powtórnej fali *empiru*.

we kamienice. W każdej kamienicy jak najwięcej mieszkań, w mieszkaniu jak najwięcej pokoi, w pokoju jak najwięcej okien. Bo przecież ilość owych pokoi i okien reguluje, a raczej śrubuje cenę komornego.

I niema rzeczy tak potwornej, przed którąby się cofnęła niekrępowana niczem chciwość kamieniczników.

A prawo pozwala na wszystko.

Pozwala na to aby np. obok cichego pałacu Blanka (plac Teatralny z prawej strony ratusza) powstała krzykliwa i komedyancka kamienica na rogu Senatorskiej i Daniłowiczowskiej. Pozwala na to, że piękną łukowatą linię skrzydła pałacu Prymasowskiego (dawniej szkoła Junkierska) przerywa i burzy jakiś potwór 7-piętrowy, co wyrósł poza nim na ulicy Miodowej. Toż samo gdzieindziej. Wogóle pstrocizna stylowa straszna. O jednolitym charakterze dzielnic nie myśli się wcale. Gmachy olbrzymie obok małych, krzykliwe obok cichych, gotyki, renesanse, style murytańskie obok siebie, istna maskarada quasi-stylów, kłócących się ze sobą wzajemnie. A przecież podwaliną sztuki jest *harmonia całości*, i to tak dalece, tak bezwzględnie, że można skomponować kilka pięknych gmachów i postawić je obok siebie tak, że *zespół będzie zupełnie brzydki*....

I tak się dzieje. Daremnie głosami wołających na puszczy krzyczą estetyka i higiena. Nasze prawo (a raczej przepisy) budowlane są doprawdy czy nie zanadto wyrozumiałe!?

O miastach i prawie budowlanem powie gdzieindziej i gruntowniej kto inny. My tylko sygnalizujemy najbardziej rażące grzechy na tym terenie, a tem samem konieczność dozoru i kontroli.

Z tego, cośmy wyżej mówili, wynika jasno, że całość tych, tak rozległych i rozmaitych prac, wymaga opieki i poparcia ze strony władz. Na to zgodzimy się wszyscy.

Różnica zdań daje się odczuć wtedy dopiero, kiedy mowa o tem, w jakich formach ta opieka może się wyrazić.

W chwili obecnej zbyt żywo odczuwamy, jak rządy urzędników fatalnie odezwały się w całym naszym życiu politycznym i gospodarczym. Stanowczo nie mamy do nich zaufania, i słusznie.

Siłą naturalnej i zrozumiałej reakcy chcielibyśmy wszystko widzieć w rękach instytucji społecznych. Na tem tle zrodziła się idea *Rady Artystycznej*.

Idea nie nowa. Od XV w. powstają takie ciała—*Akademie* poświęcone celom naukowym, literackim albo artystycznym. Istnieją i po dziś dzień, stanowiąc zatęchłe okopy konserwatyzmu, atmosferę śmierci, którą tak znakomicie scharakteryzował Daudet w swoim „Nieśmiertelnym“. Na zewnątrz Akademii stają się czynnikiem demoralizującym—celem ambicyi, a raczej mizernych próżnostek ludzkich.

Słowem, jest aż nadto poważnych danych do tego, żeby powiedzieć krótko: nie trzeba nam senatorów! nie trzeba dożywcotnich powag, któreby kierowały życiem artystycznym narodu. Zgoda na Radę Artystyczną, ale tylko pod warunkiem, że członkowie jej będą *się zmieniać* np. co 3—5 lat, i po upływie kadencji tracą wszelkie prawa. Słowem, Rada ciągle odświeżana przez dopływ sił młodych, złożona nie z teoretyków i dyletantów, ale fachowców, podzielona na umiejętnie dobrane sekcye, istotnie *może* oddać nawet poważne usługi. Bo materiału twórczego w społeczeństwie naszym jest wiele. Trzeba go tylko umieć wykorzystać, dając ludziom funkcyę odpowiednią do ich uzdolnień.

Trudność w tem tylko, jak ma powstać owo ciało, złożone bądź co bądź z około 20-tu osób.

Po okresie urzędniczym, wzdychamy do wyborów, one to wydają nam się formą najbardziej sprawiedliwą i gwarantującą najlepsze wyniki. Ale i wybory nasuwają poważne trudności i refleksye. Przedewszystkiem któż będzie wyborcą? Artyści? Jak przeprowadzić linię demarkacyjną między artystą i nieartystą? A może wybierać będą tylko artyści różnych kunsztów, zgrupowani przy instytu-

cyach, inaczej mówiąc, instytucye będą wysyłać swoich delegatów. Dobrze, ale jakie? bo jest ich wiele. Jedne mają znaczną, inne bardzo małą ilość członków. Jeszcze inne, jak Zachęta, mają członków w olbrzymiej większości nieartystów. Co zrobić z wybitnymi artystami, którzy do żadnej instytucji nie należą i t. p.? Wszystko to jednak błachostka wobec tego, że sama *zasada wyborów* nasuwa nam poważne wątpliwości. Przecież na każdym kroku widzimy jak na czoła instytucji polskich wysuwają się obok godnych i rzetelnych działaczy, karyerowicze, dla których krzeselko w Zarządzie jest rodzajem synekury moralnej a niekiedy i materyalnej. Ileż jest podobnych figur w każdym Komitecie, każdym Zarządzie!? Czy można dopuścić, aby o najważniejszych zagadnieniach artystycznych kraju decydowały intrygi koteryi, albo kaprys tłumu!? Czy jeszcze mało widzieliśmy operetek wyborczych?...

Wybory! Śliczna, bardzo demokratyczna zasada, stosować ją można i z dokładnym skutkiem w społeczeństwach trzeźwych, dojrzałych i stojących na wysokim poziomie moralnym. Nasze społeczeństwo, trzeba mieć odwagę to powiedzieć, takim nie jest. Sto lat ubiegłych, sto lat krzywdy i deprawacyi wyrzyło straszne znaki na naszej duchowej fizjonomii. Z tego kryzysu dziś wychodzimy skarłeni, zdegenerowani i zdemoralizowani w przerażający sposób od góry do dołu. Dobro publiczne stało się frazesem, którego—bez mała—nikt na seryo nie bierze. Na koniku dobra publicznego harcuje najpospolitsza prywata. Nie mamy zamiaru prawić kazania, tylko chcemy stwierdzić, że społeczeństwo polskie najprzód trzeba *wychować*, nawet wbrew jego woli, bo zanim zrozumie, będzie się zachowywać jak dzieci przy myciu. Najprzód wychować, a później dać do ręki wybory i inne zabawki demokratyczne. Inaczej zdrową zasadę zastosujemy najniewłaściwiej, no i wyniki nie będą trudne do przewidzenia.

Jakże więc inaczej zagadnienie rozwiązać?

Potrz. artyst.

My osobiście widzimy rozwiązanie gdzieindziej. Widzimy konieczność ustanowienia poza Radą i *ponad* Radą organu rządowego centralnego, wyposażonego w środki prawne i materialne. Tym organem ma być *Wydział Sztuk Pięknych*.

On to musi objąć całość interesów artystycznych kraju, podać rękę wszelkiej zdrowej inicjatywie prywatnej lub społecznej, być czujnym, nieдрzemiacem okiem, walczyć z chamstwem, udaremniać głupstwa artystyczne.

On musi ująć w ręce kulturę estetyczną kraju, wynaleźć ludzi i dać im *odpowiednie* funkcyje.... Bo raz wraz widzimy wybitne zdolności leżące odłogiem, dlatego, że nie są powoływane do żadnych funkcyj, albo też są, ale do takich, które są im niewłaściwe i z których ten skądinąd zdolny człowiek wywiązuje się źle, ku radości zer zawistnych.

On—Wydział—musi powołać do życia Radę i *wskazać* jej członków. Bo Rada źle wybrana stanie się zmorą, będzie paraliżować wszelką inicjatywę zdrową w ciągu dziesiątków lat, będzie zużywać na jałową opozycję energię całych pokoleń, energię, co mogłaby stać się motorem *pracy twórczej*—i zamiast tego zginie, zużyta na pokonywanie tarcia i oporu.... I wreszcie wszystko pokryje pleśń apatyi i zniechęcenia.

Wszystko dobrze, ale jakże podobnych rzeczy mają dokazać *urzędnicy Wydziału*. Czy nie zawiele optymizmu?

Na to odpowiedź jest jedna: nie urzędników tu potrzeba, ale *mężów stanu*. Ludzi rozległych horyzontów artystycznych—i mających poczucie wielkości sprawy, do jakiej są powołani.

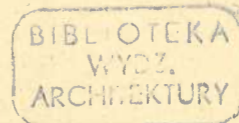
Skądże wziąć takich?

Teraz my odpowiemy: czy nie zawiele pesymizmu?.... Bo Polska wydaje ludzi i bajecznych. Tylko nie zawsze ma dla nich kąć i funkcyję. Dlatego to tyle głów pierwszorzędnych musi szukać szczęścia w Rosyi, albo za granicą, gdzie lepiej umieją cenić ludzi.

Ludzie się znajdują. I w każdym razie łatwiej wskazać dwóch, trzech pewnych, aniżeli niepewną drogą wyborów tworzyć liczne po kilkadziesiąt głów liczące ciała.

Jakże ich wskazać i powołać na stanowiska? Zapewne, tu widzę trudność ogromną i nierozstrzygniętą. Wszystko, cośmy wyżej powiedzieli, kwestyi nie rozstrzyga, sprowadza ją jednak do *głównego węzła*. Tu się muszą skrzyżować wysiłki wszystkich tych, którym jest naprawdę drogą przyszłość sztuki polskiej... Bo od tego kroku będzie zależeć wszystko. Musimy budować nie od dołu, ale od góry.

Warszawa.  
Lipiec 1915 r.



2298