

PLASTYKA



PLASTYKA

ORGAN BLOKU ZAWODOWYCH ARTYSTÓW PLASTYKÓW

Nr. 1 (8-9). Styczeń 1936 r.

TREŚĆ:

str.

Z dziejów „Rytu” – Tadeusz Cieślewski (syn) 149
Kronika: Konkursy na pomnik Marszałka w Warszawie i Krakowie (181). Konkursy w I. P. S. (182). Wystawy w I. P. S. (182). Wystawy w Zachęcie (183), w Krakowie (184) i Lublinie (184). Z życia Bloku Zawodowych Artystów Plastyków (184). Sukcesy S. O. Chrostowskiego i Topolskiego (184). Mówi się ostatnio.. M. Leykam (185). Varia (184).

ILUSTRACJE:

Wkładka przed tekstem: Drzeworyt oryginalny Tadeusza Cieślewskiego – „Śpiąca”. Drzeworyt rylcem na sztorcu grabowym (1935 r.).
W tekście: M. Andriolli – „Boruta” (150). Pracownia graficzna (151). W. Skoczyła – „Walka ze smokiem” (152). Adres „Rytu” (155). E. Bartłomiejczyk – „Głowa starca” (156). T. Cieślewski (syn) – „Homo sapiens” (157). M. Dunin – „Szympan na spacerze” (158). L. Gardowski – „Głowa z fajką” (159). S. O. Chrostowski – „Ilustracja” (160). W. Coryńska – „Koty sjamskie” (162). S. Hładki – „Na forum” (162). T. Kulisiewicz – „Mędrzec z Arles” (167). J. Perkowski – „Stella Maris” (170). S. Mroźewski – „Tryptyk” (169). E. Manteuffel – „Scena” (171). K. Szrednicki – „Jacht” (172). W. Podolski – „Krysią” (173). M. Rużycka – „Wiosna narcyzi” (174). K. Sopoćko – „Grodno, ul. Kurhan” (177). W. Wąsowicz – „Odpoczynek” (178). L. Tyrowicz – drzeworyt (180). W. Telakowska – „Motywy z Jugosławji” (181). M. Jurgielewicz – „Notre Dame” (182). Z. Waliszewski – „Kompozycja” (184). E. Ceppert – „Pejzaż” (185). J. Żórawski, S. Fiszer, S. Kolendo – Projekt konkursowy Nr. 14 (186). M. Leykam – Projekt konkursowy Nr. 26 (187).

REDAKTOR: Stanisław Woźnicki.

SEKRETARZ REDAKCJI: Stanisław Rogoyski.

Redaktor przyjmuje od 5 – 7 g. wiecz. w piątki w lokalu „Ład”.

KIEROWNIK ADMINISTRACJI: Zofja Czasznicka.

KOMITET REDAKCYJNY: Stanisław O. Chrostowski, Czesław Knothe, Edward Kokoszko, Stanisław Woźnicki, Jan Zamoyski.

ZARZĄD WYDAWNICTWA „PLASTYKI”: Konrad Szrednicki, Stanisław O. Chrostowski, Zofja Czasznicka, Stanisław Woźnicki.

WARUNKI PRENUMERATY MIESIĘCZNIKA „PLASTYKA”: kwartalnie (3 zeszyty) zł. 5; półrocznie (6 zeszytów) – zł. 10; rocznie (12 zeszytów) – zł. 20. Cena egzemplarza pojedynczego – zł. 2.

CENY OGŁOSZEŃ: Przed i za tekstem: 1/4 str. – zł. 150; 1/2 str. – 80; 1/4 str. – zł. 40. Na okładce: 3 strona – zł. 200; 4 strona – zł. 250.

ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI: Warszawa, Krakowskie Przedmieście 13, lokal Sp. „Ład”, tel. 254-82.



Alco. Nr. 2753 24/3



Z D Z I E J Ó W „R Y T U”

W D Z I E S I A T Ą R O C Z N I C Ę P I E R W S Z E J W Y S T A W Y „R Y T U”

I.

Kiedy zachłanny rozwój reprodukcji fotomechanicznej wyparł z pozycyji życiowych drzeworyt, straciło rację bytu istnienie „Drzeworytni Warszawskiej”. Był to rodzaj cerchu, w nowoczesnej formie organizacyjnej, skupiający na liście swych członków wszystkie wybitne nazwiska sztycharzy na drzewie, a ściśle mówiąc na bukszpanie, z Holewińskim na czele. Drzeworytnicy ówczesni oddawali swoje zdolności, a często i talenty, na usługi celom reprodukcyjnym. Nazywało się to reprodukcją, dopóki dzisiaj nie zorientowano się, że chodzi właściwie o interpretację. O interpretację środkami, sposobami techniki, faktury drzeworytniczej, efektów faktury malarskiej, rysowniczej czy rzeźbiarskiej. Była to transpozycja, jak transpozycją jest przeróbka kompozycji orkiestralnej na utwór fortepianowy. I właśnie konfrontacja drzeworytów „reprodukcyjnych” z oryginałami oraz wzajemne porównanie drzeworytów różnych artystów okazały, że jedni z nich są jedynie wybitnymi fachowcami w swem rzemiośle, zaś inni artystami, jak artystami są Feliks Jasiński czy Ignacy Łopieński, akwafortyści „reprodukcyjni”. To też na pierwszej wystawie graficznej w Polsce zaczynającej odzyskiwać niepodległość (bo w roku 1914, kiedy to już wyszła w pole Pierwsza Brygada), ramię w ramię z „oryginalnymi” grafikami wystawili swe prace także „reprodukcyjni kopiści” Hankiewicz Stanisław, Holewiński Józef, Styfi Jan, Zajkowski Andrzej, Zymann Henryk.

Uważałem za najbardziej słuszne i nieodzowne teraz przywołać te wspomnienia, gdyż na ówczesnej wystawie zdobywał swe rycerskie ostrogi drzeworytnika ś. p. Władysław Skoczyła, założyciel „Rytu”.

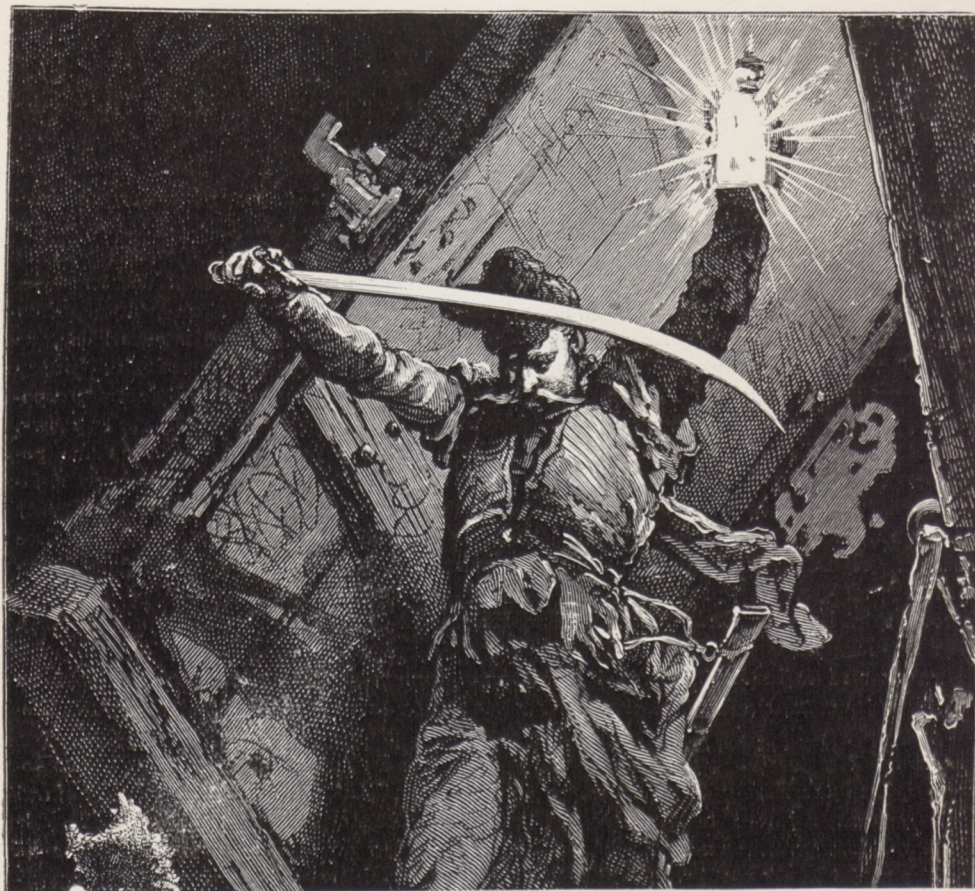
Dzisiaj, kiedy urządzamy pierwszą wystawę naszą bez Niego, należy przypomnieć, że Skoczyła jest łącznikiem między „Rytem” a „Drzeworytnią Warszawską”. Dzięki Jego talentowi artysty oraz zapalowi i talentowi społecznika-organizatora drzeworytnictwo polskie nie zostało zabite przez reprodukcję fotomechaniczną i żyjący do dzisiaj weterani „Drzeworytni Warszawskiej”, żeby wymienić Hankiewicza czy Mrówczyńskiego, mogą być spokojni, że przywrócona do życia uprawiana przez nich umiejętność rozkwita chlubnymi zwycięstwami. Bo wiem po „Drzeworytni Warszawskiej” (której należałoby się jakieś studjum monograficzne!) „Ryt” stanowi pierwszą i również warszawską, zwartą grupę drzeworytników, bo jak dotąd przynajmniej, dzięki przykładowi założyciela, członkowie „Rytu” w przeważnej mierze uprawiają xylografię, czego jaskrawym dokumentem jest w katalogu wystawy „Rytu” w IPS-ie w r. ub. tylko sześć litografij i jedna akwaforta na pozycyji katalogu sto i dwadzieścia.

II.

Skąd się wziął „Ryt”?

Zanim powstał „Ryt”, była pracownia graficzna w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, zbudowanej przez Eugenję Kierbedziową na Kościuszkowskiem Wybrzeżu nad Wisłą, plus minus pośrodku jej przepływu od Krakowa do Gdańska. Zachował się dokument fotograficzny, związany z zespołem uczniów tej pracowni (ryc. na str. 151).

Są tam (patrząc od lewej ku prawej) Tyrowicz Ludwik, Czasznicka Zofja, Mroźewski Stefan, Podolski Wiktor, Grabowski Stanisław, Steller Piotr, Krasnodębska-Gardowska Bogna, Konarska Janina, Cieślewski Tadeusz syn, Kulisiewicz Tadeusz, z Profesorem na czele. Z tego grona sprzeniewierzyli się grafice Czasznicka na rzecz tkanin i Grabowski na rzecz malarstwa sztalagowego. Do „Rytu” nie należy Steller. Pozostała siódemka stanowi po dziś dzień niewzruszony rdzeń kadrowy zespołu.



Rysował M. ANDRIOLLI. Rytował J. HOLEWIŃSKI. Boruta (fragment).

W czasach pracownianych, kiedy się jeszcze nikomu z nas nie śniło o „Rycie”, ten i ów z przyszłych „kolegów” Autora „Teki Zbójnickiej” parzył się zgoła czem innym niż ryłec albo dłutko xylografa.

Pamiętam doskonale, że np. Konarska i Podoski zupełnie niedwuznacznie lubowali się sztycharstwem na metalu. Konarska nawet pracę dyplomową robiła w sztychu. Ja smakowałem w litografji i w tej technice robiłem pracę dyplomową. Zasadniczo bowiem, program obejmował rzecz prosta wszelkie rodzaje grafiki. Ale podobnie jak zawsze w takich wypadkach, program ulega indywidualności, która przemożnością swego uroku stanowi przykład nieodparty. Profesor nasz, który zresztą także miał w swej przeszłości niejedną płytę metalową, był drzeworytnikiem i myśmy musieli stać się drzeworytnikami, jakkolwiek różnymi w temperamentach. Bowiem wydaje mi się, że znać np. w Podoskim drzeworytniku dawnego miedziorzycy, a w moich drzeworytach echa błędzeń litograficznych. Tak czy owak Profesor rozglądał się już po nas i upatrywał przyszłych „kolegów” pomiędzy ówczesnymi uczniami. Dane też było wtedy niektórym z nas zaznać przedsmaku „sławy”. Bo zwiedzający szkolną

wystawę krytycy wyluskiwali nazwiska i drukowali je w swych sprawozdaniach. Przytaczam dwa głosy z tych czasów:

M. Treter (Nr. 174 „Rzeczypospolitej“ z roku 1924) z powodu otwarcia wystawy prac szkolnych tak napisał między innymi:

„Wśród zapamiętanych, prace artystyczne pp. Cieśliewskiego, Konarskiej, Krasnodębskiej i Plutyńskiej należą do najlepszych“.

Trzy z wymienionych czterech nazwisk całej wystawy Szkoły Sztuk Pięknych, to nazwiska przyszłych członków „Rytu“!

Ale profesor, który nota bene więcej nam służył radą artysty niż pouczeniami pedagoga, szykował nam emocje szerszego zakresu.

Oto w roku 1924 Bogna Krasnodębska, Janina Konarska, Tadeusz Cieślowski syn i Józef Perkowski zostali przez Profesora wybrani z pomiędzy grona uczniów do wzięcia udziału w wystawie zagranicznej. Mianowicie w Medjolanie. Wtedy to doznaliśmy pierwszych wzruszeń „koleżeństwa“ z Profesorem. Była to pierwsza wystawa, w której Skoczylas przekazywał jakby swojemi dłońmi xylograficzne wici z rąk Gorazdowskich i Zajkowskich w nasze ręce. Wystawiliśmy tam, we czworo, piętnaście drzeworytów, czyli połowę tego co wystawił Skoczylas. Przypuszczam, że dzisiaj ze zdziwieniem wspominamy te prace „sztubackie“ i tem



Fot. S. Plater

Pracownia graficzna. Klasa prof. Władysława Skoczylasa w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie. Od lewej: L. Tyrowicz, Z. Czasznicka, S. Mrożewski (mało widoczny), W. Podoski, S. Grabowski, P. Steller (nachylony), B. Krasnodębska-Gardowska, J. Konarska, prof. Wł. Skoczylas, T. Cieślowski syn i T. Kulisiewicz.



WŁADYSŁAW SKOCZYLAS. *Walka ze smokiem*, R. 1923, Drzeworyt.

bardziej wdzięczni jesteśmy Nieobecnemu, że umiał się w nich dopatrywać przyszłych naszych możliwości.

We wstępie do katalogu tej wystawy, drukowanym w Medjolanie po włosku przez I. Vecchietti i Co. podał Aleksander Koltoński charakterystykę naszej czwórki.

Była to niewątpliwie awangarda przyszłego „Rytu”, myśl założenia którego musiała napewno już wtedy kielkować w głowie Profesora.

III.

Ze tak było, dowiódł dalszy rozwój wypadków. Bowiem, kiedy na jesieni 1925 roku, mniej więcej w październiku, Skoczylas zwołał zebranie organizacyjne zespołu (którego nazwę wymyślił Ludwik Gardowski), to z nazwisk katalogu medjolańskiej wystawy, jako nazwiska założycieli utrwalono cztery wyżej wymienione, uzupełnione nazwiskiem Podolskiego z „uczniów”, świeżo upieczonych absolwentów, oraz nazwiskami Bartłomiejczyka Edmunda, Borowskiego Wacława, Gardowskiego Ludwika, Rzeckiego Stanisława, Wąsowicza Wacława — kolegów założyciela zespołu. Jako gościa zaproszono wtedy na wystawę Kulisiewicza. Pierwsza wystawa „Rytu” znajdowała się jeszcze pod znakiem szkolnej różnorodności technik graficznych. Dwunastu wystawców wystąpiło z pięćdziesięcioma drzeworytami na siedemdziesiąt rycin wystawionych. Borowski, Cieslewski i Kamiński pokazali litografję, Konarska, Kulisiewicz, Podolski i sam profesor techniki metalowe. Jest to charakterystyczne zestawienie z katalogiem przeszłorocznej wystawy „Rytu”, gdzie tylko Szrednicki i Tyrowicz

wyróżniają się litografią. Ta pierwsza nasza wystawa odbyła się w Salonie Czesława Garlińskiego w styczniu 1926 roku, a więc akurat dziesięć lat temu. Byłem wtedy, jako sty-pendysta, w Paryżu. Pamiętam do dziś, jak łaknąłem wieści o rezultatach „prasowych“ i jak błagałem o katalog. Niestety, nie przysłano mi go, i dopiero heroizm wyrzeczenia się St. P. Koczorowskiego, bibliotekarza Biblioteki Polskiej na wyspie św. Ludwika w Pa-ryżu, pozwolił mi wejść w posiadanie pożądanego żarliwie druku na ośmiu stronach, na mirkowskim (bezdziwnym może ale „piaszczystym“) czerpanym papierze. Wreszcie, gdzieś w lutym, ojciec przysłał mi plik recenzyj. Przytaczam ważniejsze z nich, dotyczące zespołu, jako całości.

Wacław Husarski, w Nrze 4 „Wiadomości Literackich“ z roku 1926, tak pisał o „Rycie“: „Znamienną jego cechą jest zamiłowanie do techniki czysto rytowniczej, t. j. takiej w której artysta zupełnie świadomie wywołuje ryłcem zamierzone wrażenia, nie nie pozostawiając przypadkowości kwasu i odbitki, jak się to dzieje przy użyciu akwaforty i licznych jej odmian. Nawet znajdujące się na wystawie litografie Borowskiego i Kamińskiego wykonane są czystą, klasyczną techniką, unikającą wszelkich niespodzianek; inni uczestnicy wystawy posługują się przeważnie drzeworytem. Ten wybór faktury świadczy wyraźnie o dążności i zamie-rzeniach artystów, są to dążności klasyczne w nowoczesnym tego słowa znaczeniu, to znaczy polegające na jasno określonej formie i unikające romantycznego zatarecia kształtów. Forma ta jest przytem możliwie uproszczona i dlatego to przeważa wśród eksponatów drzeworyt, dosadnością swej techniki i prostotą środków zmuszający do unikania szczegółów i do naj-zwięźlejszego ujmowania formy. Klasyczne dążności uczestników „Rytu“ wyrażają się wre-szcie w wyraźnym związku ze sztuką odrodzenia, zarówno z drzeworytów jak i miedzi-orytów wykluczone są całkowicie owe przesubtelnienia techniczne, do których te rodzaje grafiki doszły w ciągu swego czterdziestoletniego bezmała istnienia“.

Mieczysław Treter zaznaczył że: „Już na pierwszy rzut oka uderza wielka stosunkowo ilość rycin barwnych, poczęści ręcznie kolorowanych: rzucają się też przedewszystkiem w oczy utwory graficzne, osnute na tle swojskich ludowych motywów. I jedno i drugie przypisać można wielkiemu wrażeniu i wydatnemu wpływowi wywołanemu przez wydanie w roku 1921 „Teki Drzeworytów Ludowych“ przez Zygmunta Łazarskiego. Poza tem zwraca uwagę spora procentowo ilość rycin o charakterze muzealno-antykarskim. Niejednemu artyście, biorącemu udział w tej wystawie, można by wprost wskazać serję rycin z XVI i XVII wieku, pod których wpływem mniej lub więcej zapewne uświadomionym bezsprzecznie pozostaje. Silne to jednak zapatrzenie się w dawne wzory traktować należy jako przejściowy okres szkolny, przejście przez tę szkołę zapewnić może każdemu grafikowi dobre podstawy pod przyszłą oryginalną artystyczną działalność“.

Konrad Winkler uznał że: „Ogólna wytyczna tej wystawy: stworzenie nowej doskonałości formy i wyrazu przy równoczesnym usiłowaniu posunięcia bodaj o krok naprzód zdobyczy technicznych i opanowania materiału“.

Ludomił Lewenstam zauważył: „Na pierwszy rzut oka doznaje się wrażenia złudnego, że wszyscy ci graficy... prymitywizują. I rzeczywiście — większość plansz da się pod to okre-ślenie podciągnąć. Jakże szalenie rozciągnęła jest jednak gama środków technicznych tej nielicznej rzeszy, a owe pozorne holdowanie starym wzorom dotyczy wyłącznie tematów a nie techniki — momentu najważniejszego w grafice“.

Jan Kleczyński wołał entuzjastycznie:

„W Salonie Cz. Garlińskiego wystąpiło z pierwszą wystawą stowarzyszenie artystów-grafików „Ryt“. Jakże to artystyczna wystawa!“

Wreszcie Szczęsny Rutkowski zanotował:

„W debiutującym obecnie u Garlińskiego nowem stowarzyszeniu grafików „Rycie“ niema ani jednego realisty“.

Z takim plonem krytycznego uznania zaczął „Ryt“ historję swego bytu artystycznego.

Mińło wtedy właśnie dziesięć lat od wspomnianej już wystawy, w której brał jeszcze udział Holewiński, Styfi, Zajkowski, Hankiewicz i Zymann.

Tradycja więc warszawskiego drzeworytnictwa dzięki Skoczylasowi nie zamarła, dojrzewając „inter arma“ do nowych sukcesów.

IV.

Następna, druga kolej, wystawa „Rytu“, należy to podkreślić jako wyraz pragnień i zamierzeń Skoczylasa, nosiła nazwę „Pierwsza Wystawa Drzeworytów Stowarzyszenia Artystów Grafików „Ryt“. Urządzona w Polskim Klubie Artystycznym 1929 roku, zawierała rzeczywiście jedynie xylografię, a jaką wagę przywiązywał do tego ówczesny prezes „Rytu“ (sekretarz Cieślowski, czł. zarządu Podoski i Gardowski) sam założyciel zespołu, niedawny nasz profesor, za dowód zawsze będzie służyć poprzedzenie na Jego propozycję katalogu tej wystawy wstępem. Jedyny wypadek w dotychczasowych dziejach „Rytu“.

Z najgłębszym przekonaniem kreślił też (jako autor tego wstępu) początkowe jego zdanie: „Drzewo — to najbliższy polskiemu sercu materiał artystycznej pracy“. W tym katalogu po raz pierwszy pojawiły się odbitki z klocków drzeworytniczych, jako już nie reprodukcje ale ryciny oryginalne, ilustrujące katalog. Wystawa była istną lawiną drzeworytów.

Bartłomiejczyk wystąpił z trzynastoma, Cieślowski także, Duminówna z siedmioma, Goryńska z dziesięcioma, Krasnodębska (a wówczas już Gardowska) z siedmioma, Kulisiewicz dał drzeworytów dziesięć, Podoski sześć, Rzecki trzy, Skoczylas czternaście, Wąsowicz dwadzieścia!

Razem wystawiono sto dziesięć drzeworytów.

Pisząc króciutko o tej wystawie Wacław Husarski w „Wiad. Liter.“ tak się na końcu recenzji wyraża.

„Drzeworyt nasz przeżywa niewątpliwie chwilę rozkwitu“.

Z nazwisk nowych pojawiły się na wystawie: Goryńska i Duminówna. Nie wzięli udziału Borowski, Gardowski, Kamiński, Konarska.

Pokaz ten był niejako rewją dotychczasowego dorobku, gdyż daty prac poszczególnych artystów sięgały wstecz aż do roku 1921, jak np. u Bartłomiejczyka, a więc czasów kiedy jeszcze „panował w xylografii polskiej chaos — nie było „Rytu“!!

Można się więc już było zorientować w tempie i kierunku rozwoju artystycznego zespołu. Na lawinę drzeworytów krytyka odpowiedziała lawiną recenzji. Należy je przytoczyć w wyborze najcharakterystyczniejszym.

„Na wystawie „Rytu“ dziesięciu artystów dało różnorodne kompozycje drzeworytnicze.

Ten współczesny drzeworyt polski jest piękny i bardzo zajmujący. Przestał być sztuką wtórną, przenoszącą na plansze obraz malowany: żyje własnym natchnieniem i świetnie precyzyjnym rzemiosłem. Posiada świeżość i siłę rzeczy samodzielnych i zaczynających się z prawdziwego upodobania i wewnętrznej potrzeby. A przytem każda indywidualność artystyczna jest tu odmienna i bardzo wyraźna, to też skala techniki i tematu rozciąga się od ludowej prostoty Skoczylasa do wyrafinowanego intelektualizmu Cieślowskiego... Prace dziesięciu uczestników „Rytu“ reprezentują godnie ten dział grafiki, w którym należymy do pierwszych w Europie... Wystawa „Rytu“ jest miła i pełna wysokiej wartości. Panuje w niej prawda i zapał ludzi kochających swą drogę“. (N. Samotyhowa w „Kobiecie współczesnej“ z 1929 roku).

„Wystawy dopełnia pokaz narzędzi drzeworytniczych: rylec, dłuto, klocek drzewa. Prostota tych środków symbolizuje potęgę sztuki — potęgę ducha ludzkiego, który zapomocą tych narzędzi wytworzył sobie piękną, lapidarną mowę — drzeworytu“ podkreśla z entuzjazmem Jan Kleczyński w Kurjerze Warszawskim.



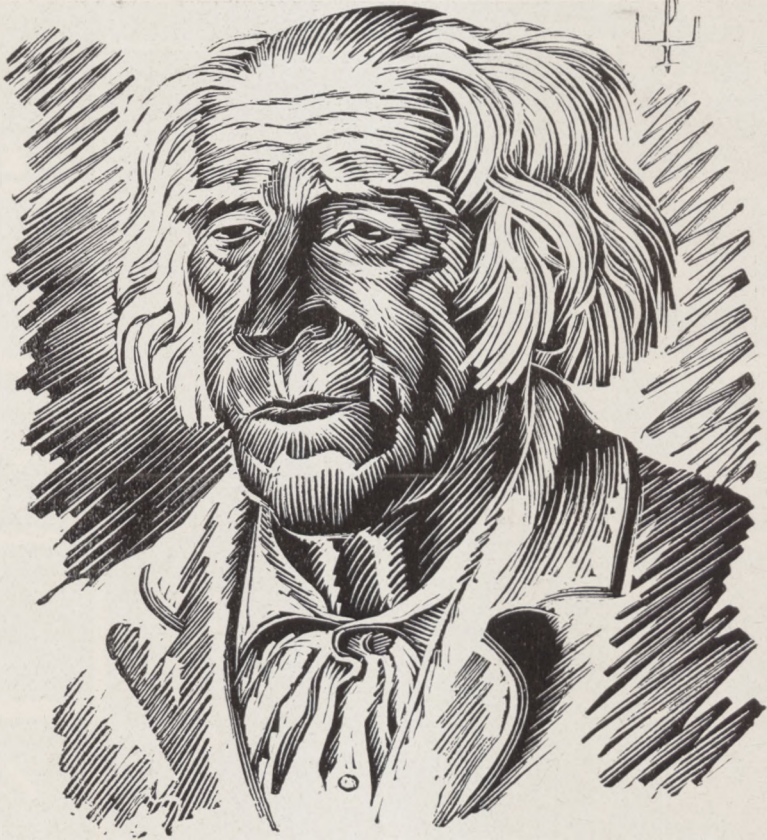
PANU PROFESOROWI
WŁADYSŁAWOWI
SKOCZYŁASOWI

DLA UCZCZENIA WIELKICH ZASŁUG
JAKO ZAŁOZCZAJELA „RYTU”
ORAZ W HOŁDZIE DLA JEGO
CZYNU ARTYSTYCZNEGO
STOWARZYSZENIE POLSKICH
ARTYSTÓW-GRAFIKÓW „RYT”
MCCA JEDNOMYSLNEJ UCHWAŁY
Z DNIA 15 LUTEGO 1932 ROKU
POSTANOWIŁO NADAĆ MU
GODNOŚĆ
CZŁONKA HONOROWEGO

STOV.
POLSKICH ARTYSTÓW
GRAFIKÓW
„RYT”



ADRES „RYTU” NADAJĄCY PROF. WL. SKOCZYŁASOWI,
GODNOŚĆ CZŁONKA HONOROWEGO STOWARZYSZENIA.
Całość kompozycji E. Bartłomiejczyka i St. O. Chrostowskiego. Tekst wyciął S. O. Chrostowski.
Poszczególne drzeworyty wycięli: od góry z lewej strony – E. Bartłomiejczyk, St. O. Chrostowski,
T. Cieślowski syn, M. Dunin, B. Krasnodębska-Gurdowska, L. Gurdowski; od góry z prawej strony –
W. Goryńska, J. Konarska, T. Kulisiewicz, S. Mrożewski, W. Poduski, W. Wąsowicz.



EDMUND BARTŁOMIEJGZYK. *Głowa starca.*
Drzeworyt. Z wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki

„Takiej rewji współczesnego drzeworytnictwa polskiego jeszcze nie mieliśmy“ stwierdził Mieczysław Wallis w Robotniku.

Ludomił Lewenstam pisał że „Jeżeli drzeworyt u nas tak wysoko stanął, jak tego dowodzi wystawa obecna, jednym z powodów tego jest że zjawił się wielki talent, który drzewo sobie upodobał i nie tylko ciął sam, lecz umiał pociągnąć za sobą i zdołał wykształcić całą plejadę młodych. Tym artystą i pedagogiem jednocześnie jest W. Skoczylas“.

I dalej: „Obecna wystawa w Polskim Kl. Artyst. daje możność przekonania się, że to co piszą o sukcesach zagranicznych, to nie propaganda, jeno najprawdziwsza z prawd“.

Zmarły niedawno Cezary Jellenta nie wahał się zatytułować recenzji z tej wystawy „Triumf polskiego drzeworytnictwa“. A w toku recenzji pisał: „W całej tej kolekcji nie ma dzieł słabych lub obojętnych. Jest interesująca, nowa, świeża. Jest to bogaty plon inwencji“.

Stwierdził też z pochwałą: „Jasnem jest, że ta wystawa symbolizuje, chcąc nie chcąc, ogólny nawrót do fantazji. Jeden to z najbardziej obiecujących nawrotów i w każdym razie triumfalny“.



TADEUSZ CIESLEWSKI (syn). „Homo sapiens”. Drzeworyt na sztorcu grabowym, rylcem. R. 1934.



MARIA DUNIN.
Szympanś na spacerze.
Rok 1933. Drzeworyt.

Zaś Roman Zrębowicz przyznaje, że „Prof. Skoczylas może z dumą patrzeć na imponujący dorobek swych uczniów“.

Trzecią wystawę, w roku 1930, znowu w Salonie Cz. Garlińskiego urządził „Ryt“ przy nowym zarządzie złożonym z E. Bartłomiejczyka, Stanisława Chrostowskiego i Ludwika Gardowskiego. Przybyli też nowi członkowie: wymieniony jako członek zarządu Chrostowski, Perkowski Józef i Kulisiewicz. Jako zaproszeni goście w wystawie brali udział Lam Władysław i Mrożewski Stefan. Wystawiono prac siedemdziesiąt trzy, w czym trzy akwaforty (Cieślowski), trzy miedzioryty (Perkowski) i jedna litografja (Podolski). W katalogu dano siedem drzeworytów.

L. Lewenstam przyznał: „że „Ryt“ bynajmniej nie spoczywa na świetnie zdobytych laurach. Żyje i idzie ciągle naprzód, szukając nowych sposobów i nowej treści do wypowiedzenia się rylcem“.

Zaś Mieczysław Sterling zaczął recenzję słowami:

„Wystawa „Ryt“ jest najlepszą wystawą bieżącego sezonu. Niema tu rzeczy banalnych.



LUDWIK GARDOWSKI. *Głowa z fajką. Drzeworyt.*

Wszystkie prace charakteryzuje powaga techniki i najrealniejszy wyraz indywidualności. Różnorodność wyrazu w technice drzeworytniczej jest imponująca. Zastanawia przewaga drzeworytu“.

V.

Nastąpiły potem wystawy w roku 1931 (Cz. Garliński) i w 1932 (w Instytucie Propagandy Sztuki). Na wystawie 1931 roku jako zaproszeni goście widnieli Nadelmanówna Leonja, Obrębska Marja i Szrednicki Konrad. Członkiem zespołu został Mroźewski. Sześćdziesiąt cztery prace, w tem cztery litografie (Bartłomiejczyk, Borowski i Szrednicki) i dziewięć technik metalowych (Nadelmann, Obrębska i Szrednicki) zdobyły taką ocenę M. Wallisa w „Robotniku“: „Obecna, czwarta skolei wystawa „Rytu“ pod względem świetności nie ustępuje dawniejszym. Cechuje ją, podobnie zresztą jak wystawy poprzednie, przewaga drzeworytu“.

M. Sterling, mający jakby jakąś anse do drzeworytu, w ten sposób przyjął czwartą naszą wy-



STANISŁAW OSTOJA-CHROSTOWSKI. Ilustracja do książki M. Wańkiewicza
„Na tropach smętka”, wyd. Biblioteki Polskiej. Drzeworyt na bukszpanie sztorcowym.

stawę: Wystawa „Ryt“ budzi niepokój o zastój w dziedzinach techniki graficznej. Drzeworyt przytłacza wszystkie inne techniki. Doskonali się wprawdzie u Skoczylasa, Mroźewskiego, Cieślowskiego czy Bartłomiejczyka. Ale udoskonalanie wyłącznie techniki tej samej gałęzi może doprowadzić łatwiej do kwietyzmu“.

St. Piasecki akcentuje odnośnie tej wystawy że „Zwiedza się ją z radością, że tak twórczo i bujnie rozwija się grafika polska“.

Warto dla zaznaczenia zmiany warunków ekonomicznych przytoczyć zdanie końcowe recenzji dzisiejszego Redaktora „Prosto z Mostu“ i zasłużonego organizatora słynnych subskrypcyj w „A. B. C.“:

„Boć przecie grafika, — ta wspaniała polska grafika — tania jest jak barszcz. Świetny drzeworyt z „Salonu Grafiki“ można mieć za kilkadziesiąt złotych“.

Dzisiaj... barszcz już nieco potaniał!!

W roku 1932 poraz pierwszy wystawił jeden drzeworyt L. Gardowski (Faust), a Szrednicki został członkiem zespołu.

Po tej wystawie (bez własnego katalogu) nastąpiła przerwa trzyletnia. W czasie tej przerwy odbyła się „Międzynarodowa Wystawa Drzeworytu“, w której członkowie „Rytu“ wzięli bardzo wydatny udział, uzyskując gros najwyższych nagród i odznaczeń.

W czasie tej przerwy odszedł od nas 8 kwietnia 1934 r. Założyciel „Rytu“, nasz były Profesor, a przedewszystkiem Inicjator współczesnego Drzeworytu w Polsce.

Odszedł przedwcześnie, zmęczony nieubłaganą chorobą. Śmierć wytrąciła Mu z rąk ryłce i dłutka. W gablotce na obecnej wystawie umieściliśmy te narzędzia i niedokończone klocki — relikwie artystyczne pozostałe po Człowieku, który w nas przeszczepił miłość do techniki graficznej, mającej w Warszawie tak wybitną tradycję.

Dlatego też tę pierwszą wystawę „Rytu“ bez Niego, poświęciliśmy Jego Pamięci, uwidoczniając to w katalogu wystawy i zawieszając na ścianie wystawy dzieło mistrza najlepsze — „Głowa Górala“.

Ze ceniliśmy Go, za dowód niech też posłuży potomnym dyplom Członkostwa Honorowego, jaki ofiarowaliśmy Mu w 1933 roku. Dyplom składający się z prac specjalnie na ten cel wyciętych przez członków zespołu. W ten sposób daliśmy Mu to, co potrafimy dzięki Jego przewodnictwu.

Dziesięć lat historii „Rytu“ minęło. Było to dziesięć lat ważkich i niezapomnianych. Dzisiaj, jak to na innym miejscu piszę, „depcą nam po piętach następcy“. Powstają nowe zespoły. Inicjatorstwo Skoczylasa nie było więc daremne. Była kiedyś Drzeworytnia Warszawska — teraz istnieje Drzeworyt Polski!

VI.

Dzieje „Rytu“ to, ściśle biorąc, suma artystyczna dziejów poszczególnych członków zespołu, mimo bowiem, że stanowią grupę organizacyjną, drogi ich rozwoju są najzupełniej osobiste. Dlatego zanim spręczyję kilka uwag natury ogólnej, przechodzę do zarysów małych sylwet artystycznych członków „Rytu“ wedle alfabetycznego ustawienia ich nazwisk. Gdyż nie jest mojem zdaniem na tem miejscu ferować oceny krytyczne, czy sugerować hierarchję, a jedynie przedstawić z pełnym, na ile to jest w ludzkiej mocy, obiektywizmem materiały dla przyszłego historyka Grafiki w Polsce.

Bartłomiejczyk Edmund (urodzony 1885 roku w Warszawie), po studiach w Krakowie i architekturze w Warszawie oddał się drzeworytnictwu w roku 1917, mając już w swym dorobku prace z zakresu grafiki stosowanej, a więc dyplomy, znaczki pocztowe, akcje i t. p. Na wystawie medjolańskiej, bo tę uważam za przedświt późniejszego „Rytu“, wystąpił z ośmioma drzeworytami. Tematem, po dziś dzień, jego xylografij są motywy ludowe i religijne. Przyczem, jeżeli mowa o ludowych to o góralskich, z przewagą huculskich. Jeżeli



WIKTORJA GORYŃSKA. *Koty sjamskie. Drzeworyt sztorcowy. Z wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki.*

chodzi o charakter wydobywania ryłcem czy dłutkiem w klockach efektów drzeworytniczych, to nie będą może daleki od trafności sądu, jeżeli określe ten charakter jako niefrasobliwą zwinność, jakby sportową rzeźkość. Jeżeli o Skoczylasie można powiedzieć, że jest jurno-heroiczny, o Kulisiewicz, że jest lirycznie-ekspresyjny nie bez dozy pewnego fanatyzmu, to Bartłomiejczyk wprowadza do swoich rycin ton lekkości. Jest to w tematach ludowych i religijnych refleks jego gracji zdobniczej i ulegania urokowi stylu rys. z lat 30-tych ub. wieku. Samo cięcie, z punktu widzenia metier, nie zawile, żwawe, pełne jakby musującej radości życia. Rysownik to niezający wahań, z wdziękiem artysty nie lękający się zawodu ze strony swej dłoni, narzędziami xylografa włada zręcznie. Werwa jego narracji kompozycyjnej nie budzi zastrzeżeń u widza, jest sugestywna przez jasność zamierzeń. Akcenty humoru czynią ją tembardziej przystępną. Zawsze rytmizujący swe ryciny w sensie dekoracyjnego ład, ostatnio Bartłomiejczyk zainteresował się smakami faktury — różnorodnością śladów ryłca czy dłutka.

Drzeworyty wystawione na obecnej wystawie skrzą się różnorakimi w kształcie i wielkości akcentami bieli. Konserwatywność, żeby tak rzec, i sprężystość tych akcentów świadczy niezmiennie o sile zamiłowań i zdolności tego artysty, o jednolitej linii rozwoju.

Kolejny wedle zasady alfabetycznej, Chrostowski Ostoja Stanisław (ur. 1897 r. w Warszawie) różni się niemal biegunowo od Bartłomiejczyka. Żadnej tu werwy, żadnej swady.

Przeciwnie — chłód intelektualnego precyzowania maestrii rzemieślniczej. Jeżeli używam tego słowa, dwuznacznego dla ucha laika, to rzecz prosta w sensie umiejętności władania narzędziami i materiałem danej techniki graficznej.

Chrostowski jest sztycharzem. Przenikanie lśniącego wypolerowaną stalą ostrza ryłca w lustrzaną głąb powierzchni złocistego bukszpanu, upaja autora sławnej „Ucieczki“ rozkoszą



SALOMEA HŁADKI. *Na forum.* Drzeworyt barwny.
Z wystawy „Rytu” w Instytucie Propagandy Sztuki.

niemal zmysłową. Nieskazitelną czystość białej, czy też czarnej kreski, jest szczytem marzeń artysty, posuwającego ścisłość ciecienia aż może do suchości. Chrostowski umie jednak tej suchości niejednokrotnie unikać tam, gdzie stosuje większe porcje czerni i mniej rygorystyczne czarne „zygzaki”, przechodząc do delikatnych białych zadraśnień. Xylografja tego artysty, wedle jego rozumienia rzeczy, czuje się bezdomna poza kartami książki. Te małe centymetrowe drzeworytiki są rodzajem obrazkowych czeionek i świetnie im do twarzy właśnie w towarzystwie kolumn tekstu. Jeżeli chodzi o styl tych cacek xylograficznych można by go może nie uważać jeszcze za ostatecznie zindywidualizowany, jakkolwiek sposób zestawienia różnej skali zygzaków ustala się w nich jako charakterystyczny swoiście. Tendencją kierowniczą jest tu ponad wszelką wątpliwość stosowanie czarnej kreski. A więc nie

śląd ryłca, jak u Bartłomiejczyka np., ale raczej *rezultat* zetknięcia się ryłca z bukszpanem. W typie są to jakby zdobnicze akcenty drukarskiej całości książki — jakby rozrastające się do godności ilustracyj rycinie winjetkowe, niesłychanie podnoszące wizualne walory książki, w której się znajdują. A tych dane było Chrostowskiemu nienajmniejszą ilość swemi drzeworytami opatrzyć. Cechą ich naczelną jest elegancja, atmosfera salonowej *causerie*.

O sobie (ur. 1895 r. w Warszawie), ciągle stosując alfabet, wypada mi powiedzieć tylko tyle, że z punktu widzenia tematu oscyluję między fantastyką, mniej lub bardziej oderwaną, i urokiem staromiejskich kątów polskich i obcych. Fakturowo, idę drogą różniczkowania cięża przy zasadniczej napiętości do białego śladu w morzu czerności. Używam drzewa sztorcowego, a jako narzędzi ryłców, igły i małego dłutka. Ostatnio rytuję i „drapię“ motywy morskie, bowiem uroiło mi się, że jestem już do tego dojrzały. Lubiłem je przecież oddawna.

Duninówna (ur. w 1899 roku w Kamieńcu Podolskim) uosabia w gronie członków „Rytu“ pasję do szerokiego rozpościerania czerni. Nigdy nie interesowało ani nie wzruszało Duninówny cyzelowanie kształtu czy subtelizowanie techniki. Technika jej jest raczej szorstka, rubaszna, obojętna na niuanse i wyrafinowania. Żłobinami, które powstają po przejściu jej dłutek, zgrubsza wyciosuje formy swoich motywów tematowych, osiągając efekty wymowy już nie tylko lapidarnej, ale wprost skąpej. Ekspresja jej czerni ma też coś z siły, siły ślepej w działaniu, czem tak różni się od siły wyrazu drzeworytniczego wyrafinowania Kulisiewicza, branego przez sądzących powierzchownie za prostotę.

Panura ciasnota, zakrzepła w czerni posępność, przytłacza widza tych drzeworytów ociężałych od mroku. Formy w jej drzeworytach stężyły w bezruchu drewnianych kłoców, są jakby bezosobową inkarnacją samej czerni, poza rzeczywistością realnego życia. Tematowo szła Duninówna od ludowo-religijnej mody szkolnych poczynań do rodzajowości życia potoczego. Moment obecny wygląda na wahanie przełomowe, zarówno co do tematu jak i *metier*. Artystka szuka decyzji. Świadczy to o żywotności i niechęci do szablonu.

Przechodząc skolei do Gardowskiego (ur. 1890 roku w Warszawie), należy zanotować, że artysta ten swemi czterema wystawionemi dotąd drzeworytami przeprowadził rekognoskowanie terenu, dla zdobycia wytycznych niezbędnych przed podjęciem ataku. „Okno“, „Głowa z fajką“ i „Głowa góralki“ były próbą fechtunkową. Trzeba przyznać — budzącą zainteresowanie i oczekiwanie dalszych posunięć... dłutek i ryłców.

Goryńska (ur. 1902 roku w Wiedniu), jedyna w całym zespole uprawia drzeworyt nie pozbawiony reminiscencyj tuszowanego rysownictwa angielskiego.

Zamiłowanie do drobiazgowości jednocześnie i do operowania rozległością miejsc czarnych, charakteryzuje odrębność artystki z jednej strony wobec takiego np. Kulisiewicza, z drugiej wobec Chrostowskiego.

W pewnym sensie drzeworyt Goryńskiej jest także rodzajem wyciętego w drzewie rysunku tuszem. Różnice, jakie mają miejsce między jej rycinami, a rycinami facsimilografji, np. Chrostowskiego, leżą w różnicach rysowania. U Goryńskiej znajdujemy zresztą więcej różniczkowań fakturowych. Dziłbie ona, wylupuje, wydrąża, wykluwa, rozdziera czerni na wszelkie możliwe sposoby, posuwając nieraz tę różnorodność aż do przesady.

Bowiem właśnie różnorodność faktury nie dopuszcza do jednolitości, rozrywając niejednokrotnie całość na luźne fragmenty. Drzeworytnictwo Goryńskiej robi na mnie wrażenie świadomego nieomijania niczego dla zdobycia podstawy doświadczalnej pod wybór czegoś jedyne — swoistości upodobań fakturowych i tematowych, co stanie się podwaliną stylu własnego. Tematem rycin Goryńskiej są popularne „Koty“ oraz kompozycje treści religijnej i baśniowo-legendarnej. Artystka podobnie jak Chrostowski wiele miłości żywi wobec książki,



BOGNA KRASNOŁĘBSKA-GARDOWSKA. Buk. Drzeworyt. Z wystawy „Rytu” w Instytucie Propagandy Sztuki.

jako utworu graficzno-drukarskiego, w związku z czym pracuje nad układami literowemi. Staro-duńską legendę o „Kroku“ Goryńska wycięła w drzewie całkowicie — tekst i ryciny.

Hładkówna (ur. 1904 r. w Warszawie) wstąpiła w szranki xylografji polskiej mocno zdyscyplinowana nowoczesnym ładem dekoracyjnym. Nie wolna od pewnych dość bliskich wpływów, narazie nie wykracza indywidualnością poza oplotki — żeby tak rzec szumnie — stylu panującego w grafice użytkowej, stylu w którym maczały palce zarówno kubizm jak ekspresjonizm i post-impresjonizm.

Hładkówna syntetyzuje kształty i barwy nieco jeszcze lekko — dając zręczne i gustowne petits riens. Jest to genre jakby winietkowy. Artystka rzuca bon-moły dopiero, ale nie maksymy. Jest to grafika zdobniczych akcentów, mających za zadanie uzupełniać jakies teksty. Na podstawie dotychczasowych prac przedwczesne byłoby wszakże ustalać jej oblicze artystyczne. Hładkówna pokazała jednak swemi rycinami, że należy się po niej wiele spodziewać. Członkiem „Rytu“ została w 1933 roku.

Bogna Krasnodębska-Gardowska zasługuje na miano „pracownicy“. Ryciny tej artystki są dokumentami natężonej, skupionej pracy, w rozumieniu tego wyrazu właściwem. Autorka cyklu „Drzew“ pochyla się nad swemi klocekami w pełnym wysiłku głowy i dłoni. Stawia sobie zadania, zadania, trzeba to powiedzieć odrazu, niełatwe, a nawet trudne, wyszukuje najwłaściwszych rozwiązań tych zadań, i znalazłszy je realizuje w sztycharstwie pełnem zapamiętania. Każda deska tej artystki, to rzetelnie zrobiony przedmiot, jak posąg rzeźbiarski, urna, albo tkanina.

Z punktu widzenia psychicznego kompozycje Krasnodębskiej, czy to są tematy religijne, czy rodzajowe albo pejzażowe, mają charakter natłoku, natłoku często zagmatwanego. Kształty wywikłują się jakby z natężeniem z zaplotów pełnych napięcia niemal dramatycznego. Artystka uśmierza jakby swemi dłutkami i rylcami zachłanność czerni, nie dającej rozpostrzeć się, wyjaśnić, białościom. Narzędzia artystki wycinają mozolne ścieżki hiełi skroś nieustępliwość czarnej dżungli. Dlatego zapewne rzadko spotykamy się w jej xylografji z sylwetą, z lapidarnością. Ślad ryłca w rycinach Krasnodębskiej nie jest zbyt skomplikowany, co może na swoje znaczenie ze względu na styl natłoku. Cała rycina jest u niej zazwyczaj równomiernie nasycona fakturą ograniczoną w różnorodności. Pomimo wyraźnego zainteresowania się czarną kreską luźno w białości zostawioną, przeinaczone echa białych naciniań, dla pokazania bryłowatości, są ciągle przy głosie.

Drzeworyty Krasnodębskiej są czarne, to znaczy że jakościowo przeważa w nich czern. Jakościowo, bo kształty powstają pod działaniem jej woli artystycznej wskutek gry białych śladów w łonie czarnej plamy, czem tak biegunowo różni się od Mrożewskiego z jednej strony, a od Chrostowskiego z drugiej.

Rytm kształtów w rycinach Krasnodębskiej nosi cechy zadzierzystości raczej niż płynności. Czern i biel ma zawsze kontur nastroszony, zjeżony, ostry, jakby czujny i nie szukający spokojnej łatwości, jakże groźnej przy nurcie linii potoczystej. Przeciwności, napięcie, nieustępliwość, uderzają w cięciu artystki pełnem energii zapamiętałej aż do uporu.

Krasnodębska-Gardowska ma w swoim dorobku poza innemi kompozycjami trzy cykle: pierwszy „Apokalipsa“, wyrytowany jako praca dyplomowa, wydany w tece tłoczzonej u L. Bogusławskiego; drugi „Droga Krzyżowa“ i trzeci „Drzewa Polskie“. Ten ostatni powinienby także znaleźć wydawniczą formę, zwiążującą ryciny w rodzaj teki. W pełni na to zasługuje.

Kulisiewicz (ur. 1900 roku w Kaliszu) zajmuje w zespole „Rytu“ stanowisko najzupełniej odrębne siłą wyrazu. Nie mogę oprzeć się przypuszczeniu, że poza pewnemi predyspozycjami, jakie nurtują psychikę każdego artysty z racji dziedziczenia cech rodzinnych, nie bez wpływu na sztukę Kulisiewicza musiało być średniowieczne malowidło na drzewie, znajdujące się w Kolegjacie Kalisza, z którego artysta jest rodem. Rozdzierająca ekspresja tego obrazu



TADEUSZ KULISIEWICZ. Mędrzec z Arles. Drzeworyt. Z wystawy „Rytu” w Instytucie Propagandy Sztuki.

przedstawiająca Biczowanie, przy pewnej brzydocie postaci ludzkiej cechującej malarstwo niemieckie i pod wpływem niemieckiego pozostające, musiała podzielać na wyobraźnię młodego chłopca decydująco. Jego „Chrystus we wsi“ jest tego dowodem nieodpartym. Kulisiewicz wyzłabia kształty swych „ludzi“ z czerności, tak jak niedola rzeźbi ludzi żyjących. Sękaci, kostropaci, pogięci aż do koszlowości, ludzie Kulisiewicza wylaniają się z czerni udręczeń, przez wszelakie przeciwności. Czerni opływa ich mozolną cielesność nurtami klęski. Zły los wyciosuje ich niezdarne figury jakby toporem niezczulym na lzy, pot i krew, jakimi zdają się okrywać te cierpliwe, aż do świętobliwości chyba, postacie człowieka.

Kulisiewicz, drzeworytnik szerokiego gestu, rozgarnia zalewy czerności z mocą przekonującej wymowy xylograficznej. Rytm jego czarnych kres daleki jest od efektu facsimilowego wyobrażania w drzeworycie, rysunku pędzlem czy piórem maczanem w tuszu. Sylwety miejsc czarnych i białych jego drzeworytów zbyt wyraźnie są „cięte“, iżby miały przypominać technikę inną. Widać niewątpliwie, że narzędzie artysty wybierało czerń, pozostawiając miejsce białe. Czerni jest w tych rycinach autochtoniczna. Uszezerbki w niej dokonane służą jedynie umożliwianiu istnienia form. Z punktu widzenia faktury Kulisiewicz (pomijając szkolny „grzebień“, refleks profesorskiego przykładu) szedł od zapłotu czerni i bieli, w pełnych procentach natężenia, poprzez szarzynny zapelniające miejsca szerokie między czarnymi kresami, ku samym kresom konturowym na białym tle. Nienasycony tym efektem próbuje teraz różniczkowania faktury — zawsze w zarysach mocnych obrysów czarnych, nie bez skwapliwości rozszerzających się w plamy. Jakieś powinowactwa z Munchem i Käthe Kollwitz są też niewątpliwie, przy zupełnej odrębności osobistego temperamentu artystycznego i psychicznego.

Kulisiewicz, bardziej od nich „wyśpianko“ wrażliwy i „dunikowsko“ patetyczny, smakowitszy jest xylograficznie. Właśnie przez „drzewność“ (= drewność i dawność). Coś archaicznie solennego nasyca te oślniewające potęgą widzenia tablice drzeworytnicze autora „Teki Szlensbarskiej“.

Kulisiewicz jest, wobec Skoczylasa — Tetmajera, Orkanem w drzeworytniczym ujęciu górali z Gorców.

Książka „Pomór“ powinna się ukazać z drzeworytami Kulisiewicza. Napięcie dramatyczne talentu predystynuje artystę do powiedzenia swą mową ważkich słów także o ludziach pracy fabrycznej, o ludziach z nad rynsztoków przedmieści. Nie grozi mu w żadnym razie zblazowanie się w płyciznach zęcnych błahostek zdobniczych. Treściowo i formalnie zdolny jest Kulisiewicz nawet do nieprzewidywanych rozrostów. Mocny i głęboki, Kulisiewicz zawsze będzie wstrząsał wołaniem swych czerni i bieli.

Janina Konarska (ur. w Łodzi) dała się poznać, jako artystka uprawiająca grafikę, trzema większymi cyklami. Pierwszy opracowany w miedziorycie za temat miał „Historję Józefa“ biblijnego, drugi, już drzeworytniczy (czarny), poświęcony był świętym, wreszcie ostatni zdobył artystce laury pięknem kompozycji barwnych motywów sportowych. Psychicznie artystka jest uosobieniem wesolej werwy, niefrasobliwego humoru, pogody, z lekką skłonnością do przesady wyrazowej. Ujawnia się to zarówno w inwencji treściowej jak i samej technice.

Żadnego w rycinach Konarskiej ślęczenia, żadnych zawilości. Może ostatnio dopiero, np. w rycinie „Krowy“, artystka szuka skomplikowania. Konarska wydaje mi się być jednak bardziej, a może nawet zupełnie, malarką. Barwa w jej rozmaitych inkarnacjach natężeniowych i fakturowych stanowi przedmiot miłości artystycznej autorki „Sportów“. Drzeworyt czarny, jest dla jej usposobienia jakby za posępny, zanadto ocięzany, nawet kiedy jest traktowany najbardziej misternie. Razem z Hładkówną, Sopočką, Telakowską, Manteufflem i Jurgielewiczem stanowi ona grupę w łonie „Rytu“ skłaniającą się ku drzeworytowi barw-



STEFAN MROŻEWSKI. *Tryptyk (część środkowa)*. Drzeworyt. Z wystawy „Rytu” w Instytucie Propagandy Sztuki.

nemu, a więc drzeworytowi, któremu skala czarno-białych efektów nie wystarcza dla wypowiedzenia się artystycznego, tak jak wystarcza Chrostowskiemu, piszącemu niniejsze słowa, Mrożewskiemu, Kulisiwiczowi, Podolskiemu, Krasnodębskiej czy Duninównie.

Mrożewski (ur. 1894 roku w Częstochowie) zanurza się w topieli skrzęcej się srebrnemi szarościami czarnych i białych kropek, centek, zadraśnięć, siatek i rozpyleń. Temu artyście barwa byłaby kulą u nogi. Ryciny jego olśniewają takim urokiem pieniącej się światłością faktury drzeworytniczej, że dziw bierze, jak można łaknąć barwy, skoro odpowiednie rozproszenie czerności daje tak świetne feerje.

Urok promienności zupełnie fantastycznej partyj białych w drzeworytach Mrożewskiego, podkreślonych aksamitem czerni, przypomina wrażenia muzyczne. Jakaś orkiestra złożona z instrumentów strunowych zdaje się dźwięczyć w xylografji Mrożewskiego. Wibracje strun

skrzypcowych czy harfianych zdają się ucieleśniać w mieniu jego szarości, jaśnienia bieli i zmroki czerni.

Mrożewski jest niewątpliwie muzykiem pośród członków „Rytu“. Muzykiem niesytym pieśzczenia strun wrażliwych, palcami wizjonera. Rzeczywistość rozprasza się na skinienie jego ryłców, a przedewszystkiem wielorzędowego, w halucynację wizualną, niemal zupełnie odmaterializowaną. Liryka, nie pozbawiona melancholijnego humoru, zyskuje w rycinach artysty drzeworytniczy grunt pod nogami. Jego zamki na lodzie i pałace w obłokach zbudowane są z xylograficznych efektów z siłą nieodparcie przekonywującą. Brak tam jakiegokolwiek pedanterji posunięty aż do lekceważenia najzupełniej lekkomyślnego. Mrożewski, podobnie jak Kulisiewicz, nie daje się „załatwić“ kilkudziesięcioma słowami. Urok jaki rozczarują jego drzeworyty jest na to zbyt podniecający, aby można było nie być wobec niego wielomównym. Szczególniej, że twórczość artysty bije gejzerem oszałamiającej obfitości, co tem bardziej zadziwia, że plansze Mrożewskiego „mierzą“ przeciętnie 30×40 centymetrów, że więc, przy jego technice, wiele drzewa trzeba skasować ryłcami żeby osiągnąć to, co artysta osiąga. A osiągnięcia te zyskały w Paryżu, Amsterdamie i Londynie (gdzie stałe przebywał) sukcesy prawdziwe. O wystawie Mrożewskiego piszą wiele i na wystawach kupują nie mało. I nikt z nas się temu nie dziwi. Sukcesy te są bowiem w pełni zasłużone.

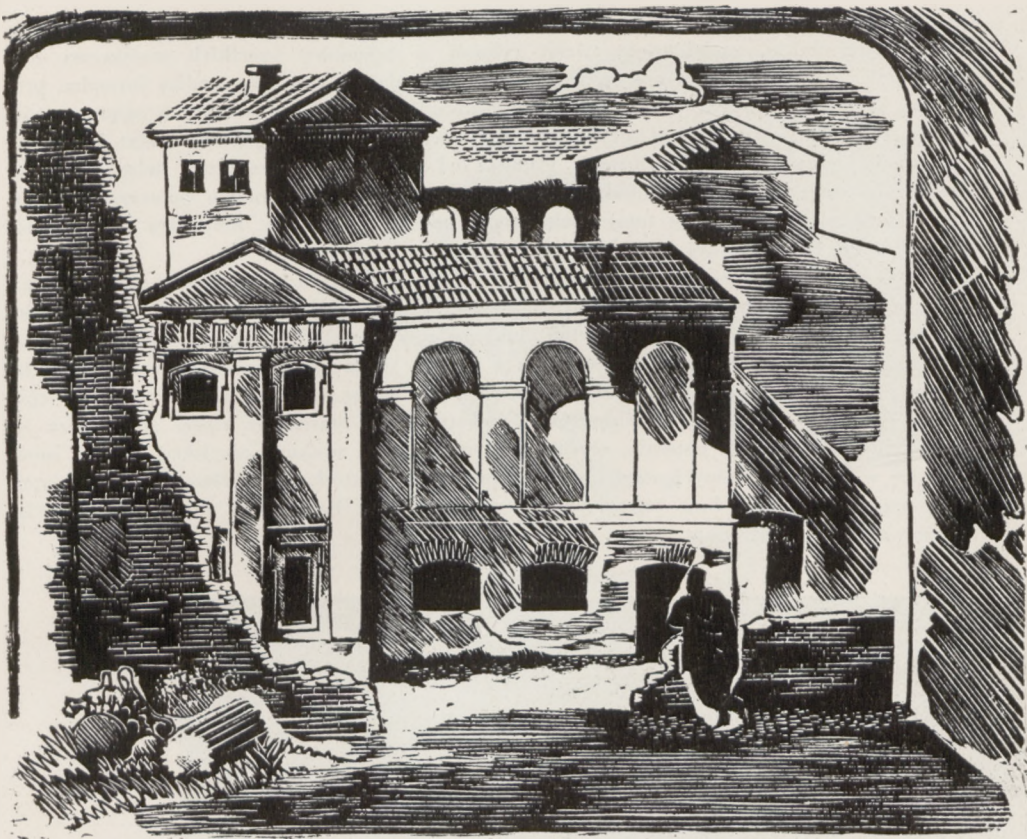
Z młodszego pokolenia grafików w zespole „Rytu“, Manteuffel (ur. w 1908 roku w Rzeźcy, obecnie na Łotwie), jakkolwiek wyłania się z pracowni grafiki użytkowej Prof. Bartłomiejczyka, rozbrzmiewa tonem swoistego wdzięku, noszącego niezaprzeczone znamię wykwintu.

Lubując się czarną kreską luźno położoną na tle, nadaje jej rytm rzeczywistej finezji. Niewymuszona, przeciwnie — wrodzona lekkość rysunku jest przy całej rafinadzie wyrazu naturalna i bezpośrednia. Pogodna jasność cięcia, daleka od sztywnego konwencjonalizmu jakiejś maniery, w sejsmografji zapisującej fluktuacje temperamentu czujnego i wrażliwego, jest wykresem celującym w przyszłość napewno niebylejaką. Tematowo narazie rozmaita, wprowadza xylografja Manteuffla inne od znanych ujęcia motywów architektonicznych Warszawy. Manteuffel jest narazie rysownikiem — smaki rozwiązań fakturowych drzeworytu, w tej chwili, nie negą go. Nie negi go też gra, walka czy współhrznienie czerni i bieli. Kapryśny arabesk, linear-na zawiklina kształtu, zinterpretowana kreską wyciętą w mięszu drzewnym, pochłania całą pasję tego młodego artysty, którego talent zniewala dojrzaleścią „taktu“ artystycznego.

Perkowski Józef (ur. na Żmudzi) z pozorów wygląda na dyltantanta, gdyż sposób jego cięcia jest (raczej był, artysta obecnie, od wielu lat osiadły z powrotem na Litwie, nie daje znaku artystycz-



JÓZEF PERKOWSKI. *Stella Maris*.
Drzeworyt.



EDWARD MANTEUFFEL. Scena. Drzeworyt. Z wystawy „Rytu” w Instytucie Propagandy Sztuki.

nego życia w Polsce kompletnie nieuczony, a więc nie oparty na żadnym przemyślanym systemie. Jeżeli zaś cięcie jego wywiera wrażenie swobody rozwiązań a nawet rodzaju swady, to pochodzi stąd, że autor ma wrodzoną łatwość do czegoś w rodzaju „częstochowskich rymów”. Niefrasobliwe stosowanie tych xylograficznych rymów daje rezultaty nieoczekiwanie dobre. Tematy jego drzeworytów są „istotnie” religijne. Zastrzegłem istotnie aby podkreślić, że kiedy u wielu artystów współczesnych religijność tematów leży jedynie w przedstawianiu ich strony anegdotycznej, to u Perkowskiego religijność jest objawem stanu psychicznego o niezaprzeczonej rzetelności.

Perkowski wycina swoje domki, drzewa, kwiatki, promienie, napisy, zupełnie poprostu, dbając jedynie o czytelność układu, operując zupełnie odpustowymi efektami. Zestawienie tych „znaków umówionych”, jak gwiazdki, promyki, korony, pioruny, krzyżyki i t. p. rekwizytów z prowincjonalnej budy z dewocjonaljami niewybrednego gustu, jest naiwne. Naiwność ta jest jednak szlachetna w swym niemal dziecięcym uczuciu ufności wobec regionów nieziemskich.

Drzeworyty Perkowskiego to pełne rzetelności przekroje skromnego serca artysty złoźnego. Znaństwo naszych przemądrzałych rozumów nie ma wobec nich nic do roboty.

Podoski (ur. 1908 roku), wręcz przeciwnie wobec Manteuffla z uporem mola, tym razem graficznego, zagłębia się swemi ryłkami w tajemnice wszelkich możliwości fakturowych. Z usposobienia teoretyk, namiętnie rozgryzający natarczywą analizą formalne problemy swej sztuki, krytyk, przeprowadzający realizację swoich rycin ostrożnie z natężoną świadomością czyhających zewsząd niewłaściwości rytowniczych. Każdy jego drzeworyt jest jakby ilustracją jego poglądów na xylografię, Podoski był sztycharzem na miedzi, i sądzę, że ta jego wrodzona pasja czai się pod maską drzeworytnictwa. Krajanie w metalu potoczności czarnych linii niewątpliwie jest tutaj obciążeniem, urazem graficznym, który gra rolę w upodobaniu do kresy czarnej i w drzeworycie.

Podoski rytuje niewiele, jego intelektualne usiłowanie znalezienia bezwzględnie najlepszej formuły xylograficznej hamuje niewątpliwie realizację kompozycyjnie przetrwionych dostatecznie. Szlachetne piękno złocistej powierzchni bukszpanu w oczach Podoskiego zasługuje na rytowanie koncepcyj szczytowych estetycznie i artysta, nadto krytycznie wobec siebie nastawiony, zwleka z wkroczeniem ryłków na klocki. Nie chce jak inni narażać się na niepowodzenie, traci jednak szanse sukcesów. Tembardziej, że staranność cięcia zabezpiecza go przed niespodziankami. Ostatnio, razem z innymi, podległ urokowi rosyjskiej grafiki, lubując się w osiągnięciu różnych napięć szarych tonów przez kreskowanie równoległymi liniami, tak przypominającymi linie sztycharskie w miedzi. Talent Podoskiego zdaje mi się predysponować go na portreciste.



KONRAD SRZEDNICKI. *Jacht*. Autolitografia. Z wystawy „Rytu” w Instytucie Propagandy Sztuki.



WIKTOR PODOSKI.
Kryścia. Drzeworyt. Z wystawy „Rytu” w Instytucie Propagandy Sztuki.

Charakterystyczną właściwością drzeworytów (jaka szkoda, że niema w polskim słowniku rozróżnienia, jakiego przestrzegają Niemcy pisząc: „holzstich“ — „holzschnitt“ i Anglicy, używając określeń „woodengraving“ i „woodcut“) Różyckiej (ur. 1904 roku we Lwowie) jest iż artystka nie zapełnia całego pola kompozycji czernią i bielą, pozostawiając miejsca jakby puste, dla których czerni zdawała się jej za mocna, a bieli za słaba — pustka tła papieru każe dowyobrażać sobie te plamy, które w malarstwie miałyby sens barwny.

Drzeworyty Różyckiej są przedstawieniami tematów wizualnych w czarno-białych skrótach. Związek między poszczególnymi grupkami plam czarnych, nie posiada łączności estetycznej, opierając się na związkach treściowych. A to poprostu dlatego, że bieli Różycka nie używa jako efektu graficznego, bieli w jej drzeworytach właściwie niema. Jest tylko jasne tło, na którym ułożono czarność w sposób pozwalający dać do zrozumienia o jakie kształty chodzi w danej kompozycji. Ślad dłutka przypomina charakterem swego rozmieszczenia jakby uderzenia (nie pociągnięcia, ani dotknięcia) pędzla. Na tle zespołu Różycka wyodręb-



MARJA RUŻYCKA. *Wiosna narciarzy. Drzeworyt. Z wystawy „Rytu” w Instytucie Propagandy Sztuki.*

nia się obojętnością dla dyscypliny kompozycyjnej interpretacji. Jej drzeworyty są przykładem trafności określenia Zoli, że dzieło sztuki jest to „*coin de la nature vue a travers un temperament de l'artiste*”. Jedynie ten filtr jest czynnikiem interpretacyjnym w rycinach Różyckiej.

Inni członkowie „Rytu” stosują czynniki bardziej intelektualne, bardziej świadome.

Tak na przykład Sopoćko (ur. 1903 roku w Warszawie) transponuje tematy swoich rycin na efekty graficzne. Zaczawszy od energicznych a sprawnych cięć wykształcających formy z czerni o ilustracyjnej werwie, zaprawnej skłonnością do charakterystyczności, przeszedł

obecnie do stosowania większej finezji rytowania, ze zwrotem ku kresce czarnej, idąc w tem, razem zresztą z kilkoma innymi członkami „Rytu“ za urokiem mistrzów rosyjskiej xylografji. Sopoćko, razem z Różycką, Hładkową i Manteufflem należą do drugiej fali członków „Rytu“, już mniej owianych duchem xylografji Skoczylasa, a raczej wychodzących z założeń prof. graf. użytkowej Barthłomiejszka. Cechą tych założeń jest rycina zdobnicza, akcent dekoracyjny, nie samoistość estetyczna typu rycin Meryon'a, Dürer'a czy Wyczółkowskiego. Drzeworyty Sopoćki przeniknięte są nastrojem drukarstwa. Artysta zresztą ma w grafice więcej przed sobą niż za sobą i stan obecny jego xylografji nie przesądza w niczem przyszłości.

Srzednicki Konrad (ur. 1894 roku w Wysokiem Mazowieckiem) z najzarliwszych zamiłowań, opartych o instynkty malarskie, jest litografem i na tej drodze fakturowych ucieleśnień sztuki, drodze zapamiętałych poszukiwań, osiąga rezultaty nie często, bodaj zupełnie rzadko, spotykane w dorobku litografji polskiej. Z usposobienia artystycznego realista, a nawet naturalista, rozmiłowany jest bez reszty w metier, na stronę odsuwając zagadnienia formalne w sensie inwencji kompozycyjnych. Jest też pod tym względem odosobniony w zespole, którego (nieskodyfikowaną w paragrafy pisanego programu) postawę estetyczną wobec zadań sztuki jest interpretacja, czy to pod kątem ekspresji, fantastyki, fakturyzmu, czy nawet formizmu. Całe napięcie Srzednickiego-artysty skierowane jest ku wydoskonaleniu metier w sensie raczej akademickim.

To też zarówno kilka jego akwatint i barwnych litografji obudziło uznanie dla jego majsterstwa technicznego. Ostatnio artysta spróbował techniki drzeworytniczej, wnosząc tam zalety uwidocznione dotąd w litografji.

Przeciwieństwem Srzednickiego, pomimo koleżeństwa techniki graficznej, jest Tyrowicz (ur. 1901 roku we Lwowie). On bowiem także uprawia litografję i akwafortę. Znajdując się świadomie pod urokiem sztuki francuskiej, a ściślej postimpresjonizmu przefiltrowanego i zdyscyplinowanego przez kubizm, Tyrowicz, z usposobienia właściwie może malarz, szasta się swojemi narzędziami po powierzchniach płyt kamiennych, metalowych czy drewnianych z temperamentem obcym rasowemu sztucharstwu. Plama i niuans jest celem jego zabiegów graficznych, rytm posunąć jego narzędzi graficznych ma charakter poruszeń pędzli. Tematowo rzecz biorąc Tyrowicz oddaje swój talent motywom pejzażowym, miejskim i figuralnym, komponowanym w duchu, — jeśli to wyrażenie może tu być użyte, — martwych natur.

Artysta żywotny i rzetelny, ma do rozporządzenia rozmaite możliwości rozwoju swego niezaprzecznego talentu.

Lista członków „Rytu“ kończy się wedle alfabetu na Wąsowiczu (ur. 1899 roku w Warszawie), artyście sublimującym swój talent w operacjach świadomości artystycznej, zawsze czujnej, żądającej od dokonań artysty stopnia najlepszego. Wystawa malarska, jaką Wąsowicz miał niedawno, świadczyła o powadze z jaką ustosunkowuje się do sztuki. Drzeworyty Wąsowicza, jakkolwiek może znajdujące się na marginesie jego malarstwa, niemniej dalekie są od marginesowej powierzchowności. Wrażliwy na formę, na ład kompozycji i na plamę Wąsowicz nie sięga po zdobycze w dziedzinie kreski czarnej czy białego śladu stałowych ostrzy xylograficznych. Tematowo przeczucił się od motywów rodzajowych z huculszczyzny i Kazimierza nad Wisłą do motywów obcych. Zaryzykowałbym określenie flamandzkiego nastroju jego prac, mimo że wpływy francuskie odegrały niebylejaką rolę w kształtowaniu się stosunku artysty do sztuki.

*

Obecnie „Ryt“ stanowi zespół szesnastu artystów. Z pośród nich trzech należy do grupy kolegów Założyciela stowarzyszenia, dziesięciu uczniów, zaś pięciu najmłodszych to już

partja uczniów Akademji w klasie grafiki, na których Skoczylas nie wywierał już wpływu jako profesor. Ci ostatni w Akademji byli już raczej uczniami Bartłomiejczyka w pracowni grafiki użytkowej, poza Akademją zaś mieli już przed oczami kilka wystaw „Rytu“. Z tych osiemnastu osób siedem stanowi rdzeń zrzeszenia jako członkowie założyciele. Z pierwotnej liczby jedenastu założycieli uchył przedewszystkiem Skoczylas. Pozatem wycofali się ze Stowarzyszenia, jako nie biorący udziału w kilku kolejnych wystawach, W. Borowski, Z. Kamiński i St. Rzecki.

W ciągu dziesięciu lat istnienia „Rytu“ odbyło się sześć wystaw, na których przedstawiono publiczności 491 rycin. Na tę pozycję ogólną złożyły się następujące pozycje poszczególne:

Bartłomiejczyk	46	Krasnodębska	47
Borowski	6	Kulisiewicz	20
Cieślewski	51	Mrożewski	15
Chrostowski	47	Podoski	33
Duninówna	28	Rzecki	
Gardowski	2	Skoczylas	38
Goryńska	25	Tyrowicz	
Kamiński	1	Wąsowicz	28
Konarska	21		

Przeczem należy zaznaczyć, że Duninówna i Goryńska biorą udział w wystawach jako członkowie „Rytu“ dopiero od 1929 roku, a Perkowski i Chrostowski od 1930, Mrożewski od 1931, Szrednicki od 1932, wreszcie Hładkówna, Manteuffel, Tyrowicz, Różycka, Sopoćko od 1935 r.

Najliczniej obebraną wystawą „Rytu“ była wystawa 1929 roku, kiedy to jedenastu artystów wystawiło dziewięćdziesiąt rycin (drzeworytów).

Na niespełną pół tysiąca rycin, wystawionych w ciągu dziesięciu lat przez „Ryt“, znalazło się 21 litografij i 45 miedziorytów (wzgl. akw. i s. igieł), a więc 425 drzeworytów. Stąd może słuszną oceną zespołu jako grupy drzeworytniczej i tytuł do dziedzictwa tradycji „Drzeworytni Warszawskiej“.

Z obecnych 18 członków „Rytu“ ośmiu, a więc bez jednego połowa, to urodzeni warszawiaczy, dwie osoby są rodem z Lwowa. Pozostali pochodzą z różnych miejscowości południowej Polski, za wyjątkiem Manteuffla, urodzonego na obecnej Łotwie (Inflanty Polskie) w Rzeżycy i Goryńskiej urodzonej w Wiedniu.

Wśród osiemnastu artystów zespolonych w „Rybie“ trzecią część stanowią Panie.

*

Kończąc tych trochę zestawień trzeba rzec słówko o katalogach „Rytu“.

Katalogi „Rytu“ posiadają dwie ważne zalety (za wyjątkiem roku 1932, kiedy to z racji braku środków poprzestano na „kację“ w ogólnym katalogu I. P. S. u), że podają wymiary wystawionych rycin i że zawierają w czterech (na sześć) wypadkach oryginalne drzeworyty, dzięki czemu te małe broszurki (raz nawet z krótkim wstępem pióra piszącego te słowa), są czemś więcej niż zbyteczną po wystawie makulaturą, nadrukowaną bezwartościowymi tytułami. W czterech katalogach „Rytu“ nabywcy otrzymali ni mniej ni więcej dwadzieścia pięć drzeworytów. Jakkolwiek może się zdawać naturalne aby grupa grafików dawała w katalogu oryginalne ryciny zamiast reprodukcij foto-mechanicznych, to jest to zjawisko wyjątkowo ważne artystycznie — nie tylko w Polsce. Układy graficzne Gardowskiego i Chrostowskiego czynią z tych katalogów tem smakowitsze objekty bibliofilskiego zainteresowania. Podawanie



KONSTANTY SOŁKO. Grodno, ulica Kurhan. Drzeworyt barwny
Z wystawy „Rytu” w Instytucie Propagandy Sztuki.

zaś rozmiarów sprawia, że stanowią one wartościowe materiały dla historyków sztuki, natrafiających najczęściej na nieprzewyciężone trudności, jeśli chodzi o skatalogowanie naukowego dorobku artystów polskich w dziedzinie grafiki. Nie też dziwnego, że krytycy omawiając poszczególne wystawy „Rytu”, zwracali uwagę na te pozycje wydawnicze zespołu.

„Wystawę reprezentuje nazewnątrz katalog, wysoco artystycznie ułożony przez Chrostowskiiego”, stwierdził M. Sterling w 1931 roku w *Wiad. Literackich*.

„Wystawa stowarzyszenia grafików „Ryt” w salonie Garlińskiego, jak wszystkie wystawy grafiki polskiej, jest bez zarzutu, począwszy od plakatu, a kończąc na katalogu”, orzekł W. Husarski w 1930 roku w „*Tyg. Ilustrowanym*”.

„Na osobną wzmianką zasługuje katalog wystawy, podający prócz tytułu rozmiary, technikę i daty powstania każdego utworu, poprzedzony słowem wstępnym Tadeusza Cieśliewskiego syna i zaopatrzony w cztery drzeworyty oryginalne”, podkreślił M. Wallis 1929 roku w „*Robotniku*”.

*

Poza wystawami wspólnymi jako zespołu, członkowie „Rytu” brali udział w rozmaitych wystawach krajowych i zagranicznych, zdobywając zawsze wyróżniające ich uznanie. Na Salonach Zw. Artystów Grafików czy I. P. S. u lub Zachęty, nagrody przypadły zawsze niemal w udziale członkom „Rytu”. Na wystawach zagranicznych prace członków „Rytu” były nabywane do zbiorów państwowych.





WACŁAW WASOWICZ. *Odpooczynek. Drzeworyt. Z wystawy „Rytu” w Instytucie Propagandy Sztuki.*

Prace artystów zrzeszonych w „Rybie” zyskały grafice polskiej, a ściślej mówiąc drzeworytowi, sławę zarówno wśród obcych jak i swoich. Porównanie ostatniej wystawy stowarzyszenia z pierwszą i z poprzednimi, daje świadectwo żywotności grupy jako całości i poszczególnych członków.

Linja rozwoju całości jest zwrócona kierunkiem niewątpliwie od białego śladu ku czarnej linii. Wpłynęły na to dwa powody — napływ młodych artystów i wrażenie, jakie wywarł wspaniały dorobek grafików rosyjskich jeżeli chodzi o całość zespołu. Bowiem poszczególni artyści własnymi drogami docierali do dzisiejszych swoich zdobyczy. Byli uczniowie Skoczylasa, opuściwszy pracownię profesora w Akademii, każdy na swój sposób usamodzielnili się artystycznie. Uderzało to przedewszystkiem u Mrożewskiego, który nawiasem mówiąc uciekł z Akademii do Paryża zanim koleddy zrobili prace dyplomowe, a następnie u Kulisiewicza. I jeden i drugi odrazu uderzyli w ton odrębny. Podobnie i ja zerwałem ze szkolnym jeszcze, aczkolwiek dla swoich tematów stosowanym, „grzebieniem” (wedle wyr. Podolskiego) profesora, odtąd idąc ciągle ku różniczkowaniu faktury. Wrażenie drzeworytów Faworskiego i Krawczyki podziało na nas w ten sposób, że niemal wszyscy, za wyjątkiem Mrożewskiego, „próbowali” linii czarnej, drzeworytu faksimilowego. Obecny „stan faktyczny” w „Rybie” z punktu widzenia estetyki jest tego rodzaju, że wywołuje szereg uwag ogólnych na temat np. „elementu malarskiego w drzeworycie”.

I tutaj, kończąc moje notatki-materiały do dziejów „Rytu”, nie mogę nie wypowiedzieć

garści uwag polemicznych. Pod wpływem przykładu rosyjskiego i gruntownego przejęcia się nim jednego z grafików, krytycy uderzyli w ton określania rasowego stylu drzeworytniczego jako stylu czcionki, t. zn. czarnej linii na białym tle.

Ponieważ klocek drzeworytniczy daje się tłoczyć razem z czcionką w maszynie drukarskiej, wywodzą znawcy, więc... i drzeworyt powinien operować czarną linią, wolno stojącą, tak jak czarna linia rysowane są litery.

Być może jest to słuszne jeżeli chodzi o drzeworyty przeznaczone do książki, czy to jako ilustracje, czy też zdobnicze elementy w tekście. Ale — nie wszystkie drzeworyty muszą być w książce i iść w parze z kolumną druku. I niekoniecznie też muszą oprawne wisieć na ścianie. Wtedy, słusznie zauważono, musi drzeworyt rezygnować z misterności graficznej na rzecz dekoracyjnej szerokości. Ale co słuszne jest dla drzeworytu w książce (typ np. Chrostowski) lub dla drzeworytu na ścianie (typ. Telakowska np.), to niekoniecznie musi obowiązywać rycinę oderwaną, samodzielną estetycznie — rycinę do teki.

Teoretycy drzeworytu czarno-linowego zapominają, że Rops, Whistler, Rembrandt, Goya, Brandel, Meryon, czy inni, to graficy innej kategorii niż ilustratorzy książek. Ich ryciny są przedmiotem miłośnictwa graficznego wyrafinowanego, intymnego. Ryciny ich nadają się właśnie do lubowania się nimi osobno poza książką i ścianą. Wtedy nie ma tu znaczenia to wszystko co teoria dzisiejsza mówi o czcionce i o drukarstwie.

Jeżeli się mówi ex re malarstwa o fakturze wynikającej z użycia narzędzia, i tak samo w rzeźbie odróżnia się styl materiału, to również właściwe jest szanować w drzeworytnictwie styl narzędzia. A jego podwaliną jest, poza wszelkimi sporami, — biały ślad. Czarna linia jest przede wszystkim śladem narzędzia rysowniczego (pędzla, ołówka, pióra i t. p.) lub rytownika na metalu.

Wydaje mi się więc dziwne, a mam niejakię prawo zabierać głos w tej dziedzinie jako grafik, żeby drzeworyt miał się posługiwać stylem miedziorytnictwa lub akwaforty. Znam pedantów, którzy od akwaforty żądają także czystości linearnej. Zabawne nieporozumienia. Gdzież więc byłaby różnica między Dürer'em a Rembrandtem.

Drzeworyt, kiedyś w swoich początkach był jedynie powielaniem rysunku, był kliszą drewnianą, ręcznie sporządzoną, nie przez autora rysunku (np. Dürer nie ciął „swoich“ drzeworytów, rysował je tylko, a bezimienny rzemieślnik je wycinał).

Podobnie sprawa się miała aż do końca XIX wieku, kiedy to drzeworytniczej techniki używano dla „reprodukowania“ obrazów. Ale różnica wynikała stąd, że drzeworyt XV wieku był faksymilowym — *powtarzał ściśle*, wyciętą w drzewie, linię rysowniczą, zaś drzeworyt XIX wieku był interpretacyjnym, to znaczy efektami drzeworytniczej faktury *udawał* efekty walorowe malowideł.

Ten właśnie typ drzeworytu, jakkolwiek użyty do niewłaściwego, niewolniczego celu, moim zdaniem jest źródłem stylu drzeworytu samoistnego — stylu fakturowego. Precedensem takiej faktury drzeworytniczej były ryciny śrutowe w XV wieku, cięte na metalu włąb tak jak w bukszpanie, pokrywane farbą na powierzchni, nie w żłobinach. Faktura drzeworytnicza opiera się na śladzie narzędzi. A ten jest biały.

Profil więc, sylweta, białej centki, linii, kreski, plamki, draśnięcia, winien być charakterystyczny tak, aby patrzący mógł bez wahania określić rycinę jako drzeworyt, tak jak określa się bez wahania malowidło olejne lub akwarelowe.

W stylu fakturowym widzę zresztą więcej możliwości niż w faksymilowym. Rzecz prosta, że artyści tej miary co Wyczółkowski np. mają prawo do wszystkiego i wobec ich dzieł ustają rozszerezenia pedantycznej teoretyzacji, nawet wtedy kiedy są... drzeworytnikami.

Dlatego też członkowie „Rytu“ mogą nie liczyć się z moimi uwagami końcowymi i robić co im się żywnie podoba. Dotychczasowe rezultaty pozwalają zresztą sądzić, że źle na tem nie wychodzą, czyniąc każdy wedle swego uznania.

Chciałbym tylko zatamować jeszcze jedną polską bałwochwaleczność wobec cudzych przy-

kładów. Niech sobie Laboureur tnie jak chce, a Faworski także, nasi Kulisiewicz i Mroźwscy mają prawo ciąć tak, jak chcą właśnie oni.

Kończąc, pragnę wyrazić pewność, że na „Rybie“ nie zamknie się tak świetnie rozwinięta tradycja drzeworytu w Warszawie.

Ze pewność ta nie jest pozbawiona podstaw świadczy szereg nazwisk młodszych, pojawiających się na widowni xylograficznej poza „Rytem“, choćby wymienić nową grupę graficzną pod nazwą „Czerń i Biel“, w której na pięć osób, trzy są drzeworytnikami (Fijałkowska, Kłopotka, Zylberberg).

Niechże więc ci wszyscy, którzy będą patrzyli na przyszłe drzeworytnictwo polskie, i ci, którzy będą je robili, nie zapominają, że różdżką czarodziejską, która wskrzesiła do życia zamierającą umiejętność artystyczną były ryłce i dłutko Skoczylasa, który stał się w wieku XX kimś tak ważkim dla drzeworytnictwa w Polsce, jak w latach 1840 stał się Wincenty Smokowski, uczeń Rustema, ilustrator „Witolraudy“ Kraszewskiego (Wilno, 1846. 50 rycin) i autor (sam rysował) dwu rycin do V wydania Konrada Waleńroda na żądanie Mickiewicza, jeszcze jako uczeń Akademii Petersburskiej.

Tak więc wystawa „Rytu“ w 1936 roku odbyła się równo w 90 lat od publikacji „Witolraudy“. W rocznicę stuletnią „Ryt“ powinienby wydać jakąś tekę odpowiednio pomyślaną.

Tadeusz Cieślowski syn



LUDWIK TYROWICZ. Drzeworyt, Z katalogu wystawy „Rytu“ w Instytucie Propagandy Sztuki.

WANDA TELAKOW-
SKA. Motyw z Jugosławji.
Drzeworyt barwny. Z wy-
stawy „Rytu” w Instytucie
Propagandy Sztuki.



K R O N I K A

OGŁOSZENIE KONKURSU NA POMNIK MARSZAŁKA W WARSZAWIE.

Stołeczny Komitet Budowy Pomnika Marszałka Józefa Piłsudskiego w Warszawie ogłosił program i warunki konkursu na projekt pomnika ku czci Marszałka Józefa Piłsudskiego na terenach b. „Łobzowianki”, części terenów Szpitala Ujazdowskiego i ew. części parku Ujazdowskiego. Pomnik ma być artystycznym symbolem wielkich dzieł Józefa Piłsudskiego, godnym zwycięskiego Wodza, Twórcy Niepodległej i Mocarstwowej Polski. Pomnik może być traktowany jako rozwiązanie o charakterze rzeźbiarskim i architektonicznym, przyczem sposób jego rozwiązania jest niezem nieskrępowany, tak co do rozmiarów, jak i materiału. Łącznie z projektem pomnika przewiduje się ukształtowanie placu pod pomnik, jako miejsce wielkich zebrań i pochodów. Udział w konkursie przyjęć mogą wszyscy artyści Polski. Sposób podziału nagród, naogół niewysokich wobec tak odpowiedzialnego i mającego być chlubą całej Polski projektu, zdaje się być przeprowadzony pod kątem doprowadzenia konkursu do wyniku realnego. Tak więc w Iym etapie z konkursu ma być wyróżnionych 13 projektów, których autorzy mają otrzymać po 1500 zł. tytułem zwrotu

kosztów, przyczem jednak prace ich stają się własnością Komitetu. Z pośród tych 13 prac zostanie wybranych 5, których autorzy zostaną zaproszeni do II-go ścisłego konkursu, otrzymując honorarja w wys. 10000 zł. Dwie najlepsze prace z tego konkursu otrzymają nagrody — pierwszą i drugą na łączną sumę zł. 50000. Termin nadsyłania prac 1 października r. b. Sąd konkursowy stanowią: gen. Rydz-Śmigły (przewodniczący), członkowie: gen. T. Kasprzycki, prof. W. Jastrzębowski, gen. B. Wieniawa-Długoszowski, red. W. Śpiczyński, prezydent S. Starzyński, wiceprezydent J. Pohoński, prof. T. Pruszkowski, prof. inż. arch. A. Bojemski, Jerzy Remer, dr. S. Lorentz oraz dwu artystów, zaproszonych przez Komitet po porozumieniu z Radą Naczelną Rzeźbiarzy.

KONKURS NA POMNIK MARSZAŁKA W KATOWICACH.

Konkurs na pomnik Marszałka Piłsudskiego w Katowicach. Pomnik ma stanąć na niewielkim placu przed gmachem Muzeum i ma uplastyczyć wielkość i genjusz Marszałka Piłsudskiego oraz być wyrazem holdu dla Powstańca Śląskiego. Termin konkursu upływa dnia 1 grudnia b. r. Przewidziane są następujące nagrody: I —

10000 zł., II — 5000 zł., III — 3000 zł. i 6 zakupów po 1000 zł. Konkurs ogłasza powstały z inicjatywy Związku Powstańców Śląskich Komitet budowy Pomnika Marszałka Piłsudskiego (Katowice).

KONKURSY

W INSTYTUCIE PROPAGANDY SZTUKI

Termin nadsyłania prac do I. P. S. u na wystawę Sport w Sztuce zbliża się! Termin składania prac upływa z dniem 2 kwietnia 1936 r. Warunki regulaminu olimpijskiego można otrzymać w sekretarjacie I. P. S. u. Na wystawie I. P. S. u, zorganizowanej na zasadach salonu, ma być rozdana suma nagród w łącznej sumie — 5000 zł.

Konkurs na rzeźbę religijną przeznaczoną do współczesnego wnętrza mieszkalnego

ogłasza Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie. Tematem konkursu jest „figurka”, mająca przedstawiać jednego z przytoczonych przez warunki konkursu pięciu świętych. Nagrody przewidziane są trzy: I — 750 zł., II — 500 zł., III — 250 zł., poza tem przyznany będzie 5 pracom wyróżnionym zwrot kosztów po zł. 100. Termin konkursu 1 maja b. r. Szczegółowe informacje w sekretarjacie I. P. S. u.

WYSTAWY W I. P. S.

Na grudniową wystawę I. P. S. składały się prace S. Noakowskiego, grafika Stowarzyszenia „Ryt” oraz płótna nadesłane przez grupę malarzy lwowskich. „Ryt”, którego wyczerpującą charakterystykę podał T. Cieślowski-syn w niniejszym numerze „Plastyki”, reprezentowany był przez



MIECZYŚLAW JUR-GIELEWICZ. Notre Dame. Drzeworyt. Z wystawy „Rytu” w Instytucie Propagandy Sztuki.

swych członków (z wyjątkiem Konarskiej); jako goście zaproszeni brali udział w pokazie: M. Jurgielewicz, M. Obrębska, W. Telakowska. Lwowscy malarze wystąpili w następującym składzie: Otto Hahn, St. Kramarczyk, W. Krzyżanowski, Z. Radnicki, M. Sielska, M. Wodzicka, T. Wojciechowski. Grupa ta nadesłała same oleje w ilości 60.

Najbardziej pociągającym momentem grudniowej wystawy był bezwzrostek St. Noakowski (1867—1928). Staranny wybór, jaki I. P. S. dokonał z niezmiernie płodnej twórczości tego fenomenalnego artysty — obejmował 204 prace wykonane tuszem i akwarelą. Ekspozycję jak i katalog dzieł opracowano według zasad chronologii. Otrzymano dzięki temu bardzo przejrzysty obraz rozwoju artysty, zdążającego od form jakby przyciszonych i kolorystycznie skromnych — do bujnych, epatujących rozmachem, wielkich kompozycji, w których element barwny zdecydowanie dominuje. Charakterystyczne doprawdy jest, jak w Noakowskim — architekcie wyzwolił się tuż przed śmiercią — malarz kolorysta.

Wystawę styczniową wypełnił Salon Plastyków, zorganizowany przez Związek Zawodowych Polskich Artystów Plastyków, jako jeden z dwu przez IPS zaprojektowanych salonów równoległych (następny, reprezentujący Blok Zawodowych Artystów Plastyków, odbędzie się w marcu). W Salonie Z. Z. P. A. P. wzięło udział 121 artystów: 35 ze Związku krakowskiego, 15 z lwowskiego, 19 z łódzkiego, 6 z poznańskiego i 46 ze Związku warszawskiego. Ogółem wystawiono 195 obrazów olejnych, 1 olejotemperowy, 8 akwarel, 5 gwaszy, 7 temper, 4 rysunki, 1 pastel, 13 grafik (drzew. i litografij), 13 gipsów, 1 terrakotę i 1 bronz. Wystawa naogół konsekwentnie hołdowała francuskiemu impresjonizmowi.

Nagrody honorowe i pieniężne zostały podzielone przez komisję (nagród, utworzoną z ramienia Związku (prof. F. Kowarski, J. Czapski, T. Cybulski i S. Kramarczyk), jak następuje: nagroda honorowa Związkowi — J. Cybis, nagrody pieniężne ministerstw i instytucji: W. Wąsowicz, T. Czyżewski, H. Rudzka-Cybisowa, Z. Kononowicz, W. Taranczewski, W. Zawadzki, W. Krzyżanowski; odznaczenia honorowe — S. Blonder, H. Gotlieb, J. Hrynkowski, T. Potworowski, Z. Pronaszko, Cz. Rzepiński i Z. Waliszewski. Nadto Ministerstwo W. R. i O. P. zakupiło 7 prac do Państwowych Zbiorów Sztuki.

Bardzo słaba frekwencja podczas tego Salonu ożywiła się znacznie z chwilą otwarcia następnej wystawy w IPS-ie p. n. „Sztuka Wnętrza”, a zorganizowanej przez „Lad”. Wystawę tę omówimy w nast. zesz. „Plastyki”.



ZYGMUNT WALISZEWSKI. Kompozycja. Olej. Salon Z. Z. P. A. P. w IPS-ie.

Z WYSTAW ZACHĘTY W WARSZAWIE.

Dn. 30 listopada nastąpiło otwarcie Salonu Jubileuszowego Tow. Zachęty S. P. (75-ta rocznica założenia). Poprzedniego dnia odbyła się solenna akademja i wernisaż, w obecności Pana Prezydenta i jego Małżonki oraz licznych dostojników duchownych i świeckich.

Powaga owych uroczystości, mająca swe uzasadnienie w wielu zapomnianych dziś zasługach Zachęty, — nie znalazła niestety wyrazu w zgromadzonych na wystawie obrazach. Można zaryzykować twierdzenie, że obecny Jubileuszowy Salon był w ogólnym swym poziomie słabszy od przeciętnego dorocznego pokazu Zachęty. Sytuacji nie ratowało kilka renomowanych nazwisk, które reprezentowane były bardzo nielicznie, a przytem dziełami średniej klasy (Wyczółkowski, Awentowicz, Weiss i in.).

Jedynie dział rzeźby prezentował się poważnie. Wyróżniały się zwłaszcza solidne i skupione głowy Karnego, m. in. „Autoportret”, portret prof. Godlewskiego (nagr. złotym medalem), 2 doskonałe głowy Miszewskiego (H. Konopačka i prof. v. Werts), prace Keilowej, Zachert-Mazureczkovej i in.

Następna wystawa (lutowa) zawierała m. in. interesujący pokaz inauguracyjny prac graficznych nowej grupy p. n. „Czerń i Biel”, który omówimy w zeszycie następnym, oraz skandaliczny konkurs na portret Marszałka Piłsudskiego.

Był on bardzo poważnem ostrzeżeniem przed powierzeniem konkursów instytucji, do której, nie mając zaufania, wybitni artyści prac swych nie nadesłali. Wprost żał było patrzeć na dobrą rzeźbę Karnego (gło-

wa nadnaturalnej wielkości), zresztą nagrodzoną, a nawet na kilka niezłych prac Norblina w otoczeniu „dzieł” będących tylko kompromitacją pamięci Marszałka jak i sztuki. Przypominają się słowa Benvenuto Cellini: „Idąc w zawody z mistrzem znamienitym, wiele się zyskuje, a z takimi nieukami traci się jeno część i poważanie”.

Z WYSTAW W KRAKOWIE.

Wystawa styczniowa w Krakowskim Pałacu Sztuki, obejmowała obrazy olejne Stanisława Zukowskiego (w liczbie 100), 45 akwarel Marjana Mokwy oraz „wystawę bieżącą”, na którą składały się prace 30 malarzy z Krakowa, Wadowic, Bielska i Lwowa.

2 lutego nastąpiło otwarcie następnej wystawy w Krakowskim Pałacu Sztuki. Składa się na nią współczesna grafika hiszpańska, reprezentowana 80-u eksponatami, 50 obrazów malarzy warszawskich z Jubileuszowego Salonu Zachęty, oraz „wystawa bieżąca” z kolekcją prac Kazimierza Dziekańskiego. Atrakcją wystawy lutowej jest portret Adama Mickiewicza, malowany w r. 1854 przez Henryka Rodakowskiego w Paryżu. Obraz ten, malowany na zamówienie Napoleona III, uważano dotychczas za zaginiony. Znaleziono go przypadkowo przed kilku miesiącami u pewnego antykwariusza pod Londynem.

Z WYSTAW W LUBLINIE.

W styczniu odbyło się w Lublinie otwarcie wystawy prac krakowskich malarzy. Nadesłano około 100 eksponatów. Jest to pierwsza w tym roku wystawa z cyklu organizowanych przez Lubelski Związek Pracy Kulturalnej.



CZESŁAW RZEPIŃSKI. *Kompozycja. Z Salonu Z. Z. P. A. P. w IPSie.*

Z ŻYCIA BLOKU ZAWODOWYCH ARTYSTÓW PLASTYKÓW

Z powodu ustąpienia kol. Kazimierza Orthweina ze stanowiska sekretarza Zarządu Bloku Z. A. P., które to stanowisko pełnił od początku istnienia tej organizacji, a zmuszony był porzucić ze względu na swój wyjazd na czas dłuższy z Warszawy, — Zarząd Bloku Z. A. P. składa Mu tą drogą najserdeczniejsze podziękowanie za pełną energję i oddania pracę, oraz za zasługi położone dla naszej organizacji, któremi zjednał sobie szczerze uznanie kolegów. Jednocześnie podajemy do wiadomości, że na stanowisko sekretarza Zarządu Bloku z dniem 23-im stycznia 1936 r. została powołana kol. Jadwiga Tereszczenkowa.

Dnia 30 stycznia r. h. w lokalu Bloku odbył się przy przepelnionej sali odczyt dra Lauterbacha p. t. „Obraz i odbiorca”. Prelegent przedstawił w wywodach umotywowanych tragiczną próżnię, w jakiej znaleźli się plastycy współcześni, nadal kontynuujący t. zw. Sztukę dla Sztuki, niezwiązaną z jakimkolwiek celem użytecznościowym lub społecznym. Analizując wszechstronnie przyczyny obecnej biernej postawy społeczeństwa wobec sztuki formalistycznej, Lauterbach rzucił m. in. ciekawe spostrzeżenie, że „oko ludzi współczesnych jest zapełnione wizerunkami i nie tęskni za obrazem”, tyle codzienn widzi plakatów, ilustracji w czasopismach, zdjęć w kinach, wystaw sklepowych...

Obrazy dawne, spotykane obecnie w muzeach, kiedyś były wykonywane zawsze dla określonego odbiorcy, miejsca i celu. Dopiero po paruset latach, gdy życiowe motywy, które spowodowały powstanie danego dzieła sztuki, przestały istnieć, dzieło stawało się nieużytkowym i dopiero przechodziło do zbiorów muzealnych.

Dr. Lauterbach stwierdza, że nastawienie malarstwa dzisiejszego jest raczej odrazu muzealne, niż społeczne. Produkcje na wystawy i salony nie oglądają się wcale na celowość praktyczną. Z chwilą powrotu sztuki do tej właśnie celowości znowu zostanie nawiązany kontakt ze społeczeństwem, dziś zatracony zupełnie.

W dyskusji, która podkreśliła zgodność audytorjum z wywodami prelegenta, zabierali głos m. in. W. Husarski, T. Pruszkowski i T. Cieslewski (syn).

ŚWIATOWY SUKCES

STANISŁAWA O. CHROSTOWSKIEGO

Amerykańskie wydawnictwo The Limited Editions Club New York podjęło bibliofilskie wydanie Szekspira w 38 tomach.

Szekspir był już niejednokrotnie wydawany w komplecie, wydawnictwo nowojorskie postanowiło jednak stworzyć edycję pomnikową, w której wszystkie elementy składające się na książkę — czcionka, papier, druk, ilustracje — byłyby możliwie na najwyższym poziomie. Kierując się tym naczelnym postulatem, do wykonania drzeworytniczych ilustracji wydawnictwo zaprosiło 9 najwybitniejszych grafików świata. Zaproszeni zostali: ze Stanów Zjednoczonych — Rockwell Kent, z Anglii — Eric Gill i Clare Leighton, z Francji — René ben Sussan, z Niemiec — Emil R. Weiss, z Belgii — Frans Masereel, z Węgier Paolo Molnar, z Polski — Stanisław Ostoja-Chrostowski (5 tomów), z Rosji — A. Krawczenko. Tak więc amerykańskie pomnikowe wydanie Szekspira zawierać będzie m. in. ilustracje wykonane przez polskiego grafika.

Dowiadujemy się zarazem, że S. C. Chrostowski również z Australji otrzymał zamówienie na wykonanie cyklu ilustracji dla wyd. Newille Barnett-Sydney. Możemy tylko się cieszyć i być dumni z tak szerokiego uznania sztuki drzeworytniczej naszego artysty.

SUKCES F. TOPOLSKIEGO W LONDYNIE.

Feliks Topolski, wybitny rysownik, karykaturzysta, w ciągu kilku miesięcy zdobył sobie w Londynie duże uznanie. Wielkie magazyny „News Chronicle“, Harpers Magazine“ i amerykański „Vogue“ zamieściły kilkakrotnie na pierwszych stronach jedno-barwne i kolorowe plansze Topolskiego. Nakładem zaś Johna Lane ukazała się książka p. t. „The London spectacle, 1935 seen by Feliks Topolski with marbinal notes and introduction by O. B. Wyndham Lewis“. Książka zawiera 150 rysunków, obrazujących życie Londynu, obrazki ulicy, dni jubileuszu króla i t. p. Projektuje się również urządzenie wystawy rysunków i karykatur Topolskiego z życia angielskiego.

MÓWI SIĘ OSTATNIO...

(Notatki młodego architekty).

A raczej nie, przemileża, konkurs na Pole Mokotowskie. Konkurs rozstrzygnięty dawno, nie otworzył kopert i w prasie głucha cisza (artykuł ten został nadesłany przed otwarciem kopert. Red.). Na wystawie w Muzeum pustki i tylko rozplotkowała się brać architektoniczna, burzy się i protestuje, i rzeczywiście jakiś protest leży na wystawie i zgarnia na swój papier nieliczne podpisy.

Konkurs był trudny i skomplikowany, obejmował bowiem długi i wąski pas Warszawy od Wisły aż poza Grójecką w ramach Belweder — Rakowiecka do ul. 6 sierpnia.



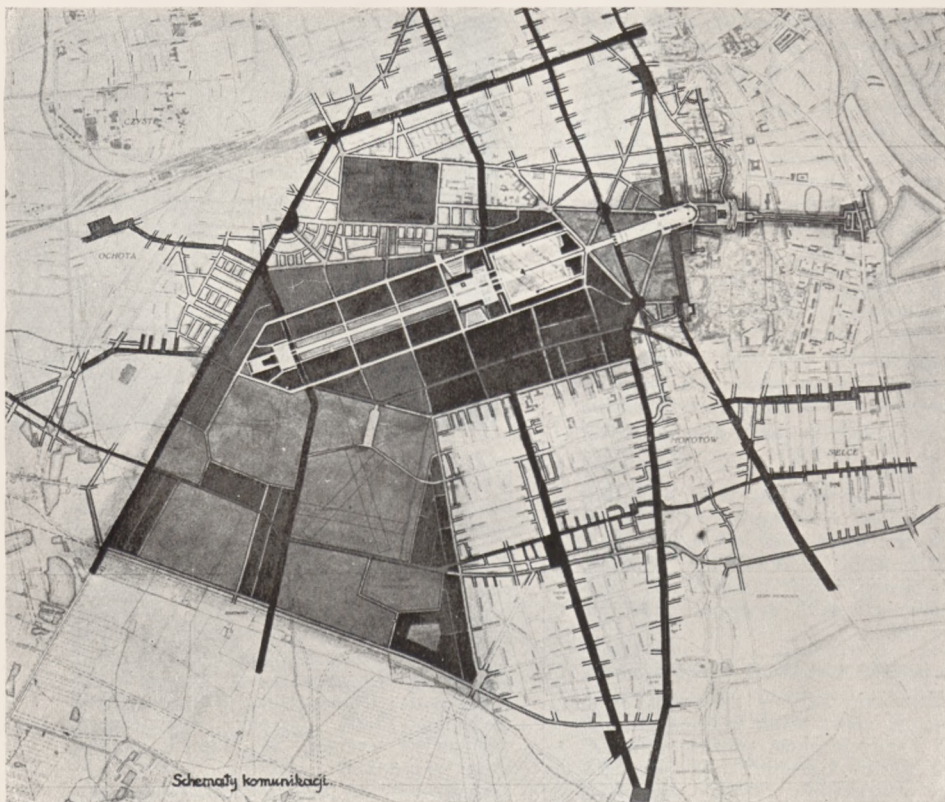
EUGENJUSZ GEPPERT. *Pejzaż.*
Gwazd. Z Salonu Z.Z.P.A.P. w IPSie.

Konkurs obejmował różnorodne zagadnienia: monumentalnej architektury tworzącej ramy: dla Pomnika Marszałka Piłsudskiego, Pola Chwały na Mokotowie, Kościoła Opatrzności, otoczenia Zamku Ujazdowskiego, Belwederu, zagadnienia sytuacji i rozplanowania Uniwersytetu, Obserwatorium Astronomicznego, Ogrodu Botanicznego, sportowych terenów, hall, lotnisk, parków etc.; zagadnienie wielkiego osiedla mieszkaniowego na terenach Rakowca, ulic, zieleni, szkół, teatrów etc.; wreszcie zagadnienia międzyzielnicowych polityki i komunikacji. Problemy trudne i bardzo różne.

Analiza całkowita byłaby długa i może nudna, dlatego więc podkreślę, o czym się mówi, plastycznie ciekawe kompozycje na temat Placu na Rozdrożu i Pola Chwały. Plac na Rozdrożu jest miejscem, gdzie stanie Pomnik Marszałka i zadaniem konkursowych prac było stworzenie architektonicznych ram dla placu. Dane były następujące: istniejące ulice plus wylot wielkiej Alei Marszałka, prowadzącej na Mokotów, obejmują plac od zachodu, od wschodu plac się otwiera do Zamku Ujazdowskiego, do dalekich perspektyw Kanału Pszczyńskiego, Wisły. Trudnością kompozycji jest wzajemna skośność osi ulic: 6 sierpnia, Al. Ujazdowskich i Alei Marszałka, tudzież sytuacja Ujazdowskiego Zamku na osi 6 sierpnia.

Oto wynik konkursu wśród prac nagrodzonych.

Praca nagrodzona Nr. 8. Plac komunikacyjny (t. zn. od Al. Ujazdowskich do miasta) rozwiązany symetrycznie i niesymetrycznie, w narożnikach zbiegają się ulice,



ARCH. J. ŻÓRAWSKI, S. FISZER, S. KOLENDO. Projekt konkursowy Nr. 14, nienagrodzony. Wyróżnia się ciekawym i jasnym rozwiązaniem kompozycji Forum na Mokotowie.

w jednym węższe — Koszykowa i 6 Sierpnia, w drugim Al. Marszałka i Szucha. Al. Marszałka otwiera się na plac w narożniku skośnie, ujęta asymetryczną obudową. Pomnik sytuowano na osi Al. Marszałka, ale nie na osi placu, który przedzielony, jedną z części opada w prawo i łamiąc linię obrysu (dla wyrównania różnicy kątów osi ulic) dobiega do Zamku Ujazdowskiego. Park Ujazdowski obudowano długą niską bryłą, do której dotyka wysoka wieża-pomnik.

I jest oś i niema osi kompozycji, i jest symetria i jest asymetria, a trudność ukośnych osi dalekich perspektyw kryje złamaną linią obrzeża placu.

Praca nagrodzona Nr. 36. Kompozycja komunikacyjnego placu jest prowadzona w kierunku symetrycznego rozwiązania na osi Al. Marszałka, przed którą ustawiono 4 drobne bryły, mające tę symetrię pod-

kreślić i tak, by jedna z brył ukryła wyłot ul. Koszykowej.

Ku Wiśle wachlarzowo rozwija się plac, opadając stopniami do centralnie usytuowanego Zamku. Pomnik na osi Al. Marszałka stanął sobie z boku wśród stopni w dolce od Alei Ujazdowskich i przyjął formę kolumny.

Praca nagrodzona Nr. 28. Kompozycja wybitnie symetryczna na osi Al. Marszałka obejmuje pomnik dwukrotną kolumnadą. Osiowość poprowadzono tak dalece, że symetrycznie do Zamku Ujazd. po drugiej stronie osi postawiono drugi identyczny Zamek. Projekt Pomnika bardzo zabawny, wesoły.

Praca nagrodzona Nr. 32. Zasada kompozycji analogiczna jest z poprzednią, ale tak, że pozostawia jeden zamek, do którego wąską ścieżką z boku placu dobiegnie przechodzień. Pomnik komponowany na

osi Al. Marszałka wytrzyma drobną bryłą perspektywę nie dalej, jak do Alei Ujazdowskich.

Praca nagrodzona Nr. 4. Kompozycja wybitnie symetryczna na osi prostopadłej do Alei Ujazdowskich. Al. Marszałka otwiera się na plac asymetrycznie, objęta z jednej strony szeroką elewacją Min. Spr. Wojskowych, drugą stroną dalej ukośnie biegnie do spotkania z wylotem Al. Szucha. Pomnik na osi Al. Marszałka stanął do niej ukośnie na tle wąskiego ramienia, które w jednym boku do jednej z baszt Ujazdowskiego Zamku dorysowano. Bryła pomnika — reminiscencja Pałacu Sowietów z rzeźbą Marszałka u stóp.

Praca nagrodzona Nr. 3. Kompozycja analogiczna do poprzedniej, tem jednak różna, że pomnik rysuje się sylwetą na tle nieba, a Zamek pozostawia z boku.

Praca nagrodzona Nr. 41. Wszystkie ulice otwierające się na plac są obudowane i zwężone, znieglizowano Al. Marszałka. Pomnik sytuowany na tle Zamku w formie kolumny stoi na swobodnie zarysowanym kole wśród zieleni.

Prace nienagrodzone powtarzają te same założenia, naogół rysowane z większym smakiem.

W projekcie Nr. 34 Plac na Rozdrożu został skomponowany z Kościołem Opatrzności, w pracy Nr. 11 z wdziękiem rysują się reminiscencje z Nancy.

Druga ciekawa część plastyczna — to Pole Chwały.

Pole o powierzchni 30 + 20 hektarów, t. j. o powierzchni 500.000 m², o powierzchni 11 razy większej od Placu Marszałka!

Zadaniem kompozycji było uformowanie Pola przy Alei Marszałka dla uroczystości wojskowych i cywilnych w dni świąt narodowych, defilad, pochodów.

Kompozycja obejmowała uformowanie otoczenia Kościoła Opatrzności, zaprojektowanie Szańca i ram dla Placu Chwały. Jakże została rozwiązana w pracach nagrodzonych?

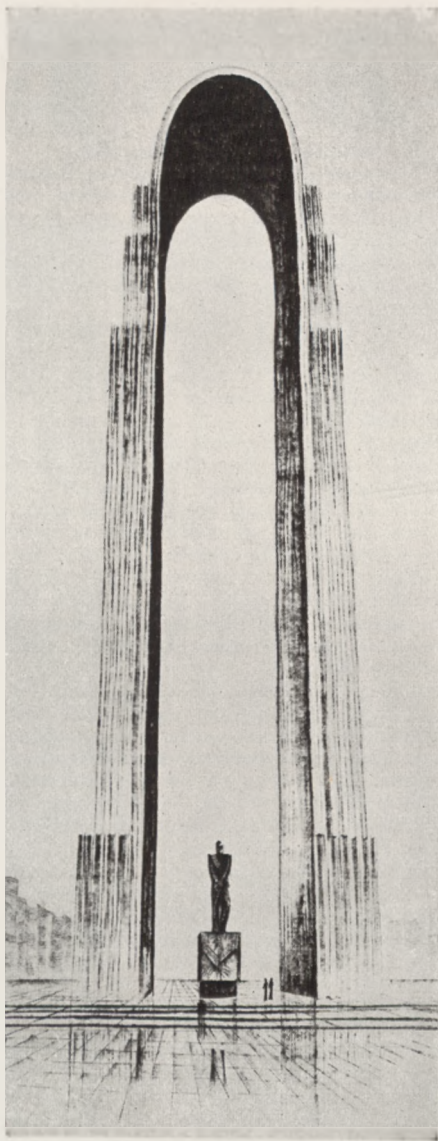
Nr. 8 — kompozycja Alei Marszałka asymetryczna, pomimo zamknięcia Alei Kościołem Opatrzności. Kompozycja placu asymetryczna nawet w stosunku do projektowanego Kościoła Sztabowego, który wybitnie konkuruje z Opatrznością ogromną bryłą. Szaniec pozostaje na uboczu.

36 — oś Alei zamyka Opatrzność. Plac Chwały rozwija się przy Alei frontem do trybun, pozostawiając szaniec na uboczu.

28 — rozwiązanie podobne do poprzednich.

32 — Plac Chwały rozkomponowany zielenią, wśród której toną trybuny z szaniecem zawsze na uboczu.

4 — Aleję Marszałka rozwinięto w Pole



ARCH. M. LEYKAM. Praca konkursowa Nr. 26, nienagrodzona. Szkic plastycznego rozwiązania pomnika Józefa Piłsudskiego.

Chwały, t. j. w szeroki pas zieleni, który od Polnej rozciąga się do Opatrzności. Rozwiązanie parkowe — jasne w rysunku. 3 — Kościół Opatrzności w rogu Pola prostopadle ustawiony do otwartej Alei, która

wbiega w ul. Opaczewską. Kwadrat zieleni zalega Pole, zaniknięte trybunami, z szafcem na uboczu placu.

41 — zasada kompozycji jak w pracy poprzedniej, ale tem różna, że Kościół Opatrzności chociaż postawiono w rogu pola, jednak równoległe do Alei Marszałka.

We wszystkich pracach nagrodzonych przeprowadzono arterję N. S. tunelem pod Aleją Marszałka, a w jednej z prac ponad N. S. rozpięto 4 mosty.

Nienagrodzone prace wyróżniły się w tym konkursie bogatym plonem ciekawych kompozycji.

Nr. 24 — sytuuje Opatrzność prostopadłe do Alei Marszałka, nawprost szafca i trybun, i otwiera w Mokotów ulicę. Pole Chwały komponowane na przecięciu dwóch wielkich osi.

Prace 9 i 19 przyjmują świątynię Opatrzności i Pomnik Marszałka jako skrzydła kompozycji, wyrastające prostopadłe do osi Pola Chwały, osi opartej o Szaniec.

Praca Nr. 14 — niezwykle jasna w rysunku — nasuwa Pole Chwały na oś Alei Marszałka, rozwijając kompozycję do Kościoła Opatrzności i Pomnika. Jedyna praca, która ogromne Pole obejmuje w proporcjonalne wymiarowo formy, kształtując architekturę placu.

Konkurs i nagrody przyniosły wynik negatywny. Zdaje się, że opracowanie tych zagadnień zostanie powierzone specjalnemu biurze, utworzonemu przez prezydenta miasta. Tak mówią na mieście architekci, którzy właśnie wrócili do Warszawy ze zjazdu w Katowicach, oczarowani niemieckim Śląskiem, Bytomiem, Gliwicami, pięknymi kąpieliskami w małych miasteczkach, i rozmyślają nad bezrobociem w Polsce. Wrócili i mówią i plotkują, że z kryzysem będzie się budować Opatrzność zmniejszona. Opatrzność — kryzysowa. *M. Leykam*

Po otwarciu kopert okazało się, że autorami prac nagrodzonych byli: K. Gawroński i T. Słońska (Nr. 3), M. Buckiewiczówna (Nr. 4), B. Hejn i Juciewicz (Nr. 8), J. Nielsen, J. Reński i L. Tomaszewski (Nr. 27), J. Jankowski, W. Weker i J. Ufnalewski (Nr. 36), J. Hryniewicz, H. Kurkiewicz-Morsztynkiewiczowa, W. Padlewski, T. Sieczkowski i A. Stanisławska. Pozatem zakupiono 3 prace.

Zasadniczą przyczyną nieudania się konkursu były niewątpliwie warunki konkursu, które wskutek dołączenia z inicjatywy SARP-u do zagadnienia alei i pomnika

jeszcze spraw ukształtowania dzielnicy Mokotowskiej z Polem Chwały, rozplanowania Rakowca i t. d. i t. d. — dały w rezultacie splot zagadnień zbyt różnorodnych, a niedość przemyślanych, aby jednoczesna na nie odpowiedź mogła dać wynik pozytywny.

Niezależnie natomiast od warunków konkursowych prace nadesłane na konkurs wykazały wśród architektów zastraszający upadek poczucia skali i artystycznego wyrazu formy architektonicznej. Fragmenty uplastycznienia pomnika Marszałka i jego otoczenia wręcz kompromitowały projektantów, jako artystów. Najciekawszy z posród nadesłanych na konkurs pomysłów plastycznego rozwiązania pomnika (projekt Leykama) reprodukujeśmy. *S. W.*

SPROSTOWANIA

W notatce kronikarskiej p. t. „Międzynarodowa Wystawa w Brukseli“ („Plastyka“ Nr. 7) zamieściliśmy następujące zdanie: „Polski dział wypadł blado nawet pod względem ilości: obok — Litwa wystawiła dwa razy tyle co my“. Zgodnie z ściślejszymi informacjami otrzymanymi od komisarza wystawy dr. Tretera, musimy stwierdzić omyłkę naszego sprawozdawcy. Polska wystawiła 46 obrazów i 11 rzeźb. Litwa wogóle nie wystawiła. Łotwa natomiast, bo chyba ją sprawozdawca miał na myśli (Lettonie, Letland), wystawiła obrazów 28 i rzeźb 10. Wogóle Polska wystawiła więcej obrazów i rzeźb, aniżeli: Austria (19 obr.), Danja (19 obr. i 20 rzeźb), Węgry (28 i 21), Łotwa (29 i 10), Szwajcaria (41 i 15), Czechosłowacja (14 i 8) i Luksemburg (29 i 16). Tylko Belgja, Francja, Anglja, Italja, Holandia i Szwecja mogły wystawić więcej niż Polska, bo miały więcej miejsca.

Na str. 140 „Plastyki“ Nr. 7 pod ilustracją u góry z lewej strony nazwisko autora ma być nie Ruconiak, lecz Quedna u.

UWAGA PP. PRENUMERATORZY!

Zarówno w poprzednim nrze „Plastyki“ jak i w obecnym na specjalnej wkładce przed tekstem podaliśmy oryginalne drzeworyty (łtoczone bezpośrednio z kłоекów drzeworytniczych) St. O. Chrostowskiego i T. Cieslewskiego (syna). Niemal w każdym z następnych zeszytów będziemy je nadal zamieszczali, tak że P. T. odbiorcy naszego czasopisma w ciągu roku będą posiadali kolekcję drzeworytów oryginalnych najwybitniejszych naszych artystów grafików.

Redaktor: Stanisław Woźnicki

Wydał: Eugenjusz Arct

Zakł. Graf. B. Wierzbicki i S-ka, Warszawa.

Skladał: Gustaw Żaluzki. Tłoczył: L. Smoleński i F. Gogol.