

KOŁO ARCHITEKTÓW

W WARSZAWIE.



P. 389
BIBLIOTEKA
WYDZIAŁ
ARCHITEKTURY

RZECZY PIĘKNE

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY ARCHITEKTURZE
PRZEMYSŁOWI ARTYSTYCZNEMU, ORAZ SZTUCE PLASTYCZNEJ.
ROCZNIK II. NUMER I.



W SPRAWIE MUZEUM

TECHNICZNO-PRZEMYSŁOWEGO W KRAKOWIE.

REFERAT PRZEDŁOŻONY NA ZJEŹDZIE PLASTYKÓW w WARSZAWIE.



CYWILIZACJA nowoczesna przeciwstawia się wszelkim cywilizacjom poprzednim pod wieloma względami, których najjaskrawszym wykładnikiem jest maszyna. Maszyna jest logicznym rezultatem zmienionych warunków społecznych i staje się ze swej strony czynnikiem wpływającym na formy naszego życia. Ze stanowiska artystycznego, przedstawia się maszyna na pierwszy rzut oka jako zło zasadnicze. Godzi ona bowiem bezpośrednio w zasadę rękodzieła i podcina korzenie sztuki plastycznej, która właśnie z tego rękodzieła się rodzi. Żelazne węże kolei wciskają się coraz głębiej pomiędzy wieś i miasteczka, a przed nimi ucieka sztuka ludowa. Cywilizacja współczesna niszczy te formy rodzime i żyjące, które tak bujnie wykwiwały pod bezpośrednim dotknięciem twórczej ręki człowieka prostego. Zamiera matka sztuk, sztuka rzemiosło, a na jej miejscu lęgnie się i rozmnaża w tysiącach egzemplarzy towar, który brzydotę swą pozorami dawnych kształtów okrywa i silny płodnością, jak robactwo wciska się we wszystkie dziedziny życia współczesnego. Pod wpływem tego procesu powstała we wszystkich krajach cywilizowanych reakcja. Dojrzała ona przedewszystkiem wśród artystów, gdyż oni to, najściślej ze sztuką związani, pierwsi bezpośrednio odczuli grożące niebezpieczeństwo. Żadna bowiem sztuka plastyczna, chociażby pozornie zupełnie od użyteczności oderwana, nie może rozwijać się zdrowo jeżeli zatraci swój naturalny związek z rzemiosłem, z którego się narodziła. Pierwiastki dekoracyjne stanowią szkielet wszelkiego tworzenia plastycznego, choćby to był najbardziej naturalistyczny obraz sztalugowy. Skutkiem upadku rękodzieła, organizacje artystyczne odczuwały brak tego elementu i świadomie lub instynktownie poczęły go szukać w około siebie lub w sobie.

i umiejętności łączyli, t. j. kształcenie kierowników warsztatów rzemieślniczych jest w pierwszej linii zadaniem wszelkich uczelni przemysłu artystycznego. (Zarówno z kształceniem projektodawców dla fabryk, o których była mowa przy wyrobach czysto mechanicznych). Nie można jednak żądać od tych zakładów, choćby najlepiej były prowadzone, aby zdołały wykwalifikować większą ilość jednostek, w pełni te trzy dziedziny ogarniających. Z reguły będą to zawsze bądź technicy, bądź artyści, bądź rzemieślnicy, którzy w dwóch pozostałych zakresach tylko się względnie orientują i tworzą dzieła chybione, albo udawać się muszą o pomoc do odpowiednich specjalistów. W praktyce zatem, całokształt twórczości polegać będzie zawsze na mniej lub więcej bezpośredniej współpracy jednostek o różnych zamiłowaniach i kwalifikacjach, które pomimo to dążyć muszą do wytworzenia jednolitego zespołu, warunkującego powstanie form szarmonizowanych pomimo współdziałania maszyny. Jest to współpraca nowego typu bardzo trudna i subtelna, która oprócz starannego wychowania, będącego zadaniem odpowiednich działów szkolnictwa, wymaga jeszcze pomocy, opieki i kontroli.

K. Homolacs

C. d. n.



POMNIKI WOJNY I ZMARTWYCHWSTANIA POLSKI.



KRWAJĄCY czas wojny usiał ziemię polską wieloma grobami naszych i obcych ofiar. Tysiące mogił poległych wojowników, domaga się uczczenia swego, oraz uczczenia tej wielkiej chwili, która stała się zmartwychwstaniem naszego narodu. Uczczenie w stosowny sposób tychże ofiar i bohaterów oraz uwiecznienie tej dziejowej dla nas chwili, jest zatem, ogólnym dążeniem naszego społeczeństwa i zewsząd dają się już słyszeć głosy i rady, jakby można to najlepiej skutecznie. Był rząd, już w czasie wojny rozpoczął na ziemi naszej tworzenie licznych „monumentalnych” cmentarzy z pomnikami, a wystawy różnych „Kriegerfriedhöfe i Kriegerdenkmäler” wykazały, iż krajowi naszemu, naszym polskiemu, wiejskim okolicom grozi zalew pomników niemieckiego smaku i ducha. Co gorsza tym cmentarzom rzadko udaje się dążenie do monumentalności. Niestety, na ogół nie dostrzega się krzywdy, jaka dzieje się naszej kulturze przez te liczne cmentarze i pomniki pruskiego i austriackiego ducha, a kryjące przecież tak liczne zwłoki polskich żołnierzy. Tak samo nie dostrzega się u nas, iż nie jest to przecież jedyny, możliwy sposób uczczenia pamięci poległych wojowników. Mimo to możliwym jest, iż rząd nasz w dalszym ciągu podejmie tworzenie tych licznych cmentarzy wojennych, chociaż może już w polskim duchu. Z drugiej zaś strony liczyć się musimy z tem, iż cały szereg miast i miasteczek zechce utworzyć różne pamiątkowe pomniki, celem uczczenia poległych, czy też na świadectwo obrony miast polskich na kresach lub zadokumentowania czasu zmartwychwstania naszej Ojczyzny. Przekazanie tych olbrzymich przeżyć i ofiar naszego narodu późniejszym pokoleniom, jest nawet konieczną potrzebą i obowiązkiem. To co przeżył nasz naród w tej epoce, tworzyć i urabiać będzie duszę przyszłych generacji i jego tradycję. Czas nasz pozostawi, zapewne, historyczne i naukowe dokumenta, obecnych wypadków, nie dla wszystkich jednak będą one dostępne, a też wogóle rzadko będą one w stanie bezpośrednio

rozgrzać serca do dalszych przyszłych prac i ofiar dla narodu. To zatem, czego nie jest w stanie wyrazić historia, to czego już usta żyjących nie będą mogły wypowiedzieć, to wszystko przekazać potomności zdoła jedynie sztuka! Tu pierwszeństwo przynależy architekturze, która w najbardziej widomy sposób przelewa uczucia narodu na przyszłe czasy. Znaleść zatem odpowiednią zewnętrzną formę dla istniejących uczuć narodu, będzie zadaniem sztuki, w której to działalności architekturze i rzeźbie pierwszorzędne przypadną obowiązki.

I rzeczywiście rozpoczęła się już era pomników, a znajdujemy się w przededniu wielkiej działalności pomnikowej. Niestety jednak musimy stwierdzić, iż zagadnienie monumentalnych pomników dotychczas nie zostało rozwiązane. Jest to ciężkie zadanie, któremu żaden pomnik naszej epoki nie podołał. Wogóle pomniki u nas od długiego już czasu się nie udają, co dowodzą liczne, a nieszczęśliwe pomniki Mickiewicza. Tak samo i inne pomniki po pierwszym entuzjazmie i reklamie przedstawiają się blado i mdło. Cała ta „monumentalna“ twórczość streszcza się w niewielu motywach cokułowych, oraz w najprzeciętniejszej, konwencjonalnej rzeźbie. Monumentalna twórczość pomnikowa jest ciągle u nas nieosiągniętą dziedziną, tak dla rzeźbiarzy, jak i dla architektów. Również i na zachodzie ostatnia wielka działalność architektoniczno-pomnikowa, nie może poszczycić się wieloma szczęśliwymi wynikami. Całe Niemcy zasiane zostały olbrzymimi pomnikami, halami i wieżami Bismarka i in., które wyrastają z każdej większej góry niemieckich okolic, a z których tylko niewiele mają prawdziwie artystyczną wartość. Wiele milionów kosztowały te pomniki, a korzyść z nich artystyczna mała, a dla przyszłości znikoma. Widać z tego, iż są to zadania trudne, które na wiele, wiele nieudolnych prób, raz jeden rozwiązuje wielki artysta, twórca. Jeśli tak zupełnie nie udały się naszym czasom pomniki poświęcone pamięci poszczególnych osób, mające stosunkowo łatwiejsze zadanie, to tembardziej nie udadzą się pomniki, mające wyrazić wojnę, zwycięstwo oraz zmartwychwstanie Polski, więc pomniki wyrażające abstrakcje i symbole. Wskazanem zatem będzie sprowadzić wysiłki w innym kierunku, w którym prawdopodobniejszem będzie osiągnięcie lepszych, a nawet całkowicie dodatnich wyników. Liczne przykłady dowodzą, iż poza czystą rzeźbą, dzieła architektury osiągają najwyższą doskonałość, jeśli uzewnętrzniają rzeczywistą potrzebę budowlaną i życiową.

Wszystkie mianowicie nasze kapliczki, kościoły, zamki królewskie, bramy obrotowo-triumfalne służyły zawsze pewnym rzeczywistym potrzebom życiowym i dlatego może są też szczytnymi pomnikami dawnej przeszłości, przekazującymi najlepiej naszym pokoleniom przeżycia owych epok. Tworzą one pełne szlachetnego blasku perły, niane na długą nić naszej tradycji. Tyle kultury i tradycji narodowej ile przekazał jeden tylko Wawel, nie przekazała cała masa pomników! Dla nowych, prawdziwych, z łona narodu wyrosłych potrzeb wszystkich epok, tworzyła architektura nawet nowe formy i nowe artystyczne wartości, które dotychczas najszczytniej przekazują ducha dawnych czasów. W ten sposób dla idei chrześcijańskiej, dla jej potrzeb, przetworzyła architektura dawne formy rzymskich, targowych bazylik, na świątynie. Czy te nasze kościoły, które przez wieki całe służą rzeczywistym potrzebom kultu chrześcijańskiego, nie są zarazem najszlachetniejszymi i najbardziej zrozumiałymi pomnikami ducha tychże epok? Czy nie wyrażają one nawet subtelnych odcieni i rozwoju, przez który szła dusza naszych przodków? Takimi istotnymi pomnikami, są też i inne dzieła architektury, których zawiązkiem była rzeczywista, ogólnie zrozumiała potrzeba życiowa. Jakże marnie przedstawiają się nowoczesne „monumentalne“ pomniki, dzieła architektury, czy rzeźby, wobec tych pomników dawnych epok! Czy przekażą one

więcej potomności nad nasz zły smak, którego są dowodem? Czy spłynie z nich cośkolwiek, co stworzyłoby choćby cząstkę duszy przyszłych pokoleń? Zdaje się, iż jest to wykluczone. Już dzisiaj pomniki ostatnich czasów, są dla nas obojętne i obce, a rażą jedynie swym konwecjonalizmem. Nic z „nas“ niema w nich z pewnością. Bardziej istotnie i prawdziwie wyrażają ducha naszych czasów publiczne budowle, służące nowoczesnym potrzebom oświaty, komunikacji, czy przemysłu. Wyrażają to często lepiej nawet skromne, czynszowe domy naszych czasów. Te mierne dotychczas wyniki działalności pomnikowej oraz wadliwy aparat owych „komisji pomnikowych“, unicestwiający wszelkie śmielsze, oryginalniejsze wysiłki, są dla nas wskazówką i ostrzeżeniem, by w najbliższej przyszłości, raczej zrezygnowano z pomników, niżby epoka nasza miała się zadokumentować dziełami złego smaku i przeciętności. Wobec tego powtórzyć należy, iż wskazanem będzie skierować spodziewaną działalność pomnikową w kierunku, w którym można osiągnąć lepsze niż dotychczas wyniki. Prowadzi to do związania twórczości pomnikowej ze spełnieniem jakichś rzeczywistych potrzeb i czynności. Takie rzeczywiste dla wszystkich zrozumiałe potrzeby spełniają nagrobki. Służą one potrzebom pielęgnowania grobów przez rodziny i pozostałych. Skromne zatem nagrobki poległych wojowników, wzbudzić powinny więcej niż dotychczas usiłowań artystycznych, które mogą dać lepsze wyniki, aniżeli dały dotychczas alegoryczne pseudo-monumentalne pomniki wojenne.

Czy jednak tylko pomniki śmierci mają być świadectwem tychże czasów? Ten krwawy czas wojny jest zarazem dobą zmartwychwstania narodu, więc nie stygmatą śmierci powinny tę dobę dokumentować, lecz znaki powstającego, budzącego się życia! I rzeczywiście wraz ze zmartwychwstaniem Polski, ujawniają się całe masy najistotniejszych potrzeb, teźże naszej epoki. Wyzwolona z więzów, świadomość polska, domaga się swych szkół i uniwersytetów, w których by mogła się zaprawiać do czekających ją lotów ducha. Budzący się naród-lud, pragnie swych domów ludowych, tych nowoczesnych świątyń. Dla wszystkich zjednoczonych ziem polskich potrzebne będą nowe arterje, któreby w rozszarpany dotychczas organizm wprowadziły jednolite życie. Te nowe arterje życiowe, te nowe szlaki oraz drogi kolejowe i wodne, wyłonić muszą nowe miasta i centra naszego wieku. Jedną też z potrzeb naszych czasów jest powszechnie budzące się pragnienie domu rodzinnego. Odżyło ono w obliczu wypadków i przeżyć wojennych i nie da się już więcej pogrzebać. Dążność ta zyskuje obecnie ogólnoludzkie, etyczne, kulturalne i socjalne znaczenie. Chodzi tutaj o urzeczywistnienie pragnienia domu u całej masy narodu, która nie ma domu rodzinnego, oraz której sposób mieszkania jest niegodny poczynającej się epoki.

Cząstka ziemi i własny dom ojczysty, wyraża najgłębsze pragnienie i potrzebę naszych czasów. Inwalidzi zaś i uczestnicy wojny, przelewając krew swoją za tę ziemię, zasługują przytem na pierwszeństwo. Przetworzenie zatem życia rodzinnego i codziennego w pięknie, ułatwienie posiadania własnego domu i związania go z ziemią ojczystą, będzie zrozumieniem głosu powstającej epoki. Czyż mało to życiowych potrzeb tej epoki, koniecznej do przekazania potomności? Czyż najbardziej podniosłymi pomnikami tych naszych czasów, nie mogą być właśnie dzieła architektury, służące tym z łona epoki wyłoniionym potrzebom? Odstąpić zatem należy od tworzenia lub kończenia, owych bardziej kosztownych, niż „monumentalnych“ cmentarzy wojennych oraz pomników w dotychczasowym znaczeniu, stawianych osobom, lub na świadectwo chwili. Pamięć poległych lepiej uczczą skromne, lecz artystyczne nagrobki, zamiast zaś kosztownych, a dotychczas, jak widzieliśmy, nieudałych pomników, niech naród, miasta i różne komitety wznoszą na pamiątkę tego czasu dzieła architektoniczne od-

powiadające istotnym potrzebom tychże czasów. W ten sposób stworzone dzieła architektury, stanowić będą najlepsze pomniki naszej doby dla przyszłych pokoleń. Będą one najszczytniejszymi i najbardziej bezpośrednimi dokumentami i pomnikami naszych czasów. Rozwiązanie tychże licznych potrzeb epoki zmartwychwstania Polski z miłością i świadomością ich doniosłości, odzwierciedli ze wszystkimi odcieniami, przeżycia nasze i przekazuje je na wieki potomności. Uwzględnienie zatem tychże rzeczywistych potrzeb, zrodzonych w tym wielkim czasie, znalezienie dla nich odpowiednich form w naszej architekturze, może i powinno nam zastąpić całą znaną w dotychczasowym pojęciu działalność pomnikową.

Roman Feliński



Leżą przed nami autentyczne fotografie zdjęte z wykonanych na naszej ziemi pomników-grobowców wojennych. Poznajemy okolice Brzeska, Jasła, Gorlic, Wirchnego, Orłówki, Sącza i t. d. Jakżeż nieszczęśliwie ozdobione zwałami ciosów lub piramidami, obelisków, budynekami o najdziwniejszych kształtach, na których tylko dorzucone krzyże tu i ówdzie wskazują, iż to nie przystanki kolejowe. Niejednokrotnie taki nieskromny cementowy obelisk z mieczem oczywiście pruskim na froncie stoi tuż obok szkółki wiejskiej, jakaż to piękna ilustracja do skromnej pracy naszego nauczyciela, jakież wzniosły przykład dla wiejskiej młodzieży. Już w r. 1916 Tow. Pol. sztuki stosowanej, jakby przeczuwając i wnosząc po pewnych wiedeńskich znakach, że coś nie dobrego nam grozi, ogłosiło konkurs w Krakowie na grobowce i krzyże dla żołnierzy poległych. Przytoczymy tu jeden wyjątek z odezwy konkursowej: „Jest naszym prawem, a zarazem naszym obowiązkiem żołnierzy poległych na naszej ziemi uczcić własnymi siłami i własną sztuką. Nasi rzemieślnicy z krajowych materiałów, podług wzorów polskich artystów, powinni zbudować to wielkie cmentarzysko w Polsce. Niech na niem zakwitnie praca polskich rąk i polskiego ducha.“

Rezultat konkursu wydało Muzeum Tech. Przem. w Krakowie w monografii pod tyt. „Nagrobki“, jakżeż rezultat życia jest daleki od tego, co artyści nasi stworzyć pragnęli. Prawda, nie mieliśmy najmniejszego wpływu wtenczas, praca nad grobami była jednym z szeregu wydziału wojskowej administracji, która naprawdę nie bawiła się w sentymencie, ale pocóż ten cały nakład pracy, materiału i siły roboczej. Prawda, że tanie pieniądze i to nasze z materiału zarekwirowanego i na cudzym gruncie. Lecz o tem dosyć. Dwa przykłady grobowców wojennych publikowane w niniejszym numerze na wieczną i smutną pamiątkę mówią za siebie. Nie można jednak sprawy tej papierowym tylko protestem zakończyć. Do tworzącej się Rady sztuki przedkładamy cały materiał ilustracyjny i fotografie, oraz formujemy następujący wniosek: zbadanie dotychczas wybudowanych cmentarzysk wojennych i zaproponowanie rządowi taką kasatę całości lub części najdrastyczniejszych tych dziwołagów, by kraj nasz uwolnić od obcego piętna w okolicach, które będą historycznymi i po wojnie z pewnością licznie zwiedzane.



WSPÓŁCZESNE KONCEPCYE BAROKU.



ojęcie Baroku zwykliśmy identyfikować z czemś opasłem, grubem, ociężałem, jeżeli chodzi o trywialne wyrażenie tego pojęcia, w potocznym, użytkowym znaczeniu wyrazu. Styl „barokowy“ oznaczał, popularnie rzecz biorąc, formy architektoniczne i plastyczne, których twórcy zerwali z zasadami umiaru, pięknych, harmonijnych proporcji, powiedzmy krótko, z regułami pięknego, włoskiego Renesansu. W ciągu całego XIX-go stulecia esteci i teoretycy historii sztuki, znawcy urzędowi stylów wysilili całą swą pomysłowość na to, by styl zwany „Barokiem“ zniesławić, odmawiając mu wszelkich cech i znamion piękna, ostemplowali go jako styl „upadku“, którego formy powstały z wypaczonych idei istotnego, jedynego i wiecznego piękna, słowem z wykoszlawionej ideologii twórców Odrodzenia. Opinie te propagowane w ciągu ubiegłego wieku przez ludzi większego i mniejszego talentu zdobyły rozgłos, spopularyzowały się, zostały ogólnie przyjęte za zgodne z prawdą, z istotnym stanem rzeczy. Życie jednak nie dało im spokoju. Koncepcye Baroku, które zdawało się, że zostały raz na zawsze ustalone, oraz pojęcia odnośnie do stylu odrodzenia przyjęte jako obowiązujące, zaczęto po pewnym czasie rewidować, sprawdzać ich waloryzację, zaczęto je ważyć na nowo. I oto powoli okazało się, że pozornie ustalone już opinie dotyczące istoty tych stylów są tylko komolucjami powstałymi na zasadzie mylnego poglądu na rzeczy, wynikłymi z fałszywego, błędnego punktu widzenia. Esteci XIX-go stulecia z Ruskinem na czele odsadzili zbyt dorywczo styl Barokowy od czci i uznania, odmówili mu praw przysługujących innym stylom, przezwali go niemal „bastardem“ Renesansu, do tego stopnia, iż na dzieła wielkiego twórcy Baroku: Berniniego patrzyło się do niedawna z uczuciem wstrętu, pogardy, czy niechęci, zależnie od temperamentu, wyrobienia estetycznego, itp., zapominając zupełnie, że Wielcy Holendrzy z Rubensem i Rembrandtem na czele na Północy, zaś Velasquez, później Tycyan, Tintoretto i Veronese na Południu, byli również artystami, twórcami i propagatorami tego obmierzłego stylu, który popsuł piękne proporcye, zniweczył ich równowagę, rozsadził ją i sprowadził w następstwie niechybny „upadek“ Sztuki! Jak gdyby Życie wiedziało wogóle czem jest „upadek“, zanim nastąpi koniec istnienia naszego globu i dzień Sądu ostatecznego.

„Grau ist jede Theorie“, w stosunku do wszelkich objawów życia i Sztuki również, zwłaszcza w stosunku do jej dzieł stworzonych przez ludzi wielkiego talentu, a takimi byli twórcy Baroku. Powolne budzenie się istotnego zrozumienia dla zasad wielkiego budownictwa u architektów w ciągu ostatnich kilkunastu lat i bardzo ściśle prowadzone studia nad istotą stylów doprowadziły dziś do rekonstrukcji pojęć w tej dziedzinie Sztuki, do ich rewizji i wykazały, że styl zwany „Barokiem“ nie tylko, że nie był stylem z epoki upadku Sztuki, że nie wypaczył ideologii Odrodzenia lecz przeciwnie, że był uwieńczeniem, koroną tej ideologii, że w istocie bliższy jest nam współczesnym z racji swych znamion i cech niżeli inne, wcześniejsze style. Znakomite studium o Baroku napisane przez architekta angielskiego Briggs'a, przełożone w czasie tej wojny na język niemiecki jest jedną z tych rewelacyj odnośnie do istoty tego stylu, a zarazem jego apologią i rewindykacją jego zapoznanych praw do obywatelstwa.

Piętnując wady Baroku w braku możliwości uznania jego zalet, esteci i teoretycy stylów zapominali nazbyt łatwo o historii, tj. o istotnych, realnych warunkach życia europejskiego, na którego podłożu styl ten i jego dzieła powstały. Rozkwit Baroku i jego wybujałość przypadły w czasie słynnej walki Kościoła z Reformacją.

Ruch ten Kościół opanował i zwyciężył go dzięki inteligencji umysłów kierujących tą walką, w znacznej zaś mierze przy czynnej bardzo pomocy kilku zakonów, a głównie Jezuitów. Wiadomo, jak wybitną rolę we wznoszeniu budowli barokowych odegrali Jezuita w ówczesnej Europie, do tego stopnia, że pewien typ w architekturze barokowej możnaby nazwać „Jezuickim“. Szczególny zbieg okoliczności sprawił, że zwycięski, tryumfujący Kościół, potrzebujący w tym okresie dla wyrażenia zewnętrznego swego tryumfu i zwycięstwa w okazałych, przepysznych i monumentalnych budowlach znalazł w twórcach Baroku znakomitych pomocników, zdolnych do wyrażenia tej myśli tryumfującej w niebywały dotąd sposób, z maestrią przechodzącą wszelkie oczekiwania. Stało się to dlatego, że wielcy twórcy włoskiego Renesansu jak: Palladio i Vignola przekazali po sobie zasady pięknego, monumentalnego budownictwa doprowadzone niemal do szczytów doskonałości. Ich następcy z Michałem Aniołem na czele mieli już w ręku wszystkie tajemnice takiego budownictwa, olbrzymie i wspaniałe doświadczenia tradycji i swych wielkich poprzedników tak, że z elementami tej sztuki budowlanej mogli robić co im się podobało, dokonywać rzeczy dawniej niemożliwych.

Michał Anioł był niejako ojcem chrzestnym Baroku, a Bernini wielki oficjalny jego twórca dysponował już całym aparatem doświadczenia i środków, jakie zostawili mu w spadku twórcy Odrodzenia, oraz bezpośredni jego poprzednicy. Tryumf Kościoła zbiegł się zatem z tryumfem nagromadzonej od wieków wiedzy budowniczej i plastycznej, zaś z połączenia obu powstał ruch budowlany, którego zasady i ideologia znane nam są, jako osławiona epoka „upadku“ sztuki europejskiej. Tak się pokrótce przedstawiają warunki powstania stylu barokowego i jego rodowód. Ruch ten objął w wieku XVII-tym Włochy, Hiszpanię, Niderlandy, Austryę, Niemcy i Polskę. W krajach tych tryumf Kościoła katolickiego powołał do życia i wznosił szereg monumentalnych kościołów i budowli prywatnych, należących do dostojników kościoła, arystokracji i bogatego mieszczaństwa. Oparły mu się jedynie Anglia i Holandia, które były protestanckie, oraz Francja. Ta ostatnia mimo wybitnych sympatyj katolickich nie uległa wpływowi jaki ogarnął wtedy całą Europę dlatego, że architekci i budowniczowie francuscy zdążyli już ustalić reguły własnego budownictwa (które wyszło również z włoskiego Odrodzenia), o charakterze francuskim, a ponadto francuscy mężowie stanu z królem na czele nadali polityce francuskiej, równoległe z ówczesną Anglią bieg i kierunek światowy, nakreślili jej owe znane, wielkie linie rozwoju. W takich granicach brakło dla Baroku miejsca na rozwój taki, jakim się cieszył w ówczesnej Europie. Gdy Richelieu sprowadził w tym czasie będącego u szczytów sławy i powodzenia pierwszego mistrza Baroku, Berniniego, do Paryża dla dokończenia fasady Louvréu, projekty Berniniego odrzucono dlatego, iż uznano je za mało „francuskie“ (!). Smak francuski, świadomość narodowa tego czasu były tak silne, że nie wahano się artystę sprowadzonemu z ogromną pompą do Paryża wyrzucić pewnego rodzaju impertynencyę i sprawić mu zawód, przekonawszy się, że charakter proponowanej przez niego budowli nielicowałałby z otoczeniem, że raziłby świadomość narodową Francuzów. Fakty takie rzucają jasne światło na epokę, rysują ją odrazu wyraźnie, zdecydowanie. Styl barokowy zostawił we Francji stosunkowo nieliczne ślady, a już zgoła nie tak charakterystyczne jako wyraz, niżeli gdzieindziej.

Nadmienione powyżej warunki nie wyczerpują jednak wszystkich zjawisk, których całokształt powołał do życia ów osławiony styl. W niektórych budowlach ówczesnego Baroku, powiada o nim trafnie Briggs wyraz: „bogactwo“ wypisany jest na ich zewnętrznej stronie niemal zgłoskami... „Wyrazu pokory, pobożności nie znajdzie

w nich nigdy“, kończy architekt angielski, omawiając charakterystykę budowli barokowych. Romantyczni poeci, w rodzaju Ruskina dyskredytowali Barok właśnie dla tych braków: „pokory, pobożności“, itp. nie zastanawiając się już dłużej nad nim. Chcąc pojąć istotnie rolę właściwą i ogromne, dziś dopiero słusznie ocenione zasługi Baroku dla budownictwa europejskiego, trzeba sobie uprzytomnić stan ówczesny tego budownictwa w chwili powstawania tego stylu. Budownictwo europejskie powtarzało w tym okresie na ogół dość bezmyślnie zużyte rzeczy średniowiecznej sztuki budowania niezgodnej ani z duchem czasu, ani z charakterem i warunkami życia tej epoki. Barok tchnął w nie nowe życie, szczególnie w budownictwie miejskim, w konstruowaniu ulic, placów i t. p. Sens nowożytnego budowania miast datuje się od tego właśnie czasu, jakkolwiek właściwy początek dał mu pierwszy Holendrzy z końcem XVI-go wieku, jak to dowodnie wykazuje organizacja specjalnej, nowożytnej już instytucji w radzie miejskiej Haarleem, tj. organizacja urzędu budowlanego, przeznaczonego wyraźnie do celów budownictwa miejskiego w duchu nowożytnym, współczesnym.

Do tego czasu miasta zabudowywane były bez planu z góry powziętego, na sposób, względnie na modłę średniowieczną, t. j. na chybił trafił. Nadawało im to nieraz wygląd malowniczy, pełen romantycznego uroku, ale w miarę rozrastania się organizmu miejskiego w miarę coraz większego przyrostu ludności w miastach, coraz większego, intensywniejszego ruchu i różniczkowania się życia europejskiego, taki stan rzeczy trwać nadal nie mógł i musiał ulegać zmianie. Ideologia Baroku dała właśnie ten impuls do nowego, planowego, organicznego budowania, w którym budowniczowie i architekci liczyć się odtąd musieli ze wszystkim co otaczać miało koncipowane przez nich budowle. Renesans włoski, a później Barok nauczyły architekturę europejską obchodzić się umiejętnie, celowo z przestrzenią, nauczyły brać ją w rachubę, jako podstawę, punkt zaczepienia dla swej pracy projektowanej i zasługi cywilizacyjne Włoch, ojczyzny obu tych stylów, są dla kultury europejskiej w tym sensie nieprzedawnione, olbrzymie. Człowiek współczesny, obamałuczony pozornym bogactwem i szalonym tempem dzisiejszego życia nie zdaje sobie zupełnie sprawy z tych olbrzymich, świetnych i tak realnych zasług, jakie dla cywilizacji europejskiej ponieśli wielcy twórcy włoskiego Odrodzenia, a również i Baroku. Pojęcie tego ostatniego, jego ideologii staje się jasnym, gdy uprzytomnimy sobie istotę właściwego, włoskiego Renesansu, właściwego twórcy i poprzednika stylu barokowego. Cała dusza Odrodzenia zawarta jest najzupełniej, w niektórych bajecznie treściwych „wyznaniach“ spisanych przez Leonarda da Vinci, którego dzieła są najbardziej bezpośrednim, krystalicznym wyrazem tej ideologii. „Cała głębia ducha sztuki klasycznej staje się widoczna, gdy Leonardo powiada, że gotów jest poświęcić nawet to, co jest uznane za piękne, jeżeli nie jest ono wyrażone jasno“, uważa bardzo trafnie.

„Światło i cień służą sztuce klasycznej w równym stopniu do wyświetlania form, porządkowania ich i wprowadzania w nie ładu i porządku“. Sztuka Baroku rozsądziła formy stworzone przez Renesans, stworzyła, a raczej otworzyła po raz pierwszy przestrzeń i perspektywę, które były dotąd zamknięte, określone ściśle, ograniczone. W ten sposób styl barokowy wprowadził pierwszy raz nowe walory malowniczości, był twórcą „impresjonizmu“ w istotnym znaczeniu wyrazu. Impresjoniści francuscy poszli w ten tak daleko, że w dziełach swych usunęli nawet światło, cień, jako zbyteczny. Wystarczył im sam ruch i drganie światła, jako motywy zupełnie dostateczne do realizowania swych wrażeń wzrokowych w dziełach sztuki. Na tym przykładzie wziętym już z historii sztuki nowożytnej widzimy dokąd zawieść mogła w ostatecznych konsekwencjach, ideologia Baroku „poussée à outrance“. Leonardo uznany trafnie rzeczniczką ideologii Renesansu przez estetę niemieckiego „w swym zdecydowanym smaku dla piękna i kano-

nów klasycznych, renesansowych, szedł tak daleko, że znając teorię refleksów barw dopełniających, radził malarzom unikać ich w obrazie z obawy, by nie psuć niemi wyrazistości form“. Na tle tych wynurzeń, obserwacji i zestawień łatwo jest pojąć dzisiaj, dlaczego wyklinano swego czasu impresjonistów. Ideologia Baroku spowodowała w swych dalekich następstwach nadmiar malowniczości, spowodowała reakcję zupełnie naturalną, ponieważ nadmiar ten groził i grozi jeszcze (zwłaszcza dziś) zupełnym zatraceniem poczucia formy, utratę kultu dla form, dla kształtu.

Wszystkie nawroty do „klasycyzmu“ w sztuce europejskiej były odtąd, aż po dzisiejszy dzień wyrazem tego naturalnego protestu przeciw nadmiarowi malowniczości, ilekroć razy ideologia Baroku doprowadzana była przez artystów do krańcowości. Słuszność przysłowiowego: „Co za wiele, to nie zdrowo“ sprawdzała się wtedy i dotąd sprawdza się nieustannie. Tycjanowi na starość wyrzucano nieraz, że maluje gorzej, nie dlatego, żeby tak miało być istotnie, tylko, że w jego ostatnich obrazach zagadnienie koloru, jako wielkiego, zasadniczego elementu w sztuce malarskiej doprowadził on do takiej krańcowości, że formy wogóle są w tych obrazach widoczne tylko przez działanie barw, że zatraciły w tych dziełach swą dawną samoistość, jaką miały za czasów Leonarda. Styl klasyczny, styl Odrodzenia, który był wyrazem ducha onego czasu, smaku tej epoki, jak każdy inny styl, realizował swoją koncepcję piękna, zamykając formy w piękno linii, którą widzimy w dziełach wszystkich reprezentatywnych artystów należących do renesansu: Rafaela, Leonarda na Południu, u Holbeina, Dürera i innych na Północy. Barok zniszczył tę dyscyplinę, rozsadził ją, uwolnił formę zamkniętą w granicach linii, złączył formę dotąd samodzielnią z tłem, z perspektywą tworząc w ten sposób nowe możliwości osiągnięcia ideału piękna, które inaczej określa się przez: „malowniczość“. Wraz z destrukcją piękna linii zniknęła, a raczej zaczął znikać typowy dla dzieł sztuki klasycznej: spokój, ustępując miejsca: ruchowi, życiu. Barok osiągnął w swych kapitalnych dziełach maximum ruchu, najwyższy wyraz życia, jakim kiedykolwiek sztuka w swej długiej historii może się wykazać. Ideał piękna realizowany w sztuce klasycznej, której kolebką była nie tylko Grecja, ale wprawdzie jeszcze starożytny Egipt ze swoim ideałem hieratycznego spokoju, znajdował zawsze swój najdrobniejszy wyraz w doskonałości form określonych ściśle, wyraźnie i namacalnie, a raczej dotykalnie. Sztuka klasyczna jest par excellence zmysłowa w tym znaczeniu, że jej ideał piękna gloryfikuje doskonałość i spokój form podpadających pod zmysły, realnych. Barok natomiast, zniweczywszy dyscyplinę klasyczną wniósł jako ideologię nowe formy piękna, którego „tematem“ przestały być formy określone, ich samodzielny byt, lecz życie w ruchu, w dynamice.

Tę dynamikę ideologii stylu barokowego widzimy już w dziełach Michała Anioła, a doprowadza ją do szczytów ekspresji Bernini, Tiepolo, Rubens i Rembrandt, u nas: Matejko, Chełmoński i inni. Nie należy zapominać, że ideał Baroku nie oznacza bynajmniej negacji dobrego rysunku, destrukcji form dla samego tylko niszczenia, jakby się to mogło wydać niejednemu z naiwnych, lecz przeciwnie. Wymaga on takiego opanowania formy i doskonałości we władaniu nią, że dopiero po ich osiągnięciu prawdziwy artysta barokowy jakim był np. Bernini, może sobie pozwolić na niweczenie form, zacieranie ich celem osiągnięcia nowego ideału piękna, jego nowego wyrazu, którym jest: ruch, życie, w najszerszym znaczeniu wyrazu. Wyszędłszy z powyższych założeń, badając i analizując istotę obu stylów: klasycznego i barokowego, dochodzimy do wniosku, że oba te style są wyrazem dwóch odwiecznych tendencji ducha ludzkiego, że w sztukach plastycznych uzewnętrzniają one ścieranie się i wzajemne uzupełnianie dwóch, również odwiecznych pierwiastków, które w życiu i w literaturze znane są pod nazwą:

„romantyzmu“ i „realizmu“. Fidyasz, Rafael, Leonardo, Corneille oto rzecznicy jednego kierunku, Michał Anioł, Bernini, Rubens, Rembrandt i Szekspir, to wielcy niedoścignieni mistrzowie drugiej tendencji, innego ideału piękna, innej estetyki. Obecna wojna z nadmiarem jej zjawisk, z nadmiarem ruchu doprowadzonego do absurdu, do form paradoksalnych sprowadzi prawdopodobnie nowy nawrót do ideału klasycznego, do spokoju i pogody i reakcja taka byłaby zupełnie usprawiedliwiona. Wiele faktów obserwowanych w życiu współczesnym zdaje się ją zapowiadać. Gdyby jednak nawrót ten przybrać miał rozmiary ruchu ogólnego w kulturze europejskiej, to zmiany wywołane przez wojnę, nadadzą mu nowe znamiona, nowy, oryginalny wyraz w sztuce.

W. Mitański



W A R S Z T A T Y L U D O W E.

REFERAT NA ZJAZD ARTYSTÓW PLASTYKÓW W WARSZAWIE.

Sztuka plastyczna w postaci sztuki stosowanej, rodzi się bezpośrednio z rzemiosła i jest równie stara, jak ono. Ponieważ zaś rzemiosło jest podstawową cechą człowieczeństwa, od życia ludzkiego nieodłączną, przeto i sztuka plastyczna jest zjawiskiem powszednim i pojawia się wszędzie gdzie żyje i tworzy człowiek. Formy, w których się sztuka ta wciela w okresie najdawniejszym, powstają pod wpływem pierwszych ogólnie ludzkich potrzeb, urzeczywistniają się przy pomocy prymitywnych technik i są również ze stanowiska artystycznego rozpatrywane, formami podstawowymi o charakterze ogólnoludzkim. W miarę różnicowania się życia, mnożą się potrzeby, rozwijają się techniki produkcji i rodzą się formy coraz bogatsze. Są to formy pochodne, zależne ściśle od stopnia i rodzaju kultury, wykwitające ze zbiorowej duszy danego środowiska, formy mające charakter plemienny, narodowy. W miarę dalszej ewolucji powstają coraz to nowe potrzeby i coraz nowe zadania o charakterze mniej ogólnym, a pod ich wpływem sztuka w łonie narodu rozszczepia się na działy odpowiadające zróżnicowanym wymogom życia. Potrzeby kultu, władzy, zbytku, stanowią podłoże na którym wyrasta sztuka mniej ogólna i luźniej z użytkowością, z rzemiosłem zrośnięta.

Sztuka ta zaczyna posługiwać się wartościami naturalistycznymi i nabierając cech indywidualnych zatracza charakter narodowy. Ewolucja ta dotyczy właściwie tylko wyższych warstw społecznych, dokonuje się ona w świątyniach, zamkach i pałacach, w których błyszczy i olśniewa owa sztuka artystów bogata i zmienna, gardząca użytkowością coraz nowych kształtów, żądna i wpatrzona w naturę, jako źródło nieprzebranego bogactwa. Równocześnie zaś w szarej masie ludzi trwa i urabia się z pokolenia na pokolenie sztuka dawna, prosta i cicha na niezerwanej tradycji oparta, sztuka, która swoje formy ściśle z użytkiem związała, sztuka bezimiennych, powszechna, narodowa. Takie ustosunkowanie charakteryzuje w ogólnych zarysach wytwórczość artystyczną wszelkich środowisk kulturalnych, zarówno w epokach minionych, jak współczesnych. Istnieją tedy obok siebie zawsze jakby dwie sztuki niezależne od siebie. Pierwsza zbytkowna, indywidualna, przechylająca się w stronę sztuki t. zw. czystej, mało wykazuje cech narodowych, druga zaś ludowa, rzemieślnicza, gromadna ma charakter nawskróś

narodowy. Ten sam rozdział istnieje również i u nas i to w formie jeszcze bardziej spotęgowanej, a to dzięki temu, że artyści nasi byli i być musieli przez wiek cały przede wszystkim wyrazem cierpienia i wiary zdeptanego narodu, a skutkiem tego sztukę z konieczności z idealnych wyprowadzali założenia, odrywając ją przez to tem silniej od materialnego podłoża. W chwili odrodzenia się Polski dopełniło się ich szczytne przeznaczenie, a sztuka, która przyjdzie, musi być z konieczności inną, gdyż musi być sztuką wolnego i normalnego narodu, musi być żywą, musi wykwiatać z tej ziemi, która jest obecnie już naszą ziemią. Tym węzłem wiążącym sztukę naszą ze ziemią, tym punktem wyjścia dla dalszej ewolucji może być oczywiście jedynie sztuka ludowa, która z tej ziemi bezpośrednio wykwitła. Dzięki temu ten właśnie dział sztuki niezmiernie ważny dla każdego narodu, posiada dla nas wartość jedyną, niezastąpioną, bezcenną.

Sztuka ludowa, która przetrwała długie wieki wszelkich prób zwycięzko, została zagrożona w ostatnich dziesięcioleciach bardzo istotnie przez współczesną cywilizację, a to skutkiem tego, że cywilizacja ta ugodziła w samą zasadę jej bytu t. j. w rzemiosło. Wyroby fabryczne, tanie, powierzchownie do gustu ludowego dostosowane, wypierają z roku na rok wyroby dawne, na narodowych tradycjach oparte. Są to formy ze stanowiska artystycznego bezwartościowe, obce i tembardziej szkodliwe, że płyną przez ważne z zagranicy i że je cudza wyląga maszyna. Szkodę jaka stąd wynika podwaja jeszcze i ta okoliczność, że zagraniczni agenci handlowi, przywożący towar niemiastkę, wywożą równocześnie szlachetny surowiec, częstokroć już nawpół przerobiony. I tak wywozi się z Galicyi lnianą i konopną przędzę ręczną, a na jej miejsce oddaje się chłopom liche nawpół bawełniane fabryczne tkaniny. Podobnie dzieje się z wełną, skórą, drzewem i t. p. Nikną dawne wyroby ludowe, szlachetne i żywe, a na ich miejsce panoszą się głupie i pospolite fabrykaty, które swój tryumf zawdzięczają niezmierniej płodności martwej i sztywnej, ale z zawrotną szybkością warczącej maszyny. Proces ten już od dłuższego czasu budzi poważną troskę wśród ludzi umiających ocenić wartość prostych, ale prawdziwych i niezastąpionych form twórczości ludowej. Rodzą się więc wysiłki zmierzające bądź to do przechowania i wskrzeszenia sztuki ludowej jako takiej, bądź też do wyzyskania jej dla przemysłu artystycznego wogóle zmierzające. Rezultaty jednak osiągnięte dotychczas w obu tych kierunkach nie są zadowalniające, a to z następujących przyczyn.

Magazynowanie wyrobów ludowych chociaż niezmiernie ważne, samo w sobie nie wskrzesza zamierającej wytwórczości. Propaganda zaś czyli namawianie ludu, aby trwał przy dawnych strojach i dawnych używał misek i sprzętów, również nie prowadzi do celu, choćby nawet było wspierane materialnymi środkami, gdyż jest metodą sztuczną, niezdolną powstrzymać logicznej ewolucji. Wobec tego próbowano innej drogi, a mianowicie starano się przenieść sztukę ludową na wyroby przemysłu artystycznego. Wysiłki te jednak również nie dały zamierzonego rezultatu, a żywe motywy ludowe przeszczepione na grunt obcy zatraciły zdolność dalszego rozwoju i obumierały. Przyczyna tego zjawiska leży w tem, że wysiłki zmierzały do bezpośredniego przeszczepiania gotowych już form. Forma zaś artystyczna jest raczej końcowym wynikiem twórczości, a nie jej założeniem. Wzory sztuki ludowej użyte w szkołach lub pracowniach rękodzielniczych i artystycznych obumierają tak, jak obumierają kielichy kwiatów, użyte jako szczepki lub sztabry. Stanowisko powyższe potwierdziły liczne doświadczenia wykonane w ostatnich czasach. Jako przykład posłużyć może dla nas sztuka zakopiańska żywa i bujna w ręku górala, a martwa i bezpłodna, przeniesiona na grunt miejski. Wszystkie te parzenice, leluje, gwiazdy tak strojne i przekonujące na ścianach i sprzętach izby, zwietrzały przeniesione do mieszkań i domów miejskich i stały

się niepotrzebne. Odrodzenie się sztuki ludowej musi tedy oprzeć się na innych założeniach, należy dążyć do nawiązania zerwanej tradycji, do użytkowania żywej siły twórczej ludu, a nie gotowych już wzorów. Tak pojęta praca polegać będzie na wychowywaniu w zdrowych warunkach zespołu jednostek młodych, nie spaczonych jeszcze tandetą cywilizacji, któreby rosły w atmosferze rozumnej i uczciwej pracy warsztatowej i kształciły w sobie pod kierunkiem serdecznej opieki artystów-wychowawców, odziedziczone po przodkach poczucie miary i harmonii.

W takim zespole twórczym rodziłyby się formy żywe i logiczne, dostosowane do kulturalnych potrzeb życia codziennego: formy będące naturalnym rozwinięciem sztuki ludowej, wykwitające ze zbiorowej duszy dzieci tego ludu, a więc formy nawskróś narodowe. Wytwórczość tą drogą wskrzeszona nie miałaby podziału na projektodawców i wykonawców, jaki panuje w przemyśle mechanicznym. Byłaby to zatem wytwórczość nawskróś rękodzielnicza, która formy swoje do danego użytku ściśle dostosowane wyprowadza bezpośrednio z materiału pod kierunkiem plemiennego poczucia artystycznego. Uczelnia tego typu pomimo pozornego pokrewieństwa nie współzawodniczy wcale ze szkołą przemysłu artystycznego, która na innych jest zbudowana założeniach i do innych służy celów. Zadanie szkoły przemysłowej polega przede wszystkim na wyszkoleniu artystów zdolnych do projektowania form przeznaczonych do wyrobów w zupełności, lub też częściowo mechanicznego. Szkoła ta zatem kształci projektodawców t. j. jednostki zdolne do obmyślania wzorów opartych na pojęciu stylu, podczas gdy wytwórczość ściśle rękodzielnicza nie polega na fantazji indywidualnej, ale na zbiorowej pracy, przyczem formy krystalizują stopniowo drogą ciągłego oddziaływania czującej ręki na szczyry materiał i odwrotnie. Szkoły przemysłowe przyczyniają się do podniesienia i uszlachetnienia produkcji przy pomocy maszyn wykonanej, uczelnia rzemieślnicza natomiast o jakiej poprzednio jest mowa przyczyni się do wyleczenia zdeprawowanego dziś i zmarniałego rękodziela, a równocześnie może stać się środkiem akcji do wskrzeszenia obumierającej sztuki ludowej, zmierzającej.

Z ekonomicznego punktu widzenia wyzyskanie rąk wolnych byłoby poważnym czynnikiem pomnażającym nasze bogactwo narodowe. Należycie zorganizowana produkcja ręczna mogłaby zaspokoić w pewnych dziedzinach życia potrzeby ludu, a częściowo i inteligencji, ewentualna zaś jej nadwyżka z łatwością znalazłaby zbyt za granicą, gdzie wyroby szlachetne, na których ręka wycisnęła niezastąpione niczem piętno artystyczne z roku na rok bardziej są cenione. Stworzenie źródła dochodu dla bezrolnego i małorolnego wieśniaka, jakoteż dla ludności podmiejskiej powstymałoby w pewnej mierze emigrację i złagodziłaby przebieg ewolucji ekonomicznej, a specjalnie agrarnej, która nie da się żadnym przewrotem definitywnie załatwić i pozostanie zagadnieniem palącym na długie okresy czasu. Zmiana własności, walka z kapitalizmem i t. p. środki, mogą być mniej lub więcej korzystne, ale czynnikiem zasadniczym dla bogactwa narodowego nie będzie taki lub inny podział dóbr istniejących, ale wyprodukowanie wartości nowych. Jest to zagadnienie wyzyskania wszelkiej energii, która się marnuje czyto w pokładach węgla, czy w zbiornikach wody, czy też wreszcie w żywej sile narodu. Taką zmarnowaną obecnie energią jest właśnie energia artystyczna ludu, mniej materialna niż inne, ale równie realna i zdolna wytworzyć bardzo poważne wartości ekonomiczne. Twierdzenie to łatwo poprzeć można licznymi konkretnymi przykładami i tak: chustek chłopskich kolorowych sprowadza się do kraju za kilka milionów koron rocznie; podobnie sprowadza się ogromne ilości wstążek, dywanów, wyrobów fajansowych, zabawek i całe mnóstwo sprzętów i sprzączek, które bogacą zagraniczne warsztaty, zamiast stać się źródłem dobrobytu dla tych milionów

ludzi, których rodzaj pracy skazuje na długie godziny bezczynności i nudy. Z tego, co dzisiaj jest pustą zabawą cenioną jedynie przez nielicznych smakoszy, z tych wycinanek, pisanek, figurek, które choć bezużyteczne i nietrwałe są nieraz skończonymi arcydziełami, powstaćby mogły przedmioty wysokiej wartości, mogące skutecznie konkurować z najwytworniejszymi dziełami sztuki zdobniczej Azji lub Japonii.

Aby osiągnąć te cele, trzeba zorganizować wysiłki tych nielicznych jednostek w kraju, które pracują obecnie w trudnych warunkach, albo też wcale nie mają możliwości zrealizowania swoich zamierzeń. Musi więc powstać nowy ośrodek pracy, czyli jakaś instytucja, która mogła nosić nazwę n. p. warsztaty polskie (ludowe). Z góry należy podkreślić, że instytucja ta chociaż w programie swoim obejmuje naukę, musi mieć inne założenie niż wszelkie współczesne szkoły rękodzielnicze, a różnicę tę uwi doczni ogólny szkic, który poniżej przedkładamy. Warsztaty pomyślane, są w ścisłej łączności z bursą, pracownią doświadczalną, oraz hurtownią i powinny być założone w miejscu dobrze wybranem. Zdrowa okolica, bezpośrednia bliskość kulturalnego miasta, dobra komunikacja, las i dobra woda stanowią główne warunki. Obok tego zakład ten posiadać musi pewną powierzchnię gruntu ornego, który uprawiany własnymi siłami obniży koszt utrzymania bursy i da pole do zdrowych i celowych ćwiczeń fizycznych. Ponadto państwo mogłoby dostarczać pewnych materiałów niezbędnych jak n. p. drzewa, spirytusu, benzyny i innych surowców, które byłyby w posiadaniu państwa. Na takich podstawach ekonomicznych oparta instytucja dążyć powinna do tego, aby utrzymać się z własnej produkcji i nie obciążać więcej budżetu państwowego. Możliwość osiągnięcia tego celu usprawiedliwiają dalsze założenia podstawowe warsztatów, a zwłaszcza ich działalność wytwórcza i handlowa. Uczniowie pracować będą przede wszystkim praktycznie tak przy warsztacie, jak w biurze handlowem.

Ucząc się będą oni wykonywać przedmioty użytkowe, a równocześnie będą się zaznajamiać z kalkulacją i prowadzić stronę handlową przedsiębiorstwa, która winna być silnie rozwinięta, tembardziej, że przedmiot handlu będą stanowiły nietylko własne wyroby, ale również i inne wyroby przemysłu ludowego. W tym celu instytut pozostawać będzie w stałym kontakcie z wytwórcami wiejskimi przesyłając im zamówienia, udzielając wskazówek oraz dostarczając rzeczy niezbędnych, a zwłaszcza tych materiałów, których dotkliwy brak daje się odczuwać, lub, które są wypierane stale przez fabrykaty bez żadnej wartości, lub nawet szkodliwe. Jako typowy przykład mogą posłużyć barwiki. Lud wiejski kupuje dziś ten towar w miastach i otrzymuje fabrykaty anilinowe, nietrwałe i nieprzyjemne dla wzroku; mało bowiem już dzisiaj istnieje na prowincji farbiarzy, którzyby sami barwili według recept starych i wypróbowanych, lub barwików trwałych dostarczali. Za czynności swoje, oraz za wykonane wyroby uczniowie otrzymywać będą wynagrodzenie, które w pierwszym rzędzie użyte zostanie na pokrycie kosztów utrzymania i nauki. Ewentualna nadwyżka będzie uczniom w gotówce wypłacana. System taki jest korzystny z tego względu, że wychowanek uczy się od początku opierać pracę na realnych podstawach ekonomicznych, nabiera poczucia kosztów produkcji i zrozumienia potrzeby i znaczenia kosztorysu. Nauka, która jest zupełnie od realnych warunków życia oderwana, nie może dawać praktycznego przygotowania do życia i uczy pracy nieracjonalnej.

Instytucja powinna brać odpowiedzialność za swoich wychowanków i jeżeli będzie dobrze prowadzona, może zapewnić im po ukończeniu nauki przyzwoite utrzymanie. Jest to tem łatwiejsze, że instytucja tak pomyślana powinna się rozrastać i będzie mogła zatrudnić wszystkie siły fachowe przez siebie wykształcone. Wykwalifikowani bowiem rękodzielnicy będą mogli organizować na prowincji w kontakcie ze szkołą-matką analo-

giczne centra wytwórczości i handlu. Najzdolniejsi zatem z pomiędzy uczniów mogą stać się z czasem kierownikami takich instytucyj nowo powstających, inni mogą być nauczycielami, a inni wreszcie samodzielnymi producentami ze szkołą ideowo i handlowo związanymi.

Co do zakresu nauki, to szkoła powinna objąć te rękodzieła które współdziałają przy budowie domu wraz z jego wnętrzem tak, aby umożliwić zbudowanie jednolitej całości. Należy więc przewidywać następujące działy: a) budownictwo, kamieniarstwo, ciesiołka; b) zdobnictwo architektoniczne, malarstwo ścienne, fresk, tempera, malarstwo klejowe; c) sprzętarstwo, stolarstwo, snycerstwo; d) wyroby metalowe, ślusarstwo, kowalstwo, cyzelerstwo, wyroby klepane, blacharstwo; e) koszykarstwo; f) ceramika, szkło, fajans, porcelana; g) przemysł włóknisty, tkactwo, haft, koronkarstwo, bielizniarstwo; h) farbiarstwo związane z poprzednim, batik, druk; i) przemysł graficzny ręczny, n. p. sztance introligatorskie, zdobniki i inicjały drukarskie; j) introligatorstwo ręczne. Siły majsterskie pomocnicze potrzebne do uruchomienia wszystkich powyższych działów czerpać należy o ile możliwości ze sfer ludowych. Istnieją jeszcze w zapadłych kątach kraju garncarze, tkacze, ślusarze, koszykarze i inni, którzy rzemiosło swoje na dawnych tradycjach opierają. Z pomiędzy tych ludzi należy wyszukać najlepszych i przy ich pomocy pod kierunkiem artystów dobrze czujących istotę rzemiosła rozpocząć organizowanie wytwórczości.

Na takich podstawach rozpoczęta praca będzie nauką nie tylko dla młodzieży, ale również dla artystów i tych majstrów fachowców, którzy niewątpliwie z początku duże będą mieli braki. W miarę doświadczeń dział każdy będzie się doskonalił, urabiając sobie właściwe metody i kształcąc nowe siły fachowe. Do tego procesu doskonalenia potrzebne są pracownie doświadczalne, o których na początku wspomniano. W nich dokonywać się będą próby materiałów, drzewa, kamienia, gliny i innych, stosowanie środków technicznych, (barwików, glazór, bajców), ustalenie metod roboty i dobór narzędzi. Cywilizacja współczesna tak intensywnie twórcza w kierunku mechaniki, mało korzystnych zdobyczy przyniosła w zakresie rękodzieła. Przeciwnie, wpływ jej na to ostatnie okazał się szkodliwy i dlatego należy bardzo ostrożnie odnosić się do wszystkich rzekomych ulepszeń, poddać je ścisłej analizie, a oprzeć się natomiast przede wszystkim na metodach dawnych, wypróbowanych wiekowem doświadczeniem. Materiał na uczniów czerpać należy pomiędzy ludnością wiejską i podmiejską, przyjmując dzieci o ile możliwości w wieku od lat 8 do 14, w każdym zaś razie tylko takie, które wcale, albo przynajmniej mało uczęszczały do szkoły.

Każda szkoła ma bowiem pewien system wychowania i nauki, który nie będzie się pokrywał z systemem przewidzianym w obecnie omawianej instytucji rękodzielniczej, w szczególności zaś metoda nauczania rysunków w obecnym rozumieniu nie kształci poczucia dekoracyjnego, ale w zasadzie je zabija, tak, że dziecko które uczyło się rysować najczęściej nie nadaje się już na ucznia szkoły rękodzielniczej. Będzie to zatem materiał surowy, a głównym warunkiem wymaganym dla przyjęcia będą wrodzone zdolności dekoracyjne. Wobec tego, że zdolności te w dostatecznym stopniu pojawiają się więcej niż u połowy dzieci, zebranie odpowiedniego kompletu uczniów będzie przedstawiało żadnych trudności. Ta powszechność uzdolnienia, która może na pierwszy rzut oka wydawać się dziwną, została empirycznie stwierdzoną i daje się również rozumowo wyjaśnić. Człowiek na mocy naturalnej konieczności dąży do wyrażania swoich pojęć, a operując w zakresie plastyki wytwarza rysunki pojęciowe. Spostrzegawczość właściwa każdemu prawie, komu sztuczny książkowy świat nie przysłonił świata realnego, umożliwi osiągnięcie wyrazistej charakterystyki formy lub ruchu przy

pomocy plamy lub linii. Powstają więc rysunki pojęciowe. Pojęciowość pociąga za sobą szematyczność, szemat zaś w języku plastycznym wyraża się prostą figurą geometryczną. Tą drogą przyrodzone skłonności człowieka doprowadzają go do kreślenia rysunków, które składają się z prostych figur geometrycznych, a przez to łatwo poddają się rytmice ornamentalnej. W rezultacie więc powstają rysunki charakterystyczne z tendencją dekoracyjną, czyli właśnie takie, jakich wymaga zdobnictwo.

Wszelka szkoła realistyczna odciąga od pojęciowego ujmowania form, a przez to niszczy geometryczne założenia i oddala od ornamentu i w rezultacie jest szkodliwa dla rękodzielnika, który przedewszystkiem zdobniczą mową się posługuje. Przeciwnie zdolny uczeń może bez żadnego specjalnego przygotowania rysunkowego przystąpić odrazu do samodzielnego tworzenia form zdobniczych, zwłaszcza jeżeli się nim opiekuje rozumny artysta, którego rola polegać będzie na umiejętnym pobudzaniu i rozwijaniu wrodzonych skłonności i plemiennych poczuć. Artysta kierownik nie będzie tedy przedkładał żadnych wzorów (choćby to nawet miały być najlepsze wzory ludowe), ale zadowolni się wyjaśnieniem najogólniejszych założeń zdobniczych, które każdy uczeń samodzielnie rozwijać potrafi. Podobny stosunek zachodzi przy nauce pisania. Wszyscy bowiem uczymy się wedle tych samych zasad ogólnych, a każdy pomimo to dochodzi do wyrobienia sobie własnego charakteru pisma. Uczniowie zatem będą odrazu produkowali pewne przedmioty użytkowe; zapoznają się dokładnie ze wszelkimi materiałami i narzędziami, jakie do wyrobu są potrzebne. Malarz więc pokojowy podczas nauki sam przygotowuje tynk, sam przyrządzi każdą farbę, sam będzie wiązał swoje pendzle i sam wycinał patrony. Równoległe z praktyczną nauką uczniowie będą otrzymywali oczywiście ogólne wykształcenie w takim zakresie, jaki jest potrzebny dla dobrego rękodzielnika. Prócz tego będą uczniowie sami prowadzili administrację i gospodarkę w zakładzie ze specjalnem uwzględnieniem działu handlowego i rachunkowego. Całą stroną wychowawczą ucznia zajmie się bursa.

Będzie ona miała za zadanie zastąpić szkołę oraz dom rodzicielski, który zwłaszcza w uboższych sferach rzadko kiedy daje odpowiednią atmosferę dla młodzieży. Nie omawiając szczegółowo całej organizacji bursy wypadnie zaznaczyć, że należy wykorzystać dotychczasowe doświadczenia bogate w tym zakresie i wprowadzić daleko idące reformy, aby uniknąć tych szkodliwych stron, jakie mają współczesne internaty rękodzielnicze. Reforma powinna dążyć w tym kierunku, aby wytworzyć środowisko możliwie najbardziej zbliżone do życia rodzinnego, dobrze zorganizowanego. W tym celu należy zmniejszyć ilość uczniów każdej grupy (na jakie całe zakłady zostanie podzielony), a kasując posady patronów, oddać prowadzenie każdego oddziału jednemu wychowawcy. Gromadka uczniów wraz z żoną i dziećmi wychowawcy zrosć się powinna w jedną zwartą całość, stanowiąc niejako rozszerzoną rodzinę. Każda taka grupa reprezentować powinna o ile możliwości tylko jeden zawód, a to z tego względu, aby zainteresowanie się robotą nie ograniczało się jedynie do sali warsztatowej, ale ogarnęło całe życie. Praca i zabawa powinny uzupełniać się tak, aby praca bawiła, a zabawa przynosiła korzyść. Praca i zabawa powinny stać się głównymi środkami wychowawczymi, zastępując środki sztuczne zazwyczaj wprowadzane.

Dla uzyskania tego celu należy do pracy nad młodzieżą przedewszystkiem wciągnąć samą młodzież, pozostawiając starszym ogólne kierownictwo, oraz rolę doradców i superarbitrów. Wychowawcy i nauczyciele nie powinni zadowolnić się pilnowaniem i nauczaniem młodzieży, muszą ją poznać i dzielić z nią trud całodzienny. Takie współzycie dostarczy nauczycielowi bardzo cennych wskazówek i nauczy go niewątpliwie wielu rzeczy, a przedewszystkiem wskaże mu czego naprawdę uczeń potrzebuje.

Tą drogą uniknie się nauki dla samej nauki, a wiedza stanie się żywa, bezpośrednio z życiem związana i utraci ten zapach książkowy, tak często przykry dla zdrowego i jędrnego temperamentu. Reasumując powyższe uwagi należy dążyć do tego, aby wychowanie i kształcenie nie rozpadło się na szereg przedmiotów, prac, zabaw i nauk moralnych niczem ze sobą nie związanych, ale przeciwnie, aby zatarły się wszelkie przedziały i granice sztuczne, a życie internatu stało się prawdziwym życiem, gdzie jedno się z drugim splata, gdzie jedno drugie wyjaśnia, jedno drugiemu pomaga.

Powyższa koncepcja instytucji nie powstała na tle spekulacyjnych rozmyślań, ale jest wynikiem kilkoletnich prób i doświadczeń przeprowadzonych w „Warsztatach krakowskich„ (instytucji wytwórczej, współdzielczej, złożonej z artystów i rzemieślników, założonej w Krakowie w roku 1912 pod opieką i przy poparciu Muzeum techniczno-przemysłowego). Pierwszy lepszy przykład z tej praktycznej działalności zaczerpnięty, jaśniej przekona o słuszności powyższych założeń, niż wszelkie rozumowe dowody. Kiedy wprowadzono „batik“ (wzorzyste materje barwione przy pomocy techniki pisankowej), poczęto wzory do niego początkowo zamawiać u artystów. Ponieważ wzory tą drogą uzyskane kalkulowały się bardzo drogo, a więcej jeszcze ponieważ przekonano się dowodnie, że wykonać na materji wzór powinna koniecznie ta sama ręka, która go projektuje, postanowiono szukać innego rozwiązania. Urządzono mianowicie kurs batiku dla 5-ciu dziewcząt podmiejskich, zupełnie nie umiejących rysować, a dziewczęta te pod kierunkiem artysty malarza p. Buszka w przeciągu trzech miesięcy nauczyły się nietylko techniki, ale i kompozycji. A nauczyły się tak dobrze, że wyroby ich były pod względem artystycznym o wiele ciekawsze niż te, które z mozołem wypracowali fachowi i zdolni plastycy. Szereg prób początkowych zestawionych chronologicznie ujawnia w sposób przejrzysty linie według której odbywało się kształcenie motywów i doskonalenie kompozycji.

Wzór taki wykonany samodzielnie przez wiejską dziewczynę, nie mający na sobie wpływów obcych, jest produktem na wskrós ludowym, a przeto i narodowym; tak, że gdyby dziś wszystkie okazy sztuki ludowej nagle przepadły, możnaby tę sztukę napowrót z żywej twórczości dzieci tego ludu wysnuć. Analogiczne doświadczenia wykonano z malowaniem zabawek, a wynik okazał się równie szybki i olśniewający. Mamy tedy przed sobą nie teorje, ale oczywiste fakta, którym przeczyć niepodobna. Należy więc na nich się oprzeć i stworzyć instytucję, która czerpiąc z nieprzebranych zapasów żywej siły naszego ludu odrodzi rękodzieło i da realne podstawy pod dalszą budowę narodowej sztuki plastycznej. Instytucja ta choćma pewne cechy szkoły rękodzielniczej, nie będzie jedną więcej szkołą, których już wiele zakładano w różnych częściach Polski, nie osiągając zamierzonych rezultatów. Nie będzie to znowu jakaś nowa, niepewna próba, ale bezpośrednio wyzyskanie faktów stwierdzonych namacalnie, a teoretycznie wyjaśnionych.



F. VALLOTTON: S Z T U K A I W O J N A



WŁADOMO, że władza wojskowa, ulegając prośbom zarządu sztuk pięknych, zezwala na pobyt niektórych artystów przy armii, aby mogli zobaczyć scenę dramatu i aktorów działających. Pomysł doskonały, jak prawie wszystkie pomysły, pozwolić artystom przesiąknąć atmosferą taką, na miejscu notować fakty tak ważne. Należy mieć nadzieję, że sztuka francuska będzie miała w przyszłości dokumenty prawdziwe faktów, zdarzeń, widoków bitwy współczesnej i jej warunków. Zapewne, wszystko to nie warte tyle co człowiek, zapewne, arcydzieła nie popłyną nagle wartkim prądem, ale arcydzieło niezależy od administracji. Rola jej polega raczej na przewidywaniu budżetu na pokarm, podtrzymujący ducha mas, kontynuując sławnych w muzeum Versalu; aby publiczność niedzielna znalazła coś odpowiedniego dla siebie i mogła związać przez taki obraz rok 1914 z rokiem 1876, jak 1870 z wojną krymską i afrykańską.

Jakiegolwiek uwagi nasunąć się mogą naprzód już, a nasuwają się, lepiej zawsze, żeby tak zwane „obrazy wojny,“ a będą takie, były malowane pod aspektami możliwości, nie sprzeciwiając się sensowi i przypominając tym, którzy je zobaczą, to co widzieli, gdy byli „tam“, a tym, którzy nie byli; co mogli „tam“ zobaczyć. Z punktu widzenia wychowawczego i społecznego, przestrzegając, aby rzecz nie była wyzyskiem, pomysł dobry. Tym razem ciężka machina, którą są les Beaux Arts nie poruszyła się niepotrzebnie. A od tego punktu użyteczności oficjalnej do sztuki, jaka przepaść! Wojna! Myślałem często, przejęty wewnętrznym wstrętem jaki te sylaby budzą, że może właśnie w nich mieści się najsilniejszy wyraz samej rzeczy. Słowo jest wspaniałe, budzące aż do zadziwienia jasno wszystkie najstraszniejsze swoje znaczenia. Żaden przymiotnik nie zdolen zwiększyć go lub złagodzić i tego dnia, w którym zobaczyłem je wyrastające wielkimi literami wzdłuż muru, doznałem chyba najsilniejszego wrażenia w moim życiu. Wojna!... Jakież komentarz dodaćby można do tej jasności?

Wszystkie omówienia stają się dziecinne, mgliste lub mętne; jaki obraz dodać, aby nie obciążyć rzutu? Widzieliśmy te nędzne rzeczy, afisze, pocztówki, obok których ludzie nieco wrażliwsi przyspieszali kroku, zawstydzeni takim błazeństwem, gdy w nich waliło słowo owo, dzieło sztuki! To był chaos początku, czas przekleństwa i rysunku rzucanego jak splunięcia, ale to trwało krótko. Francja jest krajem dobrego smaku i niedługo potem ukazały się plansze bardzo staranne, wydane w serjach, których popularność wzrastała i utrzymywała się. Niektóre z nich były sensacyjne i legendy odczute wrastały w tłum, czasem nawet nie bez głębszego znaczenia. W każdym razie pospieszna reprodukcja była pewną zdobyczą dla artystów, pragnących jej użyć dla profuzji swych pomysłów. Ulotny świstek jest wymarzoną lokomocją, mnoży się, wciska, rozchodzi się wszędzie gdy obraz poważniejszy, cięższy, czeka na amatora w miejscu stałym i nie rusza się wcale. Widziano więc mało i to „mało“ było jeszcze „za dużo“, bo poczęte z ogólnych „tak mówią“, według recepty 70 r.

Nieliczne te płótna spieszących się artystów, nie budziło nic, coby mogło zadowolnić uczucia publiczności. Najmarniejsza wyobraźnia opuściła ich i jeśli niektórzy myśleli chytrze, że zmodernizują się, dodając do swej koncepcji jakiś fałszywy nos, ostatniego systemu, to biała nić była tak widoczna, że nikt się na to nie wziął, prócz tych oczywiście, którzy się zawsze biorą. Zresztą, któż zajmował się nimi w tych czasach tragicznych? Niemniej dni mijały, wyraźniej zarysowują się fakta dzisiaj. Wielu artystów widziało i powróciło z linii z kieszeniami wypchanymi szkicami. robionymi

na miejscu, w rowach, na spoczynku, w ciemnych ziemiankach; powodzenie ich było duże i zasłużone, ale chociaż interesujące, były to tylko notatki, (napływ ich jeszcze nie ustał), znaczenie ich nie przekraczało udanych ilustracji, a zachwycano się „faute de mieux”. Ale dla tych wszystkich, w których dzwoniło to słowo, prebenda była niewielka i wojna szukała wciąż swego wyrazu plastycznego. Teraz, gdy miesiące i lata minęły, gdy niezliczeni świadkowie jeździli i wrócili stamtąd, znów pojechali i wrócili, teraz gdy wszystko już jest widziane, co po ludzku zobaczyć można, powiedziane i napisane wszystko, co powiedzieć i napisać można, teraz, gdy poznano cały mechanizm, gdy niema już tajemnicy, gdy koła olbrzymich machin prują powietrze, czy poszliśmy o wiele naprzód? Sądzę, że śmiało można powiedzieć „nie”, a oto dlaczego.

Wojna jest zjawiskiem czysto zewnętrznym, którego wszystkie przejawy widzialne, chociażby najbardziej wstrząsające i straszliwe, są i pozostają epizodami, malowniczością, lub dokumentem. Granat pękający nad zaroślami, którego wybuch jest sprawcą tyłu śmierci dookoła, z pozoru nie wygląda tragicznie. Abstrachując huk, widać tylko kłęb dymu i pyłu rozmaitych odcieni, którego smugi wiją się harmonijnie i nikną, według zwykłych praw przyrody. Potem, jak i przedtem, niebo jest niebieskie; a jeśli na ziemi nastąpiła jakaś zmiana, bezwłocznie dostraja się do krajobrazu, którego malowniczość staje się inną, ale nie ginie. Istotnie, choćby zdeformowane nie wiem jak, rzeczy zburzone wpadają w chwilę po uderzeniu w nową nieruchomość. Co było domem, stało się ruiną chwiejną, ale na tej ruinie słońce gra i rozrzuca swoje promienie. Przedmioty są inne. materia zmieniona, powierzchnia i kontury inne; kamień leży tam gdzie go nie było, mur zniknął, nagle zastąpiony przez zwal drzew; dekoracja przemieniona, ale to jest zawsze i ciągle dekoracja.

Tak interpretowany pejzaż wojenny, sądzą, że wiernie, może dać początek dziełom pożytecznym, miłym nawet, stosownie do możliwości autora, ale artystycznie, nie przekroczy zwykłych wartości. Rzeczy dobre będą uważane, jako rzeczy dobre dla siebie samych, zainteresowanie tematem nie potrwa długo. Będziemy mieli dobre obrazy, zapewne. Ale to nie będzie wojna. No, a człowiek powie mi, który tam jest drobny, nędzny, przytulony do ziemi, którego można wyczuć tam, w bruździe? Człowiek, on, to coś niebieskawego w przyćmieniu światła, a czasem niestety, coś czerwonego; ale dla oka, czy stoi, czy leży, żywy, czy umarły, silny, czy zmęczony, żołnierz nie daje nic, prócz malowniczości swej postaci i ta malowniczość niewiele się różni od tej, jaką tworzył w czasie pokoju, na wielkich rewijach. Ruchy jego nawet są te same i chociaż w grę wchodzi jego życie, pozostają tak samo regularne niezmiennie. Strzelający, leżąc, niewiele się różni od umarłego. Tym względem, myślę, przypisać należy, że dotychczas malarstwo wojenne cierpi na inercję, brak wielkości, które czynią je jakby obojętne. Wierny obraz Cornillet'a, „dzień okropnego ataku”, przedstawia widok olbrzymiego, białawego obłoku, skąd tu i ówdzie wybuchają dymy i płomienie. Nic nie porusza się, nic nie żyje, ponad tem niebo równie banalnie pogodne, jak co dnia. Nawet przepysznie malowany ten motyw, nie więcej wzruszy widza, niż widok diuny po której ugania się wiatr wschodni. A jednak w tej kurzawie, cierpią żywi, zabijają i umierają bezustannie. Czyny najszlachetniejsze i najohydniejsze ocierają się o siebie i całe szaleństwo zbrodni jest tem rozkiełznane.

Nic przecież nie narusza równowagi konturów, a nawet na pewną odległość stają się niewidzialne. Dlatego, który tam jest w środku, insza oczywiście. Granicą jego widzenia jest pochylony grzbiet towarzysza, lub skrawek nieba, skąd może spaść pocisk. Dla niego widok jest zlokalizowany i z wyjątkiem pewnego jasnowidztwa, bardzo rzadkiego w takich momentach, wrażenia jego będą luźnie powiązane, do-

rywce i jeśli obserwatorem jest malarz, dadzą coś bardzo znikomego. Wiem, że dociągając nutę można dramatyzować i nie braknie takich. Należy oczekiwać rzeczy smutnych na przyszłych salonach; ale ani przerażające pożary, ani obficie rozlewająca się krew nie działają już nic. To będzie krzykliwość bez siły dowodu, może spowodować łatwy płacz, lub niesmak, co gorsza; takie widowiska nie wzniosą się nigdy ponad pospolitość płaskiego melo dramatu. Więc? Więc trzeba czasu, trzeba pozwolić, aby uspokoiło się wrzenie i rozsegregować wielość wrażeń. Fakty, które przeżywamy są wyjątkowe i ponad wszelką miarę. Próżno byłoby wierzyć, że one dadzą się wypowiedzieć z dnia na dzień, pod dyktandem.

Przeżywamy czas pracy zbiorowej; każdy dodać musi swój skromny dobytek, swoją małą nutę. Parę silnych bloków zaznacza się z większym lub mniejszym powodzeniem, ale choć prawdziwym jest zainteresowanie jakie budzą, stanowić mogą one jedynie rzecz uboczną. Wojna nie jest pociskiem, który wybucha, ani zwalonem drzewem, którego pień pada; ani rozpadającym się dachem, ani owym nieszczęsnym, szukającym ochrony w jakimś rowie, albo raczej jest ona tam, w tej sekundzie, w której oko stwierdza fakt taki, lecz jakże szeroki jej obszar! Rzec można, że ona uciska myśl całego świata, że dotyka wszystkich czynów ludzkich, we wszystkich kierunkach. Powietrze nawet, którym oddychamy nie jest to samo. Jest pewien rodzaj wyzwolenia się instynktu z obroży tresury; jednostka rozszerza się we wszelkich możliwościach, ukazuje się bez szminki i we właściwej postaci; zdobywa się na wspaniałe odruchy, które będą dumą ludzkości, a inne świadczyć będą o jej upadku. Zapewne, skąpane w tej atmosferze serca, umysł, bogacą się, lecz jakiś malarz odważy się na oddanie tego, gdy się to nie zdradza ruchem wcale, albo tak nieznacznie. Pomyślcie, co można zobaczyć w ciągu dnia. Oto biedacy wynędzniali, czekający swej kolei, podobni do szarych łachmanów obojętnych, z twarzami tępem i zgnębionych zwierząt, ta masa nie reaguje.

A potem inni nadchodzą, ci samotni, ci znękani, ten zbyt wystrojony, rozpychający się łokciami, pewny siebie. Inni jeszcze mówią, a inni już dawno umilkli; tacy, którzy jedzą zawsze i pięknie zdrowi i głodomory litosne; twarze jasne, czoła energiczne i usta wykrzywione pijaków, cała ludzkość w chaosie tak różnym od dawnej codzienności! A po za żołnierzem, bezpośrednim narzędziem walki, po za nim fabryka, relsy, miasta fantastyczne, powstające gdzie wypadnie, gdzie zbierze się materiał; sztaby jeneralne, gdzie oficerowie sztabowi rozkładają plany, obserwujące oko szefa, lunety, rozkazy, telefony, okopy. A gdy z nich wyjdiesz, nagle w chwaście potknie się o krzyż: śmierć tu mieszka, obok tych urękawiczonych oficerów. Ptak się zerwie z gałęzi, śmiech nagły, zdrowy uderzy o ziemię. Czy wojna tutaj jest bardziej niż gdzieindziej? Czy jest w nieustającym huku dział? Czy w tłumach pędzonych więźniów, czy w mordowaniu spokojnych mieszkańców miast, czy tam, gdzie żandarm, dziewczyna uliczna, bandyta w kajdanach na rękach idą na szubienicę? „Niech pan przyjdzie zobaczyć mój ogródek, powiedział mi któregoś dnia młody adjutant, jest o 600 metrów od „boszów“. Nigdy nie mogą do niego trafić“.

I człowiek ten od początku wojny w ogniu, zeszczera dumą wyliczał mi swe drzewka, gdy niebo drżało od bezustannych kartaczy. A potem ofiary, sieroty, wdowy i ci, którzy „robią interesa“ i ci, którzy nie robią interesów i ci, którzy robią ich zawiele. Nowo zbogaceni i niespodziewanie zubożali, gracze, kobiety, obojętni, zdrajcy i szpiegi. Wszystko się miesza, potraça; W tem pandemonium najwzniosłejsze uczucia sąsiadują z najniższymi; ofiary szlachetne, poświęcenia nie pamiętne, cichy ból i cierpienia, które łamią serca. Widać żalobę pocieszoną i krepę kokietującą. Gdzie prawda? Gdzie obraz typowy, gdzie ten akcent jedyny dla malarza? Mały chłopiec, który pada ugodzony

kulą między oczy, stanowi plastyczniejszy i silniejszy wyraz wojny, niż zwalone kupy ciał dymiących, z których tu i ówdzie wyrasta sztywna noga konia, lub człowieka, albo owi ranni w rowie leżący, cuchnący krwią, naftą i jadoforem. Zabłąkana wyobraźnia tutaj niemiej; nie wiadomo właściwie co do czego należy, oddalenia giną, nic nie jest na swoim miejscu. Co odmalować w tem wszystkim? Nie rzecz jakąś to pewna. A sztuka bez określonego przedmiotu jest niemożliwą.

Rysować, lub malować siły byłoby właściwem; tylko że siła nie zna formy określonej, a tem mniej koloru. Oto czysty lazur nieba, po którym przelatują ptaki i chmury. Świst delikatny, szum nagły i oto tam rozwalony dom, rozrzucone ciała. Czy malować niebo? Nie. Gruzy, jeśli kto chce; martwą naturę więc, nic ponadto. Trzeba będzie wiele zastanowienia i rozmyślenia w spokoju, po wojnie, jeśli spokój będzie. Nie wierzę w krwawe szkice, ani malarstwo realistyczne rzeczy widzianych, ani nawet przeżytych. Tylko z rozmyślenia może powstać synteza konieczna takich ewokacyj. Może ten, który je stworzy, siedzi jeszcze na ławie szkolnej; nuże się jeszcze nie urodził; może to człowiek zrównoważony jasnowidz, zimny, którego mózg będzie deduktywny, krystalizujący. Ktokolwiek nim będzie, skądkolwiek przyjdzie, jestem pewien, że nie będzie malował obrazów batalistycznych; rozczaruje, popierający rząd, publiczność będzie się z niego śmiała, ale dzieła jego nie będą za to zapełniały ani Versalu, ani Muzeum podprefektury. Nemezis, która uderzeniami swemi przeraża rodzaj ludzki, nie zadowolni się pospolitymi malarzami. Nowy model, starszy od innych, stawia jej przed oczami „Fatalność”. Tego się nie kopiuje, jak jabłek. I Ona to zrozumie.

„Les écrits nouveaux“ Paris 1907 Decembre

przełożyła Laura Konopnicka Pytlińska

O P R Z Y S Z Ł O Ś Ć W A W E L U.

W przełomowej dla narodu polskiego chwili, kiedy ze zmianą form politycznego bytu przeobraża się treść duchowego życia, staje przed nami w całej swej powadze twórcze zagadnienie przyszłości Wawelu. W złożonym organizmie starodawnych murów wawelskich, które pamiętają samo zaranie naszych dziejów, epokę Piastów i Kazimierza W., Jagiellonów i Wazów, widział naród widomy wyraz minionej wielkości i chwały. Dzięki organicznemu rozwojowi w naszej i naszej historii stał się Wawel księgą wiedzy o dawnej Polsce, symbolem jej dziejów. Wzgórze wawelskie ze swym pałacem królewskim, ze swą katedrą pełną pamiątek, z grobami królów naszych i bohaterów, pozostanie na zawsze twierdzą świętości narodu. To przeszłość Wawelu.

Lecz czemże ma być Wawel w przyszłości? Wszak losy jego spoczywają obecnie w naszych rękach. Z chwilą więc odzyskania niepodległego bytu jest bezwzględny obowiązek całego narodu stać się budowniczym przyszłości Wawelu. Znając i szanując jego historyczną wartość, której do tej chwili najwięcej poświęcano uwagi, musimy rozważyć także żywotny problem Wawelu, a tym jest projekt uporządkowania i przeznaczenia całego wzgórza wawelskiego. Celem wszechstronnego i wyczerpującego roztrząśnienia tego zagadnienia otwieramy łamy naszego miesięcznika dla wszystkich, którzy w tej sprawie pragną się wypowiedzieć.

Redakcja



K R O N I K A

RADA SZTUKI W KRAKOWIE z świeżo utworzonej w Krakowie Rady Sztuki otrzymujemy następujący komunikat: w chwili, kiedy na całym obszarze ziem naszych myśl polaka ma samoistnie organizować i działać, stanęły przed reprezentantami nauki i sztuki zadania pierwszorzędного znaczenia dla kulturalnej przyszłości państwa polskiego. Jeśli do ciągłości rozwoju kultury potrzebna jest ciągłość pracy, to niemiernie ważnym problemem jest podział pracy i ujęcie jej w silne karby oganizacji, przez którą dopiero można zbudować trwałe podstawy dla wszystkich dziedzin duchowego życia narodu. Tysiącletnia przeszłość kulturalna narodu polskiego, który w ciągu ostatnich 150 lat nie miał prawa decyzji w najżywoźniejszych sprawach swego bytu, domaga się zarówno od ludzi, tworzących dzieła sztuki, jak i od opiekujących się nimi, ofiarnej służby, celem utrzymania kultury na wyżynach, godnych wielkiego narodu.

Z poczucia tej służby, a dla zespolenia jednostkowych usiłowań, będących zawsze trudem rozproszonym, a przez to rzadko wydającym pomyslnie rezultaty, powstała myśl zorganizowania pracy w dziedzinie sztuki plastycznej. Inicjatywa zorganizowania się wyszła początkowo od artystów plastyków, zgrupowanych „w Powszechnym Związku artystów Polskich“ w Krakowie, a znalazłszy uznanie badaczy sztuki zdobyła realny kształt przez utworzenie „Rady sztuki“ w Krakowie, która zespala w ten sposób wszystkie dążenia, usiłowania i prace w sprawach sztuki plastycznej i z nią ściśle związanych moralnych i materialnych interesów.

Rada sztuki składa się z dwóch sekcji a mianowicie: z sekcji artystów-twórców (architektów, malarzy, rzeźbiarzy, grafików) i sekcji teoretyków (historyków sztuki, konserwatorów zabytków i muzeologów). W sekcji pierwszej reprezentowani są artyści plastycy, zgrupowani w zrzeszeniach i instytucjach artystycznych w Krakowie. Członkiem sekcji teoretyków może zostać każdy pracujący naukowo i zawodowo w dziedzinach: historii sztuki, konserwacji zabytków i muzeologii. (Koledzy, którzy do żadnych zrzeszeń nie należą, mogą zgłosić delegację, o ile się w tym celu statutem, w liczbie conajmniej 8, zorganizują). Prezydium sekcji plastyków tworzą: P.P. Wł. Tetmajer oraz prof. J. Gałęzowski, prof. K. Laszcza i p. Stachiewicz jako wiceprezesa; K. Homolacs i H. D'Abancourt jako sekretarze. Przewodniczącym sekcji teoretyków jest prof. Dr. J. Mycielski, zastępcą prezesa dyr. Dr. F. Koperę, sekretarzami Dr. W. Antoniewicz i J. Remer. Delegacje obu wydziałów tworzą wspól-

ny zarząd „Rady sztuki“, reprezentowanej na zewnątrz przez prezydium w osobach p. Wł. Tetmajera, jako prezesa, prof. J. Mycielskiego, p. Stachiewicza i dyr. F. Koperę, jako wiceprezesów oraz Dr. W. Antoniewicza i K. Homolacsę, jako sekretarzy.

Celem opracowania specjalnych postulatów sztuki utworzono komisję, których zadaniem będzie zebranie materiałów, przede wszystkim w sprawach rewindykacji zabytków sztuki, przygotowanie referatów z zakresu ustawodawstwa artystycznego, szkolnictwa, odbudowy kraju, przemysłu artystycznego i konserwacji zabytków prócz tego poruszone będą potrzeby muzeów, zadania wystaw w kraju i zagranicą i t. p.

Wszystkie sprawy, dotyczące sztuki, należy skierowywać do „Wydziału dla kultury i sztuki K. R.“ w Krakowie (Hotel Krakowski) dla „Rady Sztuki“, która jest obecnie organem doradczym wspomnianego Wydziału. Pożądanem jest, ażeby reprezentanci innych działów sztuki utworzyli podobne zrzeszenia, które zespoliwszy się z „Radą Sztuki“ mogłyby w przyszłości objąć także pozostałe dzielnice Polski. „Rada Sztuki“ zwraca się zatem do wszystkich artystów oraz naukowych w dziedzinach sztuki (literatów, krytyków artystycznych, artystów teatralnych, muzyków), z gorącym apelem, aby zechcieli, po zorganizowaniu się podjąć kroki celem porozumienia się i wspólnego działania.

OD DELEGACJI MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI W KRAKOWIE (Wydział dla kultury i sztuki hotel krakowski), otrzymujemy następujące komunikaty:

W SPRAWIE REWINDYKACJI SKONFISKOWANYCH LUB ZRABOWANYCH DZIEŁ SZTUKI.

DO URZĘDÓW PARAFIALNYCH I ZARZĄDÓW KLASZTORÓW.

Przy likwidacji naszej dzielnicy z b. państwem austriackim wielką ma dla nas wagę jakościowe i ilościowe zestawienie wszystkich zniszczeń i strat, jakie Galicja w ciągu panowania rządu austriackiego w dziedzinie ruchomych zabytków sztuki poniosła.

Długą listę strat naszej artystycznej i kulturalnej przeszłości rozpoczyna epoka cesarza Austrii Józefa II, który zarządził planową i systematyczną konfiskatę sprzętów liturgicznych we wszystkich kościołach i klasztorach. O ilości zagrabionych podówczas naczyń i sprzętów kościelnych, złotych i srebrnych, świadczą do dziś dnia w każdym z kościołów czy klasztorów zachowane wykazy i spisy zrabowanych przedmiotów.

Ponieważ Delegacja Ministerstwa kultury i sztuki w Krakowie przygotowuje materiały, mogące służyć za podstawę do odszkodowań przy

ogólnej likwidacji z państwem austriackim, przeto uprasza urzędy parafialne i zarządy klasztorów, ażeby w najkrótszym czasie odpisy wspomnianych spisów, obejmujących przedmioty kościelne, skonfiskowane za czasów Józefa II., nadesłały na ręce wspomnianego wydziału (Kraków, Hotel Krakowski).

DO WŁAŚCICIELI ZBIORÓW DZIEŁ SZTUKI, BIBLIOTEK I ARCHIWÓW.

Celem uskutecznienia wykazów, mogących służyć za podstawę czy to do odszkodowania, czy też do starań o odszkodowanie i zwrot wywiezionych poza granice Polski dzieł sztuki, delegacja ministerstwa kultury i sztuki (Kraków, ul. Dunajewskiego l. 17) zwraca się do wszystkich właścicieli zbiorów sztuki, bibliotek i archiwów, ażeby zechcieli we własnym interesie nadesłać szczegółowy spis i oile możliwości jak najdokładniejszy opis przedmiotów sztuki zrabowanych lub zniszczonych w latach 1914-1918 przez wojska austro-węgierskie.

WIANKI. W ostatnich dniach ukazał się pierwszy numer miesięcznika art. „Wianki“ (redagowanego przez prof. F. Jancyka). Czasopismo to poświęcone wszelkim przejawom sztuki, zapewniło sobie współpracownictwo całego szeregu sił wybitnych i będzie pomieszczało reprodukcje pierwszorzędných dzieł plastyki polskiej.

Kierownictwo artystyczne „Wianków“ objął art. malarz J. Gumowski. Z uznaniem powitać należy ten nowy wysiłek, podjęty w obecnym, trudnym i przełomowym czasie, w przekonaniu, że „Wianki“ staną na wysokości zadania i uzyskają poparcie całego społeczeństwa.

Z PAŁACU SZTUKI W KRAKOWIE. W dniu 5 marca 1919 r. otwarto uroczyste, wystawę pośmiertną poległych w boju artystów, Wilhelma Wyrwińskiego i Włodzimierza Koniecznego. Wystawa ta omówioną zostanie w najbliższym numerze naszego pisma.

PIERWSZY ZJAZD PLASTYKÓW POLSKICH W WARSZAWIE. W dniach od 6—11 marca b.r. odbył się w Warszawie pierwszy zjazd Plastyków Polskich. Delegaci rozlicznych zrzeszeń i instytucyj artystycznych, przybyli ze wszystkich części Polski, przedłożyli bardzo obfity materiał, który rozpatrzony został w poszczególnych komisjach wyłonionych ze zjazdu.

Wnioski, jakie na podstawie tych prac komisyjnych uchwalone zostały na plenarnych posiedzeniach zjazdu dotyczą wielu zagadnień podstawowych z rozwojem sztuki plastycznej związanych, których omówienie odkładamy do następných numerów czasopisma.

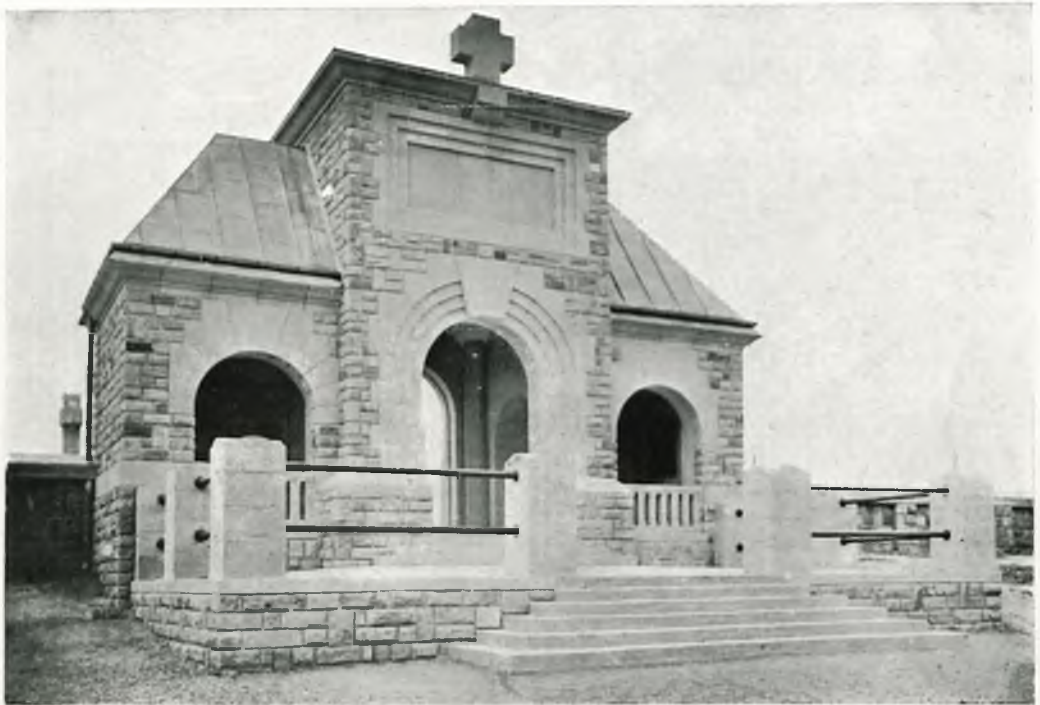
RZECZY PIĘKNE wychodzą od obecnego numeru począwszy, pod kierownictwem komitetu redakcyjnego, którego skład stanowią: K. Homolacs, B. Lenart, Fr. Mączyński, K. Stryjeński, St. Till, Eug. Tor, K. Witkiewicz.

Przerwa, jaka nastąpiła pomiędzy Nrem III 1918 r. i Nr I 1919 r. spowodowana była trudnościami wydawniczymi, które obecna administracja oparta o Muzeum T. P. ma nadzieję przezwyciężyć, tak, aby dalsze numery pojawiały się odąd regularnie w odstępach miesięcznych.

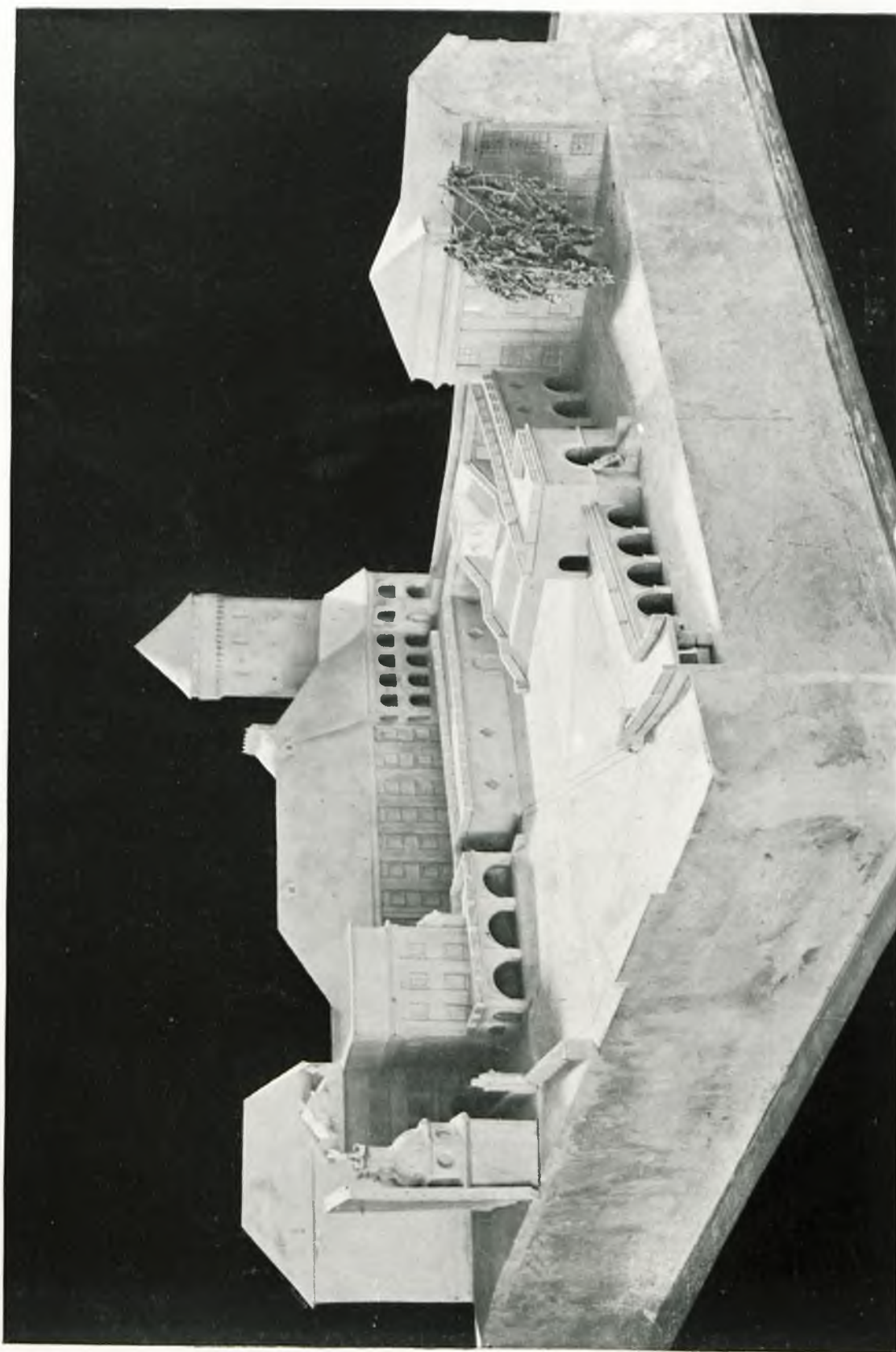
Redakcja i administracja urzęduje w poniedziałki środy i piątki w gmachu Muzeum Techn. ul. Smoleńska 9. od godz. 12—1.



CMENTARZ WOJSKOWY W KREMPNIE. PROJ. ARCHITEKTA JURKOVIC



CMENTARZ WOJSKOWY W GORLICACH. PROJ. ARCHITEKTA LADEWIG



ROZWIĄZANIE WZGÓRZA WAWELSKIEGO. MODEL WEDŁUG PROJEKTU PROF. SZYSZKI BOHUSZA



WARSZTATY KRAKOWSKIE: ZABAWKI PROJ. ZOFJI STRYJEŃSKIEJ



WARSZTATY KRAKOWSKIE: ZABAWKI PROJ. ZOFJI STRYJEŃSKIEJ



WARSZTATY KRAKOWSKIE: BATIK, WYKONANY PRZEZ
DZIEWCZĘTA POD KIERUNKIEM PANA BUSZKA