

P. 389

№ 35 m. p.
Dobrodzicki Adam
Rzeźby Piękne

RZEŹBY PIĘKNE

BIBLIOTEKA
WYDZ.
ARCHITEKTURY



MIESIĘCZNIK
POŚWIĘCONY
ARCHITEKTURZE
RZEŹBIE · MALARSTWU
OCHRONIE ZABYTKÓW
KONSERWACJONISTWU
I RZEMIOSŁOM
KRAKÓW · 1918

R.I

NA



BIURO PRZEMYSŁU DRZEWNEGO
C. K. NAMIESTNICTWA (C. O. G.) i WYDZIAŁU KRAJOWEGO
W KRAKOWIE, ULICA KARMEŁICKA 1 – WE LWOWIE, ULICA 3-go MAJA 12
prowadzi i popiera produkcję mebli i innych wyrobów z zakresu przemysłu
drzewnego, nabywa projekty i reprodukuje we własnym wydawnictwie „Sprzęt“

ODBUDOWA KRAJU

» miesięcznik poświęcony sprawom gospodarstwa narodowego. «
Organ obywatelskiego Komitetu odbudowy wsi i miast w Krakowie

MASKI

LITERATURA, SZTUKA i SATYRA

*zamieszcza nieznanne dotąd dzieła Stanisława Wyspiańskiego, reprodukcje artystów polskich i francuskich,
podaje prace Tetmajera, Orkana, Mirandolli i Romana Rollanda. — Adres: Kraków, Wolska 19.*

Pracownia cyzelersko art. — Henryk Waldyn

Kraków, ulica Lenartowicza L. 14

wykonywa prace w metalach oraz złocenia i emalie, odznaki i meda-
liony, odnawia antyki — mając za sobą wiele prac w tym kierunku

WARSZTATY KRAKOWSKIE

z dniem 1 sierpnia 1918 r. wznawiają pracę przedwojenną
POD DYREKCJĄ: KAZIMIERZA MŁODZIANOWSKIEGO

Adres stowarzyszenia: Kraków, Smoleńska 9, gmach Muzeum techniczno-przemysłowego

CZASOPISMO

KRAKOWSKIEGO TOWARZYSTWA TECHNICZNEGO

Kraków, ulica Straszewskiego 28

ZDRÓJ

dwutygodnik poświęcony sztuce i kulturze umysłowej

» Poznań, plac Wilhelmowski 7 «

Związek Powszechny artystów polskich

zamknął wystawę dzieł sztuki na przeciąg miesiąca sierpnia b. r.

Biuro porady artystycznej dla sztuki kościelnej

» czynne jest bez przerwy «



KOŁO ARCHITEKTÓW
W WARSZAWIE.

BIBLIOTEKA
WYDZ.
ARCHITEKTURY

Adres Redakcyi i Administracji:
Kraków, ul. Smoleńska I. 9
Muzeum techniczno-przemysłowe
Godziny urzędowe:
10 - 12 rano 6 - 8 popoł.

Warunki prenumeraty:
zeszyt pojed. 7 K, 5 M kwartalnie 20 K, 14 M
półrocznie 38 K, 26 M rocznie 72 K, 52 M

Ogłoszenia wedle umowy.
Główny skład: GEBETHNER i SKA

Wydawca i odpowiedzialny redaktor:
ADAM DOBRODZICKI

Treść zeszytu:
ADOLF SZYSZKO-BOBUSZ: Wnętrza wawelskie. ADAM DOBRODZICKI: Z zadań sztuki ostatniego dnia. JERZY REMER: Nowe kierunki w sprzętarstwie. WITOLD SOBOLEWSKI: Dwudziesta pierwsza wystawa sztuki. ADAM NIEZABITOWSKI: Odnowa drobnego przemysłu. KRONIKA: FR. M. Odbudowa miast, S. O. Sztuka kościelna, R. S. Konserwacja, S. O. Muzeum, Konkursy.

Odbito w drukarni Przemysłowej w Krakowie.
Klisze z zakładu repr. T. Jabłoński i Ska.
Kolorową kliszę wykonał Stanisław Welanek.



SAMARYTANIN
miedzioryt

Bohdan Treter

KOŁO ARCHITEKTÓW

W WARSZAWIE.

»RZECZY PIĘKNE«

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY ARCHITEKTURZE,
RZEźBIE, MALARSTWU, OCHRONIE ZABYTEKÓW,
KOŚCIELNICTWU I RZEMIOSŁOM

REDAKTOR: ADAM DOBRODZICKI

W SKŁAD KOMITETU REDAKC. WCHODZĄ:

ARCH. ADOLF SZYSZKO-BOHUSZ, ARCH. WACŁAW KRZYŻANOWSKI,
ARCH. FRANCISZEK MACZYŃSKI, ARCH. TADEUSZ STRYJEŃSKI,
KONSERWATOR DR TADEUSZ SZYDŁOWSKI, DYR. INŻ. STANISŁAW
TILL, ART. M. KAZIMIERZ WITKIEWICZ

OD REDAKCYI.

Miesięcznik ten podejmujemy wobec zaniechania wydawnictwa „Architekta”. Z pomocą przychodzą architekci, muzeum techniczno-przemysłowe i koła konserwatorów. Pismo obejmie całokształt plastyki. Od najwyższych natchnień, do pracy rzemieślnika, wszystkie zagadnienia znajdą w nim wyraz. Rozszerzają się w ten sposób ramy pisma. Nawał zadań bowiem, wobec których stoimy, wiąże jeszcze silniej wszystkie rodzaje sztuki. Odbudowa kraju doraźnie je powołuje do pracy równoczesnej. Narzuca ona potrzebę wyjścia pisma poza koła fachowców. Nawiązanie ścisłego kontaktu z najszerszymi warstwami społeczeństwa, staje się wytyczną dla zadań pisma. Bo interes sztuki i pracujących dla niej występuje dziś w wyraźniejszym zespoleniu. Zrozumienie się wytwórcy z ogółem, staje się nagłą potrzebą czasu. Założeniem naszym będzie zatem stałe wykazywanie istoty artystycznego wysiłku. W tem widzimy środek do uszlachetnienia żądań złączonych z odnową kraju. Rozpoznanie tych wymagań występuje bowiem jako podstawa radości z samej pracy, która to radość jest najlepszym czynnikiem siły. Z tych względów pismo nasze nie będzie organem bojowym. Prawdy, które długim wysiłkiem pokoleń podyktowały sobie własne prawa, będą w dorobku naszym utwierdzone. Przemijające kierunki znajdą oświetlenie jako niezbędne wskazówki dla pracy dalszej. Nowe poczynania, którym przyznać się musi czas próby będą przedstawione. Praca w dorywczosci swej bezplanowa dla zewnętrznych pozorów artystycznej szaty, będzie rozpatrzona. Zamysły podlegające wahaniom, będą poddane dyskusji. Wierzymy, że potrzeba takiego pisma, a współpraca wielu, pozwoli wypełnić to zadanie.

WNĘTRZA WAWELSKIE.

Wraz z postępem robót koło odnowienia zamku królewskiego na Wawelu, coraz bardziej na plan pierwszy wysuwać się zaczyna kwestya doprowadzenia do porządku wewnątrz pałacu — tych wewnątrz, na które bez żalu i przykrości trudno dziś spojrzeć. Odarte z tynków, nagie i pozbawione wszelkich ozdób mury dookoła, rumowisko lub gołe garby sklepień w miejsce posadzek zamiast stropu — wielka przestrzeń strychów z pajęczą siecią żelaznych wiązań dachowych, oto napozór wszystko, czem rozporządzamy, oto bardzie

niż uboga kanwa, na której haftować nam wypadnie cudne kompozycje pełnych majestatu i ozdobnej powagi wnętrz królewskich.

Z licznych współczesnych opisów wiemy, jak one wyglądały pierwotnie w szesnastym wieku i później, po katastrofach jakie na zamek spadły z początku siedemnastowiecza. Wiemy aż do drobnych nieraz szczegółów, jaką była dekoracya poszczególnych sal, co więcej, resztki tej dekoracyi w niejednej sali jeszcze posiadamy.

I oto staje przed nami zasadnicze pytanie: czy wynika stąd, że mamy dążyć do odtworzenia dawnej tych sal dekoracyi, znanej nam z opisów i inwentarzy, do wskrzeszenia wnętrz możliwie identycznych z temi, jakie na Wawelu w epoce dla zamku najświetniejszej istniały? Czy jednym slowem w oczekującej nas pracy głos zabierze historia, czy też artysta twórczy? Sądzymy, że sprawa ta jest zupełnie jasną. Z resztek dawnej dekoracyi, pozostało bowiem tak mało, że za wyjątkiem kilku sal i pokojów, powrót do pierwotnego rzekomo stanu zredukowałby się do zwykłego falszerstwa. — Stokroć lepiej zrobimy, poświęcając swe sily na stworzenie wnętrz nowych, z tem jednak wyraźnem zastrzeżeniem, że nie będą one z charakterem zamku kolidowały.

Sprzeczność z charakterem zamku! — Otóż to największy szkopuł, o który niejedno usiłowanie rozbić się może i rozbije. To coś, co na charakter wnętrz wawelskich się składa, to, co każdemu artyście zdaje się tak zrozumiałem, najczęściej, gdy przychodzi do rzeczywistej kompozycyi, staje się nieuchwytnem, mglistem, nie naginającym się do nowoczesnej kompozycyi. Na czemże polega ten charakter swoisty wnętrz wawelskich. W czem one od innych wnętrz renesansowych lub barokowych się różnią?

Jeśli potrafimy na to odpowiedzieć, łatwiej nam przyjdzie zakreślić ramy dla nowoczesnej kompozycyi we wnętrzach wawelskich.

O charakterze każdego wnętrza decyduje nie ten lub ów szczegół, nie najbogatsza nawet nalepiona dekoracya, lecz tylko i jedynie szkielet architektoniczny, czyli zasadniczy stosunek wzajemny ścian do sufitu i podłogi, a w szczególności stosunek szerokości ścian do ich wysokości i grubości stosunek otworów do płaszczyzn ściennych i t. d. Wszystkie te stosunki są wybitnie i konsekwentnie w sposób swoisty na Wawelu przeprowadzone — a co najważniejsza, w stanie nienaruszonym dochowały się w dwóch-trzecich wszystkich tu wnętrz.

Wnętrz zamku mamy dziewięćdziesiąt. Z tego około sześćdziesięciu posiada dawne stropy i sklepienia. Wraz z murami tworzą one pełen monumentalności akord. Wymagają one nieznacznych już uzupełnień. Co więcej i owe pozostałe trzydzieści sal, po wprowadzeniu w nich nawet najprostszych stropów i najskromniejszych posadzek, po gładkiem otynkowaniu ich ścian, otrzymałyby dzięki tylko tym stosunkom i proporcjom ten sam wybitnie wawelski charakter, odrębny tak dalece, że zadaniem architektki i dekoratora, będzie przy bogatszem rozwiązywaniu płaszczyzn tych uzupełnień, dbać jedynie o to, by charakteru tego nie zatrzeć, lecz przeciwnie, jeszcze go

bardziej podkreślić. Miało to miejsce w dekoracjach dawnych, które jedynie uwydatniały szkielet architektoniczny i podkreślały zasadnicze jego proporcje. Dekorowanie murów na Wawelu nigdy nie polegało na ich członkowaniu.



SGRAFITO. Wojciech Jastrzębowski

Kliszę wykonał Stanisław Welanek

Żadne boazerye czy sztukaterye, pilastry czy gzymsowania, medaljony czy płaskorzeźby nie rozbijały rzeczywistych proporcji ścian — takich, jakimi są one nawet dzisiaj, po odarciu murów z tynków. Gładko potynkowane, upiększone co najwyżej malowanym u góry fryzem, przerwane dobrze umieszczonymi otworami drzwi i okien o głębokich glifach, stanowiły te ściany z jednej strony wdzięczne tło dla kolorowych bogatych pieców ka-

flowych, misternie rzeźbionych w kamieniu odrzwi i kominków i wszelkiego rodzaju tkanin, rozwieszonych dookoła, — z drugiej strony pięknie kontrastowały gładkością swych powierzchni z chropowatą płaszczyzną nadzwyczaj głęboko profilowanych drewnianych stropów. Różnica techniki, materiałów i form, podkreślała tutaj zasadniczy stosunek ścian do sufitu. Jest to motyw czysto włoski, charakterystyczny dla całej naszej architektury ówczesnej. — Zastosować go musimy i nadal, używając form nowoczesnych, jeśli nie chcemy z gruntu zmienić charakteru tych wnętrz. Nie powinniśmy wprowadzać tutaj nigdy na Wawelu nie używanych motywów, jakimi są wszelkiego rodzaju boazerye, pilastrowania i sztukaterye, tak ulubione w renesansowych zamkach Francji i Niemiec. Niech ściany otrzymają jednolitą od góry do dołu mniej lub więcej ozdobną wyprawę. Niech z niemi kontrastuje kolorem i formą, materiałem i wypukłością, monumentalny strop lub sklepienie. Niech na gładkiem tle ścian bogatą plamą dekoracyjną wystąpią delikatnie rzeźbione kamienne odrzwia lub soczyste w swej barwie ramy marmurowe. Dekoracya wnętrz zresztą może pozostać raczej ruchomą, od architektonicznego szkieletu niezależną, jaką była ona zawsze na Wawelu. Musiałyby się na nią złożyć nowe gobeliny, kilimy, opony i makaty, nareszcie meble. Tak możnaby pozostawić architekturze całą jej monumentalność i prostotę niemal purytańską. Przedewszystkiem jednak architekt zrekonstruować musi wprzód typowy dla zamku szkielet architektoniczny w owych trzydziestu salach, które z biegiem czasu w znacznej mierze go już utraciły. A wówczas dopiero dekorator odpowiednią ozdobą umiejętnie podkreśli zasadnicze cechy tego szkieletu we wszystkich wnętrzach. Zadanie nasze będzie tak rozwiązane, miejmy nadzieję, nie najgorzej.

W podobny sposób rozwiązuje sprawę projekt Wojciecha Jastrzębowskiego który obok zamieszczamy.

Sala z wielkim barokowym kominkiem na drugim piętrze zamku, opis której bardzo szczegółowy, zachował się w inwentarzach zamkowych, miała strop barokowy, płaski, podzielony na dziewięć pól drewnianemi złożonemi belkami. W polach tych mieściły się ciemne obrazy dekoracyjne. Podobnie skomponowany fryz z obrazów w ramach złożonych ciągnął się wzdłuż ścian pod stropem. Ściany gładkie były zapewne przykryte tkaną tapetą, a na tem tle tem wyraziściej występowały bogate marmurowe profile kominka i odrzwi. Posadzka była marmurowa. Z całej tej dekoracyi, w zasadzie ciemnej, zbudowanej jedynie na kontrastach gładkiej jedwabnej powierzchni ścian do wypukłości sufitu i odrzwi, zachowały się jedynie obramienia drzwi i kominek. Projekt Jastrzębowskiego nie narusza płaszczyzny ścian. Pokryta ona jest cała od góry do dołu ozdobną wyprawą sgrafitową, a sklepienie kontrastuje z jej ciemną płaszczyzną jasną swą plamą. Rozwiązanie, jak widzimy zupełnie inne, niż było w czasach barokowych, prowadzące jednak do tych samych rezultatów, a podkreślające powagę proporcji tego wnętrza. Możnaby zakwestyonować w wykonaniu tego projektu technikę sgrafitową, która zresztą przy wyprawie odpowiedniej tynku ścian, da się przystosować



SGRAFITO. Wojciech Jastrzębowski

Fot. Adam Wisłocki



SGRAFITO. Wojciech Jastrzębowski

Fot. Adam Wisłocki



do wymagań dekoracji wnętrza. Bo musiałyby się roboty szorstkiej uniknąć w pracy, która oglądana z bliska wrażenie łagodne robić powinna. Ujęcie jednak tej dekoracji jest tego rodzaju, że pozwala ona obok siebie swo-



SGRAFITO. Wojciech Jastrzębowski

Fot. Adam Wiśocki

bodnie żyć. Nie narzuca się bowiem oczom pomimo wyszukanego bogactwa różnorodności motywu. Ten stylizowany las, bogactwo form zwierząt, wreszcie wyszukane sytuacje grup polujących, przez swe pogodzone linie, umiejętne rozłożenie barwy, zyskuje spokój. Nie wrywa się ze ścian ta dekoracja i tem właśnie najlepiej spełnia swoje przeznaczenie. Jest w każdym razie owocem dojrzałej pracy. A przez szlachetność swej formy, powagę, staje na poziomie dostojności, której wnętrza tego zamku bezwarunkowo wymagają.

Ten projekt można spokojnie uważać za dobry początek pracy około udekorowania tych sal.

Bo przy ocenie każdej pracy przeznaczonej na Wawel, musi się pamiętać, że nigdzie nie można tu napotkać form niezrównoważonych. Architektura tu jest na szczyblu najwyższej artystycznej kultury. I każda robota nie przetrwająca odpowiednio, jakiebykolwiek posiadała ona zalety, musi od tych murów odpaść. Najteższy kwiat wysiłku artystycznego może tu być tylko dopuszczony. Stanowisko zaś inne byłoby przeciw naszemu dorobkowi w kulturze.

ADOLF SZYSZKO-BOHUSZ.

LUŻNE KARTKI

Każdy naród przychodzi inną drogą do uczestnictwa w sztuce; ile razy przychodzi tą samą co i drugie, to nie on do sztuki, ale sztuka doń przychodzi, i jest rośliną egzotyczną i niema tam miejsca na artystów...

Piękno na to jest by zachwycalo do pracy, praca, by się zmartwychwstało.

CYPRYAN NORWID, Promethidion

Z ZADAŃ SZTUKI OSTATNIEGO DNIA.

Usiłowania każdego czasu w przeróżnych dziedzinach pracy, określają z coraz to innej strony jeno tę samą potrzebę. Potrzeba ta jest prawdą pokolenia. Ogarnia ona wszystkich, wisi niejako w powietrzu. Normuje ona zabiegi jednostek. Pęd tego ogólnego poszukiwania wytwarza specjalne warunki, w których krystalizuje się każdy czyn. Dlatego to wysiłek taki działa na oznaczone popędy i jakkolwiek nie obejmuje całości życia, prawdę jego objawia.

Jest zatem rzeczą naturalną, że każdy czyn taki daje dobry wyraz swego czasu, tak, że z każdego z nich z osobna odczytać można obraz człowieka i jego kultury. Łatwo można się przekonać wobec tego, że potrzeba wyrażająca się na przykład w sztuce pewnego okresu i rasy, przystaje zupełnie do wyrazu jaki ta rasa zdobywa w swej religii, w swoim prawie, czy organizacyjnej pracy. Odnosi się to zarówno do codziennego trudu, jak i do jego nadbudowy w twórczości.

Wynika to stąd, że w zdrowym społeczeństwie, a więc zdolnym do czynu, do wyrazu dochodzą ci, którzy istotnie są tłumaczami potrzeb swojego pokolenia. Ten wyraz, który w pracy swojej zdobywają, staje się uzasadnieniem nawet destrukcyjnej ich roboty w stosunku do obciążających ich drogę spadków po minionych wysiłkach.

Dlatego to człowiek, który typem swym ucieleśnia ideał swego czasu, porywa za sobą; dlatego to czyn, który łączy w sobie potrzeby czasu, wydobywa z ludzi zdolność poświęceń i staje się w ten sposób ich wyrazem; dlatego to dzieło przychodzące z nową prawdą, zagarnia w najprostszy sposób wszystkich co się nie czują zbędnymi w swoim pokoleniu.

We wszystkich kierunkach pracy, boryka się człowiek z tą samą trudnością, której przezwyciężenie stanowi sens jego czasu. Jako niebezpieczeństwo straconego wysiłku, występuje obawa błędzenia po bezdrożach: kontrolą staje się odnajdywanie się ludzi innej pracy oddanych, a tej samej prawdzie służących. Poznanie tej samej potrzeby w czynach odrębnych, staje się najlepszym wskaźnikiem słuszności. Wzajemne dopowiadanie się ludzi rozmaitych fachów, daje zatem moc otuchy dla tych, którym przypada ryzyko wyrębywania nowego kształtu.

Wycucie podpory w równoległych dążeniach na rozmaitych gruntach ku temu samemu celowi, utwierdza więc w słuszności własnego określenia tej właśnie potrzeby czasu. Unika się w ten sposób oderwanych symbolów, odwraca się od przykrawywania życia do jakiejś działalności na rzecz już wywalczonych prawd. Wszyscy stają wobec czekającego zadania przed nimi, i odnajdują się porwani jednym prądem.

Wrażliwość człowieka dzisiejszego poprowadziła jego wolę poznania ku badaniom: sił równoważących się w naturze; punktów, których określenie charakteryzuje funkcje we wszystkich pozostałych punktach; rozmachu, który ogarnia wszystkie przejawy ruchu. Wolę tworzenia dzisiejszego człowieka, drażliwość ta popycha więc: ku porządkowaniu w powołaniu do pracy sił wszystkich zarówno; ku organizowaniu przedmiotów jednolitych w charakterze.

Dlatego też wojna ostatniego dnia stała się wojną narodów, na rzecz której musieli złożyć ofiarę tak żołnierze jak i pozostali w domu. Wszyscy ogarnięci zostali

tym olbrzymim kontaktem, który wcisnął ich w odpowiedzialność wydobywającą coraz to nowe siły, coraz to nowe wartości. W ten sposób wojna dzisiejsza oparła się o czynności ducha całych narodów. Zniechęcenie, przesilenie nerwów, zostało tu przełamane ofiarnym przetrwaniem dla jedynej myśli. Zmaszynizowanie, które szło w parze z rozwojem dzisiejszej techniki, dla zapewnienia zwycięstwa musiało znaleźć podporę na drodze szeregowania zjawisk, gdzie budowę oparło się na zasadach powołujących do pracy zarówno wszystkich dla wyładowania się we wspólnym celu. Z odwagą szalonego ryzyka bez którego niema wojny, i odpowiedzialnością całej masy ludzkiej, musiało się prowadzić tę budowę. Przykrojenie zadań, które dawało ujście dla sił jednostek, pole działania dla ich ambycji, zadośćuczynienie ich wynalazczości, dało ten stop energii, która wytworzyła pęd ku zwycięstwu, wolę walki. Musiało się jeno tę mierzwę sił pchnąć na tor jednego zadania i jego potrzeb.

I tak jest we wszystkim.

W każdej pracy do głosu dojsz muszą ludzie o różnych charakterach. I praca ta musi być im zadośćuczynieniem. Temperamenty rozbieżne, którym jedna forma nie może być ujściem: znaleźć sobie muszą własny wyraz. Uzdolnienia odrębne, którym jednostajność pracy nie może dać właściwej im drogi, szukać muszą swobodnego czynu.

Olbrzymi splot nowych pojęć i pomysłów, odkryć i wynalazków, spraw i poznania, skróciły nam przestrzeń i czas. Z łatwością przierzucamy się o tysiące mil, z łatwością rozpoznajemy tysiące lat. Życie nasze nabrzmiało niebywale. Rozwarła się bardzo skala naszych możliwości. Wreszcie łatwość zaspakajania naszych pożądań, bogactwo form, wyrodziła się w nas w dowolność, która życie ułatwia nam kawałkować na luźne momenty, w pościgu za coraz to nowym pobudzeniem. Natłok łatwych zdobyczy usunął na dalszy plan potrzebę stałego wyrazu. Staliśmy się ludźmi, którzy zbyt pohopnie przechodzą od jednych do innych wrażeń. Wszystkie wartości nasze zostały jakby skrócone. Działają one na małą metę. Są one zbyt słabe, aby mogły ująć kierownictwo, narzucić się ogółowi, otoczyć swą prawdą wszystkich zarówno. Wybujałość indywidualizmów podniosła jeszcze skalę wszystkich dowolności. I to bogactwo dowolności i chwilowych prawd, stało się naszym normalnym stanem.

I znaleźć jednolite wyjście dla tej różnaitości, stało się zadaniem dnia. Jedynie taki czyn mógł dać ucieszenie.

A gdy nie można było narzucić jednej formy tej nieprzebranej różnaitości ludzkiej, musiała się ona wyładować w budowaniu dzieł takich, których prawem wewnętrznym jest właśnie ta przez wszystkich upragniona jedność. Ta wymarzona jednolitość wewnątrz pojedynczego dzieła, która stwarza jego odrębne słowo, musiała nam zastąpić brak prawdy, której możnaby podporządkować dzieła wszystkie. Styl wewnątrz ram dzieła wystąpić musiał w miejsce stylu władającego wszystkimi. Tak przyjść musiała odnowa nie tylko formalna ale i odnowa myśli w pościgu za odnalezieniem wyrazu dzisiejszego dnia. I jak każda rzecz żywa z własną prawdą przychodząca, oglądać się ona nie może na wartości zastane. I ta wymarzona jedność, wykuta bodaj w każdym pojedynczym czynie, stała się rzeczą najbardziej serdecznej troski naszej. Wiara nasza troskliwym okiem otacza tę wzrastającą jedność wewnątrz wyodrębnionego czynu. Drżymy z obawy o każdy nawet nieudany wysiłek, który ulgą miał nam wyrósć. W ten sposób, gdy bogactwem naszym stały się nieprzebrane możliwości i drogi bez końca, charakterem naszym stała się potrzeba wciśnięcia tej różnaitości w jedne tryby.

Jest to stan powszechny.

Ucieczki od niego życie nie zna.

Zadanie staje przed wszystkimi zarówno.

Tymczasem lęk i przerażone oczy witają ten wysiłek, od którego wymknąć się sposobu niema.

Położenie wymaga skupienia, umiłowania i dobrej woli. Bo niebezpieczeństwem naszym jest popadnięcie w formę abstrakcyjną, która życia ująć nie może, a spycha jeno w rozpoznanie. Bo trwoga nasza w tem, że musimy się oprzeć na wszystkim co już jest wykonane, aby wkroczyć nowymi rozkazami w nieokreślone jeszcze możliwości, bez odczuwania nad sobą opieki jakichkolwiek prawideł, idei, syntez, słowem ostatnich rozwiązań, których życie przyjąć nie może i nie chce. Bo prawem stało się nam samowolne posłużenie się wszystkim, jako zasobem ludzkiego wysiłku, podjętego w obliczu przemijania: czyli jest to najprostszego rodzaju tragiczny stosunek do natury, jako jedyne dopuszczalne wkreślenie znaku własnego przez świat przejścia.

Zatem człowiek współczesny musiał się rzucić ku dowolnemu użyciu istniejącego materiału, aby poszczególnym formom użytym w granicach dzieła, narzucić rolę nową, bez uszanowania potrzeb, któreby wybiegały poza ramy budowanego kształtu. Środkiem stało się tu odwrócenie oczów od wszystkiego w każdej formie, co nie odpowiada charakterem jedności organicznej dzieła.

Bo potrzebę dzisiejszego dnia, jak się okazało, stanowi organizacja ogarniająca wszystkie czynniki. Nieprzerwana konsekwencja rozwoju każdej pracy, stanowi jej wyraz. Wskazuje ona, że we wszystkich przejawach dnia, mniej czy więcej złożonych, poszczególne części zostają podporządkowane, poddane tej samej zasadzie. W ten sposób każdy czyn zdobywa odrębny kształt.

I sztuka musiała podjąć ten wysiłek.

Więc brak ogólnej prawdy, któraby stanowiła styl powszechny, wymusił, aby każde dzieło zjawiało się z własną jednostkową prawdą, własnym stylem. Brak wspólnoty powszechnej, równoważnik odnalazł w wspólnotcie ogarniającej części składowe każdego dzieła z osobna. Tak zrodziło się zagadnienie dzieła sztuki pojętego jako przedmiot.

Odnalazła więc związek samowola z koniecznością: samowola w stosunku do rzeczy dzieła zewnętrznych, z koniecznością w obrębie ram dzieła.

Następstwa tego kroku niebywałe.

Konieczność przyjęcia tego jako punktu wyjścia leży w tem, że źródłem naszego wzruszenia estetycznego stało się uczucie budowania.

Praca ta polega poprostu na wyzwaniu wszystkich potrzeb, aby charakter dnia, jego istota, mogły w kształcie wyblśnieć. Najgłębsze uproszczenie stanowi jej drogę.

Określmy tę rzecz bliżej, plastycznie.

Praca ta polega poprostu na bezwzględnem posłużeniu się każdą formą spotkaną, do wykrojenia z niej składowej części budowanego przedmiotu. Części te są coraz to innymi mięśniami tego samego organizmu, przykrojonymi wedle tego samego charakteru. Charakter ten przedstawia podstawową potrzebę, która dany kształt do życia powołuje. W ten sposób wprowadzenie jednej linii w ramy dzieła, decyduje o wszystkich pozostałych liniach. Jednolitość charakteru określa każdą linię, każdą sylwetę. W ten sposób dzieło sztuki staje się przedmiotem zbudowanym na tej samej zasadzie, wedle której zrobionem zostało krzesło czy garczek. Bezwątpienia sprzęt każdy jest analogią form natury. Ale najbardziej złożona konstrukcja jego ujęta jest w prawo jednolitości formy. Jak dobrze zbudowane ciało ma stopy, tors, czy ręce, odpowiednie wyrazowi głowy, tak jednolitość charakteru normuje formy składowych części przedmiotu. W tem leży zagadnienie kształtu, które to samo prawo jedności narzuca formom człowieka, sprzętu, zwierzęcia, drzewa czy chmury, gdy one stać się mają składowymi członami obrazu jednego, pojętego jako przedmiot. Bo wiązka siana, w której wygodnie siedzieć można nie jest jeszcze

krzesłem; muszla, w której zapalić można kaganek nie jest lampą; skorupa, którą płynu zaczerpnąć można, nie jest garczkiem: każdy z tych przedmiotów nie będąc tylko powtórzeniem form w naturze, został wyszukany przez człowieka i w ten sposób jako odpowiednik specjalnej jego potrzeby, wzbogacił sumę zjawisk, które ten człowiek dokoła siebie posiada. Tak pojętym przedmiotem, staje się dzieło sztuki, które nie poprzestaje na przedstawieniu czegokolwiek z życia, lecz staje się odpowiednikiem w kształcie dla danego momentu życia, dla danego uczucia, dla danej jego potrzeby. Rys charakteru, który wypowiada tę potrzebę, opanowuje wszystkie składowe części dzieła, które są tylko mięśniami jego, jego członami. Całe bogactwo form, które tu wzięte zostają jako motyw, musi być ofiarnie wtłoczone w jedną linię na rzecz nowego oblicza. Bogactwo kontrastów zbiorowości użytej jako materiału, zostaje przekreślone i obkrojone na miarę jednego charakteru. Są one tylko dopowiedzeniem jednego rysu, i o tyle mają prawo zostać w ramach jednego dzieła, o ile sobą dopowiadają ten sam wyraz, służą tej samej potrzebie. Dzieło sztuki w ten sposób może robić wrażenie wzniosłości, byle jego części miały ten sam urok, tę samą zagadkę. Dzieło sztuki w ten sposób może robić wrażenie gryzmołu, byle ten gryzmoł nierozzerwalny był charakterem. Dzieło sztuki w ten sposób może robić wrażenie obrzydliwości, byle ta brzydota jednolitą była w dziwactwie wszystkich składowych części. Dzieło sztuki w ten sposób może odrażać, byle ta sama choroba była we wszystkich jego członach. Dzieło sztuki w ten sposób może robić wrażenie piękna, byle ta sama szlachetność przenikała całość. W ten sposób pięknem staje się to, co jest jednolicie, dobrze skonstruowanym. W pracy tej idzie o to, aby obraz, w którym jako składowych części użyto czterech motywów n. p. człowieka, sprzętu, zwierzęcia i drzewa, przestał być przedstawieniem tych czterech, a stał się piątym, jako nowy przedmiot.

Zbiorowość skupiona tu zostaje ku jednej pełni, ku jednej potrzebie wyrazu, i w ten sposób wyzuta z rozbieżności i odrębności form tu zużytych staje się nowym kształtem. Tak dzieło osiąga znaczenie znaku, wyrazu, przedmiotu. Dzieło tak oparte zostaje o kształt a nie manierę wykonania, związane jednym wyrazem charakteru, a nie tonem barwy.

W muzyce tonem ujmuje się przeżycia, którymby słów odnaleźć nie zdołano. Stwarza się tem potężnie rzeczywisty wyraz. Niepomiarne przekracza on miarę podkładanych pod ton ten słownych oznaczeń. To też i nigdy słowa pieśni nie pogłębiają zrozumienia jej melodyi. Nienazwane zdobywa bowiem tu sobie wyraz bezpośredni. Czego rozum nie obejmie a co owłada uczucie, jawi się tu we własnym kształcie i w ten sposób staje się własnością człowieka. Tak samo taniec jest źródłem żywej prawdy ruchu, przez który smutki i radości wyraz sobie zdobyć mogą. Ogromna różnorodność czynników uczuciowych nieświadomie wyraża się w jednym ruchu. Nierozplątany nastrój każdej chwili w ogromnym skrócie przekształca się tu w gest.

I tak samo z malarstwem.

Splot uczuć i wrażeń jawi się przed człowiekiem jako barwna plama. Przeżyte wrażenie tej plamy nie zna żadnych analogii; nic je one nie obchodzi. W najbardziej prostej, bezpośredniej formie, w plamie tej wyraża się wewnętrzny głos, istota wewnętrznej potrzeby człowieka. Chwila tego wrażenia nie jest opowiadaniem o czemkolwiek, lecz właśnie samem przeżyciem, które wzbogaca, zwielokrotnia i domaga się odrębnej barwy. Obraz, który ma być utrwaleniem tego, zdobywa w ten sposób znaczenie znaku. Powstaje on więc jako znak zaklęcia.

Dla człowieka pierwotnego, znak idolu, którym zażegnywał od siebie zło, utwierdzał przy sobie dobro, jest formą niezachwianie rzeczywistą dla wyrażenia idei, której ująć nie może słowem. Majster gotycki w chimerze ucieleśnił splot

nienazwanych pojęć i odczuć, które nieświadomie zlewały się w nim w uczucie jedno i jednolite, jak znak, którym je wykreślał. Dlatego temu odczuciu nadano taką właśnie formę, pozostanie tajemnicą. W ten sposób rzeczy najbardziej oderwane odnajdują sobie kształt. I tak splot czaru natury, napięcia wewnętrznego, pragnień, odczuć konstrukcyi, psychicznej perspektywy, ujęty w nieprzeczuwaną rytmiczność, krystalizuje się w plamie obrazu.

Rzecz prosta, że konstrukcyja tak pojętego obrazu, roztwarla długi szereg zagadnień:

Stosunek form danych do czynników płaszczyzny. Zasada równowagi i kontrastu linii i barwy, która buduje zależność wprowadzonej zbiorowości i rytm głębi. Wbudowanie przestrzeni, konstrukcyą przekrojów, wyodrębnień i sił równoważących się wzajemnie, przy wzajemnem przenikaniu się rzeczy dla podniesienia wrażenia ruchu. Powielanie punktów widzenia sprowadzeniem odległości w płaszczyznę, obok wysiłków centryfugowej perspektywy, która widza oprowadza dookoła rzeczy, z ruchem mas w miejsce poruszających się figur. Konstrukcyja linii i jej wagi, jako właściwa powierzchnia zrównanych sił. Wyzwalanie elementów i na tym gruncie specjalne dążenia wyzucia obrazu świata z materyalności w arabeskę płaszczyzny.

Ta dążność do stworzenia nowej dyscypliny w wysiłkach najbardziej owocnych, aż na obłędnych skończywszy, — ta potrzeba zbudowania nowej w człowieku tęsknoty, której porywów jeszcze się może nie odczuwa; — to poszukiwanie formy dla wartości, które nie nazwane, wywalczają sobie zaledwie prawo do podniesienia: stanowi szukanie drogi. A jest nią we wszystkim dążenie do wydobycia wartości czysto kompozycyjnych.

Rozpoznanie tych usiłowań kolejno wymagać będzie osobnego omówienia.

Na tej drodze pracy, obraz przestaje być przenośnią, czyli opowiadaniem o czemś, lecz tem czemś samem w sobie. Przedmiot bowiem przedstawia osobniczą prawdę, pokazaną w swym odrębnym charakterze. Własną postać zdobywa on drogą przewyciężenia tej zbiorowości, której użyto jako motywu. Natura tych motywów została podporządkowaną nowej wyłącznej potrzebie. W ten sposób obraz wykreśla sobie własne prawo, które odpowiada tylko jego wyłącznej konieczności. Mówi on tylko o sobie i jeno w granicach swych jest do pojęcia. Nie potrzeba mu żadnego z zewnątrz dopowiedzenia, przychodzi bowiem z wyłączną prawdą, którą sam po krańce wypełnia.

Każdy moment życia, który bierzemy jako punkt wyjścia dla tak pojętego dzieła, właśnie wyszukaniem sobie odpowiednika, ekwiwalentu w kształcie, przekreśla formy motywów, których używa jako składowych części zdania wyrażającego jego prawdę. Użyte motywy poddane zostają tym prawom, które nadają treści tym samym wyrazom, w rozmaitym użytym zestawieniu.

W ten sposób obraz żadną opowieścią, żadną potrzebą nie wykracza poza swe ramy. Jest cały w swej jedności. Jego części stają się jakby gałęziami, które w jednym korzeniu się schodzą i tem jeden pęd tworzą.

W ten sposób każde odczucie wyrażone, jawi się przed okiem jako przedmiot a nie opowiadanie o sobie. Opowieść może działać dopiero na wyobraźnię, ale przedmiot jest już zaklętą wyobraźnią w kształcie. I tylko wtedy wyobraźnia jest istotną. Przenośnia zaś nigdy formy nie wyzwala, do sztuki nie przynależy, bo na żadnej skali nie przedstawia sobą kształtu, jeno o nim mówi.

Dzieło tak pojęte, oznacza sobie granice własnym kształtem. Poza temi granicami niczemu nie odpowiada, za niczem nie przemawia. Skazane jest na własne życie.

Wobec tego zadaniem dnia nie może być skupianie form dookolnych ku pięknu z góry określonego, lecz sztuka jako prawda, która odrębny rodzi kształt, nie powtarza lecz pomnaża. Bo źródłem naszego wzruszenia estetycznego, stało się uczucie budowania.

Tak tylko w obrębie ram obraz dowolności nie dopuszcza. Bezprawie w stosunku do rzeczy dzieła zewnętrznych, oddaje się prawu, które rządzi w granicach dzieła. Przymus ten przekuty zostaje na jedyną swobodę dzieła. Taka swoboda przekreślenia odrębności bogactwa użytych motywów, narzuca im jako częściom nowe wymiary. W tem znajduje obraz niezawodny objaw swej pełnej niezależności od wszystkiego dookólnego.

Bo przedmiot przychodzi z własnym prawem.

Bezprawiem jest mu prawo obce. Ono musi pozostać tylko obok niego. Rozlewność tego prawa, a więc przystosowalność jego do dzieł różnych, jest tylko bezsilnością. Prawo jedności w obrębie dzieła, jest wyłącznym dla niego słownikiem. Tu utrwała się bowiem w kształcie jeden wyraz.

Dla takiego ujęcia każdy obraz stoi w sprzeczności ze wszystkim obok, w jawnej z tem walce. Rzecz prosta, że takie założenie wywołuje przeciw sobie walkę.

Nigdy może nie było bardziej niebezpiecznej podstawy do wyprowadzenia własnego kształtu, jak to dziś jest właśnie. Cały dorobek dotychczasowej pracy ludzkiej, zgromadzony w nieprzebyty tumult, domaga się ujęcia w jeden rys. Zjawisko tej niebywalej płataniny charakterów, szukając sobie ramy, odnajduje istotnie kształt zjawiskowej charakterystyczności. Takim jest właśnie dzieło jako przedmiot pojęte.

Tymczasem niekępowane intuicje zmysłowe w swej świeżości porywają ku radości barwą dla barwy, linią dla linii, tonem dla tonu; tymczasem dobór rozumu w swej konstrukcyjnej robocie odrywa w niebotyczne abstrakcje. Diczyzna i dowolność święcą swój dzień.

Ale każdą próbę uszanować się musi.

Każdą odwagę oddania życia w ofierze dla tej nowej potrzeby dnia przyjąć się musi. Bo kształtu, który wcieli ten charakter czasu w jedności, nie można zdobyć programowo. Ułożone zamiary i metody warte tu tyle, co pogrzebane prawidła symetrii czy proporcji. Bo kształt ten wyrasta zwycięsko zarówno z błędów naszych jak i pomyślnych rozwiązań. Jest on wypadkową dróg, na których zdąża się do jednocelowości przedmiotu. Wszelkie mierniki padają w bezsilność. Wobec tego musieliśmy sobie przyznać prawo próby. Bo do prawa swego przez bezprawie odchodzi się od prawa cudzego. Od piękna cudzego, może przez potworność wieść droga do piękna własnego. A jeśliby kłamstwo wiodło od cudzej do własnej prawdy, nie należy bać się i w tem być śmiesznym. Zawinić trzeba wiele, nim się zdobędzie własną ewangelię: boć ostatecznie tylko z własnych grzechów uzyskać można odkupienie.

W każdym okresie poczynania musi być wiele nieładu, chybionych usiłowań, bezowocnych zamierzeń. Tak było zawsze. Obok pracy poczętej musi gromadzić się szereg zmylonych wysiłków, objawów przygaszonego temperamentu i estetyzowania, którego źródłem jest zawsze zwątpienie. Są to bowiem naturalni maruderzy każdej walki.

Stało się już tak, że nam w udziale nie przypadła możliwość pielęgnowania dawniej wywalczonych już prawd. Wepchnięci zostaliśmy w czasy poczynania. Każda zdobycz, chociażby cząstkowa, skupia dlatego naszą wiarę w siebie.

Niebezpieczeństwem na naszej drodze jest ogrom zdobyczy artystycznych, które niezaprzeconym powabem przy sobie przytrzymują, a doskonałością swą zaspakajają naszą duinę. Do takich z ostatnich należą zdobycze w kierunku odtworzenia światła. Pracy tej dokonali impressyoniści. Kresu tego wysiłku przewidzieć nie było można. Cześć dla natury jaka ich łączyła, pozostawiała jednak tyle swobody, jedno jest, że mogła ona wyrastać ponad niego i zupełnie zwycięską pracą swoją mimo to nie

rozsadzać ram wspólnego dążenia. Wszelkie przewyciężenie było tu znośieniem jeno dopełnień. Dlatego to owoce tej pracy tem bardziej były pociągające.

Złudzenie prawdy i urok słońca opanowały tu obraz. Bajka czarowna uwięzionego w obrazie słońca wszyskiem oładnęła. Bezkrainowy urok tej prawdy załzał poprostu słońcem wytyczane drogi w artystycznej pracy. I tak rozpoczął się rozgrywać dramat oczarowany blaskiem, który rozpryskiwał się w każdym przedmiocie. Zapalił się w ten sposób blask, który opanował stopniowo i najgłębsze cienie. I obraz się stał orgią światła. Blask farby stopniowo się w obrazie rozwidniał, przez wyzwalenie się z lokalnych mieszanin barw i wyzyskanie białości tła. Barwy te rozkrwawiły się przesycone słońcem. Światło jednako jak i cień poczęły się rozżarzać otulone powietrzem. Przesycona atmosfera poczęła na obrazie drgać świetlistą pieśnią. Woniejąca słoneczność obrazu poczęła pieścić oko i uszczęśliwiać. Rozpryskiwane światło w tęczową skalę powołało do życia wszystkie barwy zarówno. W ten sposób nawet martwa biel i bezgłówna czerń zdobyły właściwy sobie powiew. Zimne błękity poczęły grać. Wydychał blask symfonie barw coraz swobodniejszych, coraz bardziej żywych. I ten słoneczny wir zataczał coraz wnikliwsze kręgi ogarniając sobą wszelkie formy, topiąc w sobie ruch mas. Pod naporem słońca; przestrzeń poczęła się jakby załamywać. Rozpada się forma na masy ustosunkowanego napięcia światła. Uwieszenie w obrazie światła i cienia, przeradza się w bezwzględne oddanie wszystkich form na łup słońca. I tak w szalonych kryształach światła kamienieje blask. Najwyższa skala dosięgalności położyła kres samemu zamierzeniu. I tak zagadnienie światła wypadło poza ramy obrazu. Obraz przestaje być odtworzeniem rzeczy zewnętrznych, które tem samem podpadają pod działanie słońca. Wewnętrzne perspektywy duszy, które rozwierają się poczynają, nie znają z poza siebie żadnego światła, gdy z własnym blaskiem, z własną prawdą się jawią. Tak u kresu opętańczy taniec pijaków słońca znajduje swoje dopełnienie, gdy obraz poczyyna być sam źródłem światła!

Bo dzieło sztuki, przestaje być odtworzeniem widzianych rzeczy. Właśnie ono samo staje się zjawiskiem charakterystyczności; zmysłowej intuicji, która we własnej barwie jawi się przed nami. Ta barwa jest wyrazem naszego stanu, który w drobnej tylko części zależny jest od rzeczy widzianej: olbrzymie bogactwo czynników pozaświadomych, wyznacza jej skalę: całe tysiącolecia pracy, załamują się w jej intensywności: jej odrębne skupienie, jest nieprzewidzianem. Jako zjawisko, jest ta barwa jedyną i bezwzględną. Odtwarzanie tu światła zewnętrznego staje się bezsilnem. Bo na nic tu wiara w rzeczy zewnętrzne. Bowiem nie człowiek jest echem rzeczy, lecz rzeczy te zostają odziane ekstazą, której źródłem jest ludzkie uczucie. Mowa rzeczy jest tylko echem naszego wewnętrznego krzyku. A gdy ten krzyk przeróżnych czynników w nas, rodzi się jako coś jedyne, przygniatająco jednolitego, więc i barwa jego staje się nieodwołalną, bezwzględną, ostateczną.

W ten sposób stajemy wobec zagadnienia absolutnej barwy. W tem leży zasługa Matissa i jego uczniów.

Określmy tę rzecz bliżej, plastyczniej.

Otóż odkąd zarzucono w malarstwie barwy lokalne, a poczęto ścigać zagadnienia wagi poszczególnych kolorów dla oddania światła, musiano przejść przez długą drogę symfonii słońca. Barwa ta rozedrgała się rozżarzona w świetle. Ten ruch barwy jest malarskiem podłożem impresyonizmu.

Stopniowo sprowadzano tę zwiewność płomienistych kolorów do uspokojenia. Przeistoczyły się one wówczas w powierzchnie. Ale ta kolorowa powierzchnia neoimpresyonistów, choruje jeszcze z powodu przykrojenia jej swobody do wymagań form przedstawianego motywu. Krwawi się jej barwa na kantach form, które siłą swą przerasta, lub też rozrywa się rozciągana do ogromu form, któremu nie dorasta.

Stopniowo w pracy ostatnich czasów, powierzchnia ta poczyna się unerwiać, oddychać coraz swobodniej. Tłumi się próby odrywania jej w dekoracyjność. Poczyna zdradzać swą tężyzną, że jest w niej wiara we własne źródła twórczości. Wywalczoną zostaje prawda, że barwie przynależy rola określania dróg dla malarstwa, bo ona to malarstwo stwarza. W ten sposób barwa zdobywa sobie najwyższe uprawnienie: staje się plamą.

Już dawniej kolor nieraz wybiegał ponad kompozycję, rozpierał niejako łokciami cały teatr rysunkiem mu narzucany. Już dawniej najteżsi mistrzowie poświęcali prawidłowość rysunku dla wydobycia siły barwy, w której wyczuwali głos uduchowienia własnego. W dalszym rozwoju po tej linii w sztuce ostatniego dnia, obrazowość czyli przedstawianie, tonie stopniowo w plastyczności, która staje się wyrazem jedynym. Przychodzi stopniowo poznanie, że w plamie przynosimy światu naszą krasę, jak czynią to kwiaty; że plastyczną wartością tej plamy objawiamy rozmaitość swej duszy. Jej walor występuje w nieskrępowanej sile. I ta nieodwołalność barwy jest malarskim podłożem ekspresjonizmu.

W ten sposób konieczność wypowiedzenia barwy, wykreśla sobie odpowiednie miejsce na powierzchni. Prawdziwość plamy tej w obrazie, zdobywa sobie znaczenie rysunku. Ona wyznacza rytm właściwy obrazowi. Tak plama ogranicza się własną siłą, a własnym wyrazem charakteryzuje sobie rysunek. Barwa już nie wypełnia płaszczyzny, lecz płaszczyznę tę sobą wyznacza. Wielkość jej plamy i napięcie, skala i jej zrytmizowanie, zdobywa sobie odpowiednie miejsce. Na tem polega jej skomponowanie. W ten sposób plama wyznacza sobie wielkość ram obrazu na miarę zdolności swej opanowania powierzchni.

Ponieważ w tej plamie utwierdza się nasze wewnętrzne przeżycie, jako we właściwym mu kształcie, więc barwa użytą być tu musi w najwyższym uniezależnieniu od wszystkiego zewnętrznego. W ten sposób obraz zdobywa blask. Jasnością jego jest jego własna prawda. Jest bowiem tylko wyrazem naszego wewnętrznego stanu. Tak obraz staje się źródłem światła.

Ale, że obraz jest śpiewem jednego słowa, w jakim jawi się nasze odczucie, więc plama obrazu jako przedmiotu tego odczucia, musi przynosić odrębność swej nierozzerwalności!!

Określmy bliżej tę nierozzerwalność.

Polega ona poprostu na równoległości linii z barwą. Nieodłącznie każdemu odchyleniu w barwie, odpowiada równe mu odchylenie linii. Samo zresztą już napięcie linii do potrzeb charakteru dzieła, niesie z sobą własny jego kolor. Już od dawien dawna dla wydobycia wzmożonego wyrazu, uciekano się do przesady w przerysowaniu rzeczy. Od dawien dawna dla podkreślenia znaczenia formy, uciekano się do podniesienia skali kolorytu. Dziś obraz staje się jedynym słowem, które podkreślone być musi. Jego linia i jego barwa, w całej swej rozciągłości, powołane zostają do jednego znaczenia. W tych warunkach pójście samopas barwy poprowadzić ją musi do rozdźwięku z kształtem. A kształt ten stoi o krok od arabeski. Więc linia dziś dla barwy musi się stać ochroną przed oderwaniem jej w abstrakcję. W dziele pojętem jako przedmiot, ta barwa odnaleźć się musi w rysunku napiętym aż do krańcowości właściwego sobie charakteru. W ten sposób odnajduje się we właściwej sobie sile. Bo linia nie dość zachłanna, aby sobie poddyktować rozmiar, nie jest barwą, a tylko zabarwieniem.

Kolor kontrolę ma w formie, bo forma cel swój ma w kolorze. Najgłębsze odczucie charakteru linii przeradza się w kolor, tak, jak odczucie barwy dopomina się odpowiedniego wymiaru. Kolor objawia nam rzecz, inaczej jest nieporozumieniem z kształtem. Sam sobą radujący się kolor, w bezsens prowadzi koloryt, przeradza go bowiem w kolorowość. Barwa zaś odkrywa nam przecie cel rzeczy, jest jej przeznacze-

niem, skoro przez barwę właśnie wypowiedzieć mamy krasę własnej duszy. Dlatego nie może być li tylko wzbogaceniem formy, jej zabarwieniem, lecz prawdą swego charakteru.



Projekt mebli

Wojciech Jastrzębowski

Zresztą skala barwy, gdy nie jest opartą o równoważącą ją siłę linii, musi stać się ciężarem. A niema mocy ni sposobu, aby nie ugięła się linia pod naparciem barwy ponad jej bogactwo. Bo linia przemilcza wprawdzie kolor, kolor zaś linię, ale rodzajem swego przemilczenia mówią o sobie niezawodnie. I ten głos ich musi być wydobyty na powierzchnię. Wmówionem jedno drugiemu być tutaj nie może. Niewłaściwe skojarzenie linii nierównej z barwą, dać może tylko maskaradę. Barwa ześlizgnie się wówczas z formy, która do niej jest niedopasowana. Bo barwa czy linia nie mogą być szukaniem szczęśliwego wybiegu, aby zamaskować wewnętrzną słabość kształtu.

W tem leżą podstawy dzieła sztuki pojętego jako przedmiot. Tu szukać należy źródła wszystkich dzisiejszych usiłowań w sztuce. I dążenia te kolejno omówione zostaną. Bo na drogach współczesnej pracy, obok rzeczy najbardziej owocnych, jest wiele obłądnych, pomylnych, a więc szkodliwych.

Pierwszym krokiem ku zrozumieniu nowego wysiłku, jest przyjęcie tej prostej pozornie prawdy, że gdy ton przeróżnych czynników w nas rodzi się jako coś jedynego, przyniatająco jednolitego, więc i kształt jego, jako zjawisko charakterystyczności zmysłowej intuicji, rami znajduje w jednocelowości, gdzie jedyna barwa wykreśla sobie linię napiętą na „krańcach właściwego wyrazu.

ADAM DOBRODZICKI.

NOWE KIERUNKI W SPRZĘTARSTWIE.

Kiedy podjęto wszędzie walkę o uznanie ludzkiego wysiłku robotnika, bez względu na to, czy wychodzono z podstaw etycznych czy z pobudek artystycznych, musiano stanąć wobec zapotrzebowania produkcji żywej, a więc tem samem i świeżej. Powołanie do czynu jednostek najlepszych, to jest takich, które w pracę wprowadzą

duszę; uszlachetnienie tej pracy, to jest zwalczenie w niej zmaszynizowania, opartego na grubiaństwie i ciemnocie rzemieślnika ubezwładnionego produkcją bezmyślnie robioną; wydobycie odrębności rzemiosła, to znaczy oddanie pracy z powrotem



GABINET. Wykonał A. Sydor

Józef Czajkowski

w ręce czujące obrabiany materiał, postawione domaganiem się sprzętu wykonanego z sercem: stało się źródłem nowej formy.

W meblu stara forma polegała, jako styl dekoracyjny na uprawianiu historią uświęconych myśli wyszłych z renesansu. Zwracano się do baroku, rokoka i empire. Oczywiście, że z tych stylów brano tylko to, co dało się przystosować do nowych potrzeb, przeobrażonych przez współczesny rozwój przemysłu i handlu. Kładł ten styl nacisk głównie na ogólne bogactwo sprzętu, na jego estetyczny wygląd.

W miejsce tego wystąpił styl konstrukcyjny. Prawidłowa budowa, wyraźne związanie składowych części, odpowiednie wymiary i użyteczność, zgodnie z logiką statycznych właściwości materiału, stały się tu wytyczną drogą usiłowań. W ten sposób musiała wystąpić robota zgodna z istotą materiału, jako rzeczowe traktowanie rzemiosła, po wszystkie czasy zresztą zapewniająca wyzyskanie ręki ożywionej umiłowaniem do wypełnienia wymagań codziennego życia. Na pierwszy plan wysuwa się tu wartość mebla formalna. Wyszukanie zespołu linii konstrukcyjnych stało się świadomym żądaniem. Ozdabianie tych form, które musiało wyjść z rozwiązania samej masy mebla, podkreślenia jego charakteru, doszło do najwyższych uproszczeń. Ukształtowanie bowiem przestrzeni określone tu zostaje jedynie wymaganiami wygody życia, a nie narzucanych mu wymagań estetycznych.

Pod tym względem praca dzisiejsza ma za sobą doświadczenia z mebla modernistycznego, gdzie pościg za oryginalnością prowadził do nieporozumień z przedmiotem na bezdrożach osobniczych wymysłów abstrakcyjnych linii. Musiały one bowiem być w rozdźwięku poprostu ze słojami drzewa. Tak zwane uszlachetnianie form, ich stylizowanie, wiodło do zmacenia wiązań. Pościg za wyrwaniem się

z szablonu, bez ujęcia pracy u podstaw budowanego przedmiotu, musiał tak popadać w nowy szablon wysiłku, aby z mebla koniecznie zrobić dzieło sztuki. I to dociąganie sztucznymi drogami, zabiło rzeczowość dla rzekomego piękna.



JADALNIA. Wykonał A Sydor

Józef Czajkowski

Tu odpowiedni materiał, określone przeznaczenie formy, jednolitość budowy, stały się ramami pracy.

Narodowe odchylenia upodobań, tradycyi, zachowują nadal niezcieśnioną możność wyrazu.

U nas działalność na tem polu rozpoczęto przed laty dwudziestu. Dziś, wobec ogromnych i nieobliczalnych strat jakie ponieśliśmy w ostatnich latach w urządzeniu wewnętrznym, w zamkach, pałacach, dworach, dworkach, po miastach i wsiach, tembardziej trzeba zwrócić uwagę na każdy objaw własnej pracy, popierać wszelką zdrową inicjatywę, i rozpoczynać odrodzenie od siebie nie zapominając o własnym domu. Nowe pokolenie może wyrósć jedynie w rodzimej atmosferze. W znacznej mierze nie zobaczy ono tego wszystkiego, co kształtowało nasze poczucie przynależności do ciągłości kulturalnej z tem co mija. Charakter zaś sprzętu, który nas otacza, obojętnym i przemijającym nie jest, więc też nie powinien on być i przypadkowym. Zrastamy się bowiem ze sprzętem od dzieciństwa. On kształtuje nasze ciało, wpływa bezpośrednio na rozwój naszego poczucia. Podobnie jak źle zbudowane krzesło, wykręca nam członki, tak samo szablonowe, choćby najkosztowniejsze urządzenie, wprowadza w nasze pojęcia o życiu szablon i wypacza lub wykorzenia poczucie prawdy i piękna.

Unaocznieniem pomysłowości i energii artystów i architektów, były w ostatnich czasach dwie wystawy poświęcone wyłącznie meblarstwu. Pierwsza obejmowała prace konkursowe na zespoły sprzętów dla wieśniaka i małomieszczanina, druga zaś już wykonane meble. Obie uzupełniały się, ponieważ celem ich było uświadomienie zarówno rzemieślników jak publiczności o pewnych zasadniczych wymaganiach,

jakie postawiono meblarstwu zwłaszcza wobec zapotrzebowania odbudowy kraju. Swobodę kształtowania i pomysłowość, widzimy w pracach Józefa Czajkowskiego, które w wykonanych meblach wypełniły (całą) wystawę. W całokształcie



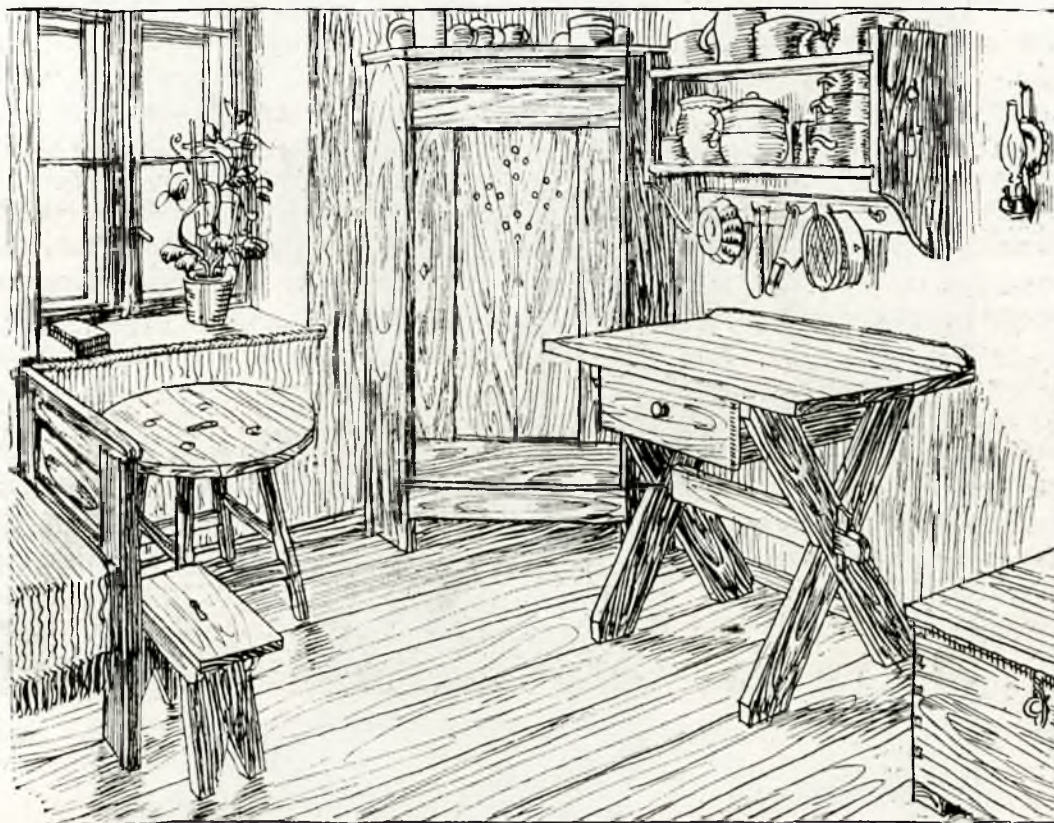
JADALNIA. Wykonał J. Żabza

Józef Czajkowski

dotychczasowych usiłowań jego na tem polu, dadzą się zaznaczyć pewne cechy, które doprowadzić muszą do wniosku, że jak w dawniejszych projektach, jeśli nie przeważały, to znaczną rolę odgrywały efekty malarsko-rzeźbiarskie, tak w obecnych pracach wystąpiła prostota i prostoliniowość. Styl tych mebli wskazuje może nie na konstrukcyjny kierunek, ale bądź jak bądź na pierwszym planie stawia prawidłową budowę i użyteczność. A to poczucie, ograniczone może dzisiejszemi potrzebami i przystosowane do warunków obecnej chwili, pociąga za sobą piękno formy czystej, i opracowanej w najodpowiedniejszym materiale, który przez kolor, lub przez pomyslowe zastosowanie słoje drzewa, stwarza sam w sobie zdobność. Z drugiej strony nie da się przeczyć pewnego rodzaju upodobania do stylów „historycznych“, usiłującego nawiązać do tradycyi i tradycyjnych sprzętów. Obydwa czynniki zlewają się tu i uzupełniają.

W dziewięciu pokojach były meble od skromnych form, aż do wytwornych, wystawnych i zbytkownych, w których proporcję poszczególnych części, miękkie i faliste linie, z gustownie dobranymi obiciami, tworzyły całość raz poważną, to znów lekką, a zawsze pełną harmonii. Z trzech typów jadalni wyróżniał się pokój wykonany z drzewa dębowego, lekki i pogodny. Przeciwnieństwem tegoż, i to pod każdym względem, była jadalnia z ciemnego drzewa, wystawna, poważna barwą i obiciem, potrzebująca jednak pewnej perspektywy i odpowiedniej dekoracji. Pośredni typ tworzył pokój z drzewa brzoźowego, dobry w rysunku i wzorzystości słoje drzewa. Podobną skalę form zastosowano do projektów sypialni. W jednej uderzała skromność i słoneczność, mająca swe źródło tutaj w wyjątkowo swobodnych proporcjach. Rozkład tych sprzętów usuwa wszelki nieład i niedbalstwo z pokoju. Skrzynki,

szufladki pozamykane lub płaszczyzną ograniczone były do maximum użyteczności. W pokojach bawialnych, obliczonych na wygodę, panowała ta sama swoboda. Podwyższoną była w nich tylko skala przejawiająca się w proporcjach. Wreszcie gabinet męski w drzewie orzechowym, był najbogatszym pokojem pod względem zestawienia



Projekt mebli

Wojciech Jastrzębowski

sprzętów i dekoracyjnego tła. Wyróżniał się t. zw. osiadłem biurkiem otwartym.

We wszystkich tu meblach tkwi poczucie formy, opracowanej starannie, a wykonanej wzorowo. I technika tego wykonania przynosi zaszczyt krakowskim stolarzom, którzy śmiało mierzyć się mogą z kimkolwiek z zachodu.

Styl konstrukcyjny tryumf święci w tak zwanym stylu maszynowym. W myśl wymagań, które teraźniejszość stawia, zwraca się on do maszyny, aby przy jej pomocy dać dobre a tanie wyroby. Praca ta widzi i osiąga swój cel w dokładności obróbki, w jasności, prostocie i użyteczności form, w czystych i gładkich płaszczyznach. Rozstrzygający wpływ na nowoczesną fabrykację mebli, wywarła ta kulturalna konieczność, że inteligentny a liczny stan średni, żyje przeważnie w czynszowym domu. Następstwem tego są usiłowania podjęte w kierunku wytworzenia pewnych typów mebli, których formy byłyby niejako neutralnymi, czyli dały się podporządkować każdemu charakterowi wnętrza, a formy użytkowe tak skonstruowane, aby mogły się dostosowywać do rozmaitych stosunków przestrzennych. Tego rodzaju sprzęty uniezależniają się więc przede wszystkim od wszystkich starych czy nowych stylów. Przeznaczone do częstych zmian miejsca, związane tylko z osobnikiem czy rodziną, wskutek tej właśnie ruchliwości swej, są przeciwieństwem wszelkich ciężkich i „nieruchomych“ sprzętów. Indywidualność ustępuje miejsca typowości. W charakterystyce tej pracy leży masowa produkcja. Osiągnie ona obecnie jak się zdaje największe pole zbytu. W zaspokojeniu tej potrzeby dnia, rolę, która z natury rzeczy

przynależała do tej chwili do cieśli i stolarza, obejmuje teoretyk. Ten zaś wyrabia swój zmysł praktyczności dopiero w doraźnym zetknięciu się z pracą. Stąd wkradać się muszą tu pomyłki w nieprzystosowalności projektów do potrzeb życia szerokich



GŁOWA

Stanisław Popławski

warstw narodu, stąd praca niejednokrotnie dorywcza, obliczona jedynie na zewnętrzny wygląd, polegający na kompilacji form często nie charakterystycznych, lecz bardziej jeno znanych. Dlatego współdziałal artysty w czynności, nie może się ograniczyć do podania projektu, lecz wejść w realizację planu i współdziałać niejako z rzemieślnikiem.

Konkurs obecny przyniósł ilościowo bardzo wiele, jakościowo jednak dał zawód. Wykazał na ogół małą wynalazczość, w wielu zaś wypadkach wysunął pomysły niedające się zupełnie, lub dopiero po mozolnych przeróbkach, zastosować do masowego wyrobu. Zaznaczyć jednak należy, że projektujący mieli trudne zadanie,

wrażenia w najprostszych liniach koniecznych, tylko użytkowych form sprzętów. Wszelka zatem ozdobność sprzętu musiała wynikać jedynie z jego konstrukcji, z masy, z rozczłonkowania poszczególnych elementów. W tej czystości posunęli się projektodawcy częściowo zadaleko, unikając prawie bezwzględnie motywów swojskich, w których tkwią przecież pierwiastki dające się rozwinąć i związać. — Pod względem formy stawały się one bez wyrazu, a kosmopolityczna ich przynależność wzięła górę nad akcentami uwzględniającymi rodzimy nastrój wnętrza chaty chłopskiej, czy domu mieszczanina.

Wśród zespołu na małomieszczańskie sprzęty, wyróżniono projekty W. Jastrzębowskiego, który dał dowód wyrobionego poczucia form, idącego w parze z opanowaniem warunków mechanicznego ich obrobienia. O nikłe motywy swojskie (rozety) oparł się J. Sedyński. Siciński rozwinął praktycznie ławę. B. Treter podkreślił prawidłowość i ścisłą przedmiotowość. To samo Ascher silniej jeszcze zaznaczył funkcje linii prostych, jakby od siekiery. W sprzętach zaś Protschkego, Zeylanda i Stępkowskiego, widzieliśmy uwzględnienie przede wszystkim proporcji i masy w najogólniejszych zresztą sylwetach.

Projekty na meble włościańskie dało wielu, lecz najszerzej rozwinął temat K. Stryjeński, który w formy użytkowe, wynikające z materiału i techniki, tchnął widoczne elementy fantazyi. Trzymając się w ramach maszynowej produkcji, podkreślił ten charakter form współczesnych. Ścisłym i sumiennym okazał się W. Zarzycki, rozmiarem i czystością linii, przyczem nie spuścił z oczu żadnego szczegółu ważnego przy technicznym opracowaniu wzoru. Zastanawianie się nad najmniejszym drobiazgiem Kabanowi nie pozwoliło rozwiązać problemów ogólnego wyglądu, który nie wynikał tylko z pomyślnych rozwiązań konstrukcyjnych, ale z opanowania samego planu.

Tak rzut oka na tę wystawę pozwala nam poznać jak zagadnienie sztuki nie może ograniczyć się do przemysłu artystycznego, dostępnego zresztą dla nielicznych jednostek, lecz wejść musi i w przemysł.

Okazuje się, że osiągnąć to można, gdy maszyną nie będzie się naśladować pracy ręcznej. Rzemieślnik ma w ręce materiał, zna go, ovlada nim i do cech jego się przystosowuje. Tej zaś ręki brak maszynie. Szybkość odstawiania, ilość produkcji, zajmuje miejsce pierwsze. Taniość staje się motorem. Udział w płacy zajmuje miejsce czołowe. Wobec tych nieuniknionych warunków roboty, musi się formę ograniczyć, aby logiczną była, celową i rzeczową. Występuje zatem na plan wartości materiału i jego obrobienia, które musi być tylko gustowne, i spokojne, skoro artystycznym być nie może.

Tak więc rękodzieło i przemysł muszą stać obok siebie, bez zabiegów współzawodniczenia. Jedno drugiemu pozostawia, możliwość utrzymania się przy żywotności. Oba zaś mają dostateczny teren właściwego działania.

JERZY REMER.

ODNOWA DROBNEGO PRZEMYSŁU.

Rękodzielnictwo nasze znajduje się w porównaniu z sąsiadami od zacho-
du, w tem szczęśliwym położeniu, że odrębna forma rzemiosła masy
ludowej jest u nas w sile. Kraj dzięki temu nie stoi wobec potrzeby sztucznego narzucania ogółowi motywów z zewnątrz. Bo jest to naturalną potrzebą ludu. Wypływa ona ze szczerych upodobań, a nie wyrozumowanego interesu kraju. Bo reformy te nie były u nas wytworem jednostek, lecz zbiorowym odruchem wewnętrznego bogactwa zdrowej masy społe-

czeństwa. W pełnej sile zatem jest ta praca, która może jedynie skutecznie zwalczyć naśladownictwo, czy pościg za sztuczną stylowością. I w każdej robocie należy ten stan rzeczy przyjąć jako podstawę. Nam nie brak źródła swoistego rzemiosła. Brak tylko statystycznego zestawienia danych o jego gospodarczym i technicznym stanie, któreby ten żywotny przemysł, pchnęło do wystąpienia w planowo rozłożonej sieci dla zaspokojenia wszystkich potrzeb społeczeństwa w danym kierunku.

Tembardziej obecnie w spustoszonej kraju odnowa rzemiosła ma przede wszystkim ochronne powinności:

- po pierwsze ma ona zabezpieczyć przed zalewem przez obcą produkcję, która będzie po wojnie szybko dostawioną, tanio sprzedaną, a biernie przyjętą,

- po drugie ma zabezpieczyć przed nędzą przez przystosowywanie do zmienionych warunków, podniesieniem siły zarobkowej rzemieślnika naszego, wyzyskaniem dla zbytu ustalonych oddawna szlaków handlowych, i zapewnieniem trwałości pracy w kraju wykonanej,

- po trzecie ma zabezpieczyć przed narzuceniem obcej formy, powołaniem własnej wynalazczości, rozszerzeniem znajomości rodzimego motywu i zwiększeniem odporności odbiorców przez zorganizowanie ich świadomych żądań.

Konieczność tej odnowy jest doraźna.

Ale praca nad nią tak musi być rozłożoną, aby w każdej fazie stanowiła dobrą podstawę wszelkiej planowej dalszej budowy.

1. Złem które się w kraju coraz bardziej zakorzenia jest import. Obecnie przy ogólnym zniszczeniu, grozi on zupełnym stłumieniem wytwórczości własnej. A że w społeczeństwie na ogół bardzo mało sobie cenią stan posiadania własnej formy, więc i zbyt obcej produkcji jest znacznie ułatwionym. W ten sposób szyk miejskiej tandety fabrycznej wybrakowanych obcych wyrobów, wypierać będzie nadal rodzime wartości.

Aby się temu przeciwstawić, trzeba opanować rynek zbytu, produkcją równie taną lecz własną. Dlatego najpilniejszą rzeczą musi być ufundowanie pomocniczych zakładów dla obrabiania surowca. Urządzenia te rozlokowane w miejscowościach dogodnie połączonych siecią komunikacyjną, muszą się stać punktem wyjścia dalszych usiłowań. W ten sposób tylko będzie można zapewnić dostawę surowego materiału zgrupowanym dokoła nich zrzeszeniom rzemieślniczym. Pracy tej pozostaje przede wszystkim rola przeciwstawienia importowi przedmiotów pod względem formy rodzimych, aby w ten sposób narzucać się pamięci nabywców, i niszczyć w nich tę bierność, która dotychczas ułatwia wyzysk naszego rzemieślnika.

Nerwowe wyczerpanie wojną każe ludziom dążyć do jak najszybszego przywrócenia życiu warunków normalnych. Zapotrzebowanie więc przedmiotów przemysłu spadnie na kraj szybko, masowo i gorączkowo. Dlatego uruchomienie poszczególnych gałęzi rękodzielnictwa w kraju jest nagłą potrzebą, jeżeli wogóle choć w części ma się sprostać zadaniu.

2. Odnowa rękodzielnictwa ma naszego rzemieślnika zabezpieczyć przed nędzą przez przystosowanie do zmienionych warunków.

Przeciętny zarobek rzemieślnika naszego z czasów przedwojennych, był niezmiernie znikomy. Bieda jego była przysłowiową. Anormalne warunki stosunków obecnych, które zapewniają wzrost zarobku, muszą być przejściowe. W czasach powojennych siła zarobkowa musi być zwiększoną, w przeciwnym razie, runąć będzie on musiał pod naciskiem utrudnionych warunków życia. Ta znikomość zarobku dowodzi, że siły rzemieślnika naszego były zużywane niewłaściwie, a czas jego trwoniony z powodu braku odpowiednich urządzeń ułatwiających jego zawód.

Zestawienia statystyczne wykazują niezmierną wagę zastosowania maszyn pomocniczych celem oszczędzenia trudu nad obrobieniem grubego materiału. Przyspieszenie tej pracy nie ujmie bynajmniej zajęcia naszemu robotnikowi. Ogromny bowiem zbyt w kraju obcej produkcji, każe stwierdzić, że kraj nasz przedstawia rynek zbytu, daleko przekraczający dotychczasową jego wytwórczość. Wprowadzenie zatem maszyn pomocniczych, nie pociągnie za sobą zubożenia, przeciwnie, planowo przeprowadzone, podniesie tylko zarobkową siłę. Stosunek zarobku przy przeróbce materiału z pomocą maszyn, zwiększa się niebywale, pozwala bowiem przerobić pięć razy większą ilość materiału przy podwójnym dochodzie. Bo przyspieszenie pracy, pozwala cenę przedmiotu obniżyć, a równocześnie cenę pracy podwoić.

W każdym powiecie znajdują się miasteczka czy wsi, w których tradycyjnie skupia się zamięślnictwo i sprawność rękodzielnicza w poszczególnych kierunkach. Wyzyskanie tych środowisk, pozwoli najskuteczniej pełnić pracę, która zdoła zaspokoić zapotrzebowanie powiatu. Istniejące od dawien dawna zrzeszenia rękodzielnicze, które z tygodnia na tydzień systematycznie na powiatowe jarmarki dostawiały własny towar, odpowiednio poparte środkami ułatwiającymi skutecznie wywiążą się ze swego zadania. W ten sposób pomoc dosięgnie odrazu większych ilości rzemieślników, ułatwi organizację zbytu, uniknie mimowolnego tarcia konkurencyjnego wewnątrz, uprości wreszcie kontakt celem zamówień, dostaw opracowanych motywów krajowych, i wyzyskania inicjatywy rękodzielniczej dla rozszerzenia doświadczeń miejscowych dla potrzeb całego kraju. Miejscowości te staną się naturalnymi ośrodkami wzorowej, skutecznej pracy. Do nich ściągają będą siły robocze pierwszorzędne, które pozostawione sobie luzem, zazwyczaj rozpraszać się muszą na doraźne przeróbki i reperacje w najbliższym otoczeniu.

Dotychczasowe doświadczenia wykazały, że zakładanie szkół czy warsztatów w miejscowościach, gdzie nie było samorodnego rzemiosła, nie wydawało rezultatów, pociągało tylko znaczne podrożenie i nauczania i produkcji. Podtrzymanie zaś naturalnego pędu w pewnym kierunku, przejawionego już przez miejscową ludność, zapewnia wyzyskanie ludzkiego materiału najpodatniejszego, i utrzymanie samej pracy w najściślejszym związku z właściwym jej charakterem. Forma w ten sposób zyskuje na tężyznie, a warsztat na sile wytwórczej. W środowiskach takich może odegrać znaczną rolę

i specjalizacja, która pozwoli wydobyć wynalazczość jednostki w kierunku rozłożenia sobie pracy, uproszczenia techniki i przeprowadzenia rzemiosła bez męczenia materiału. Stanowić to musi ważny czynnik w podniesieniu poziomu ogólnego w danym rzemiośle, gdy spocznie na licznych rzeszach specjalistów. Masowe zapotrzebowanie, wobec jakiego dziś kraj nasz stoi, może być dostatecznym usprawiedliwieniem tej specjalizacji, na miejsce której następnie, stopniowo odbudowaną będzie mogła zostać zupełna niezależność rzemieślnika, uzdolnionego do pracy w odosobnionym warsztacie.

W ten sposób w każdym powiecie powstałyby ogniska na nowo, wzorowo popchnięte do wydatniejszej pracy. Z nich już bez pomocy z zewnątrz, szerzyłaby się ona na kraj cały. Tak podtrzymana wytwórczość przy zachowaniu podstaw samorodnych, zdobędzie nietylko większą siłę odporności, ale stanie się sama źródłem nowych wysiłków, bez oglądania się na urabianie form przez jednostki stojące poza bezpośrednim udziałem w pracy. Tak każda forma wypływać będzie z opanowania cech samego materiału. Dlatego też ustalenie utartych już szlaków na terenie zbytu poszczególnych rękodzielniczych ognisk, musi pozostać ramami, gdyby to nawet miało być połączone z krzywdą wielu. Wymusi to bowiem na rozrzuconych zmianę miejsca pobytu, a da trwale podwaliny pracy. Odrębność bowiem każdej formy, zapewnić można jedynie związaniem samej roboty z okolicą, z naturalnymi jej warunkami, przy utrzymaniu jej z surowością w ramach pracy rzeczowej, w którą każdy rękodzielnik własne zainteresowanie wkładać musi.

3. Odnowa rękodzielnictwa ma zabezpieczyć przed narzuceniem obcej formy.

Praca ta u nas skutecznie może być wykonaną wbrew wszelkim programom przynoszonym do nas z zagranicy. Istnieją bowiem zasadnicze różnice między obcymi a naszymi warunkami rozwoju rękodzielnictwa. Na zachodzie na przykład, zapóźno spostrzeżono zanik produkcji ludowej; u nas ona trwa w pełnej sile. — Bo gdy na zachodzie odnowa wyszła od programowych etycznych i artystycznych haseł, odwracania się od szablonu fabrycznego, u nas zachodzi jeno potrzeba ochrony przed zalewem bezmyślną produkcją. Tam wytwórczość ludu doszła do zupełnego wyczerpania, bo rolę swą już w zupełności odegrała. U nas przypadkowość i niedbalstwo poczyna dopiero zamącać zdrowe poczucie formy u masy ludowej. Gdy na zachodzie narzucanie opracowanych stylów było jedynym sposobem ratunku przed zupełną ztratą charakteru w maszynowej pracy, u nas troska ma jeno uchronić rodzimy motyw. I z tych to zasadniczych powodów owocność pracy naszej nie wymaga zcentralizowania, które musi być środkiem tam gdzie potrzeba narzucić pewne formy, o ile tych gotowych w kraju niema, lecz domaga się powołania do czynu nieprzebranej różnaitości rozmachu naszego ludu, który z własnymi formami wystarcza swym potrzebom. W ten sposób najskuteczniej unikniemy wykoślawiania szczerzej prostoty odruchowej produkcji, dyktowanej żywymi potrzebami, w miejsce krócej wkraść się może zewnętrzna dekoracyjność o cechach nadzwyczajności, przyniesionych jako

wymysł poszczególnych artystów. W ten sposób unikniemy tak zwanej artystycznej produkcji odrabiania cudzych zamysłów zachowując codzienność, prawdę uszlachetnionej pracy, w którą siłę wnosi pęd czynnych rzemieślników.

Przez rozpowszechnienie znajomości rodzimych motywów zapewni się podstawy, z którymi nie może się równać żadne współdziałanie choćby najbardziej utalentowanych artystycznie jednostek. Idzie bowiem o uratowanie tego co żywe i owocne, a nie o narzucanie form nowych. Utrzymanie przy sile naturalnych form zapewnia odrębny wyraz wszelkiej produkcji. Urok sztuki ludowej, jej świeżość, prostota i szczerłość, jej żywotność, nie dadzą się nigdy sztucznie odrobić czy zastąpić. Można je tylko z żywego ducha wysnuwać. Ta forma jest wogóle źródłem narodowej szczerłości, i żywego związku z pracą, w czym leży niezawodna podstawa gospodarczego podniesienia całego narodu. Najcięższe doświadczenia pokazały, że aby zgłębić jakiś naród, wystarczy zepsuć jego pracę i zdolność wysiłku. Aby zaś podnieść naród, wystarczy uszlachetnić jego pracę i wzmocnić w nim samą radość pracy. Od niczego innego więcej jak od stopnia rzemiosła zawisła kultura w narodzie. Tak więc odrębność rodzimego motywu, jako podstawa radości płynącej z samej pracy, stanowić musi zapewnienie utrzymania się na wysokości potrzeb życia.

I dla tych względów upodobanie motywu, troska o prawdę zainteresowania się samą pracą, związanie z tą pracą żywej potrzeby wypowiedzenia się w czynności codziennej, jako najowocniejszy grunt żywotności, zupełnie świadomie winny się stać środkiem odporności.

ADAM NIEZABITOWSKI.

DWUDZIESTA PIERWSZA WYSTAWA »SZTUKI«.

Wystawy „Sztuki“ gromadzą coraz rozmaitsze usiłowania. Wzajemna tolerancja wśród artystów zastępuje miejsce wyodrębniania kierunków wzajemnie się zwalczających. Znaczyłoby to, że różnaitość środków zaczyna się widzieć na jednej drodze rozwoju, gdzie wszystko skazane na przemijanie, każe oddać miejsce różnym obok siebie wysiłkom. Szczerłość poddania się temu prawu życia zapewnia tej pracy świeżość, choć daleką być musi od żywotności. Dlatego to z naturalną mocą narzuca się oczom, że estetyzowanie idzie sobie tutaj obok prawdziwej potrzeby plastycznego wyrazu. Nadażanie za tem, co już działo na Zachodzie, u jednych poczyna się cofać, u innych skokami iść naprzód. Niemniej swoboda utrwała tu coraz to inne odczucie, zwraca oczy ku coraz to innym potrzebom.

Suma tych wysiłków mówiłaby przede wszystkim o pewnym wyczerpaniu jako wyrazie czasu na wskroś wyjątkowego dla naszego narodu. Dawna rola Towarzystwa, stała się odległą przeszłością, dzień zaś obecny jasnego nie przynosi planu. Rozpoznanie tego stanu wyczekiwania, stanowiłoby zresztą sąd o wrażliwości ludzi tu pracujących, pouczający o wartości występów towarzystwa „Sztuki“. Wartości te zaś są tak ważne, że giną wobec nich jakiebykolwiek niedobory.

Wystarczy jeno zestawić sobie to, co dookoła roztacza się jako gotowy rozmach, lub płacze się jako ułamek, zaczątek, czy tylko zablakany odruch, aby poznać w czem źródło braków, i ku czemu otworem stojące drogi rozwoju.

Więc uderza tu przede wszystkim W o ciecha Weissa wrażliwość na światło

to znowu na ruch, wsłuchiwanie się w nastroje, kontrast, to znowu korne oddanie się naturze, wielkie i zazdrość budzące ucieszenia, by znowu ściagać ochoczo co jasne życie niesie; słowem wszelkie bogactwo tkwienia w dniach nieobliczanych, gotowych na przyjęcie każdego nowego porwy, przy największej ofiarności dla utrwalenia poczucia własnej, niekrepowanej swobody. W nim jest ten świat, gdzie każda luźna godzina przynosi sobie zawiązanie, bo idzie zawsze z potrzebą istotnego wyzyskania swego czasu i dróg. W tej niecierpliwości jego jest jednak jakaś męskość, która nic wiedzieć nie chce o sposobie życia, widzi jeno to życie i maluje je dobrze i tego. Właśnie ku tej tężyźnie droga jego wiedzy i stawić go musi wobec wielkości zagadnienia, które przejdzie poprzez paletę godząc w kształt. Bowiem majsterstwo jego ciągle jeszcze stoi przed progiem swego wielkiego postanowienia, które rozstrzygnąć dopiero musi o jego czynie w sztuce. Brak tu bowiem tego wielkiego skupienia, gdzie wyobraźnia odnajduje prawdę w równoległości barwy i linii, gdy raczej się cofa ku naturalizmowi, zamiast za eksperymentem barwy pójść w odpowiednie przekształcenie linii. Ta od lat znana w nim niechęć wysiłku dla zjednoczenia tych trudności, które czas narzuca naszemu zagadnieniu kształtu, pozorne jeno zaspokojenie znaleźć może w nawrocie do zewnętrznych pozorów dawno minionego baroku, które zaciężyło nad ostatnimi pracami jego. To też naturalizm jego nie poszedł za tęsknotą tężyzny lecz spokoju. Niemniej usiłowania jego, wskazywałyby, że ucieszenie nerwowości jest tu tylko jakby zawieszeniem broni między skupiającą się w nim potrzebą kształtu, a zmienną ruchliwością nieodpowiedzialnie pławiącą się w potokach barw. Ale żywiołowa w nim potrzeba wypowiedania się barwą, czyni z niego malarza skali najwyższej, na której rozmach zejść się musi z instynktem dla poddania się żądaniom kształtu.

Ale, że tylko ta potrzeba tworzy obraz, dlatego też Aleri i Filipkiewicz stoją wobec tego samego zagadnienia.



INICYAŁ

Zofia Stryjeńska

Płynność ich daje radość tylko i świeżą gotowość w pracy, która za sobą ma długą już drogę rozwoju i waży się na najśmielsze ujęcia światła. Zmysł kompozycyjny i szlachetność barwy, wrażliwa brawura, jędrność wyrazu, która wytrzymuje bezwzględną czerń i biel w obrazie, wreszcie śmiałość rozmachu przy dużej zdolności skupienia, u pierwszej, — i wytrwałość świadoma środków, ze swobodą pewną a wrażliwą na najprzelotniejsze nawet nastroje, z werwą i rozrzutnością, u drugiego, stanowią ważny w ich pracy dorobek. Istotne poznanie zadań które i światło i ruch obejmuje i chroni ich wyraz od popadania w dowolność między częściami obrazu wydały rezultaty, które stanowią najbardziej żywą zapowiedź. Bo dziwnie niezamącona gotowość spalania się w gorączce zespołów barw, święci obecnie u nich swe prawa niepodzielnie.

Jest błędem, że brak tu prawdziwie poszukującego istoty kształtu Pankiewicza i Fałata z Wyczółkowskim, tych mistrzów, którzy oko mają w sercu, a serce w prawicy.

Instynkt prosty, który obejmuje tylko przeżycia własne, wiąże pracę Kamockiego z usiłowaniami, wobec których stanął on jeszcze w zaraniu zawodu swego.



INICYAŁ

Zofia Stryjeńska

Niema tu, aż do znużenia, zamierzeń, któreby wybiegały poza prostą rzeczywistość, lecz zawsze ta sama szczerłość, która się nie daje uwieść jakimkolwiek prawdom. Zmysł organizacyjny tego malarza odrzuca wszystko co posiada tylko pozory żywotności. Rwą się tu chmury, drą się w ziemię korzenie drzew, błyszczą trawa, słońce leje żółć; mowa z natury płynie wprost; sama ona sobie odnajduje prawdę. Dlatego jest w tym jakaś jędrność, życie się z naturą. Odnajduje on w tej pracy zatwierdzenie stanu swej duszy, odgrozdzenia się od wszystkiego co niesie nieład poszukiwań. Natura dziwnie zdrowa, kazała mu obrać tę jedną z najtrudniejszych może dróg, bo tylko na duszy własnej opartą. Idzie też przez długie lata w pogoni za sobą, odślaniając tylko rzeczywistą treść swoją, a nie zachcenia czy luźne zaczepienia o wartości przychodzące z tak wielu zagadnień, z którymi dzisiejsza sztuka musi się borykać. Instynktem malarskim z każdego dnia bierze tylko siłę, która pochłania go w zupełności. W żadnej z prac nie jest mdłym, nie leci za pięknym szablonem. I cobykolwiek się chciało mu zarzucić, zawsze to zdrowie jego musi być punktem wyjścia wszelkiego sądu o nim.

Tu nie od rzeczy będzie przypomnieć, że aby naprawdę wejść w sztukę, trzeba

mieć wolę wprowadzenia w nią własnej wartości plastycznej, ale pozór jeno tego wejścia daje unormowane i wyćwiczone uprawianie tak zwanego piękna z góry dla pracy swej przyjętego, i przy największym nawet uporze w tej pracy, ma zamkniętą rolę. Bo w takim wysiłku rozprasza się człowiek nie dla wizji, której wogóle nie ściga, lecz dla efektu, który imituje, wtłaczając w ten sposób cel pracy artystycznej w obrabianie technicznych środków.

Dlatego też praca kilku tu malarzy, chociaż tak różnych od siebie i w skali i w rodzaju, jest jednak tym samym środkiem naturalizmu uprawianego estetycznie, mimo, że estetyczność tę inaczej każdy z nich pojmuje. Pejzaże Uziembły, Neumana i Terleckiego, ich ranki i wieczory, gra cieniów, zapowiedzi światła, położone są na powierzchni tej rzeczywistości, którą przed oczami mieli. Talenty ich wykreśliły sobie niebezpieczeństwo z utrwalania jednego tylko przeżycia. Duża pewność środków, przechodzi prawie że w nałóg. Podkreśla się tu, stale pamiętane pokrewieństwa walorów i jeden powód ich złączenia w obrazie. – Dziwna potrzeba malowania u Markowicza załamuje się w tym samym wyrazie, kryształizuje się niemal w tym samym środku. Ta zrównoważona atmosfera, której wystarcza zawsze to samo obrysowanie, zdobyła sobie, że tak powiem, instrument piękna. jako miarę formy ustalonej, niewzruszonej, nienaruszonej, skamieniałej, która jak wyrok zapada nad wszystkim co się przed oczami ma, która, że tak powiem, operuje wszelkie bogactwo życia. – Inaczej zaś trochę pojmowana piękność formy u Hannytkiewicza, przeradza się w niepokojący zwyczaj. Bo przepis nawet najudatniejszy, gdy ogranicza poczynającą się pracę, musi prowadzić jeno do zubożenia. Bo nawet najsubtelniejszy tygiel formy, prowadzić musi do harmonizatorstwa a odwraca od kolorytu, który przecie nie jest niczem jak odnalezieniem odpowiednika barwy dla rzeczy każdej; rysunek zaś przepisany z góry, gdyby nawet był poprawny, udaremnić musi rysunek

jedynie dobry, to znaczy taki, który mówi tylko o celu obrazu o powodzie plastycznym jego powstania wogóle. Nic to nikogo nie obchodzi, czy malarz ma za wiele czarnej farby, a z tym samym zamiarem do rzeczy różnych malarz przystępować nie może. To samo odnosi się do przedwczesnego występu F e d k o w i c z a. Nie można uprawiać sztuczki, gdy się chce wejść w sztukę.

Skoro już w ten sposób objęto „klub estetów“, niech wolno mi będzie powiedzieć, że o skali malarza decyduje nie jego bogactwo, ale odpowiedniość jego formy. To też całokształt pragnień, umiłowań, określonego celu z tą chwilą gdy u A x e n t o w i c z a odnalazły sobie odpowiednik w linii i walorze, właśnie w tym swoim zwięzłym wyrazie musiały szukać swego najwyższego znaczenia. I dlatego też dzieło jego może być harmonijną całością, fabrykatem mistrza takiej miary, że cokolwiek robi, podnosi to do wartości własnej artystycznej prawdy. — On zawsze ma odwagę być sobą, niewątpliwie ugruntowany na swej wysokości. W pracy swej malarz ten zaszachować się nie da, a jego wymagań zachwiać nie może żaden sąd jemu obcy. Tak wypróbowaną rytmicznością pracy, ustalił swój styl, upodobaniom nadając piętno konsekwencji. W tem jego odrębność. Bo odrębność, gdyby nawet była opartą na pozorze, gdy już raz wyrasta z charakteru malarskich środków, narzuca się oku jako rzeczywistość, którą trudno jest wartościować na miarę, chwilowego wrażenia. Bo tak pojęta odrębność, czy kształt nowy z sobą przynosi, czy tylko dostojność, zawsze wypowiada się w podziwie, który dzieło roztacza.

Ale gdy malarz chce dotrzeć do wyrazu własnych przeżyć, musi podjąć trud podstawowych przewyciężeń formy, które nie mogą być sprowadzone li tylko do zadań palety i sentymentu. Chcę właśnie mówić o produkcji H o f f m a n a, którego niezaprzeczony talent nie może się wyzwolić z narzucających mu się gotowych form. Głównym w nim rysem przestała już dawno być chęć znalezienia prawdy życia

z ziemią związanego. Pozorna ta, a męcząco długa walka z zagadkami uświęciła się w szablonie nieustannej spowiedzi z grzechu, którego się nie popełniło. A że się tych grzechów nie popełniło, że się spowiadać poprostu niema z czego, to dowód w tym, że malarz ten ciągle mówi tą samą barwą, czyli że ciągle mówi o tem samem, albo że ani linią ani barwą nie ma nic do powiedzenia. Znudzony ciągle tym samym szeptem spowiednik jego popadł też w zobojętnienie. Jedynem naturalnem wrażeniem tych obrazów, to jest jeno znana prośba: „Panie, daj, abym odpadł ku czemukolwiek innemu, żeby wytrysnęło źródło w wyschłej studni, z której zrobiłem Ci zbyteczny już nawet konfesyonał, abym mógł popełnić grzech, z któregoobyć mnie mógł rozgrzeszyć“. Takie określenie się malarskich środków i zadań, jest bodaj daleko więcej zgubne aniżeli rozplywanie się w niedociągniętych gestach. Bo igranie walorami jednego swego przeżycia, gdyby nawet doskonale wypowiedziane prowadzi li tylko do nieporozumienia z twórczością. Bo to już nie sztuka, lecz ćwiczenie. Uparte takie śpiewanie pieśni o swej pieśni, prowadzi do zmechanizowania przytomności nie wywołując samego zjawiska. Trzeba zaś koniecznie podać formę fakaś do odczucia, a nie samo odczuwanie, które dopiero formy tej by potrzebować mogło. Zaś tu odwrotne są drogi, to też i pomyłone rezultaty. Od człowieka zaś takiego talentu jak ten malarz, wolno i należy bezwzględnie i nieustępliwie żądać dzieła innej skali.

Patrząc na rzeźby L a s z c z k i, które są w zupełnym kontakcie z jego pracą poprzednią, widzi się jak jego żywotność gruntownie się ustaliła. Bolesne odczucia, które przez artystę tego się przewalają wydobywają się w jego pracy wyraźnie i niedwuznacznie. Patrząc w jego rzeźbę, możnaby dojść do przekonania, że gdy człowiek ustala wewnętrzny swój świat, na prawdzie jego życia oparty, odtąd przestaje poszukiwać stylowych dopełnień; będąc bowiem już sobą przestaje gonić sny o sobie; nadaje typ w ten sposób formie, którą tworzy, nie potrzebując, aby

ta forma dopowiadać go miała. Bo realne spojrzenie jego oka zastępuje wszelkie wytwarzane ideały. Ten wysiłek, im bujniej prowadzony, tem dokładniej oddala od pracy, która bywa odbiciem dążeń wybiegających przed życie. Bo taki wysiłek wytwarza zmysł dla formy, który zadławia skutecznie wszelką urabianą artystyczną dążność. Ponieważ u tego rzeźbiarza działa równocześnie obok sentymentu sprawność ustalona, więc też płaszczyzna jego rzeźby jest coraz bardziej zamknięta w swej wartości. Artysta przeświadczony o bogactwie takiego ujęcia bryły, nie sięga do wypaczania formy, które zdawać się mu może pantomimą finii. Jego potrzeba odnajduje sobie właściwe sposoby szczerzej bezwarunkowo pracy. Czy portret, czy grupa kompozycyjna, zawsze jest naturalnie wyłamana z pod dowolności poszukiwań. Jednak zdolność świeżego, niczem niezamąconego spojrzenia pozwala mu dawać rzeczy nawet odrębne, tak silnie jak plakieta rektora Fałata, która przynosi z sobą wprost dziką siłę niezależności artysty od szablonu plakiety, które zalewają ludzi monotonią ujęcia. I ta świeżość jest może najbardziej zadziwiająca wśród pracy jego. Odpowiednio oceniony jego temperament rzeźbiarski, dzięki zawsze mu właściwego spojrzenia, robi z każdej rzeczy charakterystyczną dla niego całość.

Zupełnie wyzwolonym z pod impresyjnych dowolności przedstawia się Pel-

czarski. Pominąwszy niektóre sztywne i ze sztucznym patosem wyprowadzone rzeczy, jak sucha „dziewica orleańska“ i teatralna „wiosna“, jest w każdej pracy nie tylko surowo poprawnym, ale sumiennie dociągniętym do tego wyrazu, który stanowi cel dla tego artysty. Uspokoił on powierzchnię swej rzeźby, uwolnił ją od wybiegów estetyzowania. I ten wysiłek jakby stał się jego stałą własnością. Masa jego bowiem trzyma się na przyzwyczajeniu oka do odnajdywania naturalnych zestawień, które mamy w życiu dookoła siebie. Niema w nim zmagania z trudem rozwiązania bryły. Z pracy swej daje nie wiele, ale jest w nim talent szlachetny, serce może wrażliwe choć zbyt opanowane, a praca znająca środki.

Jeżeli wymagania od obrazu, przeniesiemy do rodzaju ilustracji, to spotkamy

się tu z dość liczną pracą, przedewszystkiem Lubańskiej-Stryjeńskiej. Jest to przedziwny śpiewak z Bożej łaski, któremu zawczasie powiedziano, że ma wielki talent. W bezpośrednio tworzonych z dużą odrębnością rysunkach, przeciwstawia się wszystkiemu co robione jest dookoła. Ale jej niezamącona, niefrasobliwa gotowość w pracy, powraca ciągle do dyletantyzmu. Świeża naiwność podparta ogromnym rozmachem i szkodliwą a bezpodstawną pewnością, że wszystko co robi ma prawo obywatelstwa w sztuce, pozwala jej obok rzeczy niebywale dobrych, dawać rzeczy do cna



ROBOTNIK

Bronisław Pelczarski



GŁOWA KOBIETY

Jadwiga Bohdanowicz

beżplanowe. Na jednej u niej płaszczyźnie zjawiają się zgromadzone wszelkie zawiązane formy od realizmu aż do kubizmu poprzez wszelkie style. Te zadziwiające nierówności jakkolwiek z jednej strony mówią w najniezawodniejszy sposób o prawdziwości talentu, przecież przez nieznaną kontroli dowolność, stają się podstawą również i tej prawdy, że najlepsze jej rzeczy bynajmniej nie należą do prac z lat ostatnich. Szczęśliwy wybór tematu, wielką swobodę rozwiązywania i niebywałą mnogość produkcji, równowagę jednak brak zorganizowania płaszczyzny, przetrwania kolorytu i opanowania środków technicznych. Ta bezpośredniość pracy zarówno jest źródłem jej siły jak jej niebezpieczeństwa. Ale oczy ma tak wrażliwe, naiwność tak serdecznie namiętną, że w pracy jej należy oczekiwać zawsze wybuchów naprawdę stanowiących wyraz życia. Należy jeno nacisnąć jej wolę ku odpowiedzialności

konstrukcji, ku zatrzymaniu się w ramach, które sobie temperament najsluszniej wytyczyć powinien, ku odnalezieniu w sobie potrzeby jedności kształtu, który się daje. Bo praca tej artystki, gdy wkracza w zadania pogodzenia szeregu motywów, nie zdobywa sobie równowagi, nie normuje kategorii malarskiej myśli, a rozprasza się jeno w rozbieżności. Właśnie w tej przewadze wyobraźni, w której jedna rzecz drugiej swoje veto krzyczy, musi się odnaleźć ramy odpowiedniej pracy. Właśnie w tej ufności do pracy, skromność musi sobie odnaleźć nakazy opanowania środków technicznych. Właśnie w tej odrębności spojrzenia musi się zdobyć sposoby wyjścia z błędnych dróg mieszania pomysłowości rozmaitych. Z tych jednak względów każdą jej pracę wita się serdecznie.

W grafice pracujących jest dość liczny szereg. Błem, Oleś, Seweryn i Wi-



GŁOWA KOBIETY

Jadwiga Bohdanowicz

niarż odważnie podejmują zadania ciężkie, i przyznać trzeba, że choć nie zawsze, ale przeważnie starają się nie poddawać przypadkowości łatwej w tej technice, lecz idą ku poszukiwaniu istotnego znaczenia linii, jako jedyne go środka swej wymowy. Prace Wojnarskiego zbyt skoncentrowane lub zbyt luźne, mówią przy tem o szerokiej skali możliwości tego utalentowanego człowieka, który mając za sobą długą drogę rozwojową i wielkie opanowanie techniki, w swobodzie wyboru z pośród tych środków, ma utrudnienie przy ujęciu swej pracy ku wyrazom stanowczym a zrównoważonym. Duże zrozumienie zadań formy, które w poprzednich już pracach prowadziło niemal że do architektonicznej konstrukcji masy, jest najpewniejszą podstawą zapewniającą mu konsekwentny rozwój. Drzeworyty Oseckiego z tych samych względów zasługują na szczególną uwagę. Szczerłość jego

obserwacyi, zawziętość w wydobywaniu znaczenia kreślonej linii, powaga ujęcia motywu, stanowią w nim najbardziej korzystne podstawy pracy dalszej. — Miedzioryt Tretera jest wymowny swą swobodą wykonania, na prawdę wrażliwym dokonowaniem pejzażu do grupy „Samarytanina“ i zrozumieniem charakteru danego przedmiotu. Wskazuje on na niego, jako na bardzo tego zaawansowanego malarza. W ostatnich czasach od pierwszych występów, czy to dawał solidne projekty mebli, czy zgrane w barwie i rysunku kilimy, wszędzie dawał dowód, że niepomiernie ma więcej wiedzy malarzkiej, aniżeli lat pracy w malarstwie. I łącznie całą tę pracę jego dotychczasową trzeba powołać przed oczy, aby istotnie bez przesady ocenić kulturę artystyczną, którą cichym trudem opanował. Serdecznie się musi go witać, bo naprawdę solidnie czuje, pochłonięty przez zawód, ma-



PORTRET – Marmur

Laszczka Konstancy

teryal zaś, którym się posługuje miłuje i wnikliwie nim włada, a we wszystkim najowocniej świadomie poddaje się wymaganiom wyłącznie plastycznego znaczenia. Należy w ten sposób do najbardziej obdarzonych z pośród poczynających malarski zawód.

Technika drzeworytnicza w całości zapanowała nad pracą Skoczylasa, dla którego stanowi drogę od dowolności impresyjnej do obrazu jako ornament pojętego. Chwilowe zbytnie pochłonięcie techniką, doprowadziło go jednak do wyników dużej subtelności. A że jest to człowiek wielkich zdolności, pracy już przezwyjęzionej i odwagi w ujmowaniu błysków swej wyobraźni, więc praca obecna stanowić będzie podstawę, dla urze-

czywistnienia zamierzeń, których drogami pozostanie właściwa mu konstrukcja mas, siła szarmonizowanego kolorytu, stanowczość określenia plamy każdej, i nieprzearta odraza do wszelkiej błagi powierzchownej i niefrasobliwej dowolności. – Swoboda z jaką się posługuje techniką trudną, unikanie wybiegów przypadku, i stopniowe wyzwianie się z pod więzów naśladownictwa natury, stanowią w rozwoju tego malarza cechy bardzo znamienne i owocne. Patrząc na jego pracę ma się wrażenie, że nie grozi mu ani błąkanie po manowcach, ani trzymanie się uparte osiągniętych wyników, jeno naturalna droga rozwoju. W grafice, silniej aniżeli w innej pracy, stanął wyraźnie i dobrze wobec zadań sprowadzenia obrazu



CÓRKA – Marmur

Stanisław Popławski

do godności mozaiki. I tem bardziej właśnie godnym jest skupionej uwagi.

Praca Hrynkowskiego, wsparta wielką brawurą, może dzięki młodzieńczości, podlega zbyt silnym wahnieniom. Po wycieczkach do bezwzględного wyrazu kształtu, cofa się ku impresyonizmowi, aby wpadać w inną znowu krańcowość. Zrozumiała niecierpliwość przyjęcia sobie metod, nie może być w nim pochłonięta jeszcze przez celowe a wyłączone zdążanie po raz obranej drodze. Ale we wszystkim co podejmuje w obrazie, daje dowód, że zagadnienia przed którymi staje, stara się rozumieć. Aby określić główny w nim rys, musiałoby się przede wszystkim nazwać te nawyknięcia naturalistycznej sztuki, z których się wyleczyć usiłuje, i te zagadki, ku którym wyraźnie się skłania. A że to nachylanie się ku tym zagadkom jest w nim słuszne, to dowód tego w rezultatach pracy, mimo

ich niezależności jednej od drugiej. Wtłacza jednak użyte motywy we wspólny wyraz, i to staje się świadomym zadaniem. W pracy tej zdobywa sobie zrozumienie, jaką jest przepaść między barwnością a kolorytem, między poprawnością rysowania a linią wyrazu, wogóle w czem tkwi istotna użyteczność linii i barwy. Dlatego pracę jego należy śledzić. Grozi mu bowiem sięganie do form skończonych, które już są ostatniem słowem, i tem samym nie znają możliwości dalszej drogi. Leży to w braku konstrukcyi, która buduje własną drogę. A nie naodwrot. Dlatego należy na nim wymuszać wysiłek: najsurowszy, aby się rozwijał w atmosferze twardej, aby nie zaznał łatwych sukcesów i tem samym nie spoczął. Bo tkwi w nim istotnie talent, który potrafi owocnie naprzód iść.

Do krańcowo przeciwnych celów zdąża obecnie talent Sichulskiego. Jak

jego brawurowa wybuchowość, niebywale rozkielznanie kolorytu i szybka wrażliwość, przystosowanie zdobyć potrafią na tej nowej drodze, pokaże dopiero praca jego, którą z naturalną ciekawością śledzić trzeba.

Brak istotny i szkodliwy obecnej wystawy, to nieobecność Mehoffera. Jego praca bowiem dałaby majsterski podkład do pokazania dróg po jakich ustala się obraz pojęty jako przedmiot.

Na tej drodze poszukuje wyzwolenia Niesiołowski. Wystawia szereg kompozycji, kąpiących się kobiet. Od naturalizmu odszedł już dawno. Ale w pracy tej jest kilka wad. Przedewszystkiem wadliwym jest nawracanie do klasycyzmu. Bo nie może być, aby człowiekowi współczesnemu mogła być wyrazem jakakolwiek forma zamierzchła. Poza tem zaniedbania rysunkowe polegające na zamazaniu linii, zamiast spotęgowania konstrukcji. Bo niema na powierzchni obrazu mniej ważnych części, gdy wszystkie podniesione zostały do tego samego planu. — Stąpienie barw, które może daje harmonie, ale stoi w sprzeczności z kolorytem, bo przemieszczanie tej samej barwy na pola sąsiednie, zdradza tylko słabość formy, której jest przecie dopowiedzeniem. Wreszcie pod względem technicznym zbyt nie lekceważenie sposobów malarskich, które prowadzi do efektów ostrych a martwych. Bo samo wreszcie uproszczenie techniki jest tu celowem dla odwrócenia oka od aparatu malarskiego tylko ku wartościom plastycznym. — Ale wielki zmysł dla całości mimo tych uchybień, stawia tego malarza w szeregu najwybitniejszych. Uchybienia jego są bowiem manifestacją, przeciw zwyczajom zabiiania obrazu poprawnością jeno rzemiosła malarskiego. Niesiołowski bowiem ma za sobą drogę ogromną, na której tyle już razy dał dowody wielkiego opanowania formy. Ale potrzeba poszukiwań, gna go do coraz to nowych wysiłków. Żadnych zdobyczy nie mógł zatrzymać na stałe. Wszystkie porzucił, aby iść za młodą potrzebą nowej prawdy. W tym jest radość płynąca z obrazów jego. Nieustanne łamanie się z zadaniami stanowi

jego surowy, własny w rzeczy gest. Najwyższa w nim wola ujawnia się w logice. Wszelka samowola poddana tu została



IRACUNDA

Ludwik Puget



GŁOWA WENUS

Stanisław Popławski

wewnętrznej jedności obrazu. W ten sposób właściwy jego talentowi rozmach z rokiem każdym pogłębia się, stając się

instynktem prowadzącym ku sztuce dzieła pojętego jako przedmiot. Skoro zaś w ten sposób w jego pracach krystalizują się



JELINKA

Ludwik Puget



PORTRET

Jadwiga Bohdanowicz

usiłowania współczesne, choćby na mylnej drodze archaizowania, to wysiłek ten musi być podstawą sądu o nich. Należąc bowiem do tych niewielu, którzy w pracy przeszli najdłuższą linię rozwojową, nie-

znużenie stoi na posterunku, zasłużony weteran, którego praca nie potrzebuje żadnych zachwytów, żadnych uznań, bo największą nagrodą i oparciem jest mu przebyta próba. W pracy, gdzie przygotowują się podstawy nowej formy, zaszczytne przypada mu miejsce. Bo zmysły jego ścigają bez przerwy to co dusza wymarzyć zdołała. Ale im bardziej twórczy jest jego stosunek do pracy, tem większa odpowiedzialność spoczęła na nim. Dlatego i wymagania stawiane dla pracy jego muszą stać na wysokości jego.

Znamienną jest bardzo ewolucja w pracy Pugeta. Znany z wykwintnej artystycznej kultury długo jednak ważył w sobie gotowość rzucenia wypróbowanych uprzednio metod akademicyzmu, zanim się zdecydował przejść do stylizacji. Dlatego też obecnie jego wystąpienie, wprowadza go w zupełnie nowy stosunek do zadań plastycznych, które nie pozwolą mu podporządkować się pięknu natury, lecz każą narzucać tej naturze własne piętno, własny zamiar. Zapowiedź tej nowej pracy swojej daje w doskonałej formie portretu kobiecego. Jego gruntowna wiedza, zmysł dla najsubtelniejszych odchyleń płaszczyzny, pozwoli mu niewątpliwie w sposób rozkazodawczy użyć nowych środków. Ta rzeźba jest bodaj pierwszym jego czynem. Zasób doświadczeń jednak, który już ma za sobą, daje mu swobodę podjęcia nowych odpowiedzialności. Obrysowanie każdego szczegółu w rzeźbie jego pogłębiło się, jest bowiem wyrazem jego konstrukcyjnej myśli a nie jeno odpowiednikiem zewnętrznych wrażeń. Ustosunkowanie proporcji przestało być odtwarzaniem widzianego przedmiotu, odkąd objęła je tajemnica jednolitego wyrazu masy. Planowe odchylanie od natury wyrosło w nim, z świadomego poświęcenia prawd, do których się nawykło, na rzecz ornamentacyjnych potrzeb dzieła — W ten sposób praca odkrywa przed nim nowe dziedziny swobody. Oby ona otworzyła drogę, na której można być rozgłośnym w tem, w czem inni milczą.

Bohdanowicz odznacza się głębokim zrozumieniem rzeźby jako terenu dla

światła. Niema tu ani śladu więzienia cieniów, ani śladu leczenia na efekt, ani śladu realistycznej powierzchowności. Celowa konstrukcja masy, wielkie uproszcze-

czowane, że groziło jej przedwczesne dopięcie dojrzałości. Cokolwiek bądź jednak, ma przed sobą drogę, bo nie zamyka się tylko w formułce i nie załamuje na



CERES. Obraz olejny

Wojciech Weiss

nia płaszczyzny i orientacja kierunku, są w niej podstawową zdobyczą. Środki plastyczne tej rzeźbiarki, dzięki tegiej szkole tworzą z niej wyjątkową kulturę artystyczną, do której dochodzi nie drogą analizy, lecz wrażliwością dla wartości rzeźbiarskich, która wydaje w jej ręce w uproszczeniu najbardziej wyrafinowane prawdy. Jej praca tak bardzo dotyka istoty rzeźby, że jest dla wszystkich młodszych jak bicz na poprzestawanie na pozornych rezultatach. Ustosunkowanie mas, które się naprawdę zrozumiało, zrównoważenie osi, których rolę w pracy się związało, wyprowadzenie powierzchni, które nie jest kalkulacją lecącą na styl, stanowią tu ramy. Przyznać trzeba, że miara poprzedniej jej rzeźby, mówi o stopniu jej obecnego zaniedbania. W poprzedniej pracy, świadomością środków plastycznych, tak dalece podnosiła wartości od-

brakach tuż u samej podstawy.

Do tych samych celów uproszczenia i konstrukcji, zdąża również i rzeźbiarz Popławski. Jego „Wenus“ jednak mimo wszystkich swych zalet jest za szybkim rezultatem. Synteza tej formy, jest jakby uogólnieniem nawleczonem na niedość głęboko przetrawione zrównoważenia mas. Dlatego praca ta stawia go wobec największego niebezpieczeństwa jakim stać się może oderwanie w formę abstrakcyjną, która uwiedziona powabem stylu odsuwa od życia, odsuwa od wyrazu potrzeb tego życia i jego dopełnienia. Dlatego praca ta jest osamotnioną z pośród reszty rzeźby tego artysty, jako wartość oderwana w ilości i jakości. Nie znaczy to jednak, aby synteza jej miała być zawieszoną na próżni, żeby się miała rozlać w swem uogólnieniu. Bo jest w niej ustosunkowanie głębokości ujętych w szerokie masy

ogarniające, jest istotnie zrozumienie waleń rzeźbiarskich, przenikających się wzajemnie profilów i charakteru bryły. — Wysilek to szczerý, prawý, który pozwoli rzeźbiarzowi poprzez wszelkie załamania dojść do własnego wyrazu. Solidna wiedza środków technicznych, uparta wola, temperament stanowczy i opanowany, wysunęły jego śmiałość na plan pierwszy z pośród innych. Zawahania w pracy tego rzeźbiarza nie pozwalają mi z radością patrzeć na jego formę niezaprzeczenie wielką, to znaczy wytrzymującą wszelkie powiększenie, bez popadania w martwość. Zdany jednak jeno na własny wysilek, dochodzi do wartości skutecznie nie porzestaje na łatwym, odważnie jak mało

KRAKÓW 1918.

któ sięga do istoty rzeźby, i choć chwilami popada w formę, której kontynuować nie można, zachowuje jednak wewnętrzną żywotność, która czyni z niego najbardziej obiecującego pracownika. Nie poprzestanie na małych rezultatach. Bo jego droga od uwięzienia światła, poprzez budowanie terenu dla światła, prowadzi ku tej formie, która stać się musi sama źródłem światła.

Wszelkie zaś niedobory obecnej wystawy należy złożyć na karb tej prawdy, że niepodobna, aby wrażliwi właśnie mogli zachować „paskarstwo ducha“ i zdolność niezachwianego wyladowywania tego ducha, gdy naród cały ugina się pod ciężarem gruntownego przeżarcia nerwów.

WITOLD SOBOLEWSKI.

LUŻNE KARTKI.

Brak nam tradycyi i utwierdzonego gruntu dla wzrostu idei. Na zachodzie każdy zdobywca nowych dróg wspiera się na ramionach poprzedników. U nas niedorostek ośmnastoletni, dwudziestoletni ma za idyotę. Tam młody czci w starszym rodziciela, starszy w młodszym dowód żywotności własnej pracy. U nas przechodzą obaj nad sobą do porządku dziennego. Tam twórczość wypływa z podstaw ludowego poczucia. U nas każdy przychodzi z inną wartością zewnętrzną. Tam ruch czasu chwytny jest w serce, jego rozstrzygnięcie uderza w minione, godzi w nadchodzące. U nas czterdziestoletni im bardziej utknął w swej pracy, w dwudziestoletnim widzi bezprawie rozwoju. Tam odwaga rzutu, który nie rozpatruje. U nas godność przemianowano w wiarę, że istotnem jest zgaszone i dostojne. Tymczasem nie jest wyrazem talentu, gdy się szydzi, nie jest przebiegłem, gdy się zaprzecza, nie jest żywotnem, gdy się naśladowuje. A nikt nie jest dobrym, gdy jest nowym. Żadna sztuka nie jest złą, gdyż jest tylko inną.

Z MYŚLI KAZIMIERZA EDSCHMIDA.

KRONIKA

BUDOWA MIAST. Inż. Roman Feliński.

Jest to jedna z pierwszych w tym zakresie książek, pod wpływem zniszczenia wojną powstałych. Wydana została w r. 1916. Należy się jej z tytułu pierwszeństwa słów kilka oceny i rozbióru.

W przedmowie, jak w uwerturze opery, koncentruje się przeważnie skupiona myśl i cel książki w zdaniach niewielu. Podkreślićby je wypadało: „czekającej nas bowiem odbudowie, nie chodzi jedynie o pośpiech, lecz też o przeprowadzenie tego odrodzenia kraju w sposób najracjonalniejszy i najpomyślniejszy dla naszej przyszłości“ — oraz drugie określające bliższy cel książki: „niniejsza praca jest pierwszą dotychczas próbą sformułowania zasad i wyników wiedzy budowy miast, oraz przed-

stawienia ze stanowiska tej wiedzy naszych zadań przy odbudowie naszych miast i miasteczek.

Z dziesięciu rozdziałów, które dzielą treść książki, dwa pierwsze zajmują się historycznym wywodem budowy i powstawania miast. Oczywiście, że to zupełnie wystarcza dla ogólnego związania treści nowoczesnej teorii z przepyszną praktyką wieków ubiegłych, które, jak to autor zresztą sam przyznaje, nie znały teorii budowy miast, ale rozbudowywały się kapitalnie tak, że dziś nam daleko do ich sprawności.

Dalsze dwa rozdziały przygotowują w ogólnych zarysach dzisiejszą teorię budowy miast, oraz opisują bliższe zadanie, które nauka ta stawia sobie do rozwiązania. Reszta rozdziałów, to już prawidła i syste-

matycznie ujęte zasady budowy miast z całym aparatem tabel, zestawień, problemów zieleni, higieny, teorii ulicy, planu domu i t. p.

Jak w każdym dziele technicznym, ilustracja czy rysunek znaczą bardzo wiele. A że autor kładzie duży nacisk na stronę praktyczną nowej nauki, nie zapomina także i o tem. Jednak ilustracyjna strona jest w książce tej słabszą. Może z powodu wojny i trudności wystarania się o większy materiał w tym kierunku, nie dość obrazowo przedstawionym został postęp w nauce budowy miast na zachodzie. W ten sposób zupełnie inną wymowę zdobywają ryciny podane w książce. Mamy bowiem materiał dawnych wieków, który nie powstał na podstawie teorii osnutej z góry lub jako wynik statystyki matematycznie dokładnej, a niemniej miasto jest pełne stylu, malowniczości i wygody. Natomiast ilustracji nowoczesnych miast, powinno być w książce tak wiele i tak doskonałych, aby nie było wątpliwości, iż nauka ta ujmując w prawidła i system budowę miast, stwarza istotnie arcydzieła.

W rezultacie należałoby wyprowadzić wniosek, że nie należałoby stwarzać tak odrębnie wyłącznej dziedziny fachowo niedostępnej, jak gdyby tylko dla wtajemniczonych kapłanów, lecz teorię poprostu ujmować jako nierozdzielną część uniejności architektury. Jednostki zaś, których talent skłania się w tym kierunku, w pracy odnajdą właściwe sposoby działania.

ZASADY BUDOWY MIAST MAŁYCH I MIASTECZEK. Inż. Artur Kühnel. Lwów 1918 r.

O ile w pierwszej na tem miejscu opisaney książce zwraca uwagę ogólne ujęcie całości, to w drugiej znajdujemy już jakby rozwinięcie myśli poprzedniej. Odrazu po-dnieść należy jej nadzwyczaj dobre wrażenie. Jest to już zupełne „vademezum“ inżyniera lub architekty, który mało z budową miast miał do czynienia. Książka ta wprowadza go doskonale w arkany zadania. A tą pomocą może mu być z dwóch powodów: po pierwsze począwszy od tytułów poszczególnych rozdziałów, dotyka stanowczo wszystkich możliwych przy budowie miasta zachodzących spraw i zwięźle daje zdrowe rozwiązania, poparte odpowiednim rysunkiem. A przykłady te wzięto tu nie z odległych miast zachodu, lecz naszych, które niejednokrotnie widzieliśmy, lub na które patrzymy; po drugie podaje wyczerpujące zestawienie zasad i norm profilów ulic, placów, rozwiązań narożników, przejazdów i t. p. szczegółów. W ten sposób przy opracowaniu nawet większego

miasta, książka ta jako podręcznik, zupełnie wprowadza projektującego w zaznajomienie się z zadaniem. Wyróżnia się tu cały szereg momentów ogromnie lapidarnie a technicznie przejrzysto podanych, które odnoszą się do ogólniejszego ujęcia zadań rozłożenia miasta. Z natury rzeczy, gdy lapidarność ta nie wystarcza, zmusza jedynie do szukania uzupełnień w odpowiedniej monografii danego działu, nie osłabiając jednak obrazu całości zagadnienia. Tęgo i rozważnie ujętą jest sprawa rozdziału miasta i stref budowlanych. Nie zapomniano także o wykonawczym organie, który czuwać ma nad wykonaniem wzorowego planu, z chwilą wprowadzenia go w życie. Wreszcie projekt ramowy ustawy budowlanej, zwrócenie w nim uwagi na wartość i ważność planu regulacyjnego, jest jakby w zakończeniu ukoronowaniem pracy i wskazaniem celu całej książki.

Z tego skupionego charakteru podręcznej książki wynika także jej słaba strona. Było to nieuniknionem przy niesłychanem zwróceniu i ściśnieniu niektórych rozdziałów, do krótkich tylko napomknięć. Nie przepuszczono jednak niczego. To też książkę tę z jej treścią i jasnością przeglądu i tem mądrym nawet ograniczeniem w pewnych szczegółach, czyta się potoczycie, porusza bowiem wszystko, co interesować może tak samo obytego fachowca jak i laika. winna też znaleźć się ona w ręku nie tylko techników, lecz zarządów miast i ludzi swój kraj miłujących.

FR. M.

SZTUKA KOŚCIELNA.

Wysuwa się zagadnienie stałe, a nigdy niedość często poruszane jak na jej doniosłość pierwszorzędne znaczenia przystało. Idzie o zapewnienie wrót naszych świątyń, dla twórczej pracy polskiego artysty, który wyszedłszy z tego samego charakteru narodowego ducha, najpewniej da wyraz potrzeb całej jego masy. Świątynia zaś pozostanie najszerszym gruntem, a często jedynym dla szlachetnego działania kultury artystycznej, jako wychowawcza siła, która wybiega daleko poza podniesienie li tylko wspaniałości kultu, budząc wyobraźnię i serce ludzkie.

Możnaby powiedzieć, że bezpośrednio po rewolucyi francuskiej zgasło połączenie wielkiej sztuki z kościołem. Przez długie wieki szła ona równorzędnie z wierami ludów, znacząc etapy tej drogi rozkwitem swym w różnych epokach. Religia tworzyła styl. Prawdziwe uczucie religijne wyrażało styl wieku, uplastyczniając w sztuce kościelnej najszlachetniejsze jego porywy. Kościół był zawsze ostoją sztuki, odrzucał bowiem wszystko, co było w niej przy-

ziemnem, dając przeciwnie możność służenia najwyższej idei, cel, do którego dążyć winien każdy prawdziwy artysta, Dlatego w nim widzieliśmy zawsze całą przewijającą się przed nami historię sztuki, a najświetniejsze imiona artystów błyszczą w jego wnętrzach, jakby drogie kamienie na chwałę i cześć najwyższą.

Brak ideowości ostatnich czasów, smutno się odbił na murach i wnętrzach świątyni. Nigdy nie mogąca wygasnąć w ludzkości potrzeba plastycznego wyrazu, została odsunięta, a szablon wprowadzony obniżył tu wysiłek, tworząc niegodne zamieszanie pojęć. Szybkość opracowania wnętrz przez ludzi również nieprzygotowanych do tak wielkich zadań ani talentem, ani pracą, wytworzyła tę tandetę zalewającą i kupczącą wszystkim. Przystępność i taniość tej roboty pogłębia do ostateczności nieporozumienie między zapotrzebowaniem sztuki, a prawdziwym artystą, z wielką szkodą dla ogólnej kultury.

Zgubne rezultaty takiego stanu rzeczy otrzeźwiły już wielu, niemniej zagraniczne fabryki tandety tak zwanej sztuki kościelnej pracują jeszcze w dużym stopniu dla krajów barbarzyńskich, do których szeregu niestety i nas zaliczono.

Tani efekt zastąpił wartości szczerze. Mając moc wzorów własnych, sięgamy po cudze, jakby one miały być powołane do zaspokojenia żywego tętna polskiego ludu.

S. O.

OCHRONA ZABYTEKÓW.

Celem zabezpieczenia budowli zabytkowych uszkodzonych przez wypadki wojenne, przeprowadzono przy pomocy subwencji szereg najpilniejszych robót. Najważniejszą potrzebą było wszędzie pokrycie dachem i zamurowanie znaczniejszych wyłomów ściennych. W tym kierunku otoczono opieką przedewszystkiem najcenniejsze budowle średniowieczne i tak: kościół w Radłowie, początkiem swym sięgający jeszcze pierwszej połowy XIV w., dalej starą część kościoła w Szczepanowie, pochodzącą z fundacji Długosza, późnogotycki kościół w Feliszynie. Z pomiędzy późniejszych kościołów objęto akcją w Galicyi zachodniej następujące: w Gręboszowie, Żabnie, Odporyszowie, Zbylitowskiej górze, Tuchowie, dalej w Galicyi środkowej kościoły: OO. Dominikanów w Jarosławiu i Tarnobrzegu, dawny kościół PP. Benedyktynów w Jarosławiu, kościół OO. Bernardynów w Sokalu, kościoły parafialne w Uściu solnem, Sieniawie, Narolu, Hussakowie, Miżyńcu i Starej Soli. Ze starych kościołów drewnianych zrekonstruowano stary częściowo zniszczony w Sękowej, naprawiono w Haczowie, Grabiu, Szerzynach i Rzepienniku biskupim, nadto

przeprowadzono roboty przy cerkwi w Laszkach murowanych, niegdyś kaplicy zamkowej Mniszchów i kilku bardziej wartościowych cerkwiach drewnianych w powiecie jarosławskim i zrestaurowano renesansową kaplicę zamkową w Krasiczynie. W Żółkwi podjęto pokrycie dachem zamku królewskiego.

Roboty ochronne przy budowlach zabytkowych w Galicyi wschodniej przeprowadzone być mają przez Centralę odbudowy, której Urząd konserwatorski przedstawia w tym kierunku swe wnioski.

REWINDYKACYA ZRABOWANYCH DZIEŁ SZTUKI.

Należałoby uzyskać jak najdokładniejszy i najliczniejszy materiał, któryby świadczył o rozmiarach naszych strat kulturalnych. W myśl tego, Urząd konserwatorski zwracał się już z apelem do poszkodowanych, aby nadsyłali wykazy szkód, jakie wskutek wojny w dziedzinie zbiorów sztuki i przedmiotów artystycznych ponieśli. Wszelkie informacje dotyczące zrabowanych czy zniszczonych dzieł sztuki, będą w odpowiednim czasie zużytkowane, hy przynajmniej część cennych zabytków ruchomych wróciła do dawnych właścicieli.

T. S.

REKWIZYCJA METALI.

Na podstawie rozporządzeń ministerjalnych, znanych publiczności z kilkakrotnych obwieszczeń, rozpoczęła się już rekwizycja przedmiotów metalowych, klamek i okuć drzwiowych. Ponieważ między tymi przedmiotami, czy to luksusowymi, czy to nawet użytkowymi, mogą się znaleźć takie, które mają wartość zabytkową, lub artystyczną, przeto tutejszy Urząd konserwatorski podjął akcję w kierunku ich ochrony.

Przedmioty artystyczne z miedzi, mosiądzu, brązu, niklu, zasadniczo rekwizycyi nie podlegają. Szczególniejszą uwagę zwraca się także na przedmioty cynowe, które z powodu swej rzadkości posiadają wyjątkową wartość. A więc przedmioty, na których są płaskorzeźbione lub ryte ozdoby lub ornamentacya, a nawet całkiem gładkie, jak stare talerze lub półmiski, z bardzo szerokim brzegiem (wiek XVI i XVII) z falistymi karbowanymi brzegami (wiek XVIII) gładkie puhary i dzbany i t. p. o szczególniejszych kształtach.

Z okuć drzwiowych zaś mogą być wyłączone: 1) W zasadzie wszystkie okucia do drzwi z przed roku 1750. 2) Z okuć do drzwi z epoki między r. 1750 a 1820 tylko ozdobione płaskorzeźbami, cyzelowaniem albo grawirowaniem lub odznaczające się, mimo pojedynczego wykonania, szczególnie piękną formą artystyczną;

wreszcie takie okucia, które przytwierdzone są do szczególnie wartościowych artystycznych lub do posiadających artystyczno-historyczną wartość drzwi, któreby przez zdjęcie tych okuć mogły doznać uszkodzenia, 3) z czasu po roku 1820 tylko okucia do drzwi przedstawiające się jako szczególnie mistrzowskie dzieła przemysłu artystycznego.

W celu zwolnienia od rekwizycji przedmiotów zabytkowych, należy się postarać o orzeczenie Urzędu konserwatorskiego lub rzeczoznawców mianowanych przez c. k. Centralną Komisję dla ochrony zabytków w Wiedniu, którymi są w Krakowie: Dr. Feliks Kopera, Inż. Leonard Lepszy, Dr. Jerzy hr. Mycielski, Jerzy Remer, Dr. Tadeusz Szydłowski, Dr. Stanisław Tomkowicz, w Galicyi zaś wschodniej: prof. Dr. Jan Bożoz-Antoniewicz, Dr. Karol Badecki, Dr. Władysław Podlacha, Dr. Władysław Stroner. Starający się o zwolnienie z poza Krakowa lub Lwowa, powinni podać obok czasu pochodzenia przedmiotu, krótki jego opis i załączyć rysunek lub fotografię.

J. R.

MUZEUM.

Mówić dziś w zgiełku niepewności o najżywotniejsze sprawy jutra o muzeach, jest tylko pozornie nie na czasie. Zgromadzenie szczątków już dokonanej pracy, może być właśnie przejawem żywotności, której wiara wybiega poza obecne zmęczenie. Strzępy, które nam pozostały są dostojne, a przedewszystkiem już jedyne. I nic nie powstrzyma ludzi dobrej woli od ratowania ich, od gromadzenia.

Łatwiejszym od tego jest zorganizowanie muzeum, odlewów gipsowych na wzór paryskiego „Musée comparé du Trocadero”. Nie znaczy to, aby się miało zgromadzić gipsy, które już są w rękach naszych po gabinetach szkolnych rozrzucone. Te powinny pozostać na miejscu. Wychowawcze ich znaczenie spełnić bowiem mogą jedynie gdy się uczeń z nimi żywa w długim obcowaniu, bez chodzenia w poszukiwaniu za nimi. Ale posiadamy jeszcze skarby formy, rozrzucone po całym kraju, których odrębności tak ciekawi jesteśmy, czy to w ludowej rzeźbie, czy po kościołach, i wreszcie domach prywatnych.

Wniknąwszy zaś nieco w rozwój dzisiejszej sztuki europejskiej, spotykamy się z potrzebą szerokich studyów nad tem, co zrobione i w kraju i u obcych. Tem tłumaczy się powszechnie odczuwana potrzeba jazdy na zachód, celem dopełniania studyów. Jednak spotkanie się tam doraźne z ogromem pracy całych tysiącleci, zwala taki natłok trudny do strawienia, że, zbyt wielką część wartości jego musi pozostać nie-

tkniętą. Inaczejby rzecz się miała z pracą, dojrzewającą przy ciągłej kontroli wzorów wielkich. Pod naciskiem bowiem nadmierne licznych wrażeń odbieranych doraźnie, zbyt łatwo poddać się zewnętrznej jeno stronie, z doskonałym zapomnieniem, że konieczną tu własną duchową drogą opartą o sumienną kulturalną pracę. „Nagła ewolucya” pokrywa w sztuce najczęściej popolity jeno manewr. Na to zaś, żeby własną drogę duchową znaleźć szczerze w tym nawale kultury wieków, musi się lata całe w sobie ją przetrawiać. Wtedy można zachować duszę silną i zdrową. Jest to za potrzebą dotycząca nie tylko pracujących w sztuce, ale w niemniejszym stopniu ogółu społeczeństwa.

Dlatego myśl stworzenia muzeum porównawczego jest niezaprzeczenie zdrową. Urzeczywistnienie tej myśli posunęłoby pracę nad kulturą artystyczną w kraju o krok olbrzymi wprzód.

Rozpocząć pracę należałoby od zapewnienia sobie odlewów zabytków naszej przeszłości plastycznej, które z dnia na dzień kruszeją. Poczem dzięki dokonanej już w tym kierunku pracy innych narodów, drobnym wkładem, drogą zamiany kopii, zwiększać by można najskuteczniej zbudowane zbiory materiałem porównawczym.

Powstanie kilku takich zgrupowań w kraju stanie się naturalną pomocą zbiorów. Praca dopiero wytworzy zainteresowanie. Potrzeba wyrobi niezbędnych fachowych sztukatorów.

W rezultacie zdobyłoby się niewątpliwie doskonały teren wychowawczy.

W Krakowie rozpoczęto już konkretną w tym kierunku pracę. Oby jej było danem przezwyciężyć trudności.

S. O.

KONKURS

Magistrat miasta Kielc ogłasza konkurs na „Dom kąpeli ludowych” z terminem 15-go września b. r. Dwie nagrody: 1000 i 600 kor. Budynek piętrowy, o powierzchni 190 m² ma być zaprojektowany przy ulicy Staszycy, która wznosi się o 1 metr ponad poziomem placu. Projekt ma objąć w dwóch oddziałach 6 wanien, 2 dla dzieci, 22 natryski i łaźnię parową. Kąpiele dwuklasowe. Sutoryny muszą być wyzyskane na mieszkania dla stróża i na pomieszczenie pomp i kotłowni. Budynek, stojący luźnie, pod względem architektonicznym powinien mieć charakter swojski i uwzględniać motywy polskie. Szkoda, że ogłoszenie to nie podaje skali żądanego projektu i składu konkursowego sądu.

WARSZTATY KRAKOWSKIE po 4-letnim zastoju rozpoczynają pracę koło stworzenia ogniska przemysłu artystycznego opartego o stow. artystów i rzemieślników.



MEBLI, KOMPLETNYCH URZĄDZEŃ, MEBLI KOSZYKARSKICH, KUCHENNYCH, OGRO-
DOWYCH, OZDÓB Z DRZEWA I WEŁNY, KILIMÓW, HAFTÓW I T. D. DOSTARCZA

LIGA POMOCY PRZEMYSŁOWEJ
W KRAKOWIE, UL. STRASZEWSKIEGO NR. 28.
CENY PRZYSTĘPNE. — DLA KUPCÓW ODPOWIEDNI RABAT

ZAKŁAD ARTYSTYCZNO-RYTOWNICZY
JAN WIDLIŃSKI

Kraków, Rynek główny, Linia A-B. 49/1.

rzeźbi i rytuje herby, monogramy, napisy i t. p. w metalach i kamieniach,
miedzio- i drzeworyty, pieczętki i numeratory, szklidy emaliowane i metalowe

KSIĘGARNIA I SKŁAD NUT
G. GEBETHNERA i SKI W KRAKOWIE

POLECA:

Chłędowski K. Historje neapolitańskie	K 48 —	Wies i miasteczko. Materiały do archite-	
— Rokoko we Włoszech	„ 32 —	ktury polskiej	K 32 —
Dęhicki Z. Miasteczko	„ 5 60	w oprawie	„ 48 —
Ekielski. Odbudowa polskiej wsi — projekty	„ 15 —	na papierze kredowym	„ 64 —
Fassbender Eug. Zasady nowoczesnej nauki		Zubrzycki Sas J. Utwór kształtu	„ 50 —
o budowie miast	„ 4 —	— Zwięzła historia sztuki	„ 28 —
O architekturze Warszawy	„ 1 60		
Odbudowa polskiego miasteczka — projekty	„ 10 —	Do nabycia we wszystkich księgarniach.	

*Reprodukcyje włoskie, polskie, holenderskie,
niemieckie i t. p. — Odlewy gipsowe główek
Wita Stwoosza, biustów, fryzów greckich itp.
Wzory do malowania, Farby olejne, Pastele,
— Pedzle, Palety, Kasetki kompletne i t. p. —*

~~~~~ polecają ~~~~~

Zjednoczone Firmy Drobner-Kraków.

AMBROŻY CHROBAK

KRAKÓW UL. KAZIMIERZA WIELKIEGO NR. 53.

PRZYJMUJE ZAMÓWIENIA
NA ROBOTY STOLARSKIE
I BUDOWLANE

KSIĘGARNIA KRZYŻANOWSKIEGO
W KRAKOWIE

POLECA SZTYCHY MISTRZÓW: CHODOWIECKIEGO, BARTOLOZZIEGO, KAUFMANA, LE PRINCE, PIRANESIEGO
GIOW. ORAZ INNYCH, SZTYCHY XVIII I XIX W. W RAMACH ORYGINALNYCH, ORAZ NAŚLADOWNICTWA STA-
RYCH RAM UTRZYMUJE NA SKŁADZIE, DRZEWORYTY JAPŃSKIE I RZADKIE KSIĄŻKI POLSKIE I FRANCUSKIE.





KRAJOWE TOWARZYSTWO BUDOWLANE

SPÓŁKA Z OGRANICZONĄ PORĘKĄ

W KRAKOWIE, UL. PODWALE L. 7 -- TELEF. 1504

WYKONYWANIE, URZĄDZANIE ORAZ REKONSTRUKCJE I ODBUDOWA BUDOWLI
PRYWATNYCH I PUBLICZNYCH, FABRYK, ROBÓT ŻELAZO-BETONOWYCH, DRÓG,
ULIC, KANALIZACJI MIAST, MOSTÓW KOLEI I WSZELKICH INNYCH -- TAK NA
RACHUNEK WŁASNY JAK I CUDZY

KRAKOWSKI
ZAKŁAD WITRAŻÓW
OSZKLEŃ I MOZAIKI
S. G. ŻELEŃSKI

W KRAKOWIE
ALEJA KRASIŃSKIEGO L. 23
WYKONUJE
OD NAJSKROMNIEJSZYCH OSZKLEŃ
DO NAJBOGATSZYCH WITRAŻÓW
TELEF. 137.

JAKÓB WALENTA

RYTOWNIK, KRAKÓW, SŁAWKOWSKA L. 3, HOTEL SASKI

MONOGRAMY, HERBY, PIECZĘCIE KAUCZUKOWE I METAL., TABLICE EMALIOWANE
RYTE I ODLEWANE, NAPISY I GRAWIROWANIA W METALACH I KAMIENIACH

SZCZAWNICA

WILLA „POD MATKĄ BOSKĄ“ -- NAPRZECIW POCZTY

POLECA POKOJE ZIMĄ I LATEM Z UTRZYMANIEM LUB BEZ

ZA ZARZĄD HENRYKA PRUSZYŃSKA





Przedsiębiorstwo elektrotechniczne - Inż. Piotr Król

WYKONYWA URZĄDZENIA ELEKTRYCZNE, BUDOWY CENTRAL, INSTALACJE DOMÓW I MIESZKAŃ, ŁĄCZY Z SIĘCIĄ MIEJSKĄ, PRZENOSZENIA SIŁY, WYCIĄGI ELEKTRYCZNE, SYGNALIZACJĘ, GROMOCHRONY ITP. UTRZYMUJE NA SKŁADZIE: ŚWIECZNIKI, ŻARÓWKI I WSZELKIE MATERIAŁY ELEKTROTECHNICZNE ETC.

PORADY TECHNICZNE I KOSZTORYSY NA ŻĄDANIE
FIRMA WYKONAŁA SZEREG PIERWSZORZĘDNYCH URZĄDZEŃ W KRAJU
KRAKÓW, UL. WIŚLNA 2 — TELEFON 3030

MALARZ I DEKORATOR JÓZEF WOŁOWSKI

PRZYJMUJE
WSZELKIE ROBOTY,
WCHODZĄCE W ZAKRES MALARSTWA
POKOJOWEGO I KOŚCIELNEGO
KRAKÓW, ULICA ZACISZE 16
TELEFON Nr. 3051

EDMUND KOROSADOWICZ

ART. RZEźBIARZ-CYZELER, UCZEŃ JÓZEFA HAKOWSKIEGO — KRAKÓW, TENCZYŃSKIEGO 6
KUJE W METALACH, WYKONYWA PŁASKORZEźBY, FIGURY, PORTRETY, MEDALIONY,
ORNAMENTA, KIELICHY, MONSTRANCYJE I LICHTARZE SPOSOBEM „EN REPOUSSE“

ALEKSANDROWICZ

KRAKÓW, ULICA BASZTOWA 1
SKŁAD PAPIERU I PRZYBORÓW MALARSKICH
= BOGATY WYBÓR REPRODUKCYI =



**WYDAWNICTWA
MIEJSKIEGO MUZEUM TECHNICZNO-
PRZEMYSŁOWEGO W KRAKOWIE. :**

- Album ozdób z kaplicy Zygmuntońskiej i z dwóch nagrobków w katedrze krak. tablic XVI. K 150'—*
Ozdoby budownicze z cerkwi w Kurtea D'Argyisch na Wołoszczyźnie jako wzory do nauki rysunku cyrklowego, tablic 44. K 12'—
Bartolomeo Berescci, architekt kaplicy Zygmuntońskiej oraz wiadomości do Albumu ozdób w kaplicy Zygmuntońskiej, skreślił Wład. Łuszczkiewicz K 4.—
Nagrobki materiał z konkursu ogłoszonego przez Tow. sztuka stosowana i Muzeum techniczno-przemysłowe K 2'—
H. Mutherius: Sztuka stosowana i architekt. K 3'—
Jan Wdowiczewski: Sztuka w plakatach . K 2'50
Wystawa w plakatach, przewodnik z uwagami o rozwoju plakatu, charakterystyka wybitniejszych artystów plakatu K 1'50
Dr. Adolf Vetter: O znaczeniu idei związku uszlachetnienia pracy K 1'50
Zakładanie ognisk dla młodzieży rękodzielniczej i przemysłowej K 1'50
Inż. Jan Weber: Wybór motoru w przemyśle drobnym K 3'—
St. Batko: Reklama w handlu i przemyśle K 1'50
Stanisław Batko i W. Ostrowski: Podręczniki do odbywania egzaminów czeladniczych . K 2'—
Dyplomy czeladnicze według projektu Karola Maszkowskiego K 1'50