

P. 389

RZECZY PIĘKNE

BIBLIOTEKA
WYDZ.
ARCHITECTURY



MIESIĘCZNIK
POŚWIĘCONY
ARCHITEKTURZE
RZEŹBIE · MALARSTWU
OCHRONIE ZABYTKÓW
KONSERWACJOM
i RZEMIOSŁOM
KRAKÓW · 1918



R:1

N:2



ZAKŁAD ARTYSTYCZNO-RYTOWNICZY
JAN WIDLIŃSKI

Kraków, Rynek, Linia A-B. 46/1.
— obok Hotelu Drezdeńskiego. —

rzeźbi i ryluje: herby, monogramy, napisy w srebrze, złocie
i w szlachetnych kamieniach, miedzi i drzeworyły, pieczętki
: kauczukowe, numeratory, tablice emaliowane i trawione. :

ODBUDOWA KRAJU

**/* miesięcznik poświęcony sprawom gospodarstwa narodowego. **/*
Organ obywatelskiego Komitetu odbudowy wsi i miast w Krakowie

MASKI

LITERATURA, SZTUKA i SATYRA

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

Pracownia czelersko 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

KULTURA POLSKI

TYGODNIK NIEPODLEGŁOŚCIOWY

wychodzi w Krakowie pod redakcją L. Wasilewskiego, i H. Radlińskiej przy współpracow-
nictwie m. in.: Wł. Baranowskiego, dr. Z. D. Golińskiej, S. Daniłowskiego, S. Dubiela,
T. Hołówki, J. Krzesławskiego, dr. Bol. Limanowskiego, W. Lipińskiego, dr. J. Ptaśnika,
— ks. Michejdy, dr. Rowida, B. Straszewicza, D. Wandycza, J. Wicza, B. Zahorskiego. —
Redakcja i administracja: Floryańska 53. Prenumerata roczna 20 K, kwartalna 6 K.

CZASOPISMO

KRAKOWSKIEGO TOWARZYSTWA TECHNICZNEGO

Kraków, ulica Straszewskiego 28

ZDRÓJ

dwutygodnik poświęcony sztuce i kulturze umysłowej
**/*/*/* Poznań, plac Wilhelmowski 7 **/*/*/*

Związek Powszechny artystów polskich

i
Biuro porady artystycznej dla sztuki kościelnej

**/*/*/*/*/*/*/*/* czynne są bez przerwy **/*/*/*/*/*/*/*/*
KRAKÓW, ULICA SZPITALNA, RÓG PLACU ŚW. DUCHA.



KOŁO ARCHITEKTÓW
W WARSZAWIE.

BIBLIOTEKA
WYDZ.
ARCHITEKTURY

«RZECZY PIĘKNE»
MIESIĘCZNIK POSWIECONY ARCHITEKTURZE,
RZEZBIE, MALARSTWU, OCHRONIE ZABYTKÓW,
KOŚCIELNICTWU I RZEMIOSŁOM

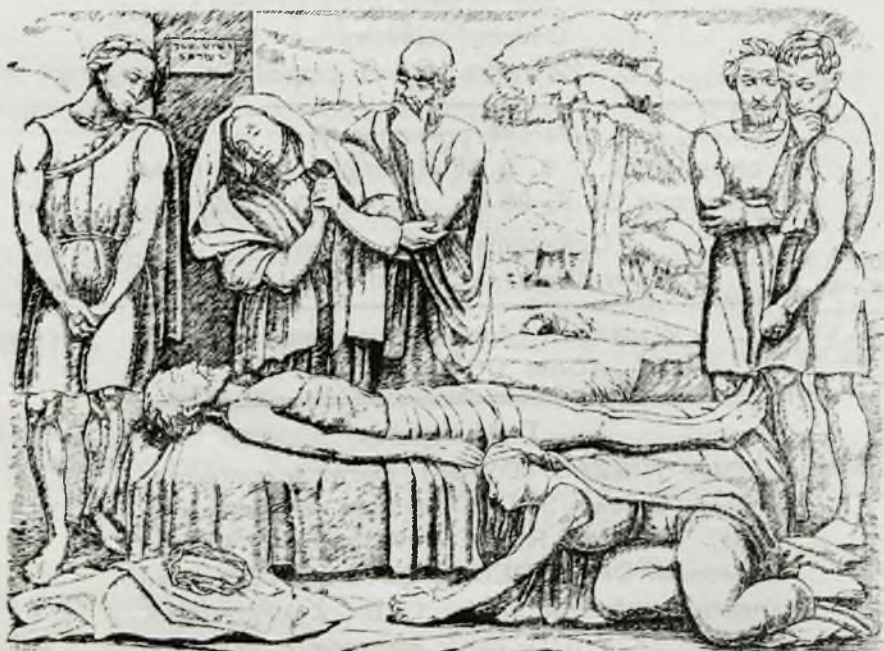
Adres Redakcyi i Administracyi:
Kraków, ul. Smoleńska l. 9
Muzeum techniczno-przemysłowe
Godziny urzędowe:
10—12 rano 6—8 popoł.

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:
ADAM NIEZABITOWSKI: Barwa w zastosowa-
niu do budowy. S. D.: Odbudowa wsi podkrakow-
skiej. JERZY REMER: Artystyczne wartości
dzwonów. DR. TADEUSZ SZYDŁOWSKI: Stan
naszych zabytków sztuki. L. B.: Z kilimkarstwa.
ADAM DOBRODZICKI: Bez mogiły. WITOLD
SOBOLEWSKI: Przegląd wystaw. KAZIMIERZ
WITKIEWICZ: Przemysł artystyczny w wyrobach
metalowych. ADAM DOBRODZICKI: Arabeska
(Zagadnienia kubizmu). ST. K. OSTROWSKI:
O potrzebie sztuki. KRONIKA: Konkurs na ra-
tusz. Znaki uliczne. Związek budowniczych pol-
skich. Konkurs. Zdrój. Bibliografia.

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



PIETA. Miedzioryt.

Jan Wojnarski.

»RZECZY PIĘKNE«

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

REDAKTOR: ADAM DOBRODZICKI

W SKŁAD KOMITETU REDAKC. WCHODZĄ:

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

BARWA W ZASTOSOWANIU DO BUDOWY.

Skoro dla artystycznej oceny budowli jako główne wytyczne występują: po pierwsze niezbędność obranej formy przy pomocy której wyraża się treść; po drugie zwartość kompozycji tłómaczącej cel; po trzecie prawidłowość użycia materiału zgodnie z jego właściwościami i wymogami wymiarów jakie są mu nadawane, to w takim razie prawidła te narzucają się również wszystkim środkom, których się używa do podniesienia architektonicznego piękna.

Do takich środków należy barwa.

Barwa zatem w tem zastosowaniu musi czynić zadość wymaganiom właściwym budownictwu, a więc wypełnić żądania tak uczucia naszego jak i rozumu, w przeciwnym bowiem wypadku nie zaspokoi potrzeby, ani harmonii pojęć, w której wypowiada się przeznaczenie budowli, ani harmonii technicznej, w której wypowiada się sprawność opanowania trójwymiarowej przestrzeni budowli, ani wreszcie harmonii zmysłowej, która działając na nasze oko, zadawalnia naszą potrzebę swobody osądzającej wszelką wogóle wartość formy dla życia.

Wynika to stąd, że jeżeli barwa użyta w budowli niema się stać czemś do niej doczepionem, musi być podległą tym zasadom, które wypływają z istoty budownictwa, a nie z istoty malarstwa.

Usuając zatem walory barwy właściwe malarstwu, zwrócić będzie trzeba uwagę na jej odrębne tu zadania.

A więc celowość barwy musi podkreślać piętno architektoniczne w budowie, które sztuka ta wyciska na każdej rzeczy tem, że samodzielność i niezależność swoich form zdobywa mimo ograniczenia techniką, materiałem

i praktycznością. Barwa musi tu podkreślić tą prawdę, że budowa nie jest li tylko rozumowem rozwiązaniem technicznych trudności w interesie praktycznego celu, lecz że ponad tem jest sposobem wypowiedzenia się twórczości ludzkiej, która nas wzrusza i daje najpotężniejsze i najszczytniejsze nastroje. Osiągnąć może to, gdy przystosuje się do praw, które wypływają ze samej sztuki budowania, w zgodzie z zasadami celu, materiału i konstrukcyi, a które mimo to pozwalają nam wysnuwać z duszy ludzkiej budowę wyrosłą z wyobraźni a nie z naśladownictwa natury. **Barwa więc w ten sposób podkreślić musi odrębność zjawiskową budowy uniezależnionej od rzeczywistych form innych, jakie dookoła siebie mamy.**

A więc rozumność barwy jako drugi motor w ocenie jej piękna, będzie tu stanowić **utrzymanie tej miary, która nie sprowadza barwy do roli dekoracyi, ale narzuca jej rolę czynnika budowniczego**, potęgując przy tej właśnie pomocy wrażenie konstrukcyi. Uzyskuje zatem barwa nowe wartości estetyczne, które ugruntowane są w zdolności jej opanowania warunków i ograniczeń właściwych budownictwu. Spełnić to potrafi znowu zajmując takie stanowisko, które leży w istocie budownictwa zależnego od konieczności najgłębiej w niem tkwiących, czyli jego techniki, materiału i celu.

A więc **prawidłowość będzie trzecim warunkiem, który barwę tę uchroni od niewłaściwości wesołego pasożytowania na powierzchni budowli.** W budownictwie nie idzie bowiem o odtwarzanie wrażeń zewnętrznych, jak to miało miejsce w malarstwie, lecz o podanie człowiekowi samej świeżej rzeczywistości, któraby dopiero w następstwie mogła się stać powodem wrażeń. Gdyby się też chciało w tej pracy zachować barwie te właściwości, któremi panowała ona w malarstwie, to musiałyby one wyprowadzić tę barwę w świat dowolności, kaprysu, zabawy, wogóle do swobody, która byłaby zaniedbaniem istoty przestrzenności w budowie na rzecz waloru powierzchni.

Jeżeli tym zasadniczym warunkom nie uczyni się zadość, to w takim razie barwa nie przyczyni się do wypełnienia swego głównego zadania, którym jest zawsze pomoc w wyzwaniu wartości duchowych. A wyzwianie to w architekturze napotyka na szczególnie liczne trudności i skrzepowania.

Barwa więc staje się czynnikiem masy.

Zadaniem jej jest, aby wydobyć wyraz przestrzenności. Wypełnić to może dzięki temu, że kolor przez swą zdolność przybliżania rzeczy dla naszego oka, lub oddalania w głąb poszczególnych pól, czyli wrywaniem się i zapadaniem barwy, również przez swą zdolność neutralizowania wartości z jednej strony, a potęgowania różnic z drugiej strony, wzmacnia bardzo warunki wyrazu powierzchni i głębokości, ich wzajemne się zgranie, kontrast, stopniowanie czy zrównoważenie. Uwydatnieniem więc sylwety każdego pola przy pomocy pomalowania, uniezależnia się te pola od zmienności oświetlenia, gdy kolor ich silniejszym jest aniżeli działanie różnic natężenia światła. **To przewyciężenie gry światła stanowi uniezależnienie budowy od różnic oświetlenia.** Spełniając to zadanie barwa zdobywa znaczenie formy architektonicznej jako funkcyja przestrzenna. Widzimy zatem jak rozpatrywanie roli



ZAMOJSKA KAMIENICA Z wydawnictwa „Motywów architektury polskiej“ Jana Gumowskiego

barwy pod kątem jej działania na zdolność wyrażania wymiarów budowy, wprowadza ją w świat odmienny niż w malarstwie. Poddana bowiem prawom organizacji budowniczej wkracza w wartości trójwymiarowe. Różnica tych dwóch stanowisk, będzie głównie w tem, że kosztem wyzbycia się malarzkiej swobody, barwa może budować wyzwolenie potrzeb twórczych w zakresie konstruowania przestrzeni. Tak barwa staje się czynnikiem organicznym budowy, a zadaniem jej jest formowanie przestrzeni, a nie tylko jej odtwarzanie, jak się to dzieje w obrazie.

Utrzymanie barwy w takiej roli w budownictwie, wiąże się najściślej ze wszystkimi usilowaniami w sztuce współczesnej, będąc równocześnie dążeniem przeciw dowolności ostatnich czasów, w których zbyt chętnie narzucono na budowę wartości malarskie ze szkodą dla przejrzystości konstrukcji budowy.

To stanowisko jednak nie wyczerpuje wszystkich ról barwy w budownictwie.

Główne znaczenie barwy będzie zawsze dotyczyć zestawienia koloru dachu z partiami tynkowanymi muru i partiami surowej cegły, lub ciosu jako najprostszymi i najpospoliciej używanymi w budownictwie barw. W drugim dopiero rzędzie wystąpi pomalowanie poszczególnych pól muru, które odpowiadają ściśle określonym podziałom całej budowy.

Oczywiście nie wchodzi tu w grę polichromowanie wnętrza, pokoi, które ma daleko idącą swobodę.

Poza tem zadaniem podkreślania podziałów konstrukcyjnych zewnętrznej formy całej masy budowy, pozostaje barwie rola ozdoby.

Ozdobność ta wymaga od barwy aby się wyrzekła swej roli funkcjonalnej, czyli wymaga przyjęcia zasady, że niema ona spełniać żadnego istotnego w budownictwie zadania. W ten sposób barwa redukuje się do wartości neutralnej. Wobec zaś tego, jako obojętna ozdoba, nie może występować jako czynnik zamącający celowość konstrukcyjną budowy. Może wtedy polichromią swą zdobić poszczególne pola. Może wreszcie w naszych warunkach klimatycznych wzbogacać barwność krajobrazu i zaspakajać świetlistością kolorów potrzebę większej słoneczności. Może wreszcie podnosić poczucie swobody budownictwa wyzwolonego od służby li tylko dla praktyczności. Ale jako czynnik doczepiony, musi zachować odpowiedniość, aby nie szkodzić przynajmniej w wywołaniu architektonicznego wrażenia, skoro niema już brać udziału w budowaniu tego wrażenia.

W porównaniu z architekturą azyatycką u nas zawsze nacisk kładziono na to, aby barwa spełniała istotne potrzeby budowy, a nie ograniczała się do jej zdobienia. Nie można jednak zapominać, że style swobodniejsze, jak późny gotyk lub barok, swobodniej posługiwały się również i barwą.

Załączona podobizna kamienicy z Zamościa, daje nam rzadszy u nas przykład barwy użytej dla celów zdobniczych. Widzimy tu jak przy użyciu jednolitego koloru dla całej fasady, odmienną barwą uwydatniono tylko ornament, który przerywa fryz kordonowy zamykający dolną część fasady, jak

również podkreśla ornament niektórych tylko pól międzyokiennych górnej części domu. Do wytłómaczenia zaś konstrukcyi domu, niczem się on nie przyczynia.

Obecnie znużenie szarzyzną wojny może wywołać upodobania do większej barwności i zdecydowania użytych kolorów. Należy się jednak spodziewać, że rozwój pójdzie raczej w kierunku wyzyskania barwy dla celów konstrukcyjnych.

ADAM NIEZABITOWSKI.

ODBUDOWA WSI PODKRAKOWSKIEJ.

Inicjatywa prywatna była pierwszą przy pracy odbudowy wsi bezpośrednio po przejściu przez ziemię krakowską nawały wojennej. Komitet obywatelski podjął tę pracę mimo silnego skrępowania warunkami. Skupił on wiele zdrowych myśli skierowanych ku odbudowie, bardzo aktualnych i ożywionych troską sięgającą daleko w przyszłość kraju, zdołał przy pomocy prasy poruszyć ogólne zainteresowanie się sprawą, zgromadził wiele projektów, położył podstawy zorganizowania pomocy prawnej i ustalenia zasad gospodarczych i finansowych jako pierwszy krok wszelkiej wydatnej pracy. I słusznem jest, aby wynalazczość jednostek i nacisk ich żądań, pozostały w ścisłym związku z odbudową, aby ich żywe, bezpośrednie zainteresowanie, przeciwważyło te ujemne skutki, które wywołać musi rozgoryczenie ograniczające się li tylko do krytyki przeprowadzanych robót.

Potrzeba odbudowy jest doraźna i szybka, i tembardziej musi się w niej wejść w kompromisy.

Inicjatywa czynników rozporządzających znaczniejszymi środkami, a więc Centrali Odbudowy Kraju, siłą rzeczy musiała wpływać na unieruchomienie zamysłów jednostkowych przez pracę konkretnie obejmującą zadania masowo a z przystosowaniem się do tych ujemnych warunków, w które kraj został zepchnięty. W interesie jednak samej odbudowy trzeba, aby niepokój wśród kół inicjatorów projektów maksymalistycznych, bez zrzekania się zresztą myśli w przyszłość dalszą sięgających, ustąpił miejsca dla współpracy jakiej wymagają konieczności życiowe dni najbliższych.

Żadne bowiem czynniki nie zdołają przeciwdziałać życiu, które biegnie szybko i zdobyć musi dach nad głową, chociażby on miał być jaknajskromniejszy.

Musiło się też stać, że chłop łudzony lata całe odbudową, gdy jego szalona cierpliwość została wyczerpaną, zabudowywać się począł dorywczo i z jaknajgorszego materiału, zanim szczegółowe plany pracy ogólnej i zgromadzenie materiału, mogły być uskutecznione. W ten sposób nieuniknione potrzeby życia musiały pokrzyżować rozwinięcie najkorzystniejszych nawet planów, i utrudnić jeszcze więcej ogromne a odpowiedzialne zadania odbudowy. Gdy się do tego doda i to, że istniejące ustawy utrudniają zabudowanie na małych działkach rolnych, a praca rozpraszać się musi na całej masie drobiazgów, otrzyma się obraz tych wielu przeszkód przy zaspokojeniu słuszných życzeń

chłopa, zwłaszcza przy znanym jego konserwatyzmie, który uszanować się musi. Objęcie bowiem współpracy przez tych, dla których chata jest przeznaczoną, jest naturalną, żywą koniecznością i obowiązkiem, częstokroć jednak jest skomplikowanym zadaniem, gdy wdowom i sierotom powojennym musi się narzucić gotowy dom, lub zagrodę postawić w czasie oderwania gospodarza od roli w szeregi wojskowe.

Czasy przedwojenne utwierdziły pojęcia o wsi naszej pełnej stylu, odrębnego uroku jej malowniczości, ocienionej bujnem zadrzewieniem, gdzie troski o gospodarczą praktyczność pogodzono z pięknnością chat otoczonych piętnem długotrwałego życia, które wydeptało sobie charakterystyczne uproszczenia jak również i ozdoby.

Dziś, gdy nadmiernie liczne zagrody leżą zniszczone, wyrąbane i rozwleczone lub zabrane, troska o utrzymanie tradycji ustąpić musi zabiegliwości o najskromniejszy bodaj materiał, który i tak zdobyć trudno, zwłaszcza przy minimalnych środkach jakie się każdorazowo ma do dyspozycji. Powstrzymanie wypłaty odszkodowań, skromność nadmierna pożyczek, brak drzewa, cegły, wapna i roboczych rąk, przy niebywalej wyższości cen, utrudniają zbudowanie chociażby stodoły, któraby mogła uchronić plon.

Trudno jest oswoić się z myślą, że wieś nasza musi być narazie wzniesiona z betonu i dachówki, i że brak w niej będzie sadów. Ale położenie jest takie, że mimo to musi się naszego wieśniaka utwierdzać w stoicyzmie i cierpliwości, zanim on odzyska bodaj z tego materiału dom w najprostszej formie.

Zdobyczą będzie wielką, gdy w każdej wsi dla pamięci, przykładu i zachowania charakteru, zdoła się wybudować bodaj jedną zagrodę wzorową.

Liczne szczyby się usunie, zarosną sady, stopniowo podnosić się będzie skala zagrody naszej, ale narazie ratować się musi najprostszymi środkami nasz lud pozbawiony dachu nad głową.

Troska o utrzymanie charakteru naszej wsi, wobec zredukowania pracy li tylko do potrzeb gospodarczych, może być rzeczowo zaspokojoną jedynie przez masowe zainteresowanie artystów, którzyby pospieszyli z projektami i spełnili w ten sposób zadanie niedow wykonania przez grupę nieliczną techników. Ta współpraca tem bardziej staje się potrzebną, bo w narodzie naszym brak organizacyjnego zmysłu, brak myślenia trójwymiarowego, któreby ujmowało istotę życia i jego gospodarcze potrzeby. Szarpanie się w pracy niepodzielonej na szereg fachowców, w której dyletantyzm nie pozwala spojrzeć ani na konkretne warunki ani na dalszą metę, wymaga ze strony jednostek uzdolnionych zarówno jak od powołanych ku temu instytucji, aby się tą sprawą ważną a pilną zajęły istotnie i przysły z pomocą rzeczową. Bo kilku ludzi nie zdoła odbudować 1419 gospodarstw, nie licząc dworów, które są zupełnie zniszczone. Jeśli się zważy, że w sąsiednich powiatach zniszczenie jest jeszcze znaczniejsze, a tak samo nad Sanem, nie mówiąc nawet o wschodniej Galicyi, której ogrom zniszczenia przekracza wogóle wyobrażenie, tem silniej wystąpi potrzeba nie radzenia, lecz praktycznej pomocy w projektach, obliczeniach,

zestawieniach strat i wreszcie urabiania ludu, aby nie utrudniał niezbędnej komasacji gruntów, bez której skutecznie i korzystnie odbudowy przeprowadzić się nie da.

Niektóre gminy tak są wyniszczone, że bez nowych pomiarów katastralnych nie można się zorientować, gdzie i czyj grunt jest położony. Praca w takich gminach musi być przeprowadzoną od fundamentu, a rezultaty dać może przy szerokiej jedynie organizacyi, bo najlepsza wola najdzielniejszych nawet jednostek, trudności nie obali.

Aby dojść do celu, należy tworzyć przyboczne Rady obok Centrali Odbudowy, w któreby weszły koła obywatelskie i technicy.

Popartą być musi praca Komisji agrarnych, które praktycznie i szybko uwzględniając wymagania jednostek, przeprowadzają komasację rolną; — popartą być musi skuteczna praca Rady powiatowej, która w sposób szybki doprowadza do dobrowolnych regulacji warunków gospodarczych, przychodząc równocześnie z pomocą materialną; — popartą być musi wszelka produkcya, jak uruchomienie cegielni, wapienników, i zgromadzenie niezbędnego materiału; — popartym być musi wreszcie każdy rzemieślnik, powracający do zawodowej pracy. Inaczej odbudowy nie przeprowadzi się jeszcze czas długi.

Do braku rąk roboczych i sił przewozowych, do braku materiału, który jest systematycznie jeszcze uszczuplany, dołącza się i obca zabiegliwość ograniczania rozwoju krajowej produkcji.

Odwlekaniu zaś pracy z dniem każdym czyni ją coraz kosztowniejszą i trudniejszą do przeprowadzenia, gdy jej potrzeba z każdym dniem staje się gwałtowniej niezbędną.

S. D.

ARTYSTYCZNE WARTOŚCI DZWONÓW KOŚCIELNYCH.

W księdze strat i zniszczeń kulturalnych, jakie ponieśliśmy w czasie trwającej wojny, zapisać należy, tuż po długim rejestrze zniszczonych lub uszkodzonych budowli zabytkowych, utratę cennych, choć mało u nas znanych, dzieł sztuki ludwisarskiej, jakimi są: dzwony kościelne. — Dwukrotna ich rekwizycja dotknęła bezpośrednio przedewszystkiem nasze kościoły, wyzuwając je w zupełności lub częściowo z wielkich skarbów nie tylko materialnych, na które składały się wieki, lecz także z idealnych czynników, jeśli weźmiemy pod uwagę symboliczno-mistyczne znaczenie dzwonów, będących najdonioślejszym organem wymowy kościelnej.

Szkody, jakie poniósł przez te rekwizycje kościół są w pewnej mierze cza-

sowe, o ile chodzi o dzwony nowszego pochodzenia (mniej więcej od połowy XIX. wieku), dające się zastąpić po wojnie świeżymi fabrykatami; natomiast strata dzwonów starych jest dla kultury artystycznej wogóle a w szczególności dla sztuki ludwisarskiej niepowetowaną z tej prostej przyczyny, że z chwilą przetopienia brązu spiżowego (aes campanarum) zniknęły bezpowrotne liczne formy a z nimi wszystkie wartości wewnętrzne i zewnętrzne, które decydują — jak się przekonamy — o zabytkowo-artystycznym charakterze dzwonów. — Dzwony stare mają zaś prawo z wielu względów zaliczać się do wielostronnych pomników kultury: przynoszą one nam bowiem nie mało ważne wiadomości o muzykalnej, językowej i rzeźbiarskiej twórczości prze-

szłych wieków, służąc swemu podniosłemu celowi tak dobrze dzisiaj jak przed wielu stuleciami. — Przestarzeć się nie mogą.



Fragment dzwonu z Osobnicy.

Fig. 1.

Sztuką ludwisarską zajmowała się wogóle nauka polska tylko przygodnie, a ulotne notatki z tej dziedziny artystycznego rzemiosła w Polsce są albo przestarzałe, albo niedostateczne, albo — i to najczęściej — jednostronne.

Historię odlewnictwa dzwonów w Polsce będzie można napisać dopiero po zinwentaryzowaniu wszystkich dzwonów, znajdujących się w naszym kraju. — Zanim to jednak nastąpi, ogólny rzut oka na artystyczne wartości dzwonów pozwoli nam je sklasyfikować i z kilku punktów widzenia właściwości ich ocenić. W tym celu posługujemy się tutaj materiałem zebrany przez Urząd konserwatorski, który miał możliwość dzwony przeznaczone na przetopienie opisać, pomierzyć a przede wszystkim wykonać z nich zdjęcia rysunkowe i fotograficzne.

I.

Do artystycznej oceny pewnego przedmiotu potrzebne jest zbadanie i rozczłonkowanie jego wartości.

Właściwością, istotą dzwonu jest dźwięk, przezeń a więc w formie wielu tonów uzewnętrznia się, przede wszystkim dla słuchu, dzwon kościelny.

Muzyczna kompozycja jest w nim wieloraka a jemu tylko właściwa i całym różna od dźwięków innych źródeł

głosu. Rodzaj tej akustycznej budowy i specyficzna podatność oddźwiękowa pojedynczych tonów, określają w pierwszym rzędzie artystyczną wartość dzwonów. — Analiza dźwięków dała też podstawę specjalnej wiedzy, zajmującej się teorią akustyki dzwonów, która pozwoliła głębiej wniknąć w ich istotę. — Dźwięki setek dzwonów różnych wielkości, czasów i warsztatów utrwalono zapomocą t. zw. po niemiecku Schallphotografie, obliczono w ich akustycznych ciągłościach, a rezultaty przedstawiono graficznie. Rysunkowe wyobrażenie poszczególnych dźwięków okazało się korzystne dla porównania dzwonów między sobą, dla oceny indywidualności ludwisarzy w budowie form dzwonów, zwłaszcza ich profilów, które w ciągu wieków rozmaicie były kształtowane. Tym sposobem odkryto cały szereg praw, które pozwalały zbadać i ocenić stosunki dźwiękowe dzwonów wartościowych pod względem muzycznym.

Ponieważ nie zajmujemy się tutaj tylko muzyczną wartością, przeto możemy zwrócić uwagę jeno na te elementy, które wiążą się bezpośrednio z rozwojem zewnętrznej formy dzwonów. Nie ulega bowiem wątpliwości, że dawniej ludwisarze czerpali swą wiedzę nie tyle z teorii, co z praktycznych doświadczeń.

Najważniejszą zaś rolę odgrywał w ich sztuce t. zw. profil.

Profilem dzwonu (widocznym na Fig. 2) nazywamy przekrój tegoż, który uzyskuje się przez idealne przesunięcie pionowej linii od korony do dolnej krawędzi pierścienia odsercowego. Profil wyznacza przede wszystkim stosunek wysokości do szerokości dzwonu a wykazuje szczegółowo linie grubości korpusu od góry do dolnej części, okazuje także wszystkie krzywizny wewnętrznej i zewnętrznej ściany dzwonu, a więc: jak linie łukowe zbliżają się ku sobie i rozchodzą aż nie zetkną się w jednym punkcie dolnej krawędzi.

Od ukształtowania profilu zależą w znacznej mierze wielkość ciężaru i właściwości dźwięku. Należyty stosunek w rozmiarach dzwonu, czyli jego szerokości

dolnej i górnej, jakoteż wysokości i grubości ścian, czyli rozmiar profilu, wpływa bezpośrednio na formę i dźwięk.

Aby zaś poznać o ile ten lub ów rozmiar wpływa wogóle na dźwięk, rozróżnić należałoby dwie wartości tonu, liczebną i jakościową (quantitas i qualitas toni). Pierwsza określa jaki ton dzwon wydaje w skali muzycznej, czyli jak jest nastrojony, druga dotyczy tylko „koloru” dźwięku i jego piękna.

Tego rodzaju przedstawienia muzycznej wartości doprowadziłyby nas do najciekawszego wniosku, że ton dzwonu nie jest przypadkowy, ale z góry mógł być określony przez ludwisarza. W ten sposób ustalilibyśmy pewne typy dzwonów pod względem dźwiękowym. Niestety badania w tym kierunku nie zostały u nas nawet zapoczątkowane a rozporządzenia zwalniające dzwony od rekwizycji do pewnych granic czasowych ze względu na ich wartość zabytkowo artystyczną, zupełnie tych muzycznych a istotnych cech nie uwzględniły. W ten sposób przypadło z pewnością wiele cennych typów dzwonowych o wybitnej i szczególnej wartości li tylko muzycznej.

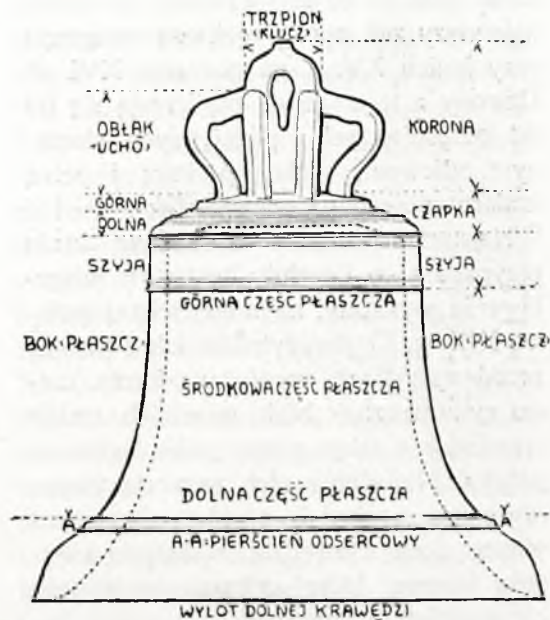
II.

Dzwony przeznaczone na wieże i dzwonnice kościelne nie są przystępne wprost dla oka ludzkiego. Pomimo tego ich zewnętrzna szata jest przeważnie bardzo bogata. Składają się na nią, oprócz samej formy, ornamenty, wszelkiego rodzaju płasko- lub wypukło- rzeźby i napisy. Najstarszym dzwonom brak wszelkich ozdób, gdyż rozwój ich zależy od rozwoju samej techniki sztuki odlewniczej, od historycznego zmysłu danej epoki, od liturgicznych obrzędów i od panującego stylu.

Nasamprzód kilka słów o napisach.

Treść ich powinna być przedmiotem badań historyków religii i kultury. W sentencyach bowiem tych napisów znajdujemy wyraz religijnych uczuć, odczuwamy tętno życia; czasy i ludzie znaczyli tutaj spżiwem i zgłoskami swoje tęsknoty, myśli i czyny, dając świadectwo poczuciu etycznemu, społecznemu i estety-

cznemu. Szerokie pole do badań językowych może znaleźć filolog, jeśli zechce śledzić piękną budowę wierszy łacińskich, prawidłowość lub niewłaściwość



Przekrój i nazwy części dzwonu. Fig. 1.

skróarów czy ścianańc obcych wyrazów, dziwaczność rodzimego języka, wynikająca ze skażenia go przez obcych ludwisarzy.

Natomiast badacz sztuki zwróci przede wszystkim uwagę na formy liter, które pozwolą mu oznaczyć wiek często nie datowanych dzwonów i stylistycznie je scharakteryzować. Badania nad samą formą i stylem napisów muszą iść równoległe do badań nad innymi dekoracjami dzwonów, do których należą, jak powiedzieliśmy, rzeźbiarskie ozdoby: plakiety, herby, medaliony, pojedyncze figury lub całe grupy figuralne, monety, medale itd. Jeśli zaś formy liter powinny być porównywane stylistycznie z pismem współczesnych rękopisów i druków, to znowu plastyczną dekorację dzwonów należałoby zestawiać i porównać z robotami mincerzy, złotników, pieczętarzy, pasamoników, sztycharzy tego samego czasu. Z takiej analizy stylowej okazałoby się o ile inne gałęzie sztuki wpływały na artystyczną stronę rzemiosła ludwisarskiego, jak wiele zapożyczano od sztycharzy i snycerzy przede wszystkim a jak daleko szła własna inwencja ludwisarzy.

III.

Sztuka odlewania dzwonów doskonaliła się stopniowo.

Już jednak w XII. w. technika ludwisarzy stała na bardzo wysokim poziomie; najwyższy zaś punkt rozkwitu osiągnęła przy końcu XV. i na początku XVI. w. Dzwony z tego czasu odróżniają się też od wcześniejszych i późniejszych staranym odlewem, piękną politurą i pełną umiaru zewnętrzną ornamentyką.

Najstarsze dzwony w naszym kraju przypadają, o ile dotychczasowe poszukiwania wykazały, na mniej więcej połowę XIII. w. O starożytności ich świadczy przede wszystkim wydłużona forma, często cylindryczna, brak wszelkich ozdób i napisów a także gruby pokład zielonej patyny. Niektóre z nich zwracają uwagę niezwykłą grubością profilu, silnie rozwiniętą dolną krawędzią i rozłożystą a wysoką koroną, której ucha nie są jednolicie zrosnięte z trzpieniem.

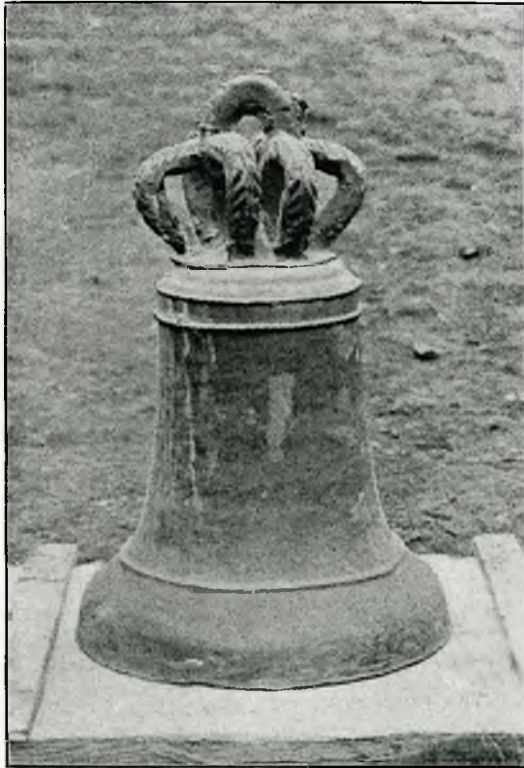
Do tych najstarszych okazów sztuki ludwisarskiej zaliczamy np. dzwon z Gruszowa (Fig. 3). Bardzo charakterystyczną jego ozdobą jest, oprócz ostatnio wymienionych cech, podwójny sznur na szyi, (mniej wyraźny w górnej części czapki), tudzież ornament paskowy na zewnątrz obłąków korony. Tego typu dzwony pojawiają się przez całe średniowiecze, bardzo wcześnie zaś (między 1150 r. a 1250) z taką sznurową lub paskową (rzemkową) dekoracją, najczęściej na szyi, rzadziej jako wałek, otaczający nasadę pierścienia, w który uderza serce.

Do czasowego określenia dzwonu starożytnego, pochodzącego z Osobnicy (Fig. 1) pomaga nam znowu forma i styl liter.

Do końca XIV. stulecia spotykamy w napisach romańskie majuskuły, najpierw o charakterze lapidarnym, później z gotyckimi rysami; w XV. w. i w pierwszej poł. XVI. przychodzi pismo gotyckie t. z. kratowe. Są to kanciaste minuskuły, trudne do czytania. Gotyckimi literami posługują się ludwisarze przez cały wiek XVI., nawet w epoce pełnego renesansu; tłumaczy się to tem, że w rzeczywistości tem dziedziczono zawód, tajemni-

ce jego a przede wszystkim stare narzędzia i formy, którei posługiwano się dziesiątki lat. Lecz już około 1530 r. występuje nowoczesne pismo, dzisiaj w użyciu będące, t. zw. antykwa. Liczby są aż do pocz. XV. w. przeważnie rzymskie. dopiero później obok tych występują także arabskie cyfry. Co się tyczy samej techniki liter to zauważyć należy jeszcze, że najwcześniejsze napisy są wrzynane w „pozytywie“ tj. w ten sposób, że trzeba je czytać przy pomocy lustra. Późniejsi ludwisarze, uwolniwszy się od kaligrafów, formowali litery najpierw w „negatywie“ na stemplach i modelach drewnianych i woskowych (tych ostatnich, używano od poł. XIV w.) a następnie przylepiali w odpowiednim porządku na dzwonie. Ludwisarze analfabeci mieszały oczywiście pojedyncze litery lub całe wyrazy, dając szereg napisów pięknych pod względem formalnym, lecz bezsensowych w treści. Otóż jakkolwiek dzwon z Osobnicy nie jest datowany, jednak na podstawie pewnych właściwości stylistycznych można przyjąć, że został on ulany mniej więcej w końcu XIV w., kiedy modele woskowe były dość dawno w użyciu. Romańskie litery legendy O † REX † GLORIAE † VENI † CUM † PACE nie występują wprawdzie z tła zbyt plastycznie, co świadczyłoby o pierwocinach wspomnianej techniki woskowej, lecz inne ozdoby, a mianowicie Chrystus na krzyżu ze stojącymi pod nim figurami Matki Boskiej i św. Jana, wskazują już na gotyckie kształtowanie draperyi szat ostrymi fałdami. A jeszcze jeden szczegół: tabliczka z gotyckimi minuskułami INRI nad krzyżem nie pozwala przesunąć tego dzwonu do wcześniejszej epoki. Dzięki przepiłowaniu, jakiemu uległ ten cenny zabytek ludwisarstwa przy zdejmowaniu go przez rekwirujących, można było zrobić ściśle pomiary profilu, którego grubość okazała się niezwykłą w stosunku do wewnętrznej wysokości (59 cm) i szerokości (84 cm) t. j. dolnej średnicy. Części odbitych uch korony, profile podwójnych wałków, między którymi biegnie wstęga napisu, przekrój czapki — dawały poznać dokładnie monumentalną budowę dzwonu a wymiary

ścian t. j. stosunek grubości profilu do wysokości, odtworzyły najdokładniej oś ostrokągową (Fig. 2).



Dzwon z Gruszowa.

Fig. 3.



Dzwon z Libuszy r. 1448.

Fig. 4.

Dzwon, pochodzący z kościoła paraf. pod wezwaniem Narodzenia Panny Maryi, z Libuszy (Fig. 4) jest doskonałym i wszechstronnym przykładem średnio-wiecznych dzwonów, które według przepisów kościelnych nie powinny mieć żadnych świeckich wyobrażeń albo sentencji, lecz przedstawiać wizerunek patrona danego kościoła albo inny, religijny obraz z takimże napisem. Istotnie na ogół na dzwonach kościelnych z epoki średnio-wieczna spotyka się poważne i pobożne zdania w formie modlitwy lub cytatów z pisma świętego. Już samą treścią odróżniają się one od późniejszych z XVII., XVIII. i XIX w., które często są pokryte napuszystymi i bombastycznymi napisami, zawierającymi przedewszystkiem nazwiska fundatorów lub dobrodziejów kościoła, począwszy od panującego a kończąc na rządcach gminy czy parafii. Dzwon z Libuszy ma na szyi, między dwiema parami wałków, znaną nam już prośbę błagalną o pokój „O REX GLORIAE VENI CUM PACE“ i datę ANNO DOMI MILLO CCCCXXXVIII (1448) w gotyckich minuskułach. Po każdym wyrazie następuje plakietka z obrazem świętej lub świętego, tudzież głowy zwierząt ewangelicznych. Najwięcej zaciekawia Matka Boska z Dzieciątkiem i św. Katarzyna Aleksandryjska (z kołem jako symbolem męczeństwa), popiersia, przypominające wyrazem i charakterystyką twarzy Madonny czeskich mistrzów połowy XV. w. W górnej części „płaszcz“ dzwonu znajdują się jeszcze cztery większe plakiety: dwie z Ukrzyżowaniem, jedna z Matką Boską i jedna zupełnie starta. Korpus dzwonu silny, wysokość z koroną 82 cm. tylko o 8 cm. większa od dolnej średnicy, przez co robi on wrażenie osiadłego, do czego przyczynia się znacznie szeroka listwa pierścienia odsercowego, akcentująca się wyraziście grubym wałkiem. Korona rozłożysta i wysoka występuje trzema parami obłąków z płaszczyny górnej części czapki, podkreślonej jednym stopniem. Całość przedstawia się okazałe tak w dymensjach] poszczególnych części, harmonijnie skomponowanych, jakoteż w zewnętrznym wyposażeniu de-

koracyjnym, opartym z pewnością o najlepsze wzory sztuki rzeźbiarskiej.

Dzwon z Łętow ni (ad Jordanów) należy do epoki renesansu, chociaż napis jest w gotyckich minuskułach wykonany: DEUS-ADIUTOR-MEUS-IN-EUM-SPERABO, data liczbami arabskimi 1583. Pas ornamentu z giętych łądyg polnych pnący okala środek płaszcz, podzielonego w ten sposób na kilka pól. Na jednym z nich, między wstęgą napisu a pasem renesansowego ornamentu, widnieją dwie tarcze, większa z herbami, (Leliwa i Trąby), mniejsza prawdopodobnie ze znakiem gisera. (Fig. 5).

Nazwiska odlewaczy, włączone przeważnie w napisy, pojawiają się bardzo rzadko w XV. w., kiedy subiektywizm i indywidualność w sztuce wogóle grają nie tak wybitną rolę. Najczęściej jednak w epoce renesansu i baroku spotykamy znaczki lub monogramy ludwisarzy, których pełne nazwiska, o ile nie zostały zapisane w księgach i aktach współczesnych, przepadły dla nas zupełnie. Znak giserski, na dzwonie o którym mowa, przedstawia się jako rodzaj podkowy zamkniętej u góry dwiema równoległymi liniami po lewej stronie znaczka znajdują się litery SP., po prawej PL. Na tarczy herbowej widnieje półksiężyc z pięcioramienną gwiazdą i trzy trąby z inicjałami A S S w górnej na samym brzegu, w dolnej K K C C. Pierścień odsercowy tego dzwonu, architektonicznie wykształcony, składa się z trzech części, z których ostatnia, licząc od dolnej listwy t. zw. wylotowej, załamuje się prawie pod kątem prostym. Stosunek wysokości do szerokości ($64:68\frac{1}{2}$) powoduje, przy liniach ścian lekko wygiętych, że forma dzwonu wydaje się nieco suchą, co oczywiście może zupełnie nie wpływać na jego wartość muzyczną.

Imponującym pod względem rozmiarów i zewnętrznego wyposażenia jest dzwon z Poręby Spytkowskiej. Średnica dolna 95 cm. i wysokość z koroną 85 cm. daje wyobrażenie o jego potężnych kształtach. Ilustracja (Fig. 6) pokazuje dokładnie w jaki sposób umieszczono plastyczną dekorację, przede-

wszystkiem napisy, które są tutaj typowym przykładem dla dzwonów siedemnastego stulecia. Pierwszy z tych napisów, naj-



Dzwon r. 1583 z Łętow ni ad Jordanów. Fig. 5.



Dzwon z Poręby Spytkowskiej r. 1639. Fig. 6
szczególniejszy, znajduje się na samej czapce, zupełnie płaskiej, a biegnie dookoła na 3 centymetrowym stopniu i brzmi

dosłownie: CURA - R - D - ADAMI - CZI - ZOWIC - D - PRZELAC; drugi na szyi zawiera legendę: GLORIA - IN - EXCELSIS DEO - ET - IN - TERRA - PAX - HOMINI - BUS; trzeci ciągnie się krajem nasady pierścienia odsercowego: YLLRMI - D - D - STANISLAI - LUBOMIRSKY - PALA - TINI - ET - GENERALIS - SINGULARI - CRA; ostatni wreszcie wiersz uzupełnia poprzedni: CAPITANENEI - CRACOV - BALCER - RUGUT - FECIT - DCXXXIX. Treść zatem napisu mówi, że dzwon został odlany za staraniem plebana Adama Czizowica, sumptem kasztelana krakowskiego Stanisława Lubomirskiego a przez Balcera Ruguta. Fundatora uwieczniono jeszcze herbem Szreniawa na kartuszowej

tarczy, wpisanej w wieniec liści laurowych. Po drugiej stronie płaszcza, również na osi i w środku dzwonu, znajduje się barokowa figura Madonny z Dzieciątkiem na półksiężycu. Szyję dzwonu zdobi prócz wstęgi z napisem fryz liści akantu, zwróconych kończynami w dół. Wałki pierścienia odsercowego mają profile znamienne barokowe, obliczone na efekty światła, podobnie jak prawie wypukło rzeźbione litery i ornamentacje. Całość, z potężną koroną, której ucha tworzą z trzpieniem, w przeciwieństwie do dzwonów średniowiecznych, jednolitą kompozycję, ma wygląd pomnika stworzonego z myślą o Bogu i na chwałę magnackiego rodu.

d. n.

JERZY REMER.

STAN NASZYCH ZABYTKÓW SZTUKI.

Kult zabytków wzrastał u nas stopniowo ostatnimi czasy, lecz w anormalnych warunkach bytu, w jakich się znajdowaliśmy, nie zdołał zapuścić jeszcze szerszych i głębszych korzeni. Brak znacześniejszych funduszków unicestwiał najczęściej wszelkie



KOPRZYWNICA

Kapitularz

porywy i wysiłki jednostek, które odczuwały gorąco potrzebę ratowania zabytków, rozumiejąc, że jest to dla nas postulat tem większej wagi, w im cięższym jako naród znajdujemy się położeniu. Monumenty przeszłości są bowiem jasnymi świadectwami starodawności, wysokiego poziomu i dostojeństwa naszej kultury, mówią dobitnie o bujnym niegdyś życiu naszego narodu, o jego wielkiej żywotności i sile. W nich są zawarte zarazem zadatki na przyszłość, jako w źródłach swojego charakteru i w podstawach dalszego rozwoju kultury rodzimej i oryginalnej. Ciasne, nędzne warunki życia, więzy nałożone wszelkim naszym nawet i duchowym aspiracyom, utrudniały krzewienie tych myśli i ograniczały wszelką akcję w tym kierunku. Kult zabytków nie rozniecał się, nie szerzył po całym kraju, lecz tlił zaledwie w kilku dosyć słabych ogniskach. W odleglejszych kątach prowincji zdarzało się niejednokrotnie, że wielkiej przeszłości klejnoty zostały zeszlifowane na codzienny użytek, lub usunięte zgoła, by nie zawadzały nikomu. Patrzone bezmyślnie, gdy zaniedbane rozsypywały się w gruz. Cieszono się nawet, kalecząc je wreszcie odnową, która wykrzywiała ich rysy. Ileż w ten sposób dzieł sztuki przepadło! Szczupła wciąż skarbiec dziejowej spuścizny, a wojna przyniosła szereg nowych klęsk w tej dziedzinie. Wiele cennych zabytków legło w gruzy, niejednen zniknął zupełnie

z powierzchni. Które zaś zostały oszczędzone, tych stan w ciągu długiego trwania wojny nieraz się pogorszył. Więc do przelicznych bezpośrednich szkód wojennych, przybyły i pośrednie, wywołane stanem wyjątkowym. Ledwo prowizoryczne zabezpieczenie najcenniejszych budowli udało się doprowadzić do skutku. Z dniem każdym pogarszają się stosunki na polu budowlanym, coraz trudniej i wolniej posuwają się naprzód wszelkie prace. Nieochronionych jest jeszcze wiele, przez wojnę uszkodzonych obiektów. Nie ma zainteresowania dla tych spraw u ogółu wobec ogromu problemów istotniejszych, pilniejszych dla codziennego życia. Więc sypią się gruzy, rosną ruiny, potęguje się bezmiar klęski.

By umieć podjąć akcję ratunku, trzeba zdać sobie sprawę z grozy położenia i w tym celu zestawić statystykę szkód wojennych, ustalić obraz obecnego stanu rzeczy, zsumować liczbę najpilniejszych potrzeb w tym kierunku.

Spróbuję tu dokonać przeglądu zabytków w południowej części Królestwa, t.j. w okupacji austriackiej i w Galicyi, tj. na terenie, który w ciągu wojny miałem możliwość zwiedzić i zbadać przynajmniej co do najważniejszych miejscowości.

Romańskie kościoły i klasztory w Małopolsce.

Zacznijmy od zabytków najstarszych, najcenniejszych, jako najbardziej rzadkich i sięgających najodleglejszej przeszłości.

Są to budowle epoki romańskiej.

Z wielu z nich zostały wogóle tylko szczątki do naszych czasów. Wśród nielicznych dosyć jeszcze dobrze w całości zachowanych pomników, pierwsze miejsce zajmują kościoły i klasztory cysterskie. Znane nam są z badań Łuszczkiewicza **Jędrzejów, Koprzywnica, Sulejów, Wąchock i Mogiła**. Jakiż jest los wojenny tych bezcennych budowli, jakiż ich stan obecny? Najstarszy z okazałych cysterskich budowli, kościół jędrzejowski,



KOPRZYWNICA

Kościół przed wojną.



KOPRZYWNICA

Portal boczny.

stracił jak wiadomo swe znaczenie wśród zabytków romanizmu w Polsce, gdy w XVIII w.



KOPRZYWNICA

Chór po ostrzeliwaniu.

przeobrażono go w duchu architektury późnego baroku. Przybrał nową szatę wysoce wytworną i artystyczną, lecz romański organizm zakrywająca do niepoznania, tak że kościół ten w swej obecnej postaci, już raczej do dzieł architektury XVIII wieku należy i stąd na tym miejscu nie będziemy się nim zajmowali.

Klasztor i kościół w **Koprzywnicy**, którego budowa ukończoną została prawdopodobnie około roku 1218, zachował znacznie lepiej swój romański charakter; ani struktura jego, ani wygląd, nie uległy tak zasadniczym przeobrażeniom. Zostały tu naogół ściany romańskie, a tylko ciosowy ich układ w surowym kamieniu zatynkowano na gładko, powiększono i zmieniono kształt okien w nawach od strony południowej, nadstawiono ceglane gzymsy, a do ściany zachodniej, dobudowano bujną barokową fasadę, która zakryła romańską sylwetę naw. W tę nową szatę zewnętrzną przyodziano dawne mury prawdopodobnie pod koniec XVII wieku. Wyprowadzono wtedy przede wszystkim na skrzyżowaniu naw wyniosłą, miedzianą blachą obitą wieżycę, która zapanowała nad całą budową. W ten sposób wieżycy ta wraz z fasadą zachodnią, wreszcie później przybudowana kaplica, nadają kościołowi pozór barokowej budowli i dopiero bliższe rozpatrzenie pozwala wyjść z błędu. Romański wygląd zachowała jedynie wschodnia szczytowa ściana presbiterium, choć i tu widoczne są pewne zmiany, które powstały w ciągu wieków, n. p. podwyższenie szczytów. Zresztą dochował się tu i ów-



KOPRZYWNICA

Fragment z nagrobka Niedzwickich

dzie romański cokół lub gzyms okapowy. Najważniejszym i najpiękniejszym romańskim szczegółem jest niewielki portal, prowadzący do kościoła od strony klasztornej krużganka i jakby zapomniany na uboczu. Skromny w kształcie, lecz szlachetny w proporcjach, ma tylko kapiteliki ornamentowane. Gładki jego tympanon pokryty był zapewne malowidłem. Na ścianie nawy bocznej, w której portal się znajduje, widoczne są resztki figuralnych fresków średniowiecznych.

Wewnątrz świątyni przemawia romańska architektura znacznie silniej. Uderza

harmonijny i jasny rozkład przestrzeni i rytm żeber sklepiennych spływających w czworoboczne przeszła. Nastrój powagi i spokoju, jaki budzi ten pełen umiaru i architektonicznego wyrazu organizm, mać tylko licha nowoczesna polichromia. Urządzenie wnętrza jest oczywiście późniejsze. Prawie niepodzielnie panuje tu barok. Monumentalny wielki ołtarz, z wcale wybitnym obrazem pośrodku i szeregiem dobrych rzeźb figuralnych, obok pięknie ornamentowane stalle z symbolicznymi malowidłami, resztki takichże stall w kaplicy pod chórem, ołtarze boczne u filarów między nawami, pomniki i sprzęty, wszystko to w XVII lub XVIII wieku wdarło się, zacierając ślady dawniejszego wyposażenia. Dochowało się zaledwie kilka obiektów z przed 1600 roku n. p. kamienna chrzcielnica gotycka i piękne grobowce Niedźwickich z r. 1581. Znajdują się wreszcie w kościele lwy drewniane, takie jak w Sulejowie, a które jak tamte uchodzą za romańskie, lecz prawdopodobnie są prymitywnym wyrobem późniejszych czasów, służyły zaś zapewne do dźwigania katafalków. Chociaż prócz struktury niema już nic romańskiego w całym wnętrzu, całość jest harmonijna i imponująca. Jak zawsze, gdy w grę wchodzi prawdziwe dzieła sztuki, godzą się tu z sobą różne stylowe epoki.



KOPRZYWNICA

Sygnaturka

Dzięki swej solidnej architekturze przetrwał kościół Koprzywnicki doskonale do naszych czasów. Natomiast budynki klasztorne uległy, po ustąpieniu zakonu, zaniedbaniu i ruinie. Gdy wychodzimy z kościoła na dawny klasztorny dziedzińiec, nie odbieramy zrazu wcale wrażenia, że tu właśnie biegły niegdyś otwarte krużganki wzdłuż zamkniętego czworoboku budowli. Wzrosły bowiem już krzaki i drzewa na miejscu jednego ze skrzydeł klasztoru. Widać w głębi jedno tylko skrzydło zachowane w całości i resztki drugiego. Na ścianach są ledwo ślady gotyckich łuków krużgankowych. W dolnej kondygnacji zachowanego wschodniego skrzydła, widzimy romańskie cokoły, gzymsy, wykroje drzwi i okien.

Wszedłszy do środka znajdziemy się w dobrze zachowanych romańskich wnętrzach. Bezpośrednio do kościoła przylega wązka beczkowo sklepiona sionka, obok sala kapitulna, o sklepieniu wspartem na dwóch środkiem stojących kolumnach. Wpadły już w ziemię bazy kolumn, lecz kapitele ich błyszczą jak dawniej ornamentacyjną koronką. Wązkie otwory romańskich przeźroczy blade tylko światło rzucają do wnętrza. Tuła się tam kilka fragmentów dawnych rzeźb, a w posadzce widnieje umieszczona płyta nagrobkowa jednego z opatów, zmarłego w r. 1497. W sąsiedztwie znajduje się największa sala wschodniego skrzydła, niegdyś prawdopodobnie opacka, której poważne sklepienie rozparło się na trzech filarach. Górne piętro tego skrzydła nie zachowało już swej romańskiej postaci; znajdują się tu dziś nie-

wielkie celki bez wszelkich cech starożytności. Drugie skrzydło klasztorne jest gotyckie i z cegły wzniesione. Znajdował się tu niegdyś piękny refektarz, którego sklepienia kilkadziesiąt lat temu runęły a budynek cały uległ zupełnemu zaniedbaniu.

W tym stanie względnie dobrym, o ile się to odnosi do kościoła, lichym w odniesieniu do klasztornych zabudowań, przetrwało to cenne opactwo do naszych czasów, aż w maju r. 1915 dostało się w ogień artylerii. Dumna jego wieżyca, widomy znak piękna i panowania nad szarą gromadą koprzywnickich domostw, stała się łatwym i ponętym celem. W prastary kościół godzące pociski wzniciły pożar. Spłonęły dachy i szkielet wieżycy runął w zgorzelisko. W miejscu dachów zostały tylko splekane arkusze blaszanego pokrycia, przepalone gzymsy, ogołoczone szczyty i sama tylko podstawa wieży na skrzyżowaniu naw. W ścianach kościoła pociski nie wyrwały wyłomów prócz jednego większego otworu w sklepieniu nawy krzyżowej. Przez okno fasady zachodniej dostał się pożar do wnętrza, lecz został wnet ugaszony. Spłonęły tylko barokowe bogato zdobione organy i kilka starych ław. Znacznych szkód doznały klasztorne budowle: na wschodnim skrzydle spłonęły dachy, a pożar zniszczył nie tylko piętro, ale i w dolnej sieni wypalił ściany i gurdy sklepienne. Drugie skrzydło klasztorne leży w zupełnej ruinie. Skrajny piętrowy narożnik rozsypał się w gruzy, spadły całe partye ścian, powstały olbrzymie wyłomy. Dziś miejscowa ludność rozwleka z nich materiał budowlany.

Gdy przeszła w dal burza wojenna, trzeba było pomyśleć najpierw o ochronie kościoła. — Przy niemożliwości dostania innych materiałów, pokryto go w jesieni roku 1915 lekkim wiązaniem i słomianą strzechą, a następnego roku opatrzone dachem wschodnie skrzydło budowli klasztornej. Prowizoryczny dach na kościele dobrze się narazie trzyma. Jednak gdy wróca raz normalniejsze stosunki, trzeba będzie przystąpić do gruntownej roboty. Nasuwa się tu szereg pytań. Przedewszystkiem sprawa spalonej wieżycy — sygnatury. Była ona niezawodnie wspaniałą kościoła ozdobą. Niełatwo możnaby znaleźć kształt równie piękny i wytworny, tak oryginalny i fantastyczny, tak subtelny w rysunku i bogaty w szczegółach. Ale wobec braku dokładnych pomiarów i rysunków, z przygodnych impressyi malarskich nie możnaby ściśle odtworzyć jej formy. — Czyby nie należało wobec tego zaniechać wogóle budowy wieżycy w tem miejscu, zważywszy że była ona przydatkiem późniejszej epoki? — W cysterskich kościołach nie było bowiem wież. Na to nie pozwalały przyjęte reguły. Tendencya przywrócenia kościołowi bardziej czystej szaty romańskiej prowadziłaby również do innych jeszcze kroków. Należałoby tu przedewszystkiem odbicie tynku z zewnętrznych murów, aby wrócić im surowy ciosowy wygląd. Trudniej już zdecydować czyby nie przywrócić oknom dawnych wykrojów romańskich według okien zachowanych po stronie północnej. Zaciemnionoby bowiem wewnątrz. Rzecz zaś prosta, że stanowczo usunąćby się musiało ewentualną chęć jakiegoś purysty, któryby może zapragnął znieść barokową fasadę zachodnią. Niema ona wprawdzie wybitniejszego waloru, lecz uzyskała prawo jako dokument epoki. Rekonstrukcya natomiast romańskiej fasady byłaby dziś niezawodnie wątpliwej wartości. Z wnętrza należałoby usunąć polichromię i dać nową godniejszą. Całe dzieło restauracji tego cennego zabytku musi być pokierowane umiejętną i wytrawną artystyczną ręką, któraby umiała wydobyć co charakterystyczne i istotne i uszanować wszelkie ślady dawnego piękna, zaś nowe przydatki wytwornie szarmonizować z zabytkową całością.

Poważną troską winna być w dalszym ciągu konserwacja dawnego klasztoru. Skrzydło będące dziś ruiną, już musi nadal nią pozostać. Ale okruchy te powinny być zachowane, by przetrwał tu jakiś ślad dawnych wieków i pozwalał się domyślać pierwotnego obrazu. Należałoby więc zamurować wyłomy, utrwalić i zabezpieczyć górne partye muru. Jak najrychlej zaś byłoby pożądane wykonanie dokładnych pomiarów i zdjęć z stanu obecnego.

Rychła naukowa inwentaryzacja przynajmniej wszystkich uszkodzonych przez

wojnę zabytków, na każdym kroku okazuje się niezbędną. Nieszczęsny jej brak ujawnia się fatalnie. Z wielu strat nie będziemy wcale mogli zdać sobie sprawy. Z wielu zabytków średnowiecznych wszelki prawie ślad zaginął.

Przejdźmy do innych klasztorów cysterskich. — Z nich już żaden nie doznał szczęściem przez wojnę uszkodzeń. — Najcenniejsza i najbardziej interesująca jako całość, cysterska osada w **Sulejowie**, znajduje się jednak w stanie oplakany. Zdała są widne na wzgórzu nad Pilicą położone baszty i mury budynków średnowiecznego jakby miasteczka. — Zbliżając się dostrzegamy ze smutkiem lichy stan dachów i budowli, opuszczenie i zaniedbanie, które zewsząd wyziera. Przed wojną powstał pomysł bardzo szczęśliwy obrócenia całego kompleksu tych zabudowań na szkołę rolniczą. — Przy racjonalnem odrestaurowaniu i zaadaptowaniu mogłaby ta cenna zabytkowa całość doskonale być utrzymana i zachowana dla przyszłości. Wojna odwlekła niestety wykonanie tego zamiaru. Przygnębiające wrażenie wywołuje cenny stan sulejowskiego kościoła. Sędziwy zabytek romańszczyzny wymagał już od dawna gruntownej restauracji. Lichy jest przede wszystkim stan jego dachowego pokrycia. Oderwane arkusze blachy odkrywają całe partye sklepienia i narażają na zawilgocenie. Rozluźniły się także kamienie niektórych szkarp i grożą rozpadnięciem, co mogłoby pociągnąć za sobą runięcie części kościoła. Nadto urok cennego wnętrza psuje szpetne pomalowanie z ostatnich lat.

Dodatnich natomiast wrażeń doznaje się w **Wąchocku**. Jest to jedna z najpiękniejszych i najcenniejszych zabytkowych całości u nas. Imponuje tu kościół monumentalnością swej formy i wytworną choć skromną szatą dekoracyjną. Budynki klasztorne, częściowo wprawdzie przerobione dla potrzeb nowszych czasów, są jednak dość dobrze zachowane.

Niemniej dobrym stanem utrzymania odznaczają się również kościół i klasztor w **Mogile**, które przed wojną właśnie zostały odrestaurowane.

Z radosnem uczuciem ulgi możemy stwierdzić, że i inne nie cysterskie pomniki romańskiej epoki, nie ucierpiały przez wypadki wojenne. Stoi nienaruszona poważna kolegiata w **Opatowie**, także kościół w **Kościelecu pod Proszowicami** z przepięknymi emporami na bocznych nawach.

Również romańskie kościoły w **Wysolicach i Prandocinie**, w niedalekiem sąsiedztwie Krakowa, wyszły cało z wojennych opresyi. Grozi im natomiast inna klęska, mianowicie rozszerzenie i powiększenie, które pociąga za sobą najczęściej zupełną zaturę zabytku. — Trudny problem pogodzenia starożytnego kształtu z nowoczesną dobudową ma być w **Prandocinie** o tyle dobrze rozwiązany, że niemal wszystko co z tego kościoła istotną ma wartość, zostanie nienaruszone, a obok starej, cennej romańskiej resztki, będzie dostawiony nowy kościół. Projekt jego wykonany przez arch. **Jarosława Wojciechowskiego**, obiecuje poważne dzieło sztuki nowoczesnej, stąd też i znośne dla starego zabytku sąsiedztwo. Gorzej przedstawia się sprawa w **Wysolicach**. Kościół ten bez żadnych większych przeistoczeń i dodatków, prawie w swej czystej romańskiej postaci do dziś zachowany, ma być rozszerzony przez dobudowanie wzdłuż obecnej nawy nowej nawy głównej, przyczem ściana boczna dzisiejszej budowli musi być częściowo wyjęta, a co za tem idzie całe wnętrze zmieni zupełnie charakter. Jakkolwiek ze względu na potrzeby parafian, przeistoczenie to zdaje się prawie nieuniknione, żalować wypada, że nie stać nas na konserwowanie takiego kościoła, tylko jako zabytku jednego z najstarszych w całej Polsce. Wreszcie zachodzi obawa, jak zawsze na prowincyi, do której dostęp jest trudny, by parafia nie rozwiązała całej tej sprawy dowolnie wbrew życzeniom i wskazówkom kół fachowców.

Do tego skomplikowanego bardzo zagadnienia, przeróbek i rozszerzania starych kościołów, wypadnie nam w ciągu dalszych artykułów niejednokrotnie jeszcze powrócić.

DR. TADEUSZ SZYDŁOWSKI.

Z KILIMKARSTWA.

Ruchliwa działalność około przekształcenia warsztatów kilimowych w Glinianach, planowa praca Zakopiańskiego Towarzystwa „Kilim“ i gruntowna przebudowa od podstaw tego rękodzielnictwa u nas prowadzona przez Krakowskie warsztaty, są stwierdzeniem, że zainteresowanie się tym kierunkiem pracy artystycznej poszło u nas szybko ku właściwym rozwiązaniom zadania. Odrębny rodzaj wyzyskania warunków technicznych, oparty o kryteria właściwe ornamentowi i tkaninie, wreszcie przełamanie inwazyi malarskich dowolności, które poczynaly się w tem rzemiośle panoszyć, na rzecz przystosowanych do techniki motywów starych czy umiejętnej współpracy artystów, daje gwarancję żywotności tej pracy mającej już na czas najbliższej przyszłości prawdopodobieństwo ogromnego rozwoju.

W służbie tym celom, Patronat rękodziel i przemysłu, zorganizował szkołę kilimkarstwa przy warsztacie p. Ramzowej. Kilkanaście wyszkolonych pracowników, jako dowód tych usiłowań, rezultatami technicznego opanowania tego rękodziela dowodzi, że inicjatywa Patronatu była dobrą, skuteczną i bezwzględnie pożyteczną.

Z prac wykonanych w szkole urządzono wystawę, która nasuwa jednak nie we wszystkim dodatnie uwagi. W ocenie tych kilimów pominąć należy wartość materiału jako rzecz zależną od wojennych warunków. Natomiast złem bezwzględnie szkodliwym jest wypaczanie oczów tych pracowników na wykonywaniu kwiatowych kilimów, które formą swą urągają wszystkiemu co jest do pomyślenia o poprawnej tkaninie. W pojęciu formy są banalne i roztwierają perspektywy w tkaninie, która winna być płaską. W budowie wybiegają poza ramy jako niezwiązane i niezgodne z pojęciem dywanu. W rozłożeniu planu są nierównoważone, a w kolorze bezplanowe. To też wzrokowo się obrywają, wypływają poza swą płaszczyznę, krzyczą niepokojem powierzchni. Szkoda, że Patronat rękodziel nie roztoczył kontroli nad metodami wychowania artystycznego swych uczniów.

L. B.

LUŻNE KARTKI.

Kto odwodzi od rozwinięcia sztuk, rzemiosł i rękodziel w narodowym kierunku, ten odwodzi naród od nieuniknionej tu pokuty, w dumę go wprowadza, w próżność.

Niespełniający pokuty — sumienia czystego mieć nie mogą.

NORWID, Promethidion.

BEZ MOGIŁY.

Rzeźbiarz, **Włodzimierz Konieczny**, zabity w bitwie pod Wołczezkiem, dnia 5 lipca 1916 r. był drogą nadzieją swego pokolenia.

W szeregach swych rówieśników zajmował odrębne miejsce nie tylko dzięki talentowi, jak przedewszystkiem z powodu charakteru i wyjątkowej psychiki. Przychodził bowiem do życia z wielką miłością harmonii, dla której szukał w sztuce wyrazu tak wytrwale, że ta wewnętrzna wierność stała mu się tragizmem skazującym go na trwanie w marzeniu. I to marzycielstwo harmonii odróżniało jego

pracę wśród natłoku prób może zbyt poszarpanych, w których ciskać się musiało całe jego pokolenie. Niepokój i gorączkowość pracy, wyładowywał w wysiłkach, aby tę prawdę swoją urzeczywistnić w życiu. Bo wszystkie siły w nim dopominały się wyzwolenia w życiu i w jego codzienności. A gdy codzienność ta stawała w sprzeczności z jego odczuciem, w następstwie wrogiem stawało się mu wszystko, co się sztuce jego nie nadawało.

Usiłowania jego biegły po drodze właściwej jego pokoleniu. Ramy pracy jego, jako odróżnienie na tej drodze, ograniczała jednak potrzeba harmonii, w której odczuwał wyraz zdrowia. W niej bowiem

odnajdywał wartość i piękno, i w niej chciał położyć granice własnego życia. Niewzruszoną równowagą chciał czyn swój wypełnić.



GŁOWA.

Włodzimierz Konieczny.

Konieczność odnalezienia związku między prawdą bezpośrednio odczuta, która zjawiała się w formie syntetycznej, a zmiennością potocznego dnia, który przychodził z prostotą realizmu, stanowiła trud jego i źródło jego sztuki. Nie było w nim zatem niecierpliwego poszukiwania stylu, ani zaprzeczania prawdy życia na rzecz z góry stawianych sobie żądań, lecz chęć wydobycia na wierzch wewnętrznej siły, która najprostsze zjawiska w oczach jego przetwarzała na miarę prawdy ogólnej. Nie było intencją jego odrywanie formy do ideałów, bo włączał w kształt artystyczny odczucia, które w nim w niezaprzeczonej prawdzie żyły, a które w prostocie form rzeczywistych w naturze spotykanych, odpowiedniki swe odnaleźć się starały. Czyny, pragnienia i tęsknoty były wyrazem jego poczucia zgodności z życiem. Łudził się, że tkwi w prawdzie codziennej, gdy żył w świecie wyobraźni. Doszukiwanie się tożsamości między posiadaniem a wyobrażaniem kazało mu żyć w złudzeniu, że zdobywa istotne wartości. Dlatego znajdował udrękę, która zapadała

aż na dno wszelkiej myśli i pracy jego. Zwalczało go to marzycielstwo w samym sobie, bo określało ramy jego życia i wbrew jego dążeniom chorobliwie wyzwalało jego



MADONNA.

Włodzimierz Konieczny.

ducha ku doskonałościom, których pragnione wyżyny odrywały go w mgła-

więc mistycznych tęsknot. Ale wrażliwość jego serca, które chowało ten wielki sen i pracowitość, w której paliła się wola opanowania formy tak trudnej, że odstra-



DZIECI. Włodzimierz Konieczny.

ścić mogła innych, a wreszcie zdolność poczynania pracy tam gdzie inni zwykli ją kończyć, wykuwała z niego człowieka tak wyraźnego, że wewnętrzna ta udręka nie mogła go ani ugiąć do bezduszności, ani oderwać w symbolizm. I w tem leży podstawa jego formy rzeźbiarskiej, która jest skojarzeniem dekoracji z prawdą życia.

Włóczenie w powszednią formę tej mocy, którą w sobie w ustawicznosci skupienia odkarmił, było źródłem dośpiwywania sobie formy ponad miarę form



KOMPOZYCYA. Włodzimierz Konieczny.

spotykanych w życiu. Prawdę odczuwaną chciał bowiem zniewolić swoim wzrokiem, zaskoczyć ją, aby fantazję pogodzić ze zmysłowością i tak urzeczywistnić swój wielki sen. Oddawał się niepodzielnie odczuwanej prawdzie, która go zagarniała na własność, ale prostota wyrazu siły i zdrowia, której szukał, nie poddawała się jego czynowi. I tak sen stał mu się nieodstępny a forma rzeźby jego przekleństwem mu była, bo daleką była od życia, daleką od snu. Była odbiciem marzeń, którym zbrakło lustra prawdziwego życia, skazując go na spoglądanie dalekie w prawdę, w której inni żyją i spoglądanie dalekie ku idei, której najwyższe skupienie oddać nie zdołało.

Zaspakajanie życia w takiej formie pracy, odrywało siły jego zmysłowości ku coraz dalej od życia stojącym prawdom. I było to jego najcięższą przeszkodą rozwoju.

Ale jeżeli miarą artysty jest miara wyzwolenia, któremu on daje wyraz w kształcie, to dla oceny trzeba tu podkreślić fakt, że w rzeźbie jego istotnie pochło-



ZAMYŚLENIE.

Włodzimierz Konieczny.

nięte zostało w zupełności mówienie przerośniętymi, gdy w formie jego oddanym został odpowiednik jego tęsknot. Pominawszy bowiem jego początkowe prace, które zwał „katorybońcami“, niema w rzeźbach jego opowieści, niema literatury, tylko wypowiedzenie się istotne samym kształtem. Między treścią a szatą artystyczną niema tu rozdźwięku. Prac zostawił długi szereg: prócz portretów, które modelował do ostatnich dni życia w okopach, mamy kompozycje, pamiątkowe tablice, dekoracyjne medale i liczne dzieła sztuki graficznej.

Włodzimierz Konieczny, pragnął aby wszystko czego się tknie, stawało się pięknem. A że nie wierzył, aby mogła rozkwitnąć sztuka poza siłą i radością, więc piękno znał w sile i radości jasnej pełnej formy, w szerokich płaszczyznach, wyraźnych przekrojach i aż do przesady dociągniętych wiazaniach.

Szukał wyrazu syntezy.

Zamysły pracy swej kreślił na miarę wysoką, tak że co pozostawił po sobie należy uważać jako zapowiedź zaledwie. Szereg dramatów jego, dopełni obrazu w jakim rzeźbiarz ten w oczach naszych żyje. Poczynał pracę z rozmachem nie rozrutnym wprawdzie, ale wysokim.

Trudności miał wiele.

Orzeł nie wzleciałby ponad chmury, gdyby w wicherach nie pielęgnował skrzydeł na miarę burz; i lot jego usprawiedliwionym jest sprężystością piór i piersią szeroką.

Twardy los przerwał mu lot w zaklasyfikowanych bagnach Polesia.

Przepadł bez mogiły: i to jest jedyny symbol z życiem jego związany. Bo wartości, z którymi przychodził, mogiły znać nie mogą. On wypadł tylko z szeregów. Ale w pracy ich pozostał żywą wartością.

ADAM DOBRODZICKI.



BOCZNA FIGURA ANTYPEDYUM.

Włodzimierz Konieczny.

PRZEGLĄD WYSTAW.

Mamy równocześnie dwie wystawy, które wzajemnie bardzo silnie się dopowiadają.

Dla sztuki naszej znaczenie pracy Józefa Mehoffera, który wypełnił tu dwie sale, nie mogło być do dziś jeszcze dostatecznie ocenionem. O świetności jego talentu i ogromie wiedzy malarskiej, mówiono już wiele. Dla nas wartości jego zbiegają się przede wszystkim w witrażu, a polegają na rozłożeniu równomiernem zainteresowania na całej płaszczyźnie obrazu. Byłby zatem artysta ten u nas pierwszym, który w kulturę naszą ostatnich czasów wprowadzał pojęcie obrazu jako ornamentu. Wprawdzie rozwiązanie tego ornamentu poszło wręcz odmiennymi drogami w porównaniu ze sztuką modernistyczną, której Mehoffer jest przed-

stawicielem, ale trwałą już zdobyczą pozostał po nim to równouprawnienie każdej plamy obrazu, podniesionej tem niejako do jednej płaszczyzny.

Ten czynnik w przeciwstawieniu do impresyjnych dowolności, które tak bujnie się wszędzie rozwijały, odegrać musi obecnie w sztuce naszej bardzo doniosłą rolę, tembardziej że przywiązuje on pracę naszą do podstaw narodowego charakteru. Nawet bowiem w ustroju społecznym niegdyś feudalizm nasz w odróżnieniu do zachodu, był rozłożeniem praw i ciężarów na wszystkich zarówno.

Nawet w uczuciowości naszej wyrosłej obok braku w nas zdolności abstrakcyjnego myślenia, była powszechność jednego planu i poddanie się jednemu czuciu, tem podniesieniem właśnie wszystkich sił ludzkich do wspólnego akordu. W usposobieniu zatem naszym leżało zawsze sprowadzanie zadania do mozaiki, do pod-



STAJENKA. Witraż Fryburski.



Józef Mehoffer.



RYCERZE HOFFERA. Witraż fryburski.



Józef Melhoffer

niesienia do równowagi życia wszystkich czynników zarówno. W upodobaniu tem leży pojęcie obrazu jednoplanowego, który odnajduje całość swą w objęciu czę-



TALERZE. Kute w bronzie. Karol Stryjeński.

ści wszystkich jednym zadaniem. **Kompozycyjne nasze dążenia na tej linii twórczości, będą zatem wyrazicielem nam właściwej drogi, i niezawodnie zaważą na odrębności syntezy naszej, ku której sztuka współczesna dojść przecie musi.**

W tem jednak zestawieniu, wynik pracy całej plejady malarzy, którzy wystawę obecną obesłali, przedstawia się w bardzo dla siebie grzebiącym świetle.

Realizm Jana Rembowskiego, który zajął w tem, jakie tu widzimy, zestawieniu jego prac, miejsce właściwego mu sentymentu; bezplanowość chodzenia po zużytych drogach Łada-Maciągowej, której praca o ile się utrzyma w tym charakterze, niema przed sobą przyszłości mimo dużego jej talentu; estetyka pracy Alfonsa Karpińskiego i Jana Pinkasa; wreszcie wnoszące swoisty nerw obrazy Henryka Uziembły, Markowicza, Janowskiej; St. i Vlastimila Hofmana: stanowią główną część tej wystawy.

Poprawne martwe natury dała Janina Nowotny. Pełne słońca, biegle akwarele wystawił A. Oleś i Turek Franciszek, który poczyną się rozpętać



PUSZKA. Wykonał Projektował St. Dębicki. Korosadowicz Edmund.

w swej pracy. Jadwiga Rogowska wprowadza dużo rozmachu i rozświetlonego powietrza. Obrazy Z. Gedliczki zależne jeszcze od materiału, wnoszą dużo poprawności, która cechuje też obraz Z. Rozwadowskiego. Wielki zawód sprawia Skoczylas Władysław w swym realistycznym rysunku

O innych lepiej zamilczeć, bo ich tam być nie powinno.

Ogólne wrażenie wyczerpania, i nudy tej wystawy, mówi że nieodwołalnie naj-



KIELICH. Komponował i wykonał Henryk Waldyn.

wyższy już czas na pracę, któraby trochę świeżego powietrza ze sobą przynosiła.

Ale wchodząc z tej wystawy na sale ekspresjonistów, spostrzega się, że nie tędy jednak droga.

Zawód ten sprawia straszliwa dowolność w usiłowaniach kilku tu malarzy zgrupowanych pod nazwą „formizmu“.

Malarstwo Czyżewskiego można uważać jedynie za świadomą robotę destrukcyjną w stosunku do sztuki dotychczasowej. Praca ta miałaby wielkiego poprzednika w Van Goghu. Jedyną zaletą

jej byłoby zupełne wyzwolenie się od sceny w obrazie.

Zbigniewa Pronaszki rysowane rzeźby i rzeźbione rysunki, mają w tem właśnie przestawieniu środków dwóch oddzielnych sztuk, największą przeszkodę do konsekwentnego rozwoju. Wkrawywanie klinami w formę rzeźbiarską okolicznościowych cieni, jest z rzeźbą niezgodnym więzieniem cienia; jak znowu nadbudowa oświeconych części przesadą formy, jest uzależnianiem bryły od przypadkowości światła. A są to zasadnicze nieporozumienia.

Kraźółki Andrzeja Pronaszki, bliższe niestety secesjonizmowi niż ekspresyi, są boleśnie podporządkowane przedstawianiu w obrazie literackich tematów, które wyraża się jedną z góry przyjętą formą, bez szukania dla nich odpowiednika w kształcie.

Hrynkowskiego Jana kompozycje o dużem zacięciu i talencie, osłabione są mocno wystawieniem impresyjnych i naturalistycznych pejzaży, a nawet futurystycznej windy. Pojawienie się w jego pracy tego obrazu jest naganne. Dowolność tych poszukiwań dróg, w wątpliwość podaje istotne uświadomienie sobie zadań ekspresjonizmu, co jest tem wadliwsze, że wogóle wszelka oryginalność jest przede wszystkim aktem woli.

Jacek Mierzejewski, nad którego pracą ciąży jeszcze usiłowanie budowania nie formą, a sposobem użycia pędzla przy pracy, dał doskonały rysunek kobiety z założonemi rękami. Dobre bezwzględnie jest w tem dokonowanie rąk do wyrazu głowy. Rysunek ten mówi o talencie malarza w sposób najbardziej dodatni. Słabą stroną jest obejmowanie jeszcze zagadnień światła. Szereg dawniejszych prac, niepotrzebnie razem tu wystawionych, nie może jednak zaćmić wrażenia, że złożone są tu wielkie nadzieje na przyszłość.

W drzeworytach Hulewicza Jerzego, obok usiłowań formowania, idą w parze wrogi ekspresjonizmowi zagadnienia dynamiki i pokutuje jeszcze scena wraz z impresyjnymi efektami.



KADZIELNICA. Kuta w warsztacie muz. przemysł.

Kazimierz Witkiewicz.

To samo odnosi się do Szmaja.

Jakim sposobem stało się, że w ramy tej wystawy dopuszczono Chwistka, to pozostanie zagadką. Nieumiejętny akademicki naturalizm jego portretów, futurystyczne założenia jego literackich kompozycji bez zmysłu dla konstrukcji i barwy, wysuwają bowiem te wypracowania poza nawias formistycznych wysiłków.

Symetryczna kompozycja Adama, tania w kolorze a pusta w rysunku, jest tylko przykrym żartem.

Archaizujący Huzarski i wybitnie utalentowani impresyoniści Gwozdcki i Rerutkiewicz, im tęszeby przedstawili prace, w tym głębszem byłoby nieporozumieniu z założeniem tej grupy.

Szkoda, że zespołu obrazów tych nie dobrano z większą wybrednością i z surowszą kontrolą uświadomień i zamysłów. Wystąpienie bowiem, samym faktem istnienia już byłoby pożytecznem. Ale z zadania wywiązałyby się mogło li tylko poparte powaga.

WITOLD SOBOLEWSKI.

PRZEMYSŁ ARTYSTYCZNY W WYROBACH METALOWYCH.

Artystyczne opracowanie wyrobów metalowych jak: wytłaczanie i wykuwanie w blasze, wszelkiego rodzaju zdobienia w kruszcu, srebrzenie, złocenie i odlewy z brązu, były udziałem wielkich mistrzów i dostojnych ludzi.

Nieoderwane pojęcia sztuki od rzemiosła, ich ścisła i naturalna łączność wyrzyła w szlachetnych i nieszlachetnych meta-

lach imiona artystów tej miary jak: Benvenuto Cellini, Francia, Ghirlandajo, Ghiberti i szereg innych mistrzów młotka i puncyny.

Podziwiane naczynia liturgiczne, ukryte dziś w skarbcach i muzeach, jak misterne monstrancje, kielichy, trybularze, — to arcydzieła wykute czulą dłonią złotnika. Ślusarz, kowal, ludwisarz czy złotnik ów-

czesny, — to jednocześnie rzeźbiarz, rysownik, cyzeler a przede wszystkim artysta. Praca rąk więc tych wszechstronnych mistrzów, — to złoty wiek sztuki i rzemiosła.



Poręcz w Muz. przem.
Kuta w żelazie.

Józef Czajkowski.

Kute srebra, misy, puhary w dawnym złotnictwie, — to odbicie ówczesnego temperamentu i szerokiego życia.

Herby i niekiedy rubaszne dewizy na naczyniach stołowych, wytworne kształty bogato zdobionych łyżek, smukłe dzbany to wyraz hucznych zabaw i gwaru lub ceremonii i zwyczajów staropolskich. Drogie kamienie, inkrustacje, w barwach szlachetne emalie, suty ornament, bogactwo strojów i przepych otoczenia wymagał od wyrobów metalowych okazałości cechującej dawne dwory, zamki i kościoły. Rozmaitość w niewyczerpanej pomysłowości, bujna fantazyja, nadzwyczajna sprawność umiejętności w wykonaniu, słowem zalety niezbędne w tej pięknej pracy subtelnych rąk, to surowe wymogi dawnych cechów.

Rozstajne drogi sztuki i rzemiosła w połowie XVIII. wieku musiały doprowadzić samotne rzemiosło do powolnego upadku, co wyraźnie nastąpiło w wieku XIX.

Uświęcony przez szkołę i wychowanie duch naśladownictwa, studyowanie i odtworzenie minionych stylów, korzystanie z cudzego geniuszu w sztuce, wystąpiło jako przeżuwanie zdobyczy dawno minionych czasów. Powierzchniowość i płytkość wdarły się w rzemiosło; zamiłowanie do sumiennej pracy zanikło.

Rozwój mechanicznej techniki wstrząsnął chwiejnie stojącym warsztatem pracy rzemieślnika.

Wytrącony z ręki młot chwycił mechaniczny przyrząd i z całą obojętnością i zimną konsekwencją żelaza bije automatycznie w metalowe płyty, wyrzucając z pod tłoczni masowo: naczynia stołowe o niewyszukanej formie, sprzęty kościelne o różnych kształtach, lichtarze, popielniczki i wszystko to, co ma przeznaczenie nie tylko użytkowe ale i zdobnicze. Prawie bez udziału serca i duszy człowieka, pędem zysku gnana produkcja, stwarza zbanalizowane formy o twardych liniach profilu i nudnym ornamentem, jako przeciwieństwo ręcznej pracy, w której cała finezyja kształtu i proporcji, nabiera niezrównanego wdzięku przez subtelne uderzenie młotka w elastyczny materiał, jakim jest mosiądz, miedź czy srebro. Niedokładności powtarzanych zdobień, wszelaka nierówność, znaki od uderzeń młotka, wszystko to ożywia wyroby metalowe i nadaje tych wartości, jakie powstają z technienia uczuć. Jest to więc dzieło sztuki, a nie martwa, wypolerowana powłoka wymuszonych okazów fabrycznych. Wykończanie ręczne wyrobów maszynowych przez podklepywanie młotkiem nie podnosi ich wartości, gdyż wogóle mechanizm nie może dążyć tam, gdzie rozpoczyna się twórczość. Rzemiosła zaś nie należy upodabniać do gładkich przedmiotów produkcji maszynowej.

Okazy ręcznych wyrobów metalowych w stosunku do fabrycznych zawsze będą miały wyższość. Wyraźny ich rozdział będzie z korzyścią dla obu rodzajów wykonania.

Kuta krata żelazna, sprzęt metalowy wykonany samorodnym spajaniem, odlew z brązu, wyroby galwanoplastyczne, naczynia wykuwane (trybowane) czy też wytłaczane (drykowane) muszą występować we właściwej szacie.

Wszelkie skłonności materiału i obróbki uwidocznione w samym pomysle powinny jedynie podnieść te wartości, które nierozumny rzemieślnik dyskretnie stara się zatracać.

Falsz, brak szczerości i umiłowania pracy nie wzniciły iskry twórczej. Sięganie w przeszłość jako bezmyślne powtarzanie form niezgodnych z duchem czasu schlebia jedynie małostkowości tłumu, który wymaga „stylów“ a nie stylowości w rzeczach.

Stąd powstaje sztuczny przepych i przedławianie ornamentem w rzeczach, które raczej wymagają prostoty. Zamiast spokojnych, nie hałaśliwych zdobień, wypływających z właściwości materiału, skłonnego do pewnych nachyleń i rozciągłości, stosuje się w mosiądzu, miedzi czy żelazie formy obce, nienadające się do wykuwania w metalu. Nieporozumienie to często wynika z braku łączności afektu i wykonania, czyli wspólnego porozumienia pracy rzemieślnika i artysty. Sztuczny ten podział mimo intelektualnych różnic stworzonych wiekiem zastoju przemysłu artystycznego musi ustąpić miejsca zespolonej pracy. Brak poczucia estetycznego przy wirtuozostwie technicznym nie stworzy dzieła sztuki jak i na odwrót nieznamość rzemiosła z najbardziej subtelnych pomysłów wyda tylko pozornie rzecz piękną. To też wprowadzanie czysto malarskich efektów w zastosowaniu do młota i żelaza stwarza rozdźwięk, jaki mamy w balustradzie okalającej pomnik Mickiewicza w Warszawie. Krata wykonana tam z wielkim mozolem i trudem sprawnych rzemieślników o realistycznych roślinach, rozwiniętych różach i kolczastych listkach, to zaprzeczenie rzemiosła jako sztuki, gdyż banalny ten wysiłek w samem swem założeniu odskakuje od materiału w jakim został wykonany. To samo da się powiedzieć o balustradzie w Towarzystwie lekarskim w Krakowie,

która w swej teatralnej pretensjonalności, mija się w zupełności z przeznaczeniem.

Wybitne te dwa przykłady wysuwają się z powodzi dziwacznych kształtów po-



Krata Kuta w żelazie.

Kaz. Witkiewicz.

mysłowości malarskiej. Zamiast kowalskiej, ślusarskiej czy złotniczej twórczości naprawdę rzemieślniczej, wytworzyła się sprawność fabrycznego rysownika niezającego sobie sprawy z obcego dla siebie materiału.

Na podłożu stosunków ekonomicznych upadek rzemiosła jako sztuki sięgnął w głąb życia narodu, w trudnych więc warunkach odradza się rękodzieło, gdy kraj zalany jest obcą maszynową produkcją. Obok szeroko rozpowszechnionej tandety i niewybrednych wymagań, pojawiać się poczyna jako nic tradycji wysoko niegdyś postawionego w Polsce rzemiosła.

Przykładem dzisiejszych usiłowań jest kilka podanych okazów ostatniej chwili.

Różnorodność ich wartości jako wynik własnych wzruszeń bardzo ciekawe nasuwa uwagi, jeżeli się zrozumie i wejdzie w istotę samej pracy. Obok puszki pomysłu malarza-artysty widać kielich jako kompozycję cyzeler-a-złotnika, trybularz jako wspólną pracę pomysłu i wykonania, talerz z mosiądzu i kraty — wszystko jako wyraz szczerzej prostoty i zrozumienia materiału.

Swobodna stylizacja obok naturalistycznego zdobnictwa przejawia się w sposób odpowiadający formom metalowym, a umiłowanie pracy ręcznej uwidacznia się w uczuciu włożonym w przedmioty pomysłu Stanisława Dębickiego, Józefa Czajkowskiego, K. Stryjeńskiego i Henryka Waldyna.

KAZIMIERZ WITKIEWICZ.

ARABESKA.

ZAGADNIENIE KUBIZMU.

Trudno jest zdobyć się na spokojny sąd o każdym poczynającym się ruchu w pracy kulturalnej. Z jednej strony występuje zawsze przeciw niemu zorganizowane szyderstwo i niechęć, z drugiej wiara zapalna i gotowość do boju. Bezsilni stają wobec tego ruchu ci, którzy zwykli opierać się o wiedzę, bo wiedza ta poczyna dopiero się tworzyć w następstwie wykazanych już owoców pracy. Pozostaje więc serce powołać do wyrokowania, bo ono tylko zdolne jest objąć kierunki mijające z nadchodzącym.

Różne są drogi, na których do głosu dochodzi zmysł dla kształtu. Żadnej z nich zaprzeczać nie można. A każdej czas próby przyznać się musi, chociażby tylko dlatego, że i błąd im większy, tem widoczniejsze dla wszystkich ostrzeżenie daje, że nie tędy droga. Ta zacność w ocenie każdego wysiłku niezbędną jest tembardziej w czasie jak dziś przejściowym. Wszyscy odczuwają wyczerpanie ogólne i pragną przejścia ku czemukolwiek, byleby bujnością swą było żywotne. Więc zrozumiały być musi gorączkowość prób.

Jednym z takich próbnych wysiłków jest kubizm.

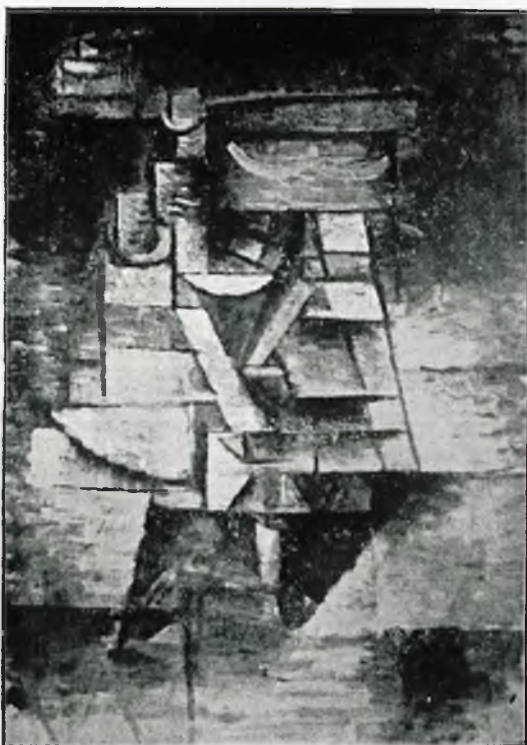
Rozpatrzmy nasamprzód jego formę zewnętrzną.

Wyrósł kubizm ze zrozumienia tej zasady, że dzieło sztuki musi być jako przedmiot pojęte, czyli o jednolitość kształtu oparte. Zgodnie więc z pojęciem współczesnej twórczości, jak to określono szczegółowo w poprzednim zeszycie tego pisma, jest on wyrazicielem potrzeby ostatniego dnia. W obrazach artystów pracujących w tym kierunku widzimy powierzchnię pokrajaną geometrycznie na podobne sobie kanciaste formy. Kanciastość ta przeprowadzoną jest jednolicie od krańca obrazu po kraniec tak, że niedopuszcza wprowadzenia tu żadnej innej charakterem formy. Na obrazie kubisty występuje szereg przecinających się linii. Nie stanowią one i nie mają stanowić problemu dla wywołania wrażenia wzrokowego, lecz zagadnienie dla mózgu. To też kubista nie pyta, czy się obraz widzi, lecz czy się obraz odczytuje.

Zachodzi pytanie o co tu idzie?

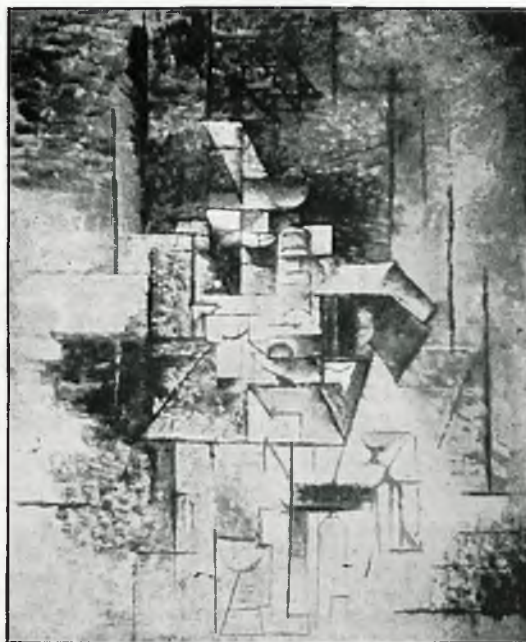
Otóż ponad wszelką wątpliwość, ci, którzy malują wszystko w trójkąt lub w kwadrat czy wreszcie w elipsę, soczewkę czy w kółko, dają dowód zrozumienia, że dzieło musi być niepodzielne charakterem, jednolite formami weń wprowadzonemi. I narzucanie się oczom ludzkim z tak właśnie pojętymi obrazami, jest ich niezaprzeczną zasługą. Prostotą tego charakteru prowadzą pożyteczną pracę, uczą bowiem oko, aby szukało piękna, nie w uroczych formach, lecz w jednolitości konstrukcyjnej przedmiotu. Obrzydliwością zaś tego sposobu malowania, prowadzą ofiarną bo ośmieszoną pracę, której celem jest przyzwyczać oko, aby szukało wartości nie w technicznych sposobach opracowania artystycznej szaty, lecz w oddaniu odrębności zjawiska, które ma wytlómaczyć

nasz stan wewnętrzny. Obraz złożony z tuzina trójkątów czy soczewek, może sobie robić wrażenie absurdu, niedołęstwa, czy drwin, niezaprzeczenie jednak w każdej części przedstawia formę charakterem jednolitą, bo poprostu taką samą.



STUDENTKA.

Pablo Picasso.



MANDOLINISTKA.

Pablo Picasso.

Oba te obrazy kubistyczne pochodzą z drugiego okresu pracy tego kierunku jako wyraz analizy formy przeciwdziałającej dynamicznym usiłowaniom futuryzmu.

I w tem tkwi bojowe znaczenie kubizmu. W jakim to pozostaje związku z jego treścią wewnętrzną, określone zostanie poniżej.

Tu z góry trzeba się zastrzedz i to stanowczo, że nie wszystko co jest malowane kanciasto, jest tem samem kubistycznym. Nie wolno bowiem zapominać, że przyznać trzeba prawo absurdu do kształtu, ale nie absurdu kształtu, który po wszystkie czasy będzie bazgrotem, a w okresach przejściowych jest jeno spekulacją jednostek, które doczepiają się do początkujących kierunków w nadziei łatwych sukcesów.

Zasadniczą wadą kubizmu stało się to, że nieprzebrane bogactwo życia włacza on w tę samą formę, przyjętą jako zasadę. Trójkąt, kwadrat czy soczewka, stały się tu już formami akademickimi. A jest nieprawdopodobne, aby duch miał sobie upodobać wyraz tylko w kabalistycznej trójce, aby każde wewnętrzne przeżycie miało być szablonowo krajane, a każda żywa potrzeba miała być kanciastą. Ograniczając zaś swe środki do tych prostych charakterem form, kubizm utonął w geometryi, która w sztuce jest objawem zaniku zmysłowości oka. Geometrya w sztuce zawsze musi utonąć w symbolu jako wartość, a w mózgowej robocie jako dążenie. W przeciwstawieniu do tego trudu, żywotne usiłowania ekspresyjonistyczne zdążają ku odnajdywaniu coraz to innych w kształcie odpowiedników dla każdego momentu życia, dla każdego uczucia, dla każdego zadania, których różnaitość i skala jest nieprzebrana a ciągle nowa.

Nie na tem jednak ogranicza się wadliwość kubizmu. Jego błędne założenia wyszły na wierzch, gdy wszedł w walkę z innymi kierunkami.

Na próbę mianowicie wystawionym został kubizm, gdy do boju wystąpili futuryści, którzy przesuając o krok dalej impresyjonizm, dali w plastyce przebieg powstawania

wrażeń, wprowadzając w ten sposób czas do malarstwa i rzeźby. Czas zaś jest w plastyce pierwiastkiem najzupełniej obcym. Ten krok wyprowadził futurystów odrazu poza nawias plastyki w dziedzinę spekulacji, która może ma styczność z fizyologią ale nigdy nie ze sztuką. I na ten zamach kubiści nie pozostali bez odpowiedzi, usuwając z plastyki wszystko co jest w pojęciach naszych rezultatem pracy czasu, aby na tej drodze zdobyć czysty wyraz przestrzenności.

W ten sposób podstawowym momentem problemu kubistycznego stało się sprawdzanie samego przedmiotu czy pojęcia w jego pierwotnej idei, w jakiej przedstawia się ono w umyśle, zanim było uzupełnione doświadczeniami przez życie nabytymi. Rzecz każda w ten sposób ma zdobyć przedstawienie jej pojęcia jakby w umyśle ślepy, który nie mógł wzbogacić się spostrzeganiem. Droga analizy kształtu ma się odtwarzać to pojęcie pierwotne w umyśle ludzkim.

Rozpatrzmy to stanowisko bliżej.

Otóż dwa zasadnicze błędy zawisły nad tak postawionym zagadnieniem.

Źródło pierwszego błędu tkwi w matematyce, w intelektualizmie kubistycznej roboty. Analogia tego błędu znajduje się w ewolucjonizmie spencerowskim. Mianowicie dochodzi się tu do kształtu, krając analitycznie jakąś formę rzeczywistości, która do tego zazwyczaj już raz była ręką ludzką wytworzona, rozkłada się ją na części, i to jedynie w tym celu, aby ją oddać umysłowi z powrotem zestawioną. Więc cały ten rozbiór rzeczy gotowej prowadzi się po to, aby jeszcze raz rozpoznane części składowe zestawzić i oddać co przedtem już było gotowem. W ten sposób twórczość, która zasadniczo ma być pomnażaniem zjawisk, jakie dookoła siebie mamy, redukuje się do mozolnego oddania tego, cośmy sobie z góry jako gotową formę wzięli. Roboty taka wypływa zatem nie z woli życia czyli potrzeby budowania, lecz tylko z woli poznania. Zadania sztuki zostają tu zredukowane do roboty mózgowej, która tu szuka oparcia w przyjętej zasadzie, że formy, które mamy dookoła siebie, nie podlegają ciągłemu rozwojowi, lecz są nam dane w swej ostatecznej postaci. Wobec tego pozostawałoby je tylko poznać. Żądza poznania staje się siłą pierwszorzędną, skoro obniżoną zostaje żądza działania, które zawsze jest nadbudową form.

A to w twórczości jest niepodobieństwem.

Nigdy bowiem część nie może być równą całości. Nigdy poznanie nie wyczerpuje życia, lecz dotyka tylko jego części. Człowiek nie tylko rozumuje, lecz i odczuwa. Dlatego kubizm, który się chce oprzeć na podstawie poznania, staje się symbolizmem. Będąc bowiem przykrojeniem całkowitej działalności życia do pracy umysłowej, która jest jeno jednym z przejawów jego, usurpuje sobie prawo wyrażania całości tego życia, chcąc być w ten sposób symbolicznym jego obrazem. Tak część chce przedstawiać całość. Umysł zaś jest tylko jedną z wielu możliwości psychicznych. Odczucie jest zawsze wybuchem życia wzmożonego rezultatami pracy długich pokoleń i jest w ten sposób niepomiarne bogatsze aniżeli wiązanka myśli, chociażby najlogiczniejszych. Byłby zatem kubizm wyrazem abstrakcyjnej spekulacji, która szuka odgródnienia się od zadań życia. Kształt zaś w sztuce może być jeno ekwiwalentem tego życia.

Źródło drugiego błędu tkwi w chęci zdobycia czystego wyrazu wartości przestrzennych, wyzwolonych od pracy czasu. Tymczasem oddzielność naszych ustalonych stanów psychicznych jest tylko pozorem. Życie nieustannie płynie. Wszystko objęte jest płynnym trwaniem. Jażn luźnego momentu życia nie istnieje; wszystko jest tylko nieustannym dalszym ciągiem, ciągiem narastaniem. Więc kubistyczna chęć oparcia się o wyodrębnione momenty, staje się niejako wysiłkiem, aby wysunąć się poza trwanie. Wysiłek taki, gdyby nawet był najlogiczniej wykonanym, może dać nam jeno sztuczny, zimny, abstrakcyjny, mechaniczny, obłądny plagiąt życia rzekomo wysuniętego poza czy ponad czas. Bo poza czasem życia niema. Odczucia nie można zastąpić zestawieniem obok siebie kilku spostrzeżeń, ograniczonych

przez naszą uwagę. Dlatego też straconym być musi wysiłek szeregowania tych złudzeń. I na rzecz analizy własnej omyłki, polegającej na złudzeniu, że uchwyciło się moment życia wyzwolonego od pracy czasu, nie może to życie rezygnować z nieustannego narastania. Najprostsze bowiem formy życia, rozwijają się nie drogą zestawiania i dodawania pierwiastków. I tak jest we wszystkim. Dla czynu swego człowiek musi mieć oparcie w rzeczywistym stanie, poczuciu, a nie w jego analizie. Sklejanie odczucia musi być rzeczą bezskuteczną. Ludzką zaś rzeczą, może być jeno rzecz skuteczna.

Gdyby kubista rysując widmo wschodzącego słońca, dał jego wszystkie przekroje i dookoła obstawił je cyframi wszystkich dat, w których na stosach potracono ludzi dowodzących, że się nie ono kręci, nie da nam ani w przybliżeniu wrażenia tej chwili w której się ono zjawia. I żadna robota mózgowa nie uwolni tej chwili od tego ogromu uczuciowości naszej, zbudowanej wysiłkiem minionych pokoleń, który pozwala nam dziś tak właśnie odczuć radość jego pojawienia się nad horyzontem. Bo odczucie to w nas jest wyrazem życia a nie szeregowaniem pomysłów.

Widocznem jest z tego, że kubizm wychodzi z podstaw nam obcych. A jako robota mózgowa jest jeszcze i tem wadliwy, że niema drogi od umysłu do intuicji. Obraz zaś jest tembardziej skończonym, im silniej robi wrażenie, że powstał z natchnienia, a więc odczucia, a nie ze spekulacji i rachunku.

Szczegółowy ten rozbiór, uważam za potrzebny wobec tego, że i w naszej sztuce poczyniono już pierwsze kroki kubistyczne.

Dodatnią rzeczą w tej sztuce jest stwarzanie nowego typu arabeski.

Obraz wychodzący z tej szkoły, ma wygląd ornamentu złożonego z geometrycznych form, oderwanych od natury. W rozwoju może on dojść do wyników nowych a równie ciekawych jak dywan perski lub arabskie zdobnictwo. Geometryczna konstrukcja i rachunek równowagi form, będą tym sztukom wspólne. Ta arabeska kubistyczna byłaby zatem wyrazem małaazyatyckich pierwiastków ducha.

Tem się tłómaczy to zjawisko, że we wszystkich krajach Europy, począwszy od twórców kubizmu, artyści żydzi, odrywają formę w abstrakcję, stanowiąc główny kontyngent pracowników tego kierunku w sztuce. Kubizm jest zatem wielkim ruchem odradzającej się sztuki żydowskiej. Należy mu życzyć, aby idąc za głęboko w ich rasie tkwiącymi potrzebami abstrakcji, doszedł zwycięsko do stworzenia arabeski nowej, która będzie tak doskonałym wyrazem dwudziestowiecza, jak dawne arabeski z przed wieków były wyrazem ich przodków.

Rezultaty, które na drodze tej kubiści mieć poczynają i przeciwstawienie się ich równoległej z nimi pracy francuzów, którzy raczej popadają w realizm niż w abstrakcję, dowodzi, że swobodna tu droga dla wyrazu narodowych odrębności.

Warto się zastanowić nad tem zagadnieniem.

Otóż każda prawda, gdy przechodzi przez ręce jakiegoś narodu, pojęta zostaje w granicach skali jego dostępności. Wszelkie wpływy odruchowo przeradzają się w wartości odpowiadające potrzebom właściwym danemu środowisku, jakby glina wtlączana przez życie w odpowiednie formy.

Otóż warunki fizyczne, w których żyły ludy Azyi Mniejszej, surowa natura jej pustyń, odstraszyły je od ziemi i stały się źródłem, z którego wyrosła twórczość odgradzająca się od prawdy życia. Nie mogło się spodobać tym ludom życie z tą ziemią, nie zezwoliła przyjaźnie na to ziemia. Człowiek musiał odgradzać się od tej twardej ziemi, i czynił to przy pomocy sztuki, której nadawał formy abstrakcyjne aby się przy ich pomocy odgrodzić od prawdy życia. Stąd wyrosła sztuka parawanu, ustalonych norm, wśród których skupiać się musiał człowiek na spiskowca przeciw naturze i jej złośliwym demonom. Człowiek tak żyjący musiał dążyć za wszelką cenę ku zdobyciu mocy, któraby mogła straszliwą pięść wystawić przeciw wrogiej naturze. I tę walkę ludy te musiały uświęcić.

Dlatego musiało się stać, że myśl tych ludów znalazła upojenie i uleczenie w świecie oderwanych prawd, które utrwały jako ostatecznie dane, rozstrzygnięte i w podstawach niezmiennie skryształizowane. Wszelka wartość stawała się zatem tu z góry daną. Było to ucieczką przed niepewnością losu w świat pojęć, gdzie nie było już więcej niepokojących zagadek i niepewności. Wyobrażenia tych ludów, żyjąc tak, skamieniała. I to skryształizowanie się ich wymagań od formy nadaje odtąd odrębny kierunek każdemu rodzajowi sztuki, z którą się one spotykają wśród innych narodów. Bo gdy w innych narodach Europy, człowiek dąży do tworzenia nowych form, czując się na drodze nieustannej ewolucji i postępu, to w przeciwstawieniu z tem, tamci przychodzą z zasadą ustaloną, jakby już nie potrzeba było nic zdobywać i rozwijać, jeno formy istniejące rozpoznać i opanować. I dawna ich twórczość daje liczne tego przykłady.

Pochodzi to właśnie stąd, że w nich żyje uwielbienie określonej wartości. Jest w tem podstawa ich ducha, który chce wtłoczyć wszystko w pewność cyfry i podporządkować zasadzie. Jest w tem czynny protest przeciw rzucaniu się w twórczości na niezbadane drogi, które nie mają końca. Jest to zatem ucieczką od natury, która przychodziła z przypomnieniem ich ciężkich warunków życia i niewolnictwa, co trwa i po dziś dzień, i zrosła się jakby na wieczność z nimi, przekazując wszystkim swym następcom twórczość parawanu, stylu, który jak ściana od tej ziemi odgradza. Od czasów daryuszowych pokus syntezy, aż po miniatury perskie ostatnich czasów, od prastarych pieśni tych ludów, po kubizm dzisiejszy, zaciążyła nad tą twórczością obcość w stosunku do życia, ujęta w abstrakcyjne prawidła.

Odwiecznie czuć tu pragnienie odejścia od ziemi, czuć pożądanie określenia sobie początku i końca.

Tem tłumaczy się dlaczego za podstawę formy kubiści przyjęli trójkąt, który w dziejach zyskał znaczenie abstrakcyjnego symbolu. Wszelka forma matematyczna jest zimna, ale i niezachwiana, więc liczba zdobywa znaczenie pierwszorzędne tam, gdzie idzie o konstrukcję formy, która prowadzi do zniszczenia materialnej łączności w rzeczy. Tem tłumaczy się dlaczego kubiści w odezwach swych odwołują się na Mojżesza, który wzywając do zbudowania świątyni, wspominał tylko masę, długość i szerokość. Tu źródło idei. Tem tłumaczy się dlaczego kubiści stwierdzają, że prorok Hezekiel, gdy określał wizję świątyni pańskiej aż do znużenia podawał tylko cyfry i tylko cyfry i masy. Bo w tej cyfrze tkwi tajemnica.

Rozpatrzmy teraz kubizm od strony wewnętrznej.

Geometryczność form nie wyczerpuje jego dążeń. I chęć zredukowania go do tych rozmiarów, byłaby dowodem złej woli w stosunku do niego. Bo o formułki tu nie idzie.

Kubizm podnosi na pierwsze miejsce znajomość masy, zwoju i ciężaru i ich stosunków, gdyż uważa on przestrzeń jako złożoną z linii geometrycznych wyodrębnień i sił, które równoważą ogólny plan panujący we wszystkim. Wyrażając to w formie malarskiej, **daje obraz gdzie równowaga jednostajnego rozłożenia form na powierzchni obrazu jest odpowiednikiem zewnętrznym tego zrównania sił w naturze**. Że wyraz tych sił ogranicza się do form trójkąta, to nie dowodzi bynajmniej jakoby się tu miało do czynienia z robotą stylizowania form ku przyjętym wymaganiom trójki, tylko, że dąży się tu ku wyzuciu obrazu świata z materialności przy pomocy rozłożenia go na elementy, aby tem doprowadzić go do form najbardziej zimnych, a więc matematycznych. Jest w tem przecież najskuteczniejszy sposób wyplenienia z obrazu wszystkiego co drga krwią i życiem, co przywiązuje nas do ziemi. Elementy te przetrawione aż do form geometrycznych, w tejże geometrii dają jednolicie skonstruowany obraz czy łamigłówkę,

która przedstawia się oczom jako odrębna forma. Rzeczywistość takiej formy nic wspólnego już niema z ziemią, prócz logiki konstrukcyi i rytmu tych samych form, przeprowadzonego jednolicie na całej przestrzeni obrazu. Konstrukcyja jest treścią takiego obrazu, w której ujawnia się plan artysty, świadomie tu pracującego. Świadomość jest tu konieczną, bo praca ta opiera się tylko na logice, dążącej do udowodnienia zasady, którą się przyjmuje z góry. Tą drogą ma się zejść do wnętrza duszy ludzkiej, która wedle kubisty, nie wyraża się zewnętrznymi formami, tylko sposobem w jaki się ona wkreśla w budowę skryzalizowanego świata. A że ten świat nie szanuje odrębności form życia lecz wchłania jednostkę, ogarnia ją, więc obraz, który ma być przedstawieniem tego pochłaniania nagina formy ku swej osi dla osiągnięcia właśnie wyrazu tej jedności. Więc nie idzie o tożsamość form wprowadzonych w ramy obrazu, lecz o podkreślenie tą tożsamością tej prawdy zasadniczej, że one wrośnięte są w prawdę wspólną wszystkim rzeczom. Bo obraz niema tu przedstawiać motywu wziętego z natury, lecz ma przedstawiać tylko, jak wszystko w tej naturze wrasta, wbudowuje się ku jednej myśli ogarniającej wszelkie motywy. Formy spotykane w świecie są dla kubisty równoznaczne w obliczu ducha, a każda jednostka jest tylko odbiciem ogólnego prawa. Więc nie idzie tu o zewnętrzną ornamentacyę, lecz o wewnętrzne poznanie. Nie idzie o stylizacyę ku tej lub innej formie, lecz o pokazanie zjednoczenia zmysłowych wrażeń, które utopione są w powszechności. A że kubista jest metafizykiem, więc dla niego ta powszechność przedstawia się w formie skończonej prawdy, ku której w pracy pozostaje człowiekowi się zbliżyć. Dlatego też jednostki nie ujmuje on od strony jej uniezależnienia się z pośród chaosu rzeczy, lecz od strony tej powszechności, która w niej dochodzi tylko do głosu. Jednostka jest tylko odbiciem ogólnego prawa, które światem rządzi. Zmysły jej są wtłoczone w tryby ogólne. Obraz przedstawiający taką jednostkę jest więc chaosem form opanowanych, uporządkowanych wedle matematycznej zasady równowagi.

Kubistę świat wchłania.

To wchłanianie usiłuje przedstawić linią.

Rozbiór tego stanowiska kubisty staje się potrzebnym dlatego, że pracę swoją prowadzą oni z podstaw intelektualnych, a nie z potrzeb malarskich. A że ich usiłowania poszły tą drogą, to właśnie w tem wyraża się rasowa ich potrzeba. Określenie dokładne tego stanowiska pozwoli nam rozpoznać dopiero, jak dalece innemi drogami poszedł ekspresjonizm europejski.

Bądźco bądź jest to jeszcze nigdy nie podjęta w sztuce możliwość plastycznego wypowiedzenia.

Może nam być obcą i wrogą naszemu życiu. Ale dla innych może być sposobem wyrażenia ich duszy, w której tkwi potrzeba oderwanej formy (abstrakcyjnej).

Pytanie zostało postawione.

Narazie odpowiedzią na nie musi być straszliwa bezradność środków, szamotanie się ofiarne dla idei zdobycia nowej budowy. Łamanie się z ogromem trudności postawionego zadania, objawia się w ograniczaniu kubistycznych środków malarskich, w zawziętości która się chce wkreślić w najbardziej proste formy i obstać się jakąkolwiek gwarancją, a więc cyfrą, która zapewnia poprawność.

ADAM DOBRODZICKI.

LUŻNE KARTKI.

Tylko przez harmonię tradycyjną pracy narodu ten dyalog, ta rozmowa myśli ludowej z myślą społeczeństwa odbywa się. Rozmowy tej ujęcie w harmonię sztuki, rękodzieł, rzemiosł i rolnictwa stanowi zdrowie narodowe — stanowi przytomność i obecność — byt.

NORWID, Promethidion.

„Obecne warunki ekonomiczne wytwarzają ten nadmiar, to przeładowanie tandetą, którą otoczeni stajemy się do niej podobni. Tym sposobem dążenie do piękna i wrodzona potrzeba tworzenia uległy zagładzie“.

JOHN RUSKIN.

O POTRZEBIE SZTUKI.

Zagadnienie to zbywa się szeregiem utartych zdań, które dadzą się sprowadzić do następujących dwóch typów zapatrywania.

Jedno, przyznając że sztuka to rzecz piękna, odwoła się do pracy u podstaw, właściwej biednemu społeczeństwu. Drugie, apatycznie zwała winę zaniedbania naszego na czynniki zewnętrzne, wytwarzające odrębne nasze warunki bytowania.

I takie zbywanie rzeczy słyszy się powszechnie. Z życia codziennego i społecznego, z pracy „podstawowej“ wyeliminowano doszczętnie sztukę, uważając ją za rzecz zbytku. Gdy się wspomni na najgorętsze dążenia za granicą, do jednoczenia sztuki z życiem narodowym i codziennym, widzi się u nas ten dziwny stan rzeczy. Bo zbyt u nas zacieśniono pojęcie sztuki. Analfabetyzm plastyczny miast naszych, jest charakterystyczny. Przeszość, zachowana gdzieś w prawdziwych dziełach sztuki, musiała w tych warunkach zostać nieznaną, a nawet niszczyć w oczach nieocenioną. Artyści zaś współcześni, zmagając się z rzeczywistością, bądź ginęli w bezpłodnej walce, bądź szukali ucieczki i ocalenia, emigrując za granicę, lub zamykając się na wsi polskiej. Ci, którzy pozostawali w miastach naszych, poczynali powoli zżywać się z panującym stanem rzeczy, aż wreszcie wytworzyli pewien partykularyzm opinii artystycznej, nieznoszący wszystkiego, co by istniejący już stan rzeczy zmienić mogło, co by mogło narazić zdobyte uciążliwie jakieś środki zbytu, sympaty publiczności i t. p.

Można powiedzieć, że nie umiano u nas wykorzystać ludzi, że trawiono siły na rzecz powierzchownego snobizmu, gdzie brak na każdym kroku artysty plastyka, brak widomej materii w życiu piękna.

Przez brak kultury plastycznej, miasta nasze stały się bezkształtne rosnąc bez uświadomienia wewnętrznego, przy rozbijającej łatwowiernością nieznaną wszystkim, co nazywamy powszechnie — sztuką. Stąd ów nadmierny kult indywidualizmu, stąd szafowanie słowem „kultura“ nieraz wobec zwykłego plagiatu, stąd pościg za reklamowanymi wartościami, a obojętność wobec poważnych usiłowań twórczych.

Przyznać trzeba dla wytlómaczenia tego zjawiska, że podobne objawy zastoju kultury plastycznej spotykały się i w innych społeczeństwach. Tylko że tam ocknięto się już dawno. Ostatnie lat kilkadziesiąt cechowało to odpadanie sztuki plastycznej od całokształtu życia i ograniczenie jej z jednej strony do najbardziej zbywanego obrazka, z drugiej zaś do płytko zrozumianej pomnikomanii. Prawdziwy geniusz sztuki porał się z materią i w tych wązkich ramach, starając się przemówić pozostawionymi sobie środkami, przeważnie jednak był niezrozumiany i uważany za dziwactwo. Zanik architektury w świadomości społeczeństwa pozbawił resztę sztuki plastycznej wyjścia niejako na świat, na swobodę.

Zaczęła ona wtedy szukać innego ujścia i zrodziła tak zwaną sztukę stosowaną. Był to jakby wybieg więźnia sztuki, droga do połączenia się z życiem niepostrzeżenie, wniknięcia w nie zewsząd, każdym szczegółem codziennej potrzeby pojmovanym szlachetnie przez piękno. Od samego wszakże dnia jej narodzin zakradały się w jej drogę pojęcia błędne, paczące zasadniczo kierunek jej i wyniki. Do sztuki stosowanej, jako do zawodu artystycznego, dającego najłatwiej pracę i chleb, garnąć się zaczęły wszystkie tak zwane niedouczone talenty i pod tą nazwą podciągać zaczęto wszystkie próby zdobnicze o niepewnym charakterze i stylu. To z gruntu fałszywe pojęcie o sztuce stosowanej przyniosło największą krzywdę zamierzonemu przez nią używotnieniu sztuki. Trzeba bowiem być nie mniejszym artystą dla rozwiązania proble-

mów istotnej sztuki w przedmiotach codziennego użytku, jak dla rozwiązania ich na płótnie lub w kamieniu. Równą miarą też należy sądzić te i tamte przejawy artyzmu, a w ten sposób niejeden obraz zdobiący nasze salony, okazać się może lichotą, niejeden zaś przedmiot, na który patrzymy codzien z obojętnością, mógłby okazać się przeciwnie dziełem rzetelnego artyzmu.

Zmiana tego stanu rzeczy i zwrócenie rękodzielnictwa polskiego ku prawdziwej sztuce w chwili, gdy w całym narodzie odezwała się myśl unarodowienia naszego handlu i przemysłu, jest pierwszą narzucającą się reformą. Pokazać się musi, że sztuka nie jest rzeczą zbytku, lecz potrzeby codziennej, i że za mało raczej mamy artystów dla zabudowania tej strasznej luki, przez którą zalewa nas wynaradawiająca fala wpływów. Tu leży bowiem główne nieporozumienie pomiędzy społeczeństwem a sztuką, wyłączoną przezeń z poważnej społecznej pracy.

Celowa wytwórczość artysty i świadoma odbiorczość społeczeństwa, musi zająć miejsce zaniedbania. Wiemy dobrze wszyscy co to jest wygodny fotel angielski, krzesło wiedeńskie, cacko francuskie i secesya niemiecka, czy balet rosyjski. Ale zaniedbujemy własny motyw.

Nawoływano do przetworzenia szkół, do organizowania warsztatów. Ale warsztaty te powierzano nadal ludziom, którzy jakkolwiek znali swój fach, nie mogli należycie spełniać swego zadania z powodu braku wykształcenia ogólnego i kultury. Ale szkoły te obsadzono ludźmi zawiedzionymi. Dlatego to z uczelni i warsztatów tych wychodziły szeregi rzemieślników bez zrozumienia artystycznego swego fachu, w pracy swej skazanych na szablon.

Fakty mówią za siebie.

A w poważnem ujęciu i wprowadzeniu w czyn dzieła warsztatów i szkół przemysłowo-artystycznych może leżeć rozwiązanie wielu trapiących nas kwestyi. Wytworzenie znających zawód swój pracowników artystycznych, których brak u nas w każdym zakresie tak głęboko odczuć się daje; zorganizowanie rzetelnej kontroli dla naszego przemysłu artystycznego; wreszcie powołanie do celowej, społecznej, a w zakresie ich leżącej pracy artystów i przemienienie sztuki z rzeczy zbytku, za jaką dotychczas uważa się ją u nas, w rzecz rozumnej, codziennej potrzeby społeczeństwa: oto są wytyczne drogi.

Wiele już na tej drodze zrobiono. Praca powoli postępuje. Opór przeciw zalewowi tanimi formami stopniowo wzrasta.

Świadomość tej potrzeby żyje u nas zdawna. Już Norwid nawoływał do połączenia sztuki z życiem, związania z architekturą w jeden całokształt pracy, przetworzenia ruchu artystycznego z fałszywego wykwintu na źródło żywej narodowej potrzeby.

Pozwolę sobie jeszcze na zakończenie zacytować słowa cudzoziemca, znamienne dla nas tem bardziej, że są hasłem, idącym z obcego, a tak bezmyślnie często naśladowanego przez nas w sztuce narodu. Muthesius, niemiecki architekt, krytyk i znany pionier artystycznego uprzemysłowienia swego kraju, pisze o równorzędnym ruchu w Niemczech: „Ruch ten dał po raz pierwszy sposobność ujawnienia zupełnie wyraźnego niemieckiego gustu. A jakie ma to znaczenie dla narodu, zrozumie każdy, kto uprzytomni sobie, że Niemcy szły niewolniczo od wieków za gustem innych narodów“ (A czyż u nas jest lepiej?). „Jest bowiem niesłychanie ważną rzeczą, aby się rozwinęła ogólna narodowa idea artystyczna, widomy znak narodowej kultury. Tylko kultura narodowa może kulturze epoki nadać takie samo piętno, jakie wycisnęły dawne style na kulturach narodowych dawnych czasów. Co więcej, tylko dzięki narodowej idei artystycznej, możemy zdobyć na zewnątrz uznanie, tak nam bardzo potrzebne ze względów ekonomicznych, a tak nam mało okazywane w obcych krajach“.

STANISŁAW K. OSTROWSKI.

KRONIKA

KONKURS NA RATUSZ.

Magistrat miasta Kalisza za pośrednictwem Koła architektów, ogłosił konkurs na projekt ratusza, który ma stanąć na dawnym miejscu, w otoczeniu fasad rynkowych, które zresztą w tej chwili w zupełności nie istnieją. Z uwagi na obecne trudności, związane z dostarczaniem przesyłek, a co za tem idzie, wobec niemożności określenia z góry, jak długo należałoby czekać na projekty zamiejscowe, ustalono w programie konkursu jeden tylko termin nadsyłania prac zarówno miejscowych jak i zamiejscowych na dzień 3 maja b. r. Na skutek zgłoszenia architektów krakowskich, magistrat miasta Kalisza zdecydował się odroczyć termin na dzień 17 maja, co zostało w swym czasie opublikowane. W terminie właściwym nadesłano prac trzydzieści.

Sąd konkursowy stanowili z ramienia miasta pp.: burmistrz Prądyński, radca Krzyżagórski, dyrektor Dziewulski, z ramienia zaś Koła architektów: arch. pp. Jakimowicz, Jankowski, Heurich, Wojciechowski, Loewe i artysta malarz Karol Tichy, oraz delegat architektów poznańskich Cybichowski. Delegat Koła Krakowskiego niemógł przybyć do Warszawy.

Sąd konkursowy ustalił, że z uwagi na trudności pocztowe, będzie rozpatrywał prace, które nadejdą nawet podczas sądu, byleby tylko przed wydaniem ostatecznej decyzji co do nagród. Zgodnie z tem postanowieniem, rozpatrzono dwa projekty nadesłane w ostatniej chwili. Do kategorii prac najlepszych, mogących ubiegać się o wybór, zakwalifikowano projekty opatrzone numerami 7, 11, 17, 23, 24, 27, 28, 30.

Z tych sąd konkursowy na pierwszym miejscu odznaczył pracę Nr. 30 architektów Kalinowskiego, Sicińskiego i Ebera. Nagroda 6.500 marek. Drugie miejsce przyznano pracy Nr. 17 architektów Tołoczki i Zborowskiego. Nagroda 4000 marek. Trzecią odznaczono pracę Nr. 23 architektów Zielińskiego, Wójcickiego i Tomaszewskiego. Nagroda 2500 marek. Autorowie pracy Nr. 7 ujawnili swoje nazwiska: pp. Szyller i Sygetyński. Magistrat miasta zastrzegł sobie prawo zakupu po 1500 marek za pracę.

Już po zamknięciu czynności sądu konkursowego i po wyjeździe z Warszawy sędziów zamiejscowych, nadeszło w różnych terminach sześć prac. Ażeby żadna z prac nadesłanych nawet w spóźnionym terminie, nie pozostała bez wpływu na wielkie zadanie odbudowy miasta, Koło architektów wszystkie bez wyjątku prace wystawiło

na widok publiczny, a magistratowi prześle i te spóźnionych sześć projektów. —

ZNAKI ULICZNE.

Spokojne niegdyś ulice zdobne w piękne portale, wspaniałe kute balkony, kraty i wywieszki, napełniono wrzaskiem reklamy. Wdarła się ona wszędzie. Zastłoniła płasko-rzeźby, figury, pilastry i kolumny. W wiecznej kłótni z niemi błyszczą zasmarowane zjadliwymi barwami papierowe płachty plakatów „Szyld“ nowe godło handlu, tandetny nabytek XIX w. usunął jak powiadają przepisy, tak niebezpieczne dla życia przechodni, piękne wywieszki. W potopie krzykliwych ogłoszeń zaszła potrzeba przesadzania w coraz to silniejszej jaskrawości. Przykuwa ona bowiem wzrok, jest uderzającą. Musiało się to stać kosztem wyłomów w pięknych licach budowli, w spokojnych liniach ulicy i bogatych profilów szkarpowych. Na tle zgranych tonów muru, wyrwają się wielometrowe płachty jaskrawej barwy. W ten sposób zamieniono wreszcie ulicę w śmietnisko.

Wygląd ten uwarunkowany może potrzebą oddziaływania na masę nie obeznaną ze sztuką czytania, a podtrzymywany ogólną przesadą, musiał się stać przykrym przeżytkiem, przeciw któremu ostatnimi czasy skutecznie wystąpiono. Warszawa zrobiła krok pierwszy, nakładając wysokie podatki na podobne reklamy. Szybko przepisy te zwalniają miasto od zbytecznych pokrowców, odsłaniają dla oka liczne przepiękne ozdoby. Kraków, dzięki skutecznej akcji radcy Dr. Józefa Muczковского, plagę tę również przełamał.

Należałoby jaknajszybciej ustawy te rozszerzyć na wszystkie miasta. Zwłaszcza teraz przy odbudowie miast uchronićby się od tego należało, a dla niezbędnych znaków i napisów, znaleźć umieszczenie w przeznaczonych na cel ten ramach architektonicznych. W ten sposób ulica przestanie być kramem jarmarcznym i wróci do dawnej swej godności, bez uszczerbku dla kupców i przemysłu. K. W.

ZWIĄZEK BUDOWNICZ. POLSKICH.

Szerokie pole działania jakie się otwiera w przededniu odbudowy naszego kraju, pobudziło potrzebę silniejszego, niż dotychczas skoordynowania odpowiednich usiłowań w dziedzinie pracy budowniczej.

Wyrazem tych usiłowań jest zorganizowany obecnie „Związek budowniczych polskich“, którego zarząd, wybrany na ogólnym zebraniu, stanowią pp.: St. Szyller (prezes) Wł. Mierzanowski (wiceprezes), St. Grochowicz, L. Wolski i M. Skirgajło.

Siedzibą Związku jest Muzeum prze-

myślu i rolnictwa (Krakowskie Przedmieście 66), gdzie odbywają się posiedzenia i obrady.

Na pierwszym z rzędu posiedzeniu uczestników Związku, warszawskich techników p. St. Szyller wygłosił odczyt o konstrukcjach ciesielskich w dawnym budownictwie polskim.

KONKURS

na projekt mebli mieszczańskich ogłasza Biuro przemysłu drzewnego w Krakowie, celem oparcia krajowej produkcji stolarskiej na wzorach rodzimej sztuki.

Projektowane sprzęty mają być wykonane w drzewie twardem. Oba żądane zespoły mają obejmować urządzenie pokoju stołowego i sypialni. Termin nadsyłania prac upływa dnia 31 października b. r. Prócz trzech nagród (1500 K 1200 K 900 K), Biuro zastrzega sobie prawo zakupna z pośród nie nagrodzonych prac. — Sąd konkursowy stanowią WPP. A. Szyszko-Bohusz, J. Bukowski, W. Ekielski, J. Gałęzowski, Z. Harland, W. Krzyżanowski, A. Łuszczyński, A. Minkiewicz, dwaj delegaci Biura przemysłu drzewnego i z grona zawodowców: J. Czernski i A. Sydor. — Szczegółowe warunki konkursu wydaje i rozsyła Biuro, Kraków, ul. Karmelicka 1.

ZDRÓJ.

Dwutygodnik poświęcony sztuce i kulturze umysłowej, przynosi w zeszytach sierpniowych: Przybyszewskiego Stanisława Rozprawę o ekspresyoniźmie; Ewy Łuskińskiej Rzecz o Wyspiańskim; Stanisławy Hausnerowej, Zagadnienia obecnej doby. Z utworów prócz własnych Wacława Berenta, Olwida i Storma mamy z obcych

tłómaczenia z Edgara Poe'go Claudela, Acharya, Farrère i Hulka. Nadto studia literackie Michała Sobieskiego. Rawita Gawrońskiego i Emila Breitera.

BIBLIOGRAFIA.

— Podlacha Władysław: Miniatury tydzieńskich ksiąg liturgicznych w bibliotece Uniwersytetu we Lwowie. Kraków 1916.

— Podlacha Władysław: Niektóre zagadnienia nowoczesnej historii sztuki. Lwów 1916.

— Seruga Jerzy i Hendel Zygmunt: Kościół N. M. P. w Łapczycy, Kraków 1917.

— Prokesch Władysław: Z dziejów Krakowskiej szkoły sztuk pięknych. Kraków 1917.

— Lauterbach Alfred: Potrzeby estetyczne Warszawy. Warszawa 1915.

— Zubrzycki Sas Jan: Wawel przedziejowy. Lwów 1918.

— Szyller Stefan: Czy mamy polską architekturę. Warszawa 1916.

— Szyller Stefan: Tradycja budownictwa ludowego w architekturze polskiej. Warszawa 1917.

— Polskie marki pocztowe, katalog prac konkursowych. Warszawa 1918.

— Hauszylid Wacław: kształcenie zawodowe. Warszawa 1918.

— Chętnik Adam: Wieś wzorowa. Warszawa 1917.

— Drexler Ignacy: Odbudowa wsi i miast na ziemi naszej. Lwów 1916.

— Tomicka — Petrażycka Jadwiga: Rozmyślenia o sztuce. Kraków 1918.

— Tomkowicz Stanisław: Zamek na Wawelu. Warszawa 1917.





MEBLI, KOMPLETNYCH URZĄDZEŃ, MEBLI KOSZYKARSKICH, KUCHENNYCH, OGRODOWYCH, 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.

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

KSIĘGARNIA I SKŁAD NUT

G. GEBETHNERA i SKI W KRAKOWIE

POLECA:

Chłędowski K. Historje neapolitańskie	K 48'—	Wieś i miasteczko. Materyały do architek-	
Rokoko we Włoszech	„ 32'—	ktury polskiej	K 32'—
Dębicki 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 Stwosza, biustów, fryzów greckich itp.
Wzory do malowania, Farby olejne, Pastele,
— Pędzle, 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 JAPONSKIE 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.

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“

EDMUND KOROSADOWICZ

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





Przedsiębiorstwo elektrotechniczne - Inż. Piotr Król

WYKONYWA URZĄDZENIA ELEKTRYCZNE, BUDOWY CENTRAL, INSTALACJE DOMÓW I MIESZKAŃ, ŁĄCZY Z SIECIĄ 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

BAZAR KRAJOWY KRAJOWEGO ZWIĄZKU PRZEMYSŁOWEGO W KRAKOWIE, RYNEK GŁÓWNY 33.

Utrzymuje na składzie i poleca :

Kilimy, Portyery, Dywany perskie, Serdaki, Guńki zakopańskie, Serdaki barankowe, Kosze podróżne, Bonboniery, Żardiniery, Meble koszykowe, Rzeźby, Majoliki, Kufry, Walizy, Torebki, Portfele, Pularesy, Zabawki, Szczotki, Pantofle sukienne i słomiane, Sandały, Krakowskie kostiumy, Jedwabie, Pończochy, Skarpetki, Sweatery, Kwiaty, Mydła i t. d. i t. d.



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

- Album ozdób z kaplicy Zygmunto-
wskiej 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 Berecci, architekt kaplicy Zygmunto-
wskiej oraz wiadomości do Albumu ozdób w ka-
plicy Zygmunto-
wskiej, skreślił Wład. Łuszczkiewicz K 4.—*
Nagrobki materiał z konkursu ogłoszonego przez Tow. sztuka stosowana i Muzeum techniczno-przemysłowe K 2'—
H. Muthesius: 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