

# PLASTYKA

WARSZAWA • KWIECIEŃ 1938 • WYDAWNICTWA ROK IV • Nr 4 (25)







# P L A S T Y K A

ORGAN BLOKU ZAWODOWYCH ARTYSTÓW PLASTYKÓW



WARSZAWA • KWIECIEŃ 1938 • WYDAWNICTWA ROK IV • Nr 4 (25)

## T R E Ś Ć:

PRZEMÓWIENIE WY- GŁOSZONE NA PO- SIEDZENIU SENATU PRZEZ SENATORA PROF. W. JASTRZĘ- BOWSKIEGO . . . . .	79	I L. BOILLY — ST. CIECHOMSKI . . .	90
DRZEWORYT BOGNY KRASNODĘBSKIEJ- GARDOWSKIEJ — M. ROGOYSKA . . . . .	81	PLASTYKA KON- STRUKCJI INŻYNIER- SKICH — JERZY EBERT . . . . .	94
PIWARSKI, PĘCZARSKI		„QUAND LES CATHÉ- DRALES ÉTAIENT BLANCHES” — MARIA SERKOWSKA	98
		KRONIKA . . . . .	103

DRZEWORYT ORYGINALNY B. KRASNO-  
DĘBSKIEJ-GARDOWSKIEJ.

NA OKŁADCE: APOLONIUSZ KĘDZIERSKI,  
laureat tegorocznej nagrody plastycznej Minister-  
stwa W. R. i O. P., Modlitwa. Olej. 1928.

NA STRONICY PIERWSZEJ: B. KRASNO-  
DĘBSKA-GARDOWSKA, Świątek. Drzeworyt.

KOMITE REDAKCYJNY: J. Bohdanowicz, St. Ciechomski, Z. Czasznicka, Cz. Knothe, E. Kokoszko, E. Manteuffel,  
M. Rogoyska, St. Rogoyski, M. Schulz, A. Wielopolski, W. Wincze.

SEKRETARZ REDAKCJI: Stanisław Ciechomski. KIEROWNIK ADMINISTRACJI: Stanisław Raczkowski.



# PRZEMÓWIENIE

## SENATORA WOJCIECHA JASTRZĘBOWSKIEGO

### NA POSIEDZENIU SENATU

W DNIU 12 MARCA 1938 ROKU.

P. minister oświadczył w Sejmie, że byłoby pożądanę, aby doszło do powszechnej wiadomości, że jeżeli chodzi o sprawy twórczości naukowej, artystycznej i literackiej, Polska nie przeszła jeszcze przez dno kryzysu.

Opieka Państwa nad sztuką i twórczością w dziedzinie plastyki, muzyki, literatury, malarstwa jest koniecznością, gwarantującą zdrowie Państwa, chroniącą je od zdziczenia i barbarzyństwa. Nie uogólniam faktów, ale stwierdzam, że po raz pierwszy przeciwko artystom wystąpiła młodzież, kiedy w czasie festiwalu sztuki na jesieni ub. roku, odłam młodzieży zaproteutował przeciwko sztuce i napisał w ulocie: „Nie trzeba nam waszej sztuki, muzyki, literatury; trzeba haseł, które by ujęły w jednolity rytm krok naszego marszu”. Nie wiadomo zresztą dokąd prowadzi ten marsz. Jest to młodzież, która przed rokiem lub dwoma opuściła gimnazja i znajduje się przeważnie na wyższych uczelniach. Przyczyny tego faktu należy szukać w wadliwych programach szkolnych, w których przedmioty ogólnokształcące wartości duchowe, są na ostatnim planie. Istnieje obecnie tendencja, by nauce rysunków i śpiewu przywrócić w szkole ich dawne stanowisko. Kolejne wprowadzenie z powrotem nauki tych przedmiotów, począwszy od I klasy gimnazjalnej, pozwoliłoby załatwić sprawę w ciągu 4 lat w gimnazjach i następnych dwóch lat w liceach. Błędne jest ujęcie tego zagadnienia, które przedstawił na Komisji s. Rudowski, mówiąc, że nauczyciele skarżą się na niemożność wynajdywania talentów wobec braku w szkole nauki rysunków i śpiewu. Talentów wyszukiwać nie trzeba. Talenty znajdują się same ku utrapieniu rodziny i na przekór możliwościom Ministerstwa. Los talentu jest u nas tragiczny. Stypendia udzielane przez Ministerstwo uczniom Akademii Sztuk Pięknych są zwrotne w żywej gotówce nie w dziełach talentu. Ile załamań musi przechodzić artysta, który odznaczył się już swoimi pracami, ale nie ma możliwości zwrotu stypendium w gotówce i musi żyć pod ciężarem honorowego długu. Jak chętnie odśpiewałby swój dług w szkole powszechnej, odmalował i odrzeźbił w salach urzędów państwowych.

W przeciągu ostatnich trzech lat budżet Ministerstwa wzrósł mniej więcej o 33 mil. Jest to o wiele mniej, niż potrzeba, ale jednak jest to poprawa. Tymczasem w porównaniu z rokiem 1930/31, który nie był wcale najlepszy dla sztuki, okazuje się, że w roku tym wydano na plastykę 485.000, a obecnie preliminuje się 70.000; na literaturę i teatr w 1930/31 — 703.000. — obecnie — 180.000.—, na muzykę — 600.000.—, obecnie — 65.000.—, na konserwację zabytków — 450.000.—, obecnie — 90.000.— zł. — To nie jest już dno kryzysu, to są symboliczne złotówki, z którymi nie wiadomo jak sobie daje radę kierownik Wydziału Sztuki w Ministerstwie p. Zawistowski, czerpiąc skądś zdumiewającą siłę optymizmu.

Na teatr Państwo Polskie przeznaczają 100.000.— zł. Czechosłowacja 3 mil. Milionowe sumy przeznaczają Węgry i Jugosławia, nie mówiąc już o państwach zachodnich, z którymi porównanie byłoby zbyt żenujące. Gmachy Akademii, Konserwatorium, państwowych szkół zdobniczych nie są przystosowane ani do programu, ani do ilości studiujących. W tych warunkach najlepsze programy stają się fikcją. Sprawa ta wymaga reform.

Mamy ustawy muzealne, ale brak do nich rozporządzeń wykonawczych. W rezultacie wzmógł się wywóz dzieł sztuki, jak stare obrazy. Straciłszy obrazy Dürera, Tycjana, Tintoretto, van Dycka, Rembrandta, Ruisdała, Martiniego, Belliniego, cenne arasy, gobeliny o europejskim znaczeniu. Niezbędne jest utworzenie państwowego funduszu wykupującego.

Artyści plastycy czekają na projekt ustawy, która by zobowiązywała do wstawiania pewnego procentu — np. 2% — na rzeźby i malarstwo do kosztorysów budowli gmachów użyteczności publicznej. Nie byłoby wtedy takich przykrych objawów, jakim jest sala sejmowa, świecąca pustkami ścian w miejscach przeznaczonych na malowidła ściennie, mimo że starczyło pieniędzy na brązy. Ustawa taka obowiązuje we Włoszech i częściowo w Niemczech. Nowy gmach naszego M. S. Z., i Wojskowego Instytutu Geograficznego, oraz dekoracje statków „Piłsudski” i „Batory” świadczą, że nasi artyści plastycy są do tej roli przygotowani.



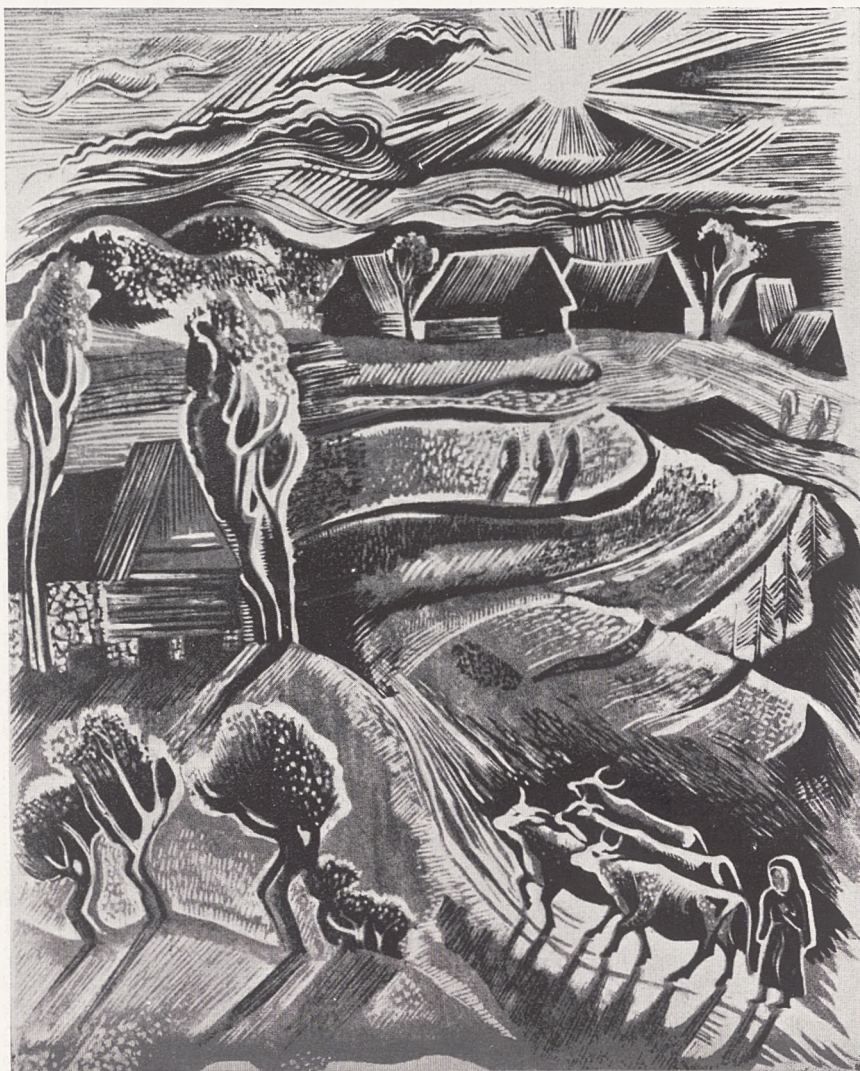
Po raz pierwszy w tym roku przeznaczono na Akademię Literatury 60.000 zł. Jest to również symbol, który nie pozwoli odegrać Akademii Literatury roli, jakiej oczekuje od niej społeczeństwo. Wydanie ustaw bibliotecznych i ustawy, przekazującej na rzecz literatury dochodów z utworów t. zw. martwej ręki.

Kompromitującą jest sprawa Opery Warszawskiej: tylko hojna interwencja Państwa i połączenie Opery z orkiestrą Filharmonii mogłoby sytuację uzdrowić.

Na opiekę Państwa czekają teatry objazdowe, chóry. Akcji ratowniczej wymagają zabytki architektury. Zamek w Ujeździe, w Starym Siole, Janowcu, Chęcinach, pałace w Równem, w Starym Otwocku, zabytki w Drohiczynie, w Su-

praślu, Grodzisku są w ruinach. O ochronę woła Kazimierz Dolny, Szydłowiec, Pińczów itd.

Wiem, że te rzeczy nie dadzą się załatwić jednym pociągnięciem pióra. Chodziło mi o wykazanie ogromu zaległości, które na nas ciążyą i o wskazanie jak obszerna jest dziedzina, którą minister musi się zajmować poza sprawami oświatowymi, jak wielkie są szczeliny nie tylko natury finansowej, ale ustawodawczej. Jeżeli się jeszcze zważy, że sprawa Funduszu Kultury Narodowej nie ruszyła z miejsca, bo w ubiegłym roku nie było ani jednego zebrania Kuratorium, to nasuwa się myśl o potrzebie stworzenia jakiejś instytucji centralnej, nowego Ministerstwa Kultury i Propagandy Sztuki, które by uporządkowało chaos w tej dziedzinie.



BOGNA KRASNODEBSKA - GARDOWSKA. *P o d e s z c z u.* Drzeworyt barwny. 1938.



# DRZEWORYT BOGNY

## KRASNODEBSKIEJ - GARDOWSKIEJ

Nie dawne są czasy, kiedy drzeworyt polski, uwolniony z ciężarów powielania i reprodukcji w obcej technice wykonanych dzieł sztuki, otrzymał całkowitą niezależność artystyczną. Ten doniosły w dziejach naszej grafiki fakt jest bezpośrednio związany z nazwiskiem Władysława Skoczylasa, który jako artysta sugestią swego talentu stworzył dla drzeworytu odpowiadające jego możliwościom miejsce w naszej sztuce, a jako profesor początkowo Szkoły a później Akademii S. P., zbudował pod przysły jego rozwój.

Nie pozbawiony charakteru apostołstwa stosunek Skoczylasa do drzeworytu i wybitna jego indywidualność jako twórcy dała początek pewnej szkole, którą zresztą należy rozumieć nie w sensie doktryny formalnej. Daleka od niej była, polegająca na kształceniu ręki i oka, metoda nauczania Skoczylasa, nie mniej jednak wyznaczenie wiary tak znakomitego artysty musiało znaleźć swój oddźwięk w twórczości jego uczniów. W wyznaniu tym doszło do głosu obok charakterystycznego dla Skoczylasa poszanowania tworzywa i położenia nacisku na związek zachodzący między formą, a techniką i materiałem, również zbliżająca go do sztuki prymitywu lapidarność i dekoratywność formy. Jedną z najbardziej interesujących indywidualności w akademickiej pracowni Skoczylasa była Bogna Krasnodębska-Gardowska. Bujny temperament artystyczny przy dużej swobodzie wypowiedzenia się w formie, której naiwna świeżość pozwala domyślać się żywej i gorącej fantazji, zwrócił na Krasnodębską uwagę profesora, który pokładał wielkie nadzieje w jej szczerym talencie.

Na dwa lata przed ukończeniem szkoły w 1924 roku znalazła się artystka w gronie uczniów wybranych przez Skoczylasa do wzięcia udziału w wystawie Mediolańskiej. Jest to pierwszy oficjalny jej występ. W następnym roku staje się jednym z członków — założycieli powstałego z inicjatywy Skoczylasa, stowarzyszenia drzeworytników, pod tytułem „Ryt”. Odtąd Gardowska bierze udział we wszystkich wystawach stowarzyszenia.

Pierwsza zbiorowa wystawa jej prac w Instytucie Propagandy Sztuki, pozwala zdać sobie sprawę z całokształtu przebytej dotychczas przez artystkę drogi.

Droga ta pełna raptownych skrętów, jest trudnym terenem rozumowania, które dałoby moż-

ność bardziej syntetycznego ujęcia. Związane z wybitną wrażeniowością artystki, brak ciężarów konsekwencji w rozwoju i gwałtowne rozbrzęknięcie talentu, którym towarzyszą nie mniej nagłe jego spadki, czynią ze sztuki Gardowskiej zjawisko trudne i skomplikowane. Dlatego, aby móc zorientować się w artystycznym dorobku Gardowskiej, koniecznym jest chronologiczne prześledzenie go, do czego okazję daje wystawa. Zgromadzone ostatnio w Instytucie Propagandy Sztuki prace Gardowskiej obejmują całokształt jej twórczości tj. od chwili ukazania się w 1924 r. jej pierwszego drzeworytu, aż po dzień dzisiejszy.

Talent Gardowskiej dojrzewał w atmosferze twórczego napięcia, którego źródłem była indywidualność profesora, współpracującego z gronem zdolnych uczniów. Kolegami Gardowskiej

B. KRASNODEBSKA-GARDOWSKA.  
Objawienie Św. Jana. Drzeworyt. 1925.







B. KRASNODĘBSKA-GARDOWSKA.  
Droga Krzyżowa. Drzeworyt kolorowany.

byli wówczas m. in.: Chrostowski, Cieślowski, Konarska, Kulisiewicz i Mroźewski. Entuzjazm Skoczylasa dla drzeworytu, którym pociągnął wszystkich swych uczniów, zdecydował również o technice Gardowskiej.

W twórczości artystki oddziaływanie indywidualności profesora miało swą poważną, aczkolwiek nie zasadniczą pozycję.

W okresie szkolnym wewnętrzna potencja uchroniła Gardowską od przejęcia wpływów Skoczylasa, którego dojrzała dyscyplina formalna obca wtedy była jej naiwnemu przeżyciu rzeczywistości. Przeżycie to wypowiedała śmiało w pozabawionej komplikacji i samokrytycyzmu wieku dojrzałego — formie, której prymitywna schematyczność zachowuje całą uroczą świeżość i żywość jej odczuć. Przykładem może tu być wykonany w 1924 roku barwny drzeworyt pt. „Kazimierz”. Szczerym prymitywem jest także powstały w dwa lata później barwny drzeworyt „Powódź”. Mniej abstrakcyjnie płaski niż „Kazimierz”, odznacza się żywą, przybierającą formę groteski ekspresją charakteryzowania i śmiało przeprowadzoną kompozycją zdradzającą poetycką fantazję autorki. W obu drzeworytach, dalekich od linearyzmu i ciętych w szerokich płaszczyznach, artystka operuje sylwetą.

Tę płaskość formy podkreśla kolor, pozbawiony występującej w późniejszych drzeworytach vibracji; założony on jest jednolitymi, gęstymi plamami.

Na wyraźny wpływ Skoczylasa wskazuje dyplomowa praca Gardowskiej, złożona z pięciu rycin teka, do której temat zaczerpnięty został z Objawienia św. Jana. W pracy tej, ograniczając się do biało-czarnej gamy, usiłuje artystka wykazać całą swą ówczesną umiejętność w operowaniu kreską. Graficzna czystość techniki polegająca na szczerym wydobyciu charakteru linii, na którą złożył się materiał i narzędzie, stanowi o trwałym pozytywnym dorobku jaki Gardowska wyniosła z pracowni Skoczylasa. Dowodem oddziaływania na jej wyobraźnię żywą i chłonną, indywidualności profesora jest przejście się surową dekoratywnością sztuki prymitywu. W tece Objawienia wyrażone to zostało zarówno w dążności do ścisłego wpisania kompozycji w zadaną płaszczyznę jak i w jasnym wydzieleniu centrum i osi, wokół których symetrycznie krystalizuje się kompozycja. Poza teką „Apokalipsy” pewnych wpływów profesora można dopatrywać się jedynie w cyklu Drogi Krzyżowej, rozpoczętym w roku ukończenia teki. I tu jak w rycinach Objawienia wiąże artystkę ze Skoczylasem, obok pewnej syntetyczności formy, zbliżając ją do sztuki ludowej płaskość i dekoratywność kompozycji. Oparcie się w swych wypowiedziach plastycznych na obcej aż do egzotyizmu sztuce jaką jest prymityw średniowieczny i ludowy kryje zawsze pewne niebezpieczeństwa dla nowoczesnego twórcy. Współczesność, dochodząc do prymitywu po przez formalizm i intelektualizm, nie może nawiązać istotnych kontaktów z tą nawskroś uczuciową w swym realizmie sztuką. W rezultacie uciekanie się do wzorów sztuki prymitywnej stwarza często chłodną, zewnętrzzną manierę twórczości.

To też nie małą zasługą Gardowskiej jest, że mimo przejmowania cech sztuki prymitywu zachowała całą swą świeżość i niezależność. Dzięki charakterystycznej dla artystki w tym okresie pewnej szczerzej naiwności formy, łatwo i prosto nawiązuje ona kontakt ze sztuką prymitywu, biorąc z niej te elementy, które najbardziej psychice współczesnego twórcy mogą odpowiadać: syntetyczność formy i dyscyplinę dekoracyjną. W granicach tych wpływów śmiało wypowiedała Gardowska swój stosunek do sztuki. W tece Objawienia wprowadza artystka w surowy w swej symetrii schemat kompozycyjny element momentalności ruchu. Ruch ten jest istniejącym samym dla siebie czynnikiem, który pozwala artystce, dalekiej od powściągliwości prymitywnego twórcy, wyrazić całą charakterystyczną dla niej żywość.





*B. KRASNODĘBSKA-GARDOWSKA. „J e s i e ń” z cyklu  
„C z t e r y p o r y r o k u”. Drukoryt barwny. Rok 1935.*





B. KRASNOŁĘBSKA-GARDOWSKA., „Topola” z cyklu „Drzewa polskie”.  
Drzeworyt. 1933—1935.



Ryciny Apokalipsy są uroczym przykładem naiwnego przenikania rygorystyki średniowiecza z żywą i bujną fantazją Gardowskiej, której sztuka nowoczesna umożliwiła całkowitą swobodę indywidualnego wypowiedzenia się.

Z mniejszą swobodą, niż w tece Objawienia mogła Gardowska wypowiedzieć się w stacjach Drogi Krzyżowej. W pracy tej obejmującej 14 drzeworytów, które od początku do końca należało utrzymać w jednym charakterze, przepisy kościelne nie mniej krępowały artystkę niż sama treść.

Tematyka religijna przedstawia dla nowoczesnego artysty wielką trudność. Charakterystyczne dla współczesności racjonalistyczno-krytyczne nastawienie, odsuwające religię do sfery indywidualnych, abstrakcyjnych przeżyć, uczyniło prawie niemożliwe odnalezienie dla niej realnej formy plastycznej. Gardowska oparła się w swym cyklu o sztukę ludową, jako uczuciowo bliską religii. Ze sztuki tej bierze artystka pewne cechy ogólne, jak lapidarną prostotę i dekoracyjność formy, które to właściwości interpretuje pod kątem tematu. Pragnąc otrzymać odpowiadającą dostojnej powadze treści monu-

mentalność formy i ujmując ją w surowe rygory prostoty, popada w pewną stylizację. Pełen naiwnej ekspresji ludowy realizm opowiadania, przybiera tu formę, nie pozbawioną patosu symboliki. Towarzyszy jej w scenach z Madonną i św. Weroniką przeintelektualizowany, piękny liryzm, którego abstrakcyjna wymowa jest nie do pomyślenia w sztuce ludowej.

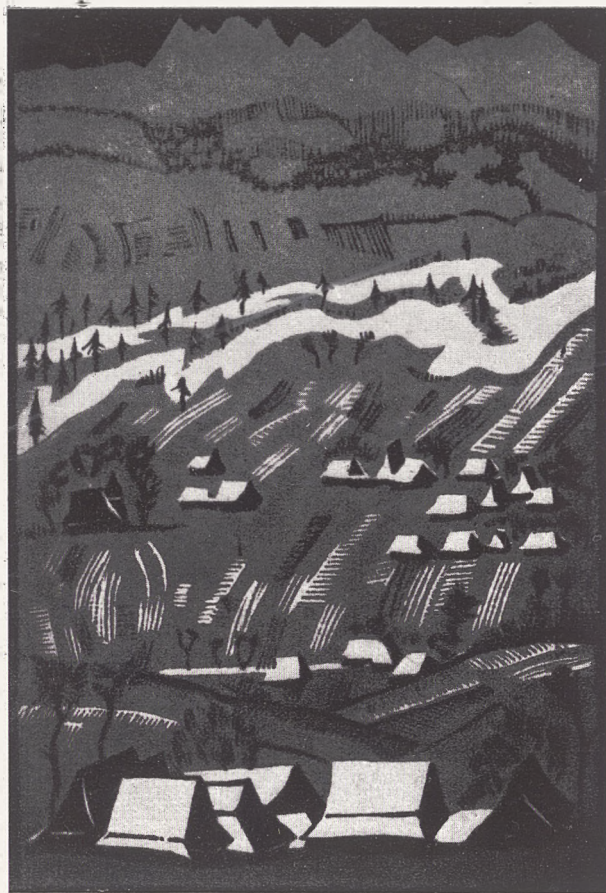
W pracach tych dochodzi poza tym do głosu właściwe Gardowskiej poczucie konstrukcji. Artystka wychodząc poza łatwy schemat Apokalipsy, łączy surową dyscyplinę dekoracyjną z dynamizmem napięć kierunkowych, otrzymując w rezultacie, jak w scenie Ukrzyżowania, przy całej ekspresji ruchu prawie surową w swej zwartości całość. Pewne dążenie do ekspresji wyraża się również w niezmiernie bogatej ornamentyce szat, której zgiełkowość przeciwstawia się dostojnej w swej ubogiej prostocie szacie Jezusa.

W technice tych rycin operuje Gardowska charakterystyczną dla drzeworytów ludowych faksymilową czarną linią. Duże jednak płaszczyzny czerni wskazują na pewną komplikację w stosunku do prymitywu. Bardziej to jeszcze podkreśla użycie specjalnego systemu ornamentowania, polegającego na wybieraniu w czerni drobnych elementów wzoru. Drogę Krzyżową Gardowska koloruje ręcznie, tak jak to ma miejsce w drzeworytach ludowych, co przy wielkim bogactwie ornamentyki i płaskości formy, jest ważnym czynnikiem różnicującym.

Po ukończeniu Drogi Krzyżowej w twórczości Gardowskiej następuje odprężenie od pewnych rygorów stylizacyjnych. Artystka, która powraca do drzeworytu barwnego, przestaje tworzyć kompozycje o zadanym temacie, a treścią jej prac stają się bezpośrednie przeżycia przyrody. Powstaje wtedy „Podwórko góralskie”, w którym z pewnym nawet sensualizmem malarskim oddany został dosyt gorącego lata. Naturalistycznej przypadkowości momentu w tym drzeworycie towarzyszy żywa szkicowość formy, dobytej z żółtego tła czarną linią, rozlewającą się niekiedy w niemniej mięki zaciek światłocienia, któremu przeciwstawiają się pozostawione w jasnym kolorze papieru plamy. Występująca tu impresyjność zasadniczo już różni Gardowską od graficzności Skoczylasa. Pewien charakterystyczny dla Gardowskiej pierwiastek malarski, występujący w „Kazimierzu” i „Powodzi” dochodzi znów do głosu co szczególnie wyraźnie zaznacza się w drzeworytach kolorowych, w których artystka operuje przede wszystkim plamą. W „Podwórku” wykazuje również Gardowska, w stosunku do pewnej nieporadnej surowości pierwszych prac duże już opanowanie rysunkowe.

Bardziej syntetyczny charakter ma powstałe bezpośrednio po „Podwórku góralskim” —

B. KRASNODEBSKA-GARDOWSKA.  
P o d w ó r k o g ó r a l s k i e. Drzeworyt barwny. 1928.







B. KRASNO DĘBSKA-GARDOWSKA. *S i a r y p o r t*. Drzeworyt barwny. 1930.

„Podhale”. W drzeworycie tym, zachowując całą bezpośredniość uroku przyrody, daje artystka, mimo pozoru błogiej przypadkowości, mocno kompozycyjnie zorganizowaną całość. Duża przy tym w stosunku do „Podwórka” precyzja formy, subtelnie przeprowadzonej w kolorze stanowi o poważnych walorach artystycznych tego drzeworytu. Na dość chłodną, piękną gamę, której charakterystyczną malarską powietrzną podkreśla użycie białej kreski, złożyły się barwy: zielona, ciemno-niebieska i sepiowa.

Dalszym dowodem czerpania tematyki z życia i przyrody są wykonane w 1929 r. pierwsze drzeworyty tonowe Gardowskiej: „Góralczyk” i „Prządka”. Technika drzeworytów tonowych, które odtąd na pewien czas zapanują wyłącznie w twórczości Krasnodębskiej-Gardowskiej, polega na słabszym lub mocniejszym naciskaniu papieru w czasie odbijania, co pozwala uży-

wać różne natężenie tego samego koloru. Jeśli technice tej można zarzucić pewne wady w sensie czystości drukarskiej, to nie można jednak odmówić uroku ręcznej odbitki z całą jej swobodą i żywą przypadkowością. Pierwsze wyżej wymienione drzeworyty nie przedstawiają się jednak kolorystycznie interesująco. Znacznie już większy efekt w barwie osiągnęła artystka w „Krzemieńcu”. Użyła tu zestawienia czarnego i niebieskiego koloru, otrzymując chłodny szarmonizowany zespół. W „Krzemieńcu” również zaznacza się właściwa dla Gardowskiej żywość charakteryzowania, w której, wychodząc poza groteskową naiwność pierwszych prac, wyraża artystka świadome dążenie do wyrazu. Dalszym rozwinięciem tej tendencji jest „Powrót z hal”, będący pięknym dorobkiem tego okresu. W śmiało rozwiązanej w swej płaskości formie łączy się tu dekoratywność pierwszych drzeworytów artystki z głębokim uczuciowo przeży-





B. KRASNODĘBSKA-GARDOWSKA.  
T u l o n. Drzeworyt. 1932.

ciem przyrody, stwarzając przekonującą sugestię syntezy i harmonii. W kompozycji tej ciasny krąg chat, ludzi i zwierząt, objętych nurtem wzajemnego współżycia, ma w swej prostej symbolice dostojną prawie powagę. Mocny wyraz podkreśla pięknie, dekoracyjnie rozegrana gama złożona z przełamanych tonów żółtozłotych i oranżowych skontrastowanych z czernią i bielą. Charakter syntetycznego ujęcia ma również „Burza”. Mniej płaska niż „Powrót z hal”, bardziej od niego uczuciowo chłodna, posiada nastrojowość i patos pustego krajobrazu. Odnacza się przytym subtelnością koloru, który w przeciwieństwie do dekoracyjnej kontrastowości barw „Powrotu” — opiera się na harmonii zielono-niebieskich, czarnych, białych i sepiowych tonów.

W 1931 roku następuje zmiana w twórczości Krasnodębskiej-Gardowskiej. Artystka, zarzucając swój poprzedni sposób tonowego odbijania, niuanse światłocienia opiera w drzeworycie barwnym na grze kresiek. Pewna jednak komplikacja techniki pociąga za sobą komplikację formy. Gardowska nie mając takiej swobody kolorystycznego wypowiedzenia się jak w odbitkach tonowych, idąc w kierunku ekspresji,

poczyna nadużywać bogactwa elementów. Pierwszy w tej technice drzeworyt pt. „Stary Port”, może być przykładem połączonego z pewnym niepokojem formy, poszukiwania ekspresji. Ta zaznaczająca się w „Starym porcie” dążność do wyrazu dobitniej ujawniła się w granicznym z maniereczną stylizacją „Ogrójcu”.

Z tej niebezpiecznej drogi sprowadza artystkę zmiana techniki. Idąc po linii możliwości osiągnięć kreską, Gardowska zarzuca barwny drzeworyt. Już w tym samym co „Ogrójcu” roku powstają pierwsze jej od 1928 roku czarno-białe prace. W tym okresie pochłonięta możliwościami, a zarazem pojawiającymi się trudnościami techniki, staje się bardziej spokojna w formie. W pierwszych tych pracach, operuje artystka drobnymi, skrzącymi się w czerni, białymi kreskami, które krzyżując się, tworzą mnóstwo delikatnych siateczek, czyniących wrażenie narzuconych na czerni pajęcznych filigranów. Charakterystycznym przykładem ówczesnego *métier* Gardowskiej są „Sieci”, w których artystka osiągnęła najwyższy efekt tej techniki. Z większą oszczędnością i zdyscyplinowaniem stosuje Gardowska kreskę w spokojnie i pięknie skomponowanym „Tulonie”, w którym dochodzi już do głosu czern, jako aktywny czynnik kompozycji.

Idąc w kierunku osiągnięcia własnego wyrazu w czarno-białym drzeworycie, artystka wyswobadza się z pewnej suchości siekania płaszczyzny drobną kreską i zdobywa śmiały gest szerokiego cięcia. Giętka, wijąca się smuga aksamiitnej, nasyconej czerni, organicznie powiązanej i zrównoważonej z bielą, stanowi o jej stylu. Szerokość malarskiego ujęcia wykluczająca drobiazgowość formy, do której skłaniała poprzednia technika, zbliża teraz Gardowską do jej barwnych drzeworytów z okresu przed „Ogrójcem”.

Pięknym przykładem może tu być „Świątek”. Bogactwo płomienistej techniki, ujętej w karby świadomych zamierzeń artystycznych, złożyło się na mocną w wymowie i bujną całość. W drzeworycie tym mimo całej żywości, jest pewien ciężar osiągnięcia, dający wrażenie spokoju i różniący go zasadniczo od nerwowości, która od powstania „Starego Portu” w mniej lub bardziej wyraźny sposób przejawia się w twórczości Gardowskiej.

Dalsze pójście w kierunku ekspresji, któremu towarzyszy rozwijająca się w technice wirtuozeria, znalazło swój wyraz w wykonanym w 1933/35 r., cyklu pt. „Drzewa polskie”. Artystka wyżywa się teraz w bogactwie swego *métier*. Pojawiające się komplikacje techniczne pozwalają artystce wykazać jej umiejętność w opanowaniu rzemiosła. Wypełniając pra-



wie całą płaszczyznę ryciny elementem wzorów swej techniki, Gardowska nie ogarnia już szerokim spojrzeniem, jak w „Świątku”, całości ujęcia. Pewną jasność w formie zdobywa artystka wycinając duże przestrzenie czerni, którą nasycone są „Drzewa”. W prosty ten sposób, ograniczając bogactwo faktury, uzyskuje mocniejszy wyraz w kompozycji. W wykonanych w tej technice drzeworytów najbardziej interesujący, jest zbliżony do grafiki rosyjskiej „Hucul”.

Również bardziej przejrzyste i spokojne w formie są „Cztery pory roku”. Poprawne w rysunku i kompozycji, są dość neutralne w wyrazie. Barwność i pewna sielska rodzajowość zbliża te drzeworyty do twórczości Gardowskiej z okresu „Krzemieńca”, z tą jednak zasadniczą różnicą, że występujący tu pierwiastek literacki, wyrażający się w dążeniu do syntezy tematycznej, obcy jest zrodzonym z bezpośredniego przeżycia przyrody, wcześniejszym pracom.

Pe pewnym uspokojeniu widocznym w „Czterech porach roku”, znów dochodzi do głosu charakterystyczna dla Gardowskiej ekspresja, tym razem połączona z całym aparatem technicznych skomplikowań. Powstaje „Martwy ptaszek” i „Gęsiarka”. Drzeworyty te są jakby dalszym rozwinięciem występującej w „Ogrójcu” manieri stylizacyjnej. Podobnie jak w „Drzewach”, w stosunku do których staje się artystka bardziej twarda w formie i sucha w technice, odznaczają się te drzeworyty nieogarniającą całości krótkowzrocznością.

W swych dążeniach od osiągnięcia wyrazu i charakteru zbliża się Gardowska do Kulisiewicza. Bez porównania mniej od niego refleksyjna, a bardziej wrażeniowa, nie może artystka uzyskać typowej dla tego twórcy głębokiej wymowy formy, opartej o lapidarną syntezę.

Mając w dalszym ciągu za cel ekspresję, w swym ostatnim cyklu pt. „Człowiek i drzewo”, idzie Gardowska w kierunku syntezy i monumentalnych uproszczeń formy. I tu jednak pewna gadatliwość formy i nadużywanie elementu graficznego nie pozwala autorce osiągnąć zamierzonego wyrazu zwartości i siły.

1938 rok zaprezentowany jest na wystawie przez jeden drzeworyt „Po deszczu”. W pięknym kolorze tego drzeworytu, zarówno jak w syntetyczności i dekoratywności ujęcia wskrzeszona została tradycja jej barwnych drzeworytów z okresu „Powrotu z hal”. Jest jednak w tej rycinie różnica go od prac młodzieńczych ciężar dojrzałości, stanowiący o poważnej, mocnej wymowie kształtu, bardziej plastycznie czutego w swej masie. Charakteryzuje go poza tym pewne już mistrzostwo formy, wyrażające się zarówno w daleko idącej swobodzie w reżyserowaniu kompozycji, jak w mocnym



B. KRASNO DĘBSKA-GARDOWSKA.  
H u c u ł. Drzeworyt. 1935.

powiązaniu elementów, stwarzającym wymowę prawie organicznej konieczności. W stosunku do twórczości lat ostatnich, drzeworyt ten jest szerokim oddechem wyswobodzonej bujności artystki. Po okresie, w którym talent Gardowskiej, ukryty był za murem technicznej erudycji, mamy znów radość bezpośredniego z nim obcowania.

Po doprowadzeniu przeglądu artystycznego dorobku Gardowskiej, aż do ostatniego akcentu, nasuwają się pewne wnioski ogólne.

W twórczości Gardowskiej zaznaczają się dwa wielkie okresy. Dzielącym je momentem, jest ukazanie się „Starego portu”, a w rok później „Ogrójca”.

W pierwszym okresie, obejmującym lata 1924 — 1929, twórczość Gardowskiej rozwija się bardziej konsekwentnie i jasno. Najwcześniejsze jej prace odznaczają się młodzieńczą potencjalnością pogrążenia we własnym świecie fantazji. Powstaje wtedy „Powódź”, „Apokalipsa”, „Kazimierz” i różniący się od nich, ale w głębi podobnie jak one szczerzy w swej naiwnej płaskości, cykl „Drogi Krzyżowe”.

To potencjalne nasilenie talentu artystki zaznacza się w sposobie przejmowania przez nią





B. KRASNO DĘBSKA-GARDOWSKA. „Trumna” z cyklu „Człowiek i drzewo”.  
Drzeworyt. 1937.

wpływow Skoczylasa i sztuki prymitywu. Od-  
działywanie to nie sięga do głębi indywidual-  
ności artystycznej, a pozostaje na powierzchni

czysto formalnych zagadnień, swobodnie przez  
Gardowską interpretowanych z całą młodzień-  
czą ufnością w prawdziwość swej wizji.



Po ukończeniu „Drogi Krzyżowej”, artystka pod wpływem uroku przyrody wychodzi jakby bardziej nazewnątrz. W twórczości jej zapamiętuje pełen swoistego uroku drzeworyt barwny. Głębokie przeżycie formy i nasilenie uczuciowe rodzi syntezę, jaką jest „Powrót z hal”.

Cały ten pięcioletni, kończący się na „Burzy” okres, który charakteryzuje prosty, szczerzy stosunek artystki do świata, formy i siebie, daje nam pełną satysfakcję bezpośredniego obcowania z jej przeżyciami.

W drzeworytach jednak z lat następnych obcowanie to, staje się utrudnione. W pracach tych pojawiają się pewne komplikacje. Artystka pragnie teraz wykazać się większą dojrzałością i opanowaniem formy. Dochodzi do

głosu charakterystyczna dla ostatnich lat jej twórczości nerwowość szukania własnego wyrazu. Ten trawiący Gardowską niepokój, który przybiera niekiedy formę prawie dramatyczną, utrudniając możliwości artystycznych osiągnięć, broni ją jednak od zastygnięcia w manierze.

W chaosie tych poszukiwań pięknym akcentem bujnej żywotności talentu Gardowskiej znaczy się twórczość z okresu „Świątka”.

Oddzielną pozycję, która jak można sądzić, jest zapowiedzą nowej ery w pracy Gardowskiej jest drzeworyt „Po deszczu”. Po długiej zjeżonej niebezpieczeństwami drodze, objawiło się w nim oblicze artystyczne Gardowskiej w całej swej dojrzałej mocy.

*Maria Rogoyska*



B. KRASNODĘBSKA-GARDOWSKA. Powrót z hal. Drzeworyt barwny. 1929.



Osoba i dzieło Feliksa Piwarskiego, malarza, rysownika i litografa, tworzącego w pierwszej połowie ubiegłego wieku w Warszawie, zajmujące w historii sztuki polskiej jedną z tych niestety licznych pozycji, które do dziś dnia, ku smutnej sławie naszej kultury plastycznej nie zyskały nie tylko właściwego opracowania, ale nawet przyzwoitego oświetlenia.

Piwarski był i jest znany jako zdolny malarz i rysownik, który pod wpływem Norblina zaczął tworzyć sceny z życia placów i ulic warszawskich, a w pierwszym rzędzie typy przyjeżdżających na jarmarku chłopów, żydów, drobnej szlachty, jak i miejscowych piaskarzy, chłopców na posyłki, ulicznych sprzedawców. Tyle się tylko mówiło i pisało o Piwarskim, przeto nic dziwnego, że gdy w pewnym czasie wynikła kwestia autorstwa małego, niesygnowanego obrazka olejnego przedstawiającego mężczyznę i kobietę zapijających się winem, bez specjalnych skrupułów przypisano ten obraz Feliksowi Piwarskiemu. Bohaterowie tego obrazka to typy wyraźnie karczemne, a że według ogólnego i mocno uproszczonego sądu tylko Piwarski interesował się podobnym tematem, więc przygodnym — najprawdopodobniej — ekspertom mogło się wydawać, że nie popełnili tu żadnej pomyłki i że dalsza dyskusja jest tu zupełnie zbędna.

Dyskusję tę jednak uznano z biegiem czasu za rzecz konieczną, gdyż okazało się, że pierwotna klasyfikacja była z gruntu fałszywą. Kto zaś ten obraz zaklasyfikował jako dzieło Piwarskiego trudno byłoby dziś dociec. Pierwotnie należał on do p. Antoniego Żeliszewskiego i tenże 25 listopada 1924 roku sprzedał go za cenę ośmiuset zł Muzeum Narodowemu w Warszawie. Można byłoby przypuszczać, że w czasie transakcji ustalono autorstwo: „Sceny rodzajowej” (pod takim tytułem obraz ten został zakupiony), jednak sprawa ta musiała być wcześniej ustalona, gdyż w „Malarstwie polskim” Eligiusza Niewiadomskiego pisanym w r. 1922 „Scena rodzajowa” została zareprodukowana, jako jeden z charakterystyczniejszych (!) obrazów Piwarskiego pod innym tylko tytułem „Pijacy”. Na podstawie tej reprodukcji należy wnioskować, że tkwiąca do dziś dnia na ramie nieszczęsnego obrazu mosiężna tabliczka z wrytym na niej imieniem i nazwiskiem, oraz datą urodzin i śmierci Feliksa Piwarskiego jest dawniejszego, choć nie wiadomo jak bardzo dawnego pochodzenia.

Rzeczą gorszą jest to, że z tą niezbyt zaszczytną dla naszych historyków tabliczką „Scena

rodzajowa” znalazła się na wystawie, jaką zorganizował dwa lata temu Instytut Propagandy Sztuki pod nazwą „Malarstwo Warszawskie pierwszej połowy XIX wieku” choć już, — mimo tej nieśmiertelnej tabliczki — nie jako dzieło Piwarskiego, ale Feliksa Pęczarskiego.

Skąd ta zmiana?

że „Pijacy” nie są dziełem Piwarskiego na to wystarczy nawet pobieżne porównanie tego obrazu z jakąkolwiek pracą Piwarskiego. Temat, a nawet nastrój „Sceny rodzajowej” zbliżający ją do prac Piwarskiego jest tu niczym w porównaniu z charakterem postaci przedstawionych na obrazie, jak i z techniką samego obrazu. Piwarski z całą swoją twórczością z jednej strony, a „Scena rodzajowa” z drugiej, to jednak dwie krańcowości, które trudno byłoby z sobą pogodzić. Owa pijacka i bezwzględnie łajdacka para żadną miarą nie mogłaby się znaleźć w towarzystwie bohaterów Piwarskiego znanych ze swej ukladności, grzeszności, sentymentalności. Dowodem tego niech będzie choćby „Targ w Opatowie” pokazany na wspomnianej wystawie w Instytucie Propa-

*Przypisywana F. PĘCZARSKIEMU Scena rodzajowa.*





gandy Sztuki, popularna „Spekulacja” lub „Wesoły powrót”.

Obalenie nie wiadomo, jak i kiedy powstałej legendy o autorstwie Piwarskiego „Sceny rodzajowej” nie byłoby — jak widzimy — specjalnie kłopotliwe, ale tu nasuwa się pytanie dla jakich znowu racji przyznano ten obraz Feliksowi Pęczarskiemu malarzowi, który żył, pracował w tym samym czasie co i Piwarski i także w Warszawie.

Na wstępie trzeba zaznaczyć, że obarczenie Pęczarskiego „Sceną rodzajową” nie stało się za przyczyną organizatorów wystawy w IPS-ie. Zrobił to wcześniej Wacław Husarski w swej niewielkiej pracy zatytułowanej „Karykatura w Polsce”. Co prawda W. Husarski nie zajmuje się specjalnie w swej pracy „Sceną rodzajową”, nie wymienia jej nawet w tekście, ale w załączonych do książki reprodukcjach podaje „Scenę rodzajową” pod znów innym tytułem „Para pijaków”, jako rzecz Pęczarskiego. Co skłoniło W. Husarskiego do przyznania Pęczarskiemu „Sceny rodzajowej” nie wiemy, gdyż o tym nic nie pisze. W każdym razie, jak się niżej przekonamy przypuszczenie to było bardzo prawdopodobne (jednak tylko przypuszczenie) i od tego mniej więcej czasu, znów bez żadnych sprzeciwów „Scenę rodzajową”

LUDWIK L. BOILLY. *La félicité parfaite.*



zwaną już teraz rozmaicie uważano za oryginalną pracę Feliksa Pęczarskiego.

W tym miejscu trudno się jednak powstrzymać od uwagi, że wystawa Instytutu Propagandy Sztuki, na której — jak już pisałem — znalazła się „Scena rodzajowa” w roku 1936 była doskonałą okazją, by raz nareszcie rozstrzygnąć do czyjego dorobku obraz ten należy zaliczyć i dlaczego tak powinno być, a nie inaczej. Mimo, że „Scenę rodzajową” oglądaliśmy w IPS’ie jako utwór Pęczarskiego, decydujące rozstrzygnięcie tej sprawy nie zapadło.

Jak wiadomo wystawa malarstwa warszawskiego posiadała dwa katalogi. W pierwszym z nich, katalogu małym, prowizorycznym, zwanym „Spisem dzieł” pod nazwiskiem Feliksa Pęczarskiego umieszczono jedenaście prac, wśród których znalazła się „Scena rodzajowa” opatrzona 96 numerem.

W katalogu zaś dużym, który się ukazał pod koniec wystawy i opracowany został przez Jerzego Sienkiewicza, wymienionych było dwanaście prac Feliksa Pęczarskiego, ale wśród nich niestety nie ma „Sceny rodzajowej” ani pod tym, ani pod innym tytułem. Nie ma jej też rzecz oczywista wśród prac Piwarskiego, ani wśród prac artystów nieznanych.

Pominięcie to w każdym razie jest zastanawiające, choć przyczynę niezgodności właściwego katalogu z zastępczym „Spisem dzieł” tłumaczy w pewnym stopniu autor dużego katalogu w końcowym ustępie przedmowy, gdzie pisze: „Katalog niniejszy obejmuje materiał usystematyzowany i opracowany w trakcie otwartej już wystawy. Łączność jego ze spisem dzieł wydanym przy otwarciu wystawy zaznacza się w cytowaniu numerów tego spisu przy omawianiu poszczególnych obrazów. Numeracja jednak katalogu w stosunku do spisu, uległa zmianom wynikłym skutkiem przybycia nowych dzieł, ustalenia autorstwa dotąd bezimiennych, względnie błędnie określonych obrazów, dalek wyeliminowanie niektórych, oraz nie otrzymanie tych, na które początkowo organizator liczył”.

Tłumaczenie to jest zasadniczo do przyjęcia, ale żałować należy, że autor nie wskazał, które prace zostały wyeliminowane i dlaczego, które prace zostały w „Spisie dzieł” błędnie określone, w jaki sposób błędy te naprawiono i wreszcie, które prace nie doszły na wystawę — gdyż dzisiaj operując i spisem dzieł i katalogiem, a mając jeszcze w świeżej pamięci całą wystawę nie wiemy co należy przypisać owym zmianom, a co ewentualnym omyłkom własnym, czy organizatorów.

Z tego ciągle narastającego powikłania mogliśmy szukać wyjścia w podręcznikach historii sztuki, ale niestety i Kopera i Mycielski, Starzyński i Zahorska, a także Historia Ossolineum



milczą uparcie o „Scenie rodzajowej”. Studio-  
wanie zaś licznych recenzji z wystawy malar-  
stwa warszawskiego, nie dałoby nam ciekawo-  
go materiału, gdyby nie jedna, jedynie recenzja  
Wacława Husarskiego, drukowana w „Czasie”  
z datą 14 lipca 36 r. Otóż W. Husarski w swej  
recenzji cofa swój sąd o autorstwie Pęczar-  
skiego „Sceny rodzajowej”, a stwierdza, że  
„Scena rodzajowa”, nie jest niczym innym, jak  
tylko kopią z... L. Boilly.

Otóż i nowy, i niemniej sensacyjny zwrot w hi-  
storii poszukiwania autora dla „Sceny rodza-  
jowej”. Tego rodzaju wypowiedzenie, przy na-  
leżycie funkcjonującym aparacie krytycznym  
powinno było wywołać rzeczową i szeroką dy-  
skusję i wreszcie rzec całą do cna, do ostatniej  
wątpliwości wyświecić. Tymczasem nikt się  
tym nie zdiwił, nikt się tym nie poczuł zasko-  
czony, oświadczenie Wacława Husarskiego po-  
szło mimo całej sprawy, a „Scena rodzajowa”  
— o rozpacz — powędrowała z nieodstęp-  
ną etykietką mosiężną, do zbiorów Muzeum, jako  
dzieło Pęczarskiego.

Makuszyński taką historię nazwałby historią  
ponurą.

Kopia z L. Boilly.

Stwierdzenie tego faktu przez W. Husarskiego  
nie rozwiązało jeszcze całej sprawy, a prze-  
ciwnie, nadało jej jakiś mocno żenujący, po-  
 prostu zawstydzający akcent. Całą winę ponosi  
tu oczywiście pan Ludwik Leopold Boilly, któ-  
 ry przed stu laty pozwolił się kopiować jakie-  
 muś malarzowi polskiemu, ale nie dał się po-  
 znać naszym krytykom, choćby na tyle, by  
 uniknąć tych wszystkich pomyłek. Osobą L.  
 Boilly nie interesowano się w Polsce specjalnie  
 nigdy i zdaje się poza jedną historią Sztuki  
 Ossolineum, gdzie w tomie III-cim, na stronie  
 407 czytamy „życie obyczajowe epoki dyrekto-  
 riatu i empire’u, ilustruje interesująco L. Bo-  
 illy”, nikt o tym grafiku i malarzu nie wspo-  
 mina.

Tieme Becker i A. Springer, piszą o L. Boilly,  
 jako o malarzu krajobrazów, portreciście, ry-  
 sowniku i litografie, urodzonym 5 lipca 1761 r.  
 w północnej Francji, a zmarłym 4 stycznia  
 1845 r. w Paryżu<sup>1)</sup>.

L. Boilly, kształcił się w Donai i Arres, a na-  
 stałe osiadł w Paryżu. Był to artysta niezmiernie  
 pracowity i w ciągu swego długiego życia  
 wykonał około 5000 portretów, 500 krajobra-  
 zów, kilkaset rysunków i litografii. Były to  
 obrazki o małych formatach, robione z cudowną  
 lekkością i wdziękiem. W czasie rewolucji, zdo-  
 bywa sobie Boilly duży rozgłos i zostaje prze-

zwany „Małym mistrzem rewolucji”. Tworzy  
 nadal, jednak nie gwałtowne i przejmujące sce-  
 ny rewolucyjne, ale dowcipne, często złośliwe  
 scenki z współczesnego życia. Za największe  
 jego dzieło uznano obraz pt. „Triumf Marata”,  
 który obecnie znajduje się w Muzeum w Lille.  
 Do historii jednak przeszedł ten artysta dzięki  
 swym licznym sztychom i karykaturom, które  
 robił często całymi seriami.

Otóż jeden ze sztychów podobnej serii, czy  
 też cała seria, mająca za temat najprzeróżniej-  
 sze namiętności i śmieszności ludzkie, musiała  
 przywędrować kiedyś do Polski i tu powstała,  
 poza drobnymi szczegółami formalnymi i kolo-  
 rystycznymi, dość wierna kopia jednego szty-  
 chu, noszącego tytuł „La félicité parfaite”, któ-  
 ra później nazwana została „Sceną rodzajową”.  
 Dziś chyba, po raz pierwszy w Polsce, zesta-  
 wiamy ją z jej oryginałem, by nareszcie rozwią-  
 wszelkie wątpliwości, co do autorstwa „Sceny  
 rodzajowej”. Samo zestawienie tych dwóch prac  
 kwestii autorstwa „Sceny rodzajowej” jeszcze  
 — co prawda — nie rozwiązuje, gdyż tu tylko  
 upada mniemanie, że jest to oryginalne dzieło  
 Piwarskiego, lub Pęczarskiego. Nadal zaś po-

FELIKS PIWARSKI. Pożegnanie  
obyczajem dawny m.



<sup>1)</sup> Piwarski urodził się w r. 1794, zmarł w 1859; Pęczarski według wszelkiego prawdopodobieństwa żył między rokiem 1805 — 1862.



zostaje kwestia otwarta, co do osoby, która tę kopię wykonała. Sprawa ta, mogłaby nas już mniej interesować, gdyby nie atmosfera w jakiej powstało wcale nie przypadkowe zainteresowanie się któregoś z naszych malarzy sztychem L. Boilly. Kopia z Boilly jest charakterystycznym momentem dla nastrojów pewnego rodzaju naszej sztuki pierwszej połowy XIX wieku, nastroju, który zapoczątkował Norblin, a o którym zdecydowała twórczość Orłowskiego, Piwarskiego, Smokowskiego, Płońskiego, Pęczarskiego i innych, i z tej też racji odnalezienie jej twórcy nie byłoby, jak mi się zdaje rzeczą błahą.

I gdyby dla tych celów skonfrontować pewne wartości sztuki Pęczarskiego i Piwarskiego z tematycznymi założeniami „Sceny rodzajowej” to wówczas więcej argumentów przemówiłoby za tym, że „Scena rodzajowa” wyszła z pracowni Pęczarskiego. Przy bliższym porównaniu „La félicité parfaite” ze „Sceną rodzajową” uderza nas w tym drugim obrazie pewna, ledwie dostrzegalna wartość, o którą nieznanymi autor powiększył charakter przedstawionych postaci w znaczeniu ujemnym. Pijacy Boilly przy swojej karykaturalności są śmieszni, są jakby nie na serio traktowani, mają w sobie coś z teatru, a przynajmniej taką jest twarz mężczyzny. Pijacy zaś ze „Sceny rodzajowej” pozbawieni są tej lekkości, pozbawieni są tej odrobiny humoru, a są poprostu odrażający. Czy ta zmiana charakterystyki pijących była zamierzona przez kopiującego, czy powstała bez jego woli, trudno sądzić, ale w każdym razie możemy być przekonani, że gdyby tę kopię robił Piwarski, na cieniowaniu fizjonomii w tym kierunku nigdyby się nie zdobył. Każda próba zmiany charakteru pijących podjęta przez Piwarskiego, poszłaby zawsze w kierunku pewnego wyłagodzenia i ugrzecznienia.

Ale, czy ten moment ma być równocześnie argumentem stwierdzającym, że tę kopię zrobił Feliks Pęczarski? Nie. Nawet w tym wypadku nie, gdy podkreślimy szczególne zamiłowanie Pęczarskiego do wydobywania ze swych modeli mocnych rysów charakteru. To zamiłowanie Pęczarskiego mogłoby nasunąć przypuszczenie, że to jednak on wzmoenił w wspomnianym sensie wyraz twarzy pijaków Boilly, ale takie przypuszczenie byłoby niewystarczające dla stwierdzenia, że kopia z „La félicité parfaite”, jest jego dziełem.

Dla wyciągnięcia tego wniosku pomoże nam porównanie „Dwóch graczy w karty” Pęczarskiego (obraz ten znany jest też pod nazwą „Szulerzy”), z jakimkolwiek sztychem L. Boilly. Porównanie to pozwoli nam stwierdzić, ile podobieństwa ma twarz gracza trzymającego rewers z pierwszą lepszą twarzą zinterpretowaną

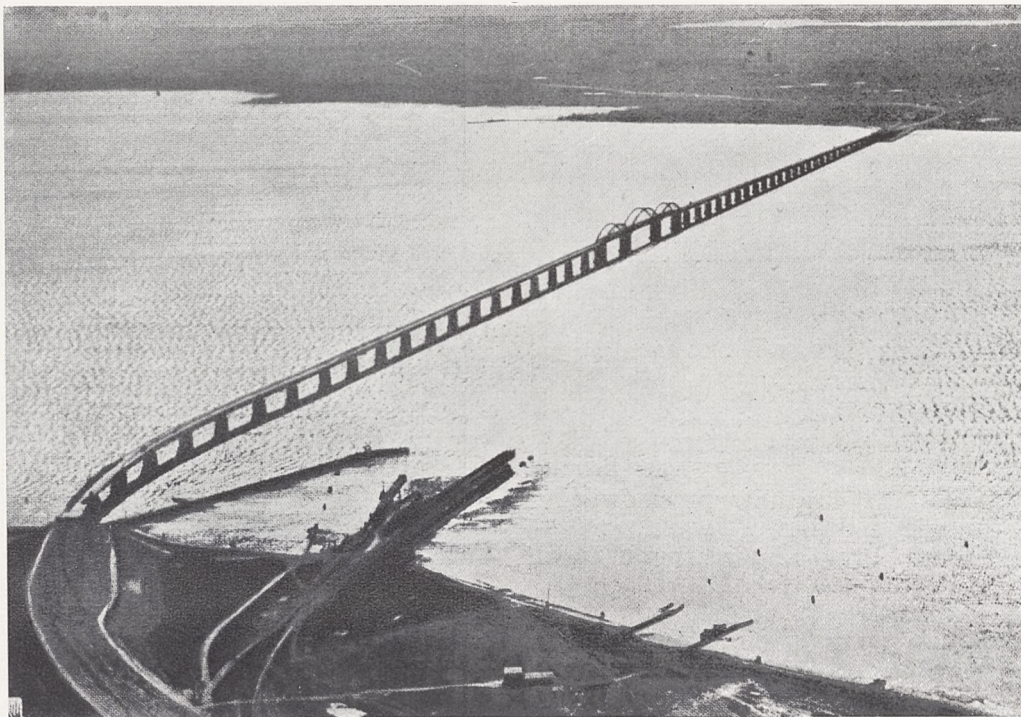


FELIKS PĘCZARSKI. Dwóch graczy w karty.

przez L. Boilly, a choćby z twarzą mężczyzny z „La félicité parfaite”. To samo skrzywienie ust, ten sam obleśny grymas, a przede wszystkim ta sama pasja w wydobywaniu charakteru, pasja nie obawiająca się przesady. W tym zestawieniu wpływ Boilly na Pęczarskiego, czy jak kto woli przejęcie się Pęczarskiego w pewnym momencie swej twórczości pracami Boilly zdaje się nie ulegać wątpliwości. Jak to zainteresowanie trwało długo i na ile było ono głębokie, byłoby rzeczą dalszych rozważań. W tej chwili poprzestajemy na domyśle, że w tym okresie, bezsprzecznego zainteresowania się Pęczarskiego sztychemi Boilly, powstała kopia „Pijaków”, zaczęta tylko, czy też wykonana w całości przez głuchoniemego malarza, który musiał żywo odczuwać wszelką jaskrawość miki i gestykulacji.

W ogólnym wniosku, należy powiedzieć, że „Scena rodzajowa” uchodząca przez pewien czas za oryginalną pracę Feliksa Piwarskiego, a następnie Feliksa Pęczarskiego, jest kopią sztychu Ludwika Leopolda Boilly, zatytułowanego „La félicité parfaite”, wykonaną według wszelkiego prawdopodobieństwa przez F. Pęczarskiego.





Most nad Storstromp łączący Orehored z Masnedo na wyspie Falster dla połączenia Lubecki z Copenhague'q. Długość mostu — 3200 metrów o rozpiętościach 102.30 m i 136.37 m. Szerokość mostu 13.60 m obejmuje tor kolejowy, autostradę i chodnik dla pieszych. Budowę otworzył król Krystjan X 26 września 1937 r. Z „L'Ossature Metallique”

## P L A S T Y K A K O N S T R U K C Y J I N Ż Y N I E R S K I C H

Nowoczesna architektura odrzuciła przestarzałe formy, przerabiane i tworzone przez szereg stuleci, według wzorów architektury antycznej. Dążąc do pełnego wyrazu plastycznego poprzez dynamikę brył, harmonijne ukształtowanie powierzchni i ciekawy zarys budynku na tle nieba — przyswoiła sobie, nowoczesna architektura, dzieła umysłu i rąk ludzkich niezaliczane do jej dziedzin. Do dzieł takich należą budowle ściśle inżynierskie, jak mosty, maszty radiowe, maszty do wysokich napięć elektrycznych, zapory wodne, hangary lotnicze, wielkie składy i silosy, trybuny na stadionach sportowych, a nawet, rzucone jako interesująca wstęga o mocnym akcencie wśród pól i lasów, autostrady. Wszystkie te dzieła, których stworzenie wymaga ścisłej wiedzy matematycznej, suchego opracowania liczbowego i rysunkowego, dają efekty o wyraźnych wartościach estetycznych. Jest to wszystko architektura, bo jak powiada architekt francuski Chamit: „Prawdziwa architektura polega na głębokim wczuciu się w treść

dzieła i na wyrażeniu treści w formach śmiałych, prostych, opierających się na znajomości materiałów i jak najwłaściwszym ich wykorzystaniu”.

Kilka fragmentów mostów o dużych rozpiętościach, takiej, lub innej konstrukcji, podanych obok w formie zdjęć fotograficznych, względnie rysunków, wywołuje wrażenie ładu i harmonii wśród pozornego chaosu przyrody. Inny jest wyraz plastyczny mostów o konstrukcji stalowej, inny mostów żelbetowych.

Pierwsze nasuwają myśli o geniuszu ludzkim, o śmiałości projektowania, o celowości każdego fragmentu konstrukcji. Jednocześnie swoim delikatnym rysunkiem na tle horyzontu, czy głębokiej toni wód, wywołują niepokój, czy aby wytrzyma ta pajęcza konstrukcja pod obciążeniem nowoczesnych 100 tonnowych paro i elektrowozów. Szczyt wyrazu plastycznego osiągnięto w mostach stalowych wiszących, w których stosunkowo cienki rysunek lin dźwiga mocno zarysowaną jezdnię. Tutaj przekroczono



już dawno rozpiętość 1000 m. między najbliższymi podporami, zaś materiał — stal, niejednokrotnie wysokowartościowa, pracuje najbardziej celowo, bo na rozciąganie. Dobrze ilustrują ten dział takie mosty, jak: „Washington Bridge” — New York, Triboro Bridge, Oakland Bay Bridge czy West Bay w San Francisco. Mosty żelbetowe w formie łuków, przekrywających wielkie rozpiętości, dzięki swej objętości i grubszych bez porównania przekrojach, o których decyduje raczej ciężar własny, niż obciążenie ruchome, dają wrażenie siły i trwałości. Rozbudowane przyczółki, ze względu na parcie poziome wbudowane są w teren z siłą i przemawiają samą swoją bryłą.

Pośredni wyraz plastyczny w mostach, dają konstrukcje, złożone z belek ciągłych o ścianie pełnej, wykonane ze stali. Na horyzoncie rysują się one jak cienkie linie, będące przedłużeniem wstęgi autostrady, gdy trzeba ją przerzucić przez rzekę, lub inną linię komunikacyjną. Są to najnowsze rozwiązania, często stosowane na niemieckich autostradach. Pięknie wyglądają takie konstrukcje, gdy są przerzucane jako wiadukty nad autostradą. Dwie jasne wstęgi giną na chwilę pod wiaduktem, aby ukazać się zaraz z przeciwnej strony.

Powracając na chwilę do mostów stalowych

kratowych i wiszących, możemy porównać ich plastykę i wrażenie, jakie dają pod względem wyrazu piękna i estetyki z plastyką masztów radiowych i wież, podtrzymujących przewody wysokiego napięcia. Te ustroje inżynierskie mają też pajączy rysunek, tylko kształtem odrazu mówią o swym przeznaczeniu. Tu decyduje o ich mocy parcie wiatru i naciąg przewodów — są wobec tego jeszcze bardziej delikatne i smukłe w rysunku. Śmiałość konstrukcji wyraża się w nich przeważnie w sposobie rozwiązania oparcia masztu w jednym punkcie, np. na przegubie i zredukowaniu do minimum lin usztywniających.

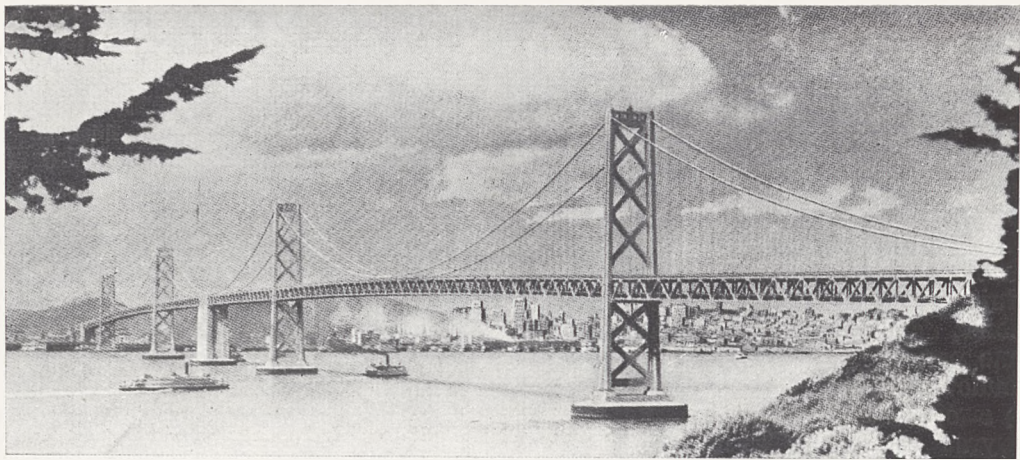
Wszystkie wyżej wspomniane konstrukcje o rozmiarach i rozpiętościach dotychczas niespotykanych stworzył, lub dopiero stworzy postęp w dziedzinie udoskonalenia stali i betonu.

Niezwykłą siłę wyrazu i potęgę odczuwamy patrząc na zapory wodne — olbrzymie dzieła inżynierskie, budowane na potokach i rzekach górskich w celu spiętrzenia tych wód i wytworzenia zbiorników opóźniających (retencyjnych). Budowle te, aby wytworzyć odpowiednią zapórę dla mas wodnych, sztuka inżynierska wykształca w olbrzymie bloki betonu o formie ściśle funkcjonalnej. A więc zawsze będą to mniej lub więcej długie i wysokie przegrody

*Most im. H. Goering'a na Renie pomiędzy Neuwied i Weissenthurm. Rozpiętości przęsł 212.16 m, 66.00 m i 178.75 m. Z „L'Ossature Metallique” 1937.*







*Most West Bay w San Francisco łączący miasto z wyspą Yerba Bueno. Całość skonstruowana z dwóch mostów wiszących. Budowę ukończono w 1936 r. Z „L'Ossature Metallique”*

o przekroju zbliżonym do trójkąta — ściśle według rozkładu parcia wód. Ponieważ do utworzenia zbiorników nadają się najlepiej głębokie doliny o wąskim ujściu wód, płynących w ich głębi — właśnie w tych wąskich ujściach budują zapory. O rozmiarach takich budowli świadczą najlepiej ich kubatury:

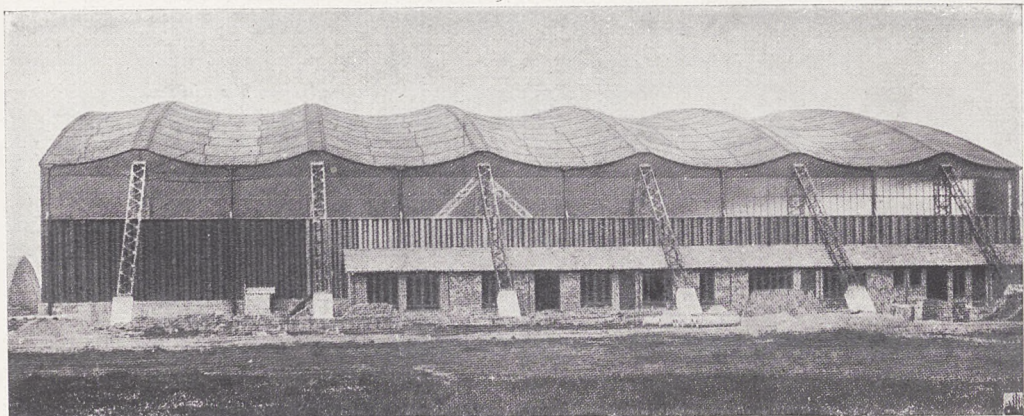
- a) Grand Coulee na rzece Kolumbii 8.800.000 m<sup>3</sup>
- b) Boulder (zapora Hoovera) na rzece Colorado 3.500.000 m<sup>3</sup>
- c) Dnieprostroj na Dnieprze 1.200.000 m<sup>3</sup>

Dynamika brył jest tutaj zróżniczkowana za instalowaniem zakładu wodnego dla wytwarzania potężnych ilości energii elektrycznej i przeprowadzeniem na koronie zapory drogi o nawierzchni zwykle bardzo gładkiej, np. betonowej. Doskonałym przykładem silnego wyrazu plastycznego budowli tego rodzaju, ostro zarysowanej się na tle wód i nieba, jest Dnieprostroj.

Zupełnie inaczej pod względem plastycznym wyglądu zapora wodna wśród gór, jak np. tama Hoovera o wysokości przegrody 200 m. Aczkolwiek przegrody w Polsce dopiero zaczęto budować — niedawno wykończona tama w Wapienicy, daje silny wyraz architektoniczny, wznosząc się potężną masą głuchej ściany betonowej na wysokość 26 m. ponad ujściem wód.

Wyżej wspomniany postęp w dziedzinie technologii stali i betonu, dał możliwość inżynierom tworzenia budowli naziemnych o znacznie powiększonych rozpiętościach przy jednoczesnym zmniejszeniu przekroji konstrukcji. Dzięki rozwojowi lotnictwa, automobilizmu i sportu, zbudowano i zaprojektowano w ostatnim dziesięcioleciu setki olbrzymich hangarów, garaży i trybun sportowych o niespotykanych dotychczas rozpiętościach i wysięgach. Dzięki np. zastosowaniu systemu t. zw. dźwigarów stalowych powłokowych, doprowadzono do przekrycia przestrzeni 90 × 90 m bez słupów pośred-

*Hangary metalowe typu Jeumont-Daydé. Rozpiętość sklepień 70 m, rozstęp fali 11 m. Grubość blachy sklepienia 1,4 cm. Niezwykła lekkość konstrukcji sklepienia i podpór.*





nich. Ulepszona metoda Freyssineta, polegająca na naprężaniu stali zbrojeniowej, otwiera nowe możliwości dla żelbetu.

Wysokie wartości plastyczne otrzymuje się przy śmiałych konstrukcjach budowlanych we wnętrzu budynków. Kilka przykładów hal targowych, pocztowych i innych, daje wystarczające oświetlenie tych wartości.

Do bardzo śmiałych konstrukcyj inżynierskich, dających natychmiastowy efekt plastyczny, należą wszelkiego rodzaju wsporniki. Tego typu konstrukcje znajdują szczególne zastosowanie przy podtrzymaniu dachów nad trybunami sportowymi, gdzie chodzi o usunięcie przeszkód z pola widzenia obserwowanej areny.

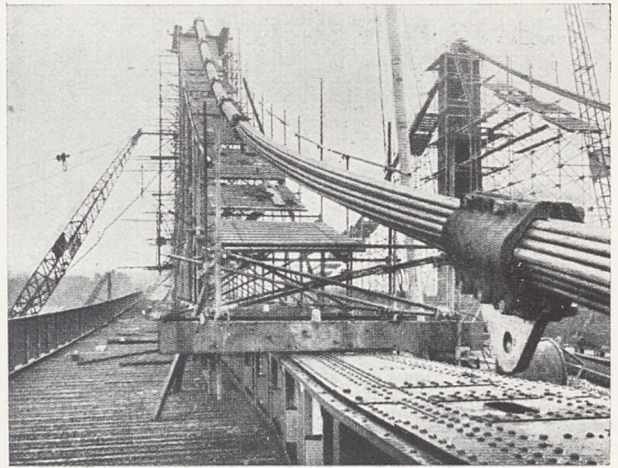
Kształt tych konstrukcyj z całą wyrazistością przystosowany jest do obciążeń, dając w zamocowaniu najwyższy wymiar, zbiegający prawie do zera na końcu — w myśl przebiegu wartości momentów gnących. Aby przeciwdziałać dużemu nieraz ciężarowi własnemu wysięgu, przekraczającego niejednokrotnie 18 m stosuje się przeciwwagę. Tutaj fantazja konstruktora ma wdzięczne pole do popisu, bo przeciwwagą taką może być mniej lub więcej interesujący budynek, przylegający do trybun. Na tejsze zasadzie oparte są przeważnie wszelkie skocznie i trampoliny sportowe — dzisiaj wykonywane z żelbetu, gdyż jest to materiał odporny na wpływy atmosferyczne. Dobrym przykładem takiego rozwiązania jest skocznia pływalni w Ciechocinku, oraz wieża do skoków na stadionie przy ul. Łazienkowskiej w Warszawie.

Wreszcie do tejsze kategorii należą wiaty, przekrywające perony dworców. Są to bardzo celowe konstrukcje, o jednym rzędzie słupów, podtrzymujących dwa wsporniki nad dwoma sąsiednimi peronami. Wydłużona budowla daje silny rytm, powtarzany dzięki wyżej wspomnianym słupom. Dwa wsporniki związane i zamocowane w jednym słupie, dzięki małym obciążeniom (wiatr i śnieg), dają w rezultacie konstrukcję przejrzystą i lekką.

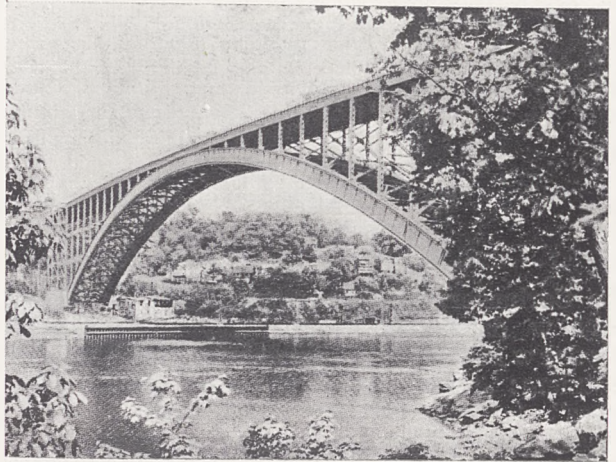
Na wstępie zaliczono do tworców o silnym wyrazie plastycznym autostrady, budowane ostatnio w Niemczech i we Włoszech. Te lśniące wstęgi o wyraźnie zaznaczonym podziale na dwa i więcej kierunków ruchu (Stany Zjednoczone), rysują się malowniczo na tle krajobrazu, urozmaicone przecinającymi je wiaduktami. Jednocześnie monotonię ich przerywają zjazdy i wjazdy celowo umieszczone dla połączenia z innymi arteriami ruchu kołowego.

Widok perspektywiczny takiej autostrady, przerywanej ciemną ścianą lasu, napawa człowieka myślą o przyszłości, bogatej w nowe pomysły i osiągnięcia w dziedzinie techniki, architektury i plastyki.

*Inż. Jerzy Ebert.*

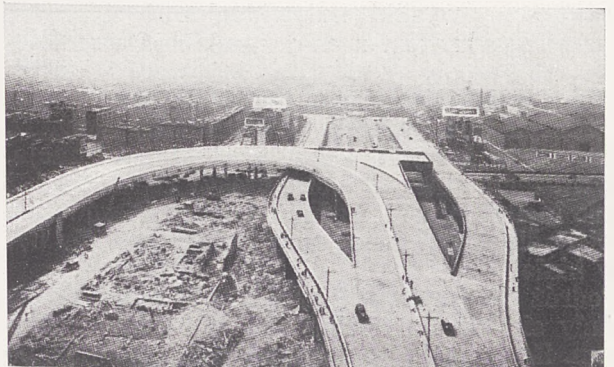


*Most Chelsea w Londynie otworzony 6 maja 1937 r. Most wiszący o rozpiętości 211 m. o szerokości 25,2 m. Zdjęcie wykonane w czasie budowy wskazuje na wymiar wiszącej liny oraz rurowe rusztowanie utrzymujące w czasie montażu konstrukcję liny.*

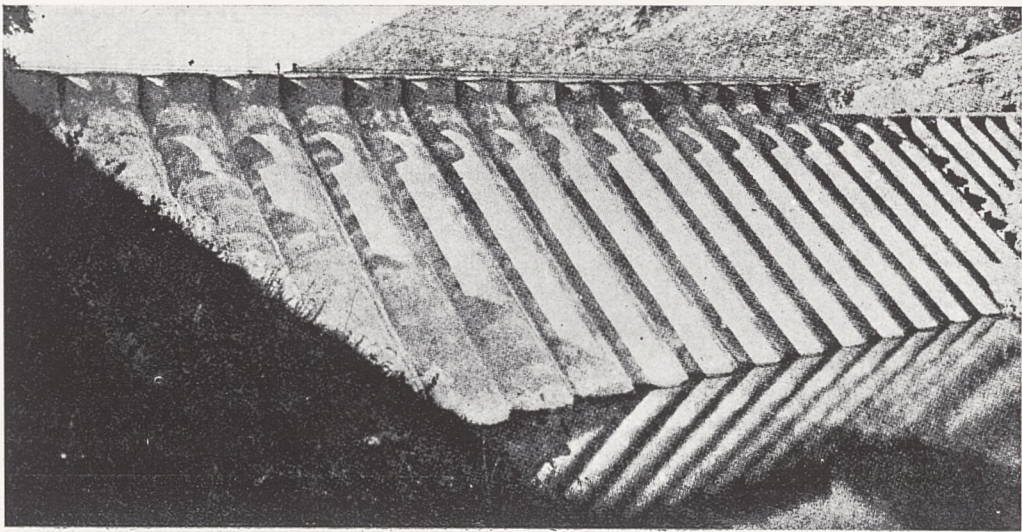


*U góry: most Henny Hudson w New Yorku o rozpiętości łuku 244 m. Budowę ukończono w 1936 r.*

*U dołu: Widok wiaduktu w Manhattanie przed East River Drive. Budowę ukończono w 1938 r. Z „L'ossature-Metalique” — 1937.*







*Tama Hodges See (Kalifornia) Projektu inż. Eastwood. Z „Architektury i Budownictwa”*

# „QUAND LES CATHÉDRALES ÉTAIENT BLANCHES”

## NOWA KSIĄŻKA LE CORBUSIER’A

Le Corbusier, wielki rewolucjonista współczesny w dziedzinie architektury i urbanistyki, wydał w roku 1937 — interesującą książkę „pod tytułem: „Quand les Cathédrales étaient blanches”. („Kiedy Katedry były białe”).

Łaskawe były bogi dla słynnego architekta francuskiego. Jest on nie tylko genialnym budowniczym, ale i pisarzem, obdarzonym sugestywną siłą, która porywa czytelnika i zmusza go do myślenia.

Niezwykła jest rozpiętość i bogactwo tematów poruszanych w omawianej książce. Le Corbusier zwiastuje zbliżanie się wielkiej epoki architektury — epoki nowej: „Poprzedzana przez niezliczone wysiłki indywidualne i zbiorowe, wzrastając razem z całą produkcją współczesną, rodząc się w mózgach inżynierów i artystów, wyłaniając się z pracowni, warsztatów i fabryk pod postacią przedmiotów, posągów, projektów i myśli, zakwita nowa cywilizacja, cywilizacja maszyn. Nowe czasy! Działo się już tak kiedyś, przed siedmiu wiekami, wówczas, kiedy się rodził świat nowy, kiedy kościoły były białe!”

Podróż do Ameryki i pobyt w Nowym Yorku stały się dla Le Corbusier’a głębokim wstrząsem. Zaciekawia go i dziwi ten nowy świat, po

którym wiele się spodziewa. Wierzy, że właśnie Ameryka, rozporządzająca nieograniczonymi środkami finansowymi, pulsująca niezwykłą energią witalną, — jest predystynowana do urzeczywistnienia idei, rzuconych przez niego szerokim masom w kapitalnej książce — „La ville radieuse”, („Miasto promienne”), która przed dwoma laty poruszyła nie tylko umysły, ale i serca czytelników.

Na trzeci dzień po przyjeździe do Nowego Yorku wygłosił Le Corbusier przez radio odczyt, w którym mówi między innymi „Wybiła godzina architektury”. Ale nie będzie nowej architektury, jeżeli nie stworzycie nowej urbanistyki. Od wieków, co pewien czas, następują okresy, w których nowe miasta zastępują stare. Dziś może powstać „miasto czasów nowych, miasto szczęśliwe, miasto promienne”.

Z czterdziestego któregoś piętra nowojorskiego kolosa, ze Studia Radiowego płynęły, transmitowane przez pięćdziesiąt rozgłośni Stanów Zjednoczonych, słowa architekta, który głosił i uzasadniał w swej książce to, że amerykańskie drapacze nieba są za małe.

Pamiętamy wszyscy słynne, niejednokrotnie cytowane powiedzenie Le Corbusier’a: „dom jest maszyną do mieszkania”. Ciekawy musi być



stosunek twórcy tego aforyzmu, wyznawcy kultury maszyny w świecie architektury — do Ameryki, w której maszyna jest bogiem.

W tych częściach książki, które poświęcone są specjalnie Ameryce, znajdujemy rozdziały, omawiające zagadnienia ściśle urbanistyczne i komunikacyjne, rozdziały, zawierające krytykę Nowego Yorku, artykuły na temat muzyki i plastyki, która tworzyła się pod wpływem paryskiej Akademii Sztuk Pięknych, a teraz, wstrząśnięta gwałtownym wirem życia w Stanach Zjednoczonych, odrzuca tę zależność. Są także opisy szkół i uniwersytetów, z których wyrusza w świat nowe, radosne pokolenie „atletów”, mamy uwagi o tragicznej w swym rozdarciu rodzinie amerykańskiej itd. itd.

Tom Le Corbusier'a jest lekturą pasjonującą i dostępną dla wszystkich, nie tylko dla architektów; jest doskonałym terenem dla jak najszerszych, wszechstronnych dyskusji. Duch rewolucyjny autora dyktuje mu postulaty, wywołujące często entuzjazm, ale nieraz i zasadnicze sprzeczności.

Pod względem stylistycznym książka jest bardzo ciekawa, ale nierówna. Cieszy czytelnika żywość i bezpośredniość stylu, porywa buźliwa fala porównań, dziwią szybkie, niespodziewane asocjacje myślowe, zawarte jednak często w zdaniach o budowie nieskładnej. Książka ma lekkość i dowcip — cechy typowo francuskie; jest w niej prawdziwa poezja i opisy o dramatycznym napięciu, ale jest i zbędna afektacja.

Poniżej podaję w przekładzie i w skróceniu jeden z najciekawszych i najbardziej zwartych rozdziałów książki, a mianowicie artykuł, napisany w grudniu 1935 roku w Nowym Yorku, a zamówiony przez czasopismo: „American Architect”:

„Nowy York z pokładu statku ukazał mi się we mgle porannej, niby miasto legendarne, dalekie, lazururowe, ze strzelistymi wieżami, godzącymi w niebo. Oto Ziemia Nowych Czasów, oto miasto nierealne, mistyczne: świątynia Nowego Świata! Potem, gdy ujrzałem Wall Street i kiedy statek płynął wzdłuż doków, zawołałem: „Co za brutalność i co za barbarzyństwo!” Ale ta siła, wyładowująca się w twardej geometrii, rozrzuconych graniastostupów, porwała mnie. Jechałem z Francji; kończył się nudny rok 1935, po Ameryce spodziewałem się wiele.

Zobaczyłem drapacze nieba, widok, na który Amerykanie już nie reagują i do którego po sześciu tygodniach i ja, jak wszyscy, musiałem się przyzwyczaić. Trzysta metrów wysokości — to jest już ewenement architektoniczny; to jest już coś, jeśli chodzi o zakres przeżyć psychofizycznych; to się odczuwa i w karku i w żołądku. Rzecz sama przez się — piękna.

A jednak umysł ludzki ciągle się niepokoi. Powiedziałem kiedyś: „drapacze nieba w Nowym Yorku są za małe”. „New - York Herald” wydrukował to zdanie grubymi czcionkami. Wytłumaczyłem się. Nowojorskie drapacze nieba są romantyczne; to są przejawy dumy z którymi się trzeba liczyć.

Dowiodły nam one, że można wznosić olbrzymie budowle, w których mimo trzystu metrów wysokości, tłum krąży z zupełną swobodą. Ale te gmachy zabiły ulicę i dzięki nim miasto stało się wariackie. Całe te gmachy od podstaw aż do szczytów są niedorzecznością, której przyczynę znajdziemy w zadziwiającej nonsensowności przepisów administracyjnych. Trudno poprostu uwierzyć, że władze mogły stworzyć i zatwierdzić podobne przepisy.

Ostatnio zbudowany drapacz nieba próbuje się już wyzwolić z błędów i jest prekursorem przyszłych, racjonalnych budowli. A więc będziemy już bez przeszkód podziwiać owe najnowsze fenomeny architektury, które sprawiają, że Nowy York stanie się uporządkowany, racjonalny, wspaniały.

Teraz — miasto jest bezładne. Mimo to musimy stwierdzić i zapamiętać sobie, że zasady wytyczenia ulic były jasne, praktyczne, proste, konsekwentne, ludzkie, doskonałe. W Nowym Yorku człowiek się świetnie orientuje a Manhattan był dobrze rozplanowany, jeśli chodzi o czasy pojazdów konnych. Nadeszła jednak epoka auta i trwa razem ze swymi tragicznymi konsekwencjami: teraz nie można się już ruszać w Nowym Yorku!

Nie wyobrażałem sobie, że może istnieć rozplanowanie ulic równie zdecydowane, proste, a jednocześnie podobnie oderwane od terenu. Osiem, czy dziewięć arterii rozdziela cały obszar na kilka części, tworzących jak gdyby skróconą gamę wrażeniową, od nędzy do przepychu. Manhattan — ten szmat ziemi, rozciągnięty na skale — przedstawia pewną wartość tylko w swym pasie środkowym. Jego boki to — „slumsy”. W ciągu 20 minut można przejść pieszo poprzez tę widownię kontrastów. Ale umysł ludzki nie może się z tym pogodzić! Brzezi rzek Est - River i Hudson'u są niedostępne! Morze również jest niedostępne, niewidoczne. Patrząc na plan Nowego Yorku, albo spoglądając na miasto z góry, z samolotu, myślimy: „To z pewnością najlepiej rozplanowane miasto na świecie”. Otóż i morze i wielkie rzeki są niewidoczne; nikt nie korzysta z dobrodziejstw wynikających z ich ogromu i ruchu, nikt nie podziwia ich piękna, nie widzi cudownej gry światła na wodzie! Nowy York, ogromny port morski jest dla mieszkańców miastem równie „lądowym” jak Moskwa! A wielkie tereny, predystynowane jakgdyby specjalnie do zabudowy przez wspaniałe domy, o oknach



zwróconych na szeroką przestrzeń, przeistoczyły się w owe rozpaczliwe „slumsy”. Kilka zręcznych posunięć Zarządu Miejskiego mogłoby się przyczynić do waloryzacji tych terenów, a płynące stąd zyski pozwoliłyby zająć się samym miastem, pogrążonym w nieładzie i anarchii. Cudzoziemiec jest zdumiony gdy się dowiaduje, że na całym obszarze Manhattanu, najeżonym drapaczami nieba, przeciętna wysokość domów wynosi cztery i pół piętra. Słyszycie? Zaledwie cztery i pół piętra? Te rewelacyjne dane statystyczne pozwalają nam wierzyć w reformatorski plan, który zaprowadzi ład w mieście.

Nowojorski drapacz nieba jest zjawiskiem ujemnym: zabija ulicę i miasto, krępuje ruch uliczny. Zdradza ponadto skłonności ludożercze: wsysa okoliczne dzielnice, pustoszy je i niszczy. I oto ukazują się nam zbawienne rozwiązania urbanistyczne miasta. Amerykański drapacz nieba jest za mały, i dlatego dezorganizuje wszystko. Musi być większy, prawdziwie użyteczny, a wówczas odda nam wielkie obszary gruntu, spłaci zrujnowanych właścicieli przyległych terenów, da miastu zieleni, ułatwi idealną komunikację. Całą wolną, pokrytą zielenią przestrzeń między budynkami odda się na użytek pieszych, a auta z szybkością 150 kilometrów na godzinę mknąć będą po nielicznych wiaduktach łączących ze sobą poszczególne

*Sklepienie z betonu szklanego nad wielkim hall'em Banku „de la Société Générale de Belgique” w Liège.*



gólne drapacze nieba. Należy sprawę ująć syntetycznie, bez tego nie ma ratunku! Trzeba o tym kiedyś pomyśleć; muszą się w to wmieszać spółdzielnie, albo władze miejskie.

Obecnie, pomiędzy drapaczami nieba wciśnięte są zwykle domy, małe albo duże. I to raczej małe. Jaka jest rola tych domków w dramatycznym Manhattanie? Trudno tu rozumować. Istnienie tych domów musimy uważać za fakt dokonany, jak faktem są ruiny po trzęsieniu ziemi, albo po bombardowaniu.

„Central Park” daje nam inną naukę. Widzieliśmy jak wielkie hotele i wielkie domy czynszowe po prostu spontanicznie kierowały okna na szeroką przestrzeń. Ale „Central Park” jest za duży, jest jak gdyby dziurą w zbiorowisku domów. I to jest właśnie owa nauka. Przechodzi się przez „Central Park” jak przez bezludzie. A zieleni i otwarta przestrzeń „Central Parku” powinny być rozdzielone na cały Manhattan i zwielokrotnione.

Przeciętna wysokość domów w Nowym Yorku wynosi cztery i pół piętra. Gdyby tę przeciętną podnieść tylko do szesnastu pięter, zyskalibyśmy trzy czwarte terenów miasta. Taki „Central Park” byłby wówczas do dyspozycji ogółu mieszkańców. Parki i place sportowe znajdowałyby się tuż koło domów. Zaś domy mieszkalne stałyby w samym mieście, a nie w dalekim Connecticut; ale to już inna historia, to historia o nowojorczyku, gonionym za wyższymi rajem.

Spróbujmy przyjrzyć się zbliska bajce o willowych dzielnicach amerykańskich.

Manhattan jest wrogiem najelementarniejszych potrzeb serca ludzkiego, to też w duszy każdego mieszkańca rodzi się marzenie o ucieczce. Odejść! Nie brać udziału w życiu tego miasta, w życiu tych rodzin, nie uczestniczyć w tym nieubłaganym okrucieństwie. Patrzyć na niebo, mieszkać pośród drzew, wśród zieleni. I uciec na zawsze od zgiełku, od hałasów śródmieścia. Te marzenia zrealizowały się. Miliony mieszkańców zwróciły się w stronę urojonej wsi. Ale zaludniając wieś, — zabiły ją. Powstały przedmieścia, ogromne dzielnice, rozciągnięte dookoła miasta. Pozostało tylko marzenie, rozpaczliwe marzenie o wolności.

W rzeczywistości skończyło to się na codziennym, kilkogodzinnym wysiadaniu w autobusach, w metrach, w wagonach kolejowych. Życie zbiorowe — najistotniejsze źródło siły narodów — zostało ograniczone. A wolność tego życia stała się problematyczna: drzwi w drzwi i okno w okno z sąsiadem, domy tuż koło sosy, niebo zasłonięte dachami sąsiednich posesji, kilka drzewek, które się jeszcze ostały.

W odczytach, wygłaszanych w Stanach Zjednoczonych, starałem się wytłumaczyć, że to wszystko stało się za przyczyną owego nie-



szczonego marnotrawstwa amerykańskiego, za które płaci się teraz nową, mimowolną niewolą. Godziny, stracone na przejazd z jednych punktów miasta do drugich, są *niczym wobec godzin, poświęcanych codziennie i przez każdego mieszkańca Nowego Yorku na prawdziwą, produktywną pracę, która ma opłacić całe to nieporozumienie*. Bo przecież wszystkie te olbrzymie przedmieścia wymagają skomplikowanej sieci kolejowej, wymagają szos, przewodów kanalizacyjnych, gazowych, elektrycznych, telefonicznych. Pytam: kto za to wszystko płaci? My, wy, każdy z nas codziennie płaci haracz trzech, czy czterech godzin pracy za owe drobnotki.

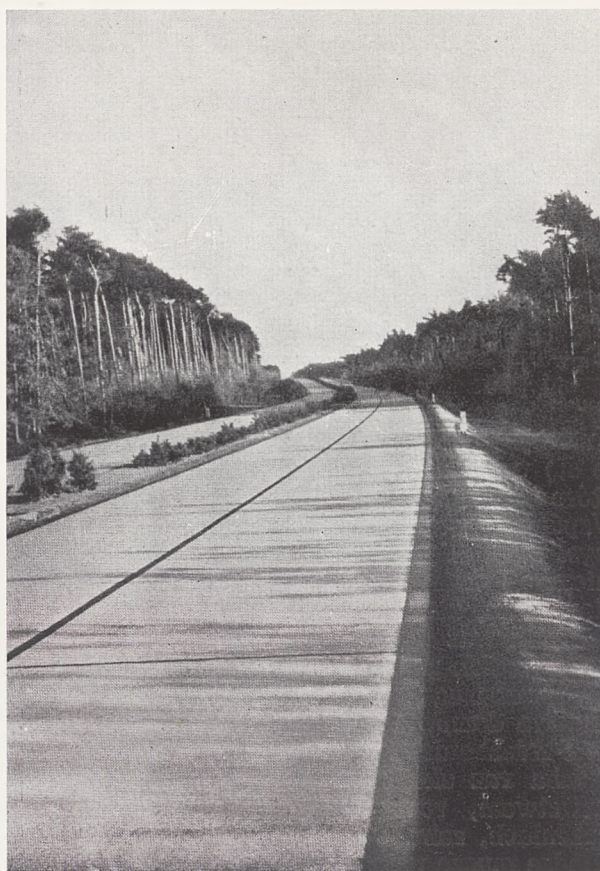
Wszystko to robi się po to, aby znaleźć mały skrawek nieba i mizerne drzewko na skraju szosy, po której śmigają auta. A przecież możecie mieć dużo drzew, dużo słońca, ogromne tereny, na których nie czyhają na was auta, jeżeli zdecydujecie się na powrót do miasta, do Manhattanu, pod tym jednym warunkiem, że zrobicie z niego — z terenu wspaniałego i najzupełniej wystarczającego — „miasto promienne”, to jest miasto, którego jedynym zadaniem jest: dać ludziom jak największą ilość radości życia.

Manhattan jest tak wielki, że jeśli zaprowadzi się w nim pewien ład, pomieści doskonale miliony mieszkańców.

A uporządkowanie Manhattanu dokonać można kosztem waloryzacji terenów. Można z Nowego Yorku zrobić najbardziej harmonijne miasto na świecie, a jednocześnie dać zarobić tym wszystkim, którzy się przyczynią do reformy, i ofiarować radość życia ludziom, którzy dla zgubnej iluzji miast — ogrodów, zaprzędali się w niewolę bezpłodnych godzin pracy.

Zastanówmy się: Co to jest Manhattan? Półwysep o klimacie zdrowym i ostrym. Obszar jego wynosi 16 kilometrów długości a 4 kilometry szerokości, co stanowi mniej więcej 64 kilometry kwadratowe, czyli 6400 hektarów. Dzięki wszechstronnym, drobiazgowym, nader dokładnym badaniom doszedłem do wniosku, że można pomieścić w warunkach, zapewniających mieszkańcom wygodę i zadowolenie, tysiąc ludzi na jednym hektarze. (Założenia „Miasta Promiennego”: 12 procent — tereny zabudowane, 88 — parki i boiska, oddzielenie ruchu pieszego od ruchu kołowego, domy o oknach zwróconych na wolną, szeroką przestrzeń itd., itd.). Jestem przekonany, że Manhattan może pomieścić 6 milionów mieszkańców!... To jest dla mnie pewnik.

Kiedy Manhattan pomieści owe 6 milionów ludzi, mieszkańcy będą się mogli wyzwolić z niewoli własnych samochodów i deficytowych kolei, a ich codzienna praca zmniejszy się o 3 albo i 4 godziny, gdyż nie będą już potrzebowali



*Autostrada łącząca Frankfurt am Main z Darmstadt'em. Z „Die strasse” 1935 r.*

płacić za luksus takich miast — ogrodów jak Connecticut i New-Jersey.

Auta mknąć będą z szybkością 100, czy nawet 150 kilometrów na godzinę po tym zorganizowanym mieście i w ciągu dwóch czy pięciu minut znaleźć się będzie można na prawdziwej wsi wśród pól i zieleni, a nad głowami otworzy się szeroka przestrzeń nieba. Szosy zostaną uwolnione od nieznośnych sygnałów zielonych i czerwonych, które się sprzeciwiały istotnej zasadzie auta: szybkiej jeździe. Drogi będą oswobodzone.

Nowy York w większej swej części jest miastem prowizorycznym. To miasto z czasem zostanie zastąpione przez inne miasto. Ale zmiany dokonywać się powinny w duchu, zgodnym z wymaganiami epoki. Nastąpi metamorfoza. Miasto rosło stosunkowo dość regularnie, chociaż w tempie przyspieszonym, a nawet gwałtownym. Budowano podobne domy, jak za czasów pojazdów konnych, jak w epoce małych zbiorowisk ludzkich. Rozmiary Nowego Yorku i Chicago są za wielkie, są niewspółmierne do możliwości, które nam narzuca kosmiczne prawo słońca. Przecież doba składa się tylko z 24 101



godzin. Należy nadać miastom amerykańskim (jak również i Paryżowi, Londynowi, Berlinowi i Moskwie) kształty, które by pozostawały w związku z naszymi poczynaniami, pracami, które by były zgodne z czasem upływającym od wschodu do zachodu słońca.

Z chwilą, kiedy zwrócimy uwagę na fakt, że mieszkanie jest artykułem pierwszej potrzeby, możemy także wyciągnąć wnioski co do zastosowania i możliwości maszyn.. W stosunku do doby przedwojennej współczynnik ceny kosztów samochodów w Stanach Zjednoczonych wynosi — 50. Zjawisko to zawdzięczamy zorganizowanej produkcji oraz wykorzystaniu cudownej roli maszyn. Ceny kosztów budowy w stosunku do doby przedwojennej wynoszą + 210. Dzieje się tak dlatego, że nie zastosowano metod, które by zmniejszyły pracę rąk.

Współcześni technicy dowodzą, że *wielki przemysł może się zająć budownictwem*. Budowę mieszkań można powierzyć fabrykom, przedsiębiorstwom, które w chwili obecnej są nieczynne, ponieważ produkują przedmioty o małej użyteczności, przedmioty zbytku.

Mieszkania są potrzebne wszystkim.

Budowa domów i mieszkań powinna być seryjna i zmechanizowana.

Trzeba raz skończyć z przeraźliwym marnotrawstwem, rozrzuconych na wielkich przestrzeniach, zabudowań.

Władze muszą pojąć, że leży przed nimi wielkie zadanie, a jest nim: *statut dla miast w Stanach Zjednoczonych, statut, otwierający rynki zby-*

*tu dla przemysłu i niosący radość dla ducha i ciała ludzkiego.*

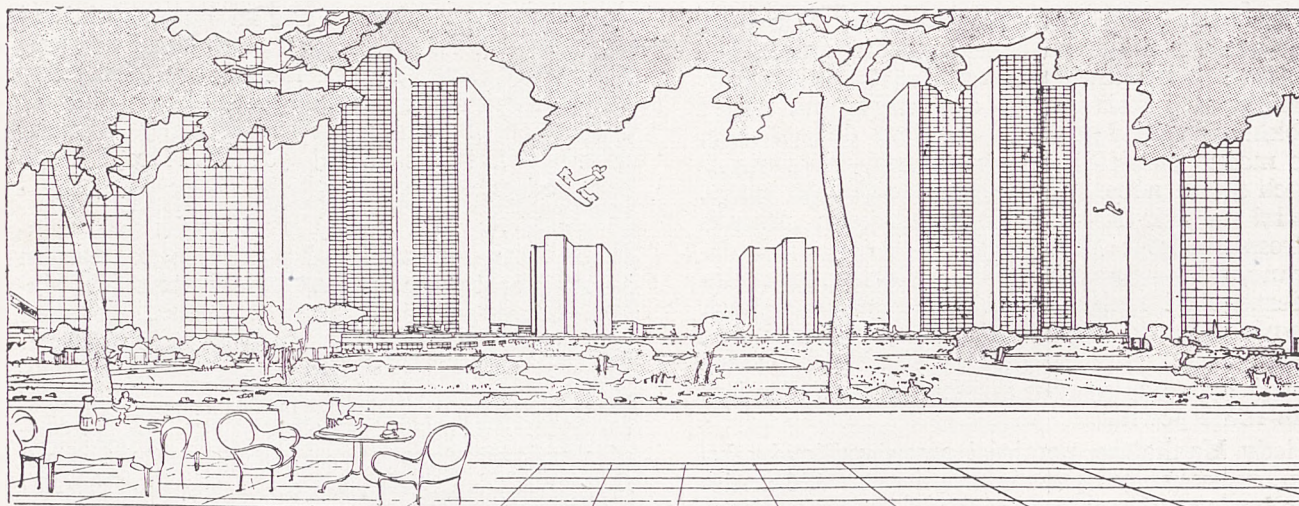
\*

Jakież wynikną stąd konsekwencje? Zmniejszenie pracy o trzy, czy cztery godziny dziennie. A więc próżniactwo? Nie! Skasowanie jałowej pracy, opłacającej marnotrawstwo, owo straszliwe marnotrawstwo miast amerykańskich. *Te trzy, czy cztery godziny pracy nikomu nie były potrzebne, opłacały — szaleństwo!*

Teraz znaleźliśmy dla mieszkańców miast kilka wolnych chwil w ciągu dnia. Przy użyciu maszyn cztery godziny wydajnej pracy są ilością wystarczającą. Musimy szukać miejsca, znaleźć tereny ekspansji dla tych wolnych chwil, zanim się one nie wylądują w nowych wstrząsach zmechanizowanego społeczeństwa. Trzeba zreformować życie miast i nauczyć mieszkańców, aby zużytkowali swobodne godziny na podniesienie kultury fizycznej i umysłowej.

Widzę, jak nowoczesny człowiek, władca wyprodukowanej przez siebie maszyny, posługując się nią, obleka w kształty ową narzucającą się konieczność ery zmechanizowanego życia — mieszkanie ludzkie. Widzę, jak buduje mieszkanie promienne, wyposażone we wszystkie dobrodziejstwa postępu, według planu, którego jedynym celem jest zadośćuczynić prawdziwym potrzebom natury ludzkiej, a więc dać: słońce, niebo, przestrzeń i zielen, te radości najbardziej istotne”.

Maria Serkowska





## ARCHITEKTURA

Gdyby zamiast przystanąć przed tym czy innym z budynków, które wśród najlepszych prac architektonicznych ostatnich miesięcy powstają, a przejść równym, nieprzyspieszonym i niezwalnianym krokiem wśród powstającej w mieście zabudowy wodząc obojętnie krytycznym okiem, a potem spróbować wyciągnąć wnioski z zebranego materiału, uderzy nas brak zagadnień plastycznych, brak zagadnień emocjonalnych.

Dziwne, że to samo wrażenie powstaje, gdy zaczynamy szeregować wspomnienia z ostatnich wystaw malarskich, czy rzeźbiarskich. Atmosfera otaczająca wystawy, czy powstające dzieła przedziwnie jest ospała, przedziwnie obojętna. Przytępienie u odbiorców wrażeń emocjonalnych i to samo przytępienie u tych, którzy winni lub winni być tego sprawcami. Nie tak to dawno wystawy sztuki (zresztą przez awangardę potępianej) były przedmiotem entuzjazmu. Na wystawach było widać zaiskrzone oczy ludzi, którzy przeżyli te czy inne z wzruszeń metafizycznych. Może źle, może niewłaściwie pojmowali zagadnienia, ale przeżywali je.

Dziś cisza spokojna. Wata, która głuszy słowa, kroki, myśli. Jedyne większe zainteresowanie budzą współczesne wnętrza, wystawy tych wnętrz, fotografie wnętrz mieszkalnych. Dlaczego? Czy dlatego, że to jest modne. A jeżeli modne to znów — dlaczego? Wnętrza niedawno lansowane przez modernistów, to były przekroje mieszkanka — maszyny, czy odwrót z tej linii znalazł żywszy oddźwięk? A jednak ten tłum, który nieustannie zapełnia sale wystaw wnętrzowych nie kupuje, lecz idzie szukać jakiegoś doznania. Czy chce naśladować linię modną, a tym samym doprowadzać do ujednostajnienia szablonem swoich wnętrz. Chyba nie, zbyt nieraz zgryźliwe słychać na ten temat uwagi. A może idzie szukać doznania jakiejś wizji, czym mogłaby zostać forma otoczenia, która obejmuje jego życie codzienne. Tutaj może kryje się istota zagadnienia. Dom własny w przekroju współczesnym nie istnieje, bardzo nieliczni są właścicielami swego domu, reszta mieszka w podnajętym wnętrzu czynszowym, a wśród tych, którzy mają ten dom własny wielu mieszka w kupionym mieszkaniu spółdzielczym czy w kupionej willi, do której ustalonej formy musi naginać swoje potrzeby. Rozdźwięk powstał pomiędzy formowanym miastem, a jego mieszkańcem przerzuca-

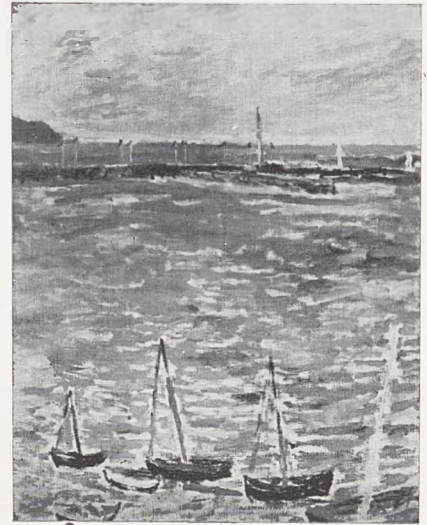
ny w ciągu wielu długich kwadransów niewygodnym środkiem lokomocji z wnętrza do wnętrza, których formy dyktuje najpotężniejszy głos kapitału i procentu. Ciemne, małe, wąskie, bez słońca, bez powietrza, niezgrabne pokoje, przeznaczone dla nieustannie zmiennego lokatora, dla najróżniejszych potrzeb, wyprane ze wszystkiego, doskonale obojętne. Czyżby zaprzeczenia, jakiegoś wyrazu szukały tłumy z wystaw wnętrz mieszkalnych? Chyba tak. Tego *własnego* wnętrza dla *siebie*. I w tym zapewne tkwi tragedia, o której pisze Le Corbusier w książce omawianej powyżej.

Materiałna potrzeba własności przedradza się potrzebę doznań estetycznych w potrzebę posiadania pewnych form wyrazu, zamkniętych w słowie „moje”. Ta materialistyczna potrzeba stwarza ostatnie możliwości dla formowania estetycznego. Cóż za smutna epoka. Sztuka czysta, ta która nazywa siebie tą sztuką przez wielkie S, ta się zamknęła w formowaniu problemów istotności, albo w zagadnieniach fakturalnych.

I tu się nasuwa pytanie czy istotną wartością sztuki jest jej czystość problemu, a nawet więcej, czy jej istotną wartością jest siła wypowiedzianej ekspresji, jest siła narzucanego doznania. Chyba nie! Zagadnienia teoretyczne nad rozwojem problemów są przepięknym tematem dla prac historycznych, ale nie one stanowią o wartościach istotnych, które daje sztuka człowiekowi.

Doznania estetyczne czy metafizyczne, które nam narzuca dzieło tego czy owego z twórców są znacznie czymś potężniejszym, ale i to nie będzie istotną wartością dopóki nie zacznie kształtować naszej istotności. I to jest chyba najważniejsze. Polityka współczesna rozwija sztandary i biją głośnie werble. Głośno rzucają słowa trybuni zwielokrotnione gazetą. Nie oni jednak tworzą nowy ład i nowy porządek, nie ulica z tłumem zrewoltowanym przynosi słowa o wolności. To są statyści, to są figury z szachownicy, które prowadzą stworzone myśli i pojęcia przez te Sztukę.

Jakże smutne refleksje muszą przyjść na myśl każdemu kto przypomni sobie ostatnie wystawy. Szablon, szablon dawny, czy nowy, ta martwa pozycja nie na jednym leży płótnie. Epigonizm szczerzy i nieświadomiony, a nieraz entuzjastyczny to druga martwa pozycja, a wynikiem tego, fałsz powstający ze strachu przed opinią otoczenia, ze strachu



J. CZAPSKI. *Szafirowe morze*. Olej. Z wystawy w I. P. S.



CZ. RZEPIŃSKI. *Zuzanna wśród starców*. Olej. Z wystawy w I. P. S.

nawet przed zobaczeniem własnej istotności, fałsz w sięganiu po cudze horyzonty i w fałszowaniu siebie — to trzecia martwa pozycja. I wreszcie czwarta najlepsza, najszczerza, — sztuka wyprana ze wszystkiego co nie jest istotnie logiczne, co nie jest całkowicie konsekwentne, bez wyrazu bez... — też martwa pozycja. Gdzież jest tęsknota ten najpotężniejszy impuls, gdzież marzenia.





W. TARANCZEWSKI. *Portrait Pani dr M. G.* Olej. Z wystawy w I. P. S.



A. KUDŁA. *Matka.* Rysunek. Z wystawy I. P. S.

Jakże szaro jednostajnie wyglądają mijane domy, proste, bez niczego, nawet bez swej prostoty. I to dziś właśnie kiedy się kończy kultura szlachecka, która zbudowała Polskę taką jaką ona jest, kiedy przeludniona wieś zniszczyła kulturę chłopską, — właśnie dziś kiedy nie ma jeszcze kultury nowego Państwa, nowego mieszczaństwa,

Kiedy ciągle jeszcze tworzy się zlepek różnych praw dla nadania choćby przejściowego, ale jakiegoś modus - vivendi — zasnęła snem spokojnym muza, której najszczytniejszym przywilejem jest tworzyć myśli i formy w które ludzie wierzą.

*Leykam*

## Z WYSTAW WARSZAWSKICH

Obok Krasnodebskiej — Gardowskiej (omówionej szeroko na poprzednich stronach niniejszego zeszytu) — w ostatniej wystawie Instytutu Propagandy Sztuki wzięło jeszcze udział sześciu artystów.

Zgrupowani w jednej wielkiej sali trzech malarze — Rzepiński, Taranczewski i Czapski stanowią zespół interesujący dzięki temu, że w granicach własnych, odmiennych indywidualności, posiadają wspólny rodowód artystyczny. Rodowód ten wywodzi się mniej lub więcej bezpośrednio z modernizmu francuskiego.

Względnie najprostszym do ujęcia wydaje się Czesław Rzepiński, ze swoim tęgim, nieco renuarowskim sensualizmem. Ten uczeń Axentowicza i Pankiewicza jest na polskim gruncie bardzo poważnym i kulturalnym kontynuatorem impresjonizmu. Jego pięknie zazwyczaj skomponowane płótna, nasycone światłem, wibrują żywą fakturą i jędrnym, szlachetnym kolorytem.

Zawieszone w bliskim sąsiedztwie z pracami Rzepińskiego kompozycje Taranczewskiego wprowadzają nas w inną zgoła atmosferę, niedaleką tendencjom Matisa, wroga impresjonistycznego dywizjonizmu. Waław Taranczewski, uczeń Pautscha i Kowarskiego, ma gest zdecydowanie dekoracyjny. Operuje z zadziwiającą swobodą i lekkością szerokimi płatami koloru, organizowanymi z dużym poczuciem płaszczyzny, mówiącym o głębokim przetrwaniu nie tylko formizmu ale i konstrukcyj kubistycznych (Braque). Rodzima nasza nuta zdaje się tu też dźwięczyć zarówno w niepozbanionym liryczności wyrazie jak i w pewnej melancholii stonowanego, chłodnego nieraz kolorytu. Taranczewski gamę barwną ma rozbieloną i niezmiernie wyrafinowaną, co potęguje się zwłaszcza w ostatnich pracach, stojących już na granicy niebezpiecznej wirtuozerii. Taranczewski jest bezsprzecznie kolorystą na miarę europejską.

Dalekim od wykwintu i dekoracyjnej lekkości Taranczewskiego jest Józef Czapski, typowy sztalugowiec, trzeci w tym interesującym zespole malarzy. Jest w nim ciężar mózgowca walczącego z uporem o zdobycie własnego świata form. Ten wychowanek Pankiewicza, wielbiciel Bonnarda, przysięgły obrońca cezannizmu i w ogóle apostoł malarstwa francuskiego — zawsze zadziwia namiętnością

swych przeżyć malarskich. Nie mniej zastanawiająca jest jego wiecznie — młodzieńcza, dynamiczna aktywność nie pozwalająca mu zastygnąć w jakimś jedynym „sposobie” malarskim. Obok kilku płócien, ascetycznych w swym muzealnym realizmie, wisi szereg kompozycji, w których rzeczywistość przetrwawiona została do gruntu, zdeformowana z pasją niemal ekspresjonistyczną, odsuwającą Czapskiego mocno od Paryża, gdzieś ku północy Europy. Impresyjne znów pejzaże (te z Sopot) mówią, że artysta potrafi zostawić w murach pracowni całą swą imaginacyjność i odczuć z dużą zmysłową wrażliwością świeży czar pleneru.

Samotne miejsce na ostatniej wystawie I. P. S.-u zajmował Antoni Kudła, malarz wychowany w warszawskiej Akademii S. P. Jest to artysta o wyobraźni bardzo niespokojnej który z niezwykłą, prawie maniacką zaciętością walczy o samodzielny wyraz plastyczny. Stąd duże nierówności zarówno w stylu jak i w poziomie. Niektóre z prymitywizowanych krajobrazów (n. p. „Krówki”) działają przekonywająco swą ekspresyjną, zwartą dekoratywnością. Najcenniejsze na wystawie wydają mi się jednak jego rysunki. One to zdradzają szczerzy talent Kudły.

Aniela Cukierówna wystawiła szereg grafik i rysunków, z których niektóre drzeworyty kolorowe zasługują na duże uznanie, dzięki subtelnej rozgrywce barw. Osiem szyb witrażowych, wystawionych jednocześnie przez artystkę, posiada sporo zalet kolorystycznych, dużo mniej jednak — kompozycyjnych i technicznych.

Julia Keilowa pokazała w I. P. S. swój kilkuletni dorobek pracy w metalu — kutym ręcznie i fabrycznym. Stoły i półki zastawione paterami, pucharami, świecznikami, kompletami do herbaty, kawy itp. Zadziwiająca ilość eksponatów. Keilowa jest jedyną chyba w Polsce rzeźbiarką, która tak intensywnie współpracuje z przemysłem. Gdyby w tej pionierskiej robocie miała więcej towarzyszy a co za tym idzie — środowisko specjalistów — to z pewnością rezultaty jej wysiłków byłyby lepsze. Dzisiaj w pracach Keilowej niezawsze można się dopatrzeć głębszego przetrwania zagadnień plastycznych związanych z tą gałęzią przemysłu artystycznego.

\*

Wśród malarzy występujących na wystawie kwietniowej w Tow. Zachęty S. P. zwracał uwagę Stefan Filipkiewicz, który wypełnił dużą salę swymi pejzażami i martwymi naturami. Krakowski ten malarz, należący już dziś do starszego pokolenia, daleki jest od nowoczesnego rozumienia formy. Jego krajobrazy, wywodzące się od stylu Stanisławskiego, mają u podstaw naturalizm z odcieniem nastrojowym i pewnym акцен-



tem kolorystycznym właściwym plenerystom z pierwszych lat naszego stulecia.

Równocześnie z Filipkiewiczem wystąpił w Zachęcie szereg malarzy, z których wymienić należy, bez entuzjazmu jednak, — J. P. Janowskiego i B. Surallę-Gajduczeniego.

\*

W kwietniu Salon Koterby mieścił wystawę akwarel Henryka Lisowskiego, następnie pejzaże Marty Podoskiej, a ostatnio zaś zespół obrazów Konstantego i Zygmunta Bobowskich. Z dwóch tych braci — młodszego, Zygmunt, jest debiutantem interesującym. Jego prace posiadają piętno indywidualne, przy całej ich surowości i braku ogłady estetycznej. Komponowane są na ogół bardzo zwięźle i ekspresyjnie. Temat, którym jest przede wszystkim człowiek (ale nie portret), przeżyty jest nieraz głęboko, z daumierowskim jakby wyrazem. Jest w tych kompozycjach coś dramatycznego. W dzisiejszej twórczości naszej jest to cenna rzadkość.

\*

Warszawskie przedwiośnie „zakwitło” dwoma nowo otwartymi kawiarniami posiadającymi aspiracje kulturalno-artystyczne. Obie mieszczą w programie swego działania wystawy naszych plastyków. W „Zodiaku” (ul. Traugutta) obok rzeźb Dunikowskiego i in. wystawione zostały rysunki Kowarskiego, Wodyńskiego itp. W kawiarni „Home” pokazano szereg pejzaży J. Simon-Pietkiewiczowej oraz zespół rzeźb kilku członków z pośród nowoutworzonego Cechu Artystów Rzeźbiarzy (Below, Pietkiewicz, Proszowski, Strynkiewicz).

\*

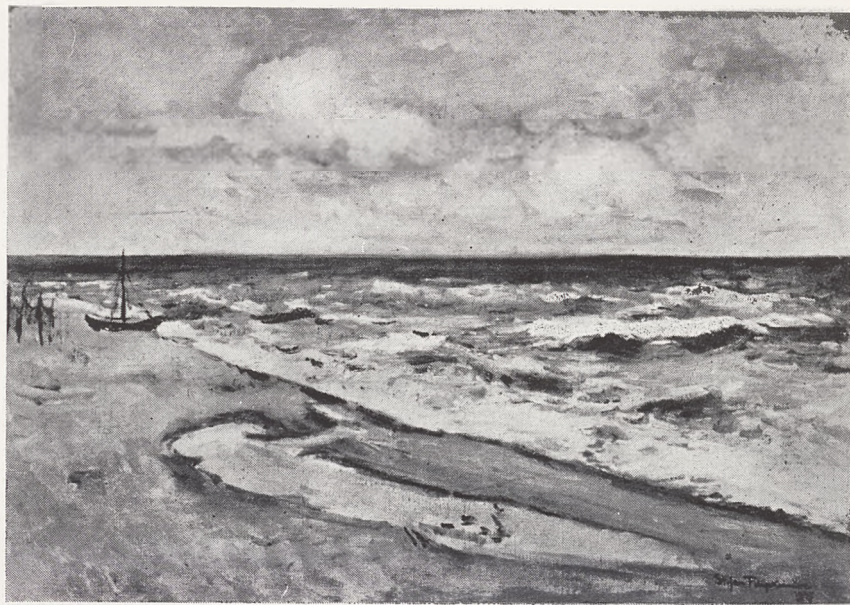
23 kwietnia została otwarta w Instytucie Propagandy Sztuki wystawa współczesnej rzeźby niemieckiej, zorganizowana pod protektoratem: Rządu Polskiego i Rządu Niemieckiego. Nosi ona charakter rewanżowy w stosunku do wystawy sztuki polskiej urządzonej swego czasu przez TOSSPO w Berlinie.

Obszerniejsze sprawozdanie podamy w następnym numerze.

St. Rogoyski

#### WYSTAWA RYSUNKÓW I SZKICÓW JANA MATEJKI

Wystawa rysunków i szkiców Jana Matejki, urządzona staraniem Koła Historyków Sztuki Studentów Uniwersytetu J. Piłsudskiego, nie jest wystawą mogącą w całej pełni zobrazować przygotowawczą pracę jednego z największych malarzy Polski. Zebrany w dolnej sali Muzeum Narodowego materiał, nie ma i nie może



S. FILIPKIEWICZ. *Burzliwe morze*. Olej. Z wystawy Tow. Zachęty S. P.



Z. BOBOWSKI. *Bieda szymbikarze*. Olej. Z wystawy Salonu Koterby.

mieć ambicji rozwiązania choć części tych kwestii jakie się łączą z warsztatem pracy artysty. Ponad pięćset szkiców i rysunków wśród których pod względem historycznym znajduje się wiele interesujących prac — choć by pierwsze notatki do „Kazania Księdza Skargi” — nie wyczerpują jeszcze żadnego z tematów związanych z całością zagadnienia szkiców i rysunków Matejki.

Te jednak zastrzeżenia nie mogą pomniejszyć wartości samego pokazu, jak też wartości wysiłków młodych historyków sztukiłożonych w organizowanie wystawy. Wystawa ta jest bezwzględnie pożyteczna. Ma swoje wartości naukowe i wychowawcze, tylko chodzi o to, aby te wartości właściwie zrozumieć i ocenić. Wartości naukowe wystawy tkwią w próbie zebrania i selekcji określo-





J. MATEJKO. *K o Ń*. Szkic olejny. Z wyst. w Muz. Nar. w W-wie.

nego zadaniem materiału. Tutaj jednak praca organizatorów wystawy napotkała na kolosalne trudności. Warszawa nie jest bogata w prace Jana Matejki. O materiał wystawowy trzeba się było kłopotać poza Warszawą, szperać nie tylko w zbiorach państwowych i prywatnych, ale

J. MATEJKO. *M a ó k o B o r k o w i c*. Szkic olejny. Z wyst. w Muz. Nar. w W-wie.



i wyszukiwać zupełnie przypadkowych i nieznanych posiadaczy szkiców i rysunków Matejki. Ten kłopot jest jednak — przy dobrze funkcjonującym aparacie organizacyjnym — żadnym kłopotem wobec trudności jakich dostarcza selekcja zebranego materiału i to materiału bardzo niewdzięcznego i niebezpiecznego jakim są wszelkiego rodzaju obrazy niewykończone, niepodpisane szkice, dorywcze notatki.

Pomijając gehennę, jaką dla organizatorów stać się mogą falsyfikaty i półfalsyfikaty (często napotymane w mnogości tego rodzaju sztuki), na pierwsze miejsce wysuwa się tu zadanie właściwego użytkowania zdobytego materiału. Zadanie to może być rozwiązane dwojako. Albo — po odrzuceniu rzeczy niepewnych, lub mało interesujących pod względem artystycznym czy historycznym — przez opracowanie całego materiału w myśl takich czy innych tez, lub też przez opracowanie tylko jakiegoś fragmentu odnoszącego się do pewnych lat twórczości artysty, albo pewnych jego dzieł, ale opracowanie pozwalające w ostatecznym rezultacie do wyciągnięcia zawsze jakichś wniosków.

Otóż nam się wydaje, że członkowie Seminarium prof. Zygmunta Batowskiego nie mogli wybrać żadnej z tych dróg, nie mogli wyciągnąć koniecznych w tym wypadku wniosków. Nie pozwolił im na to zdobyty materiał. Materiał chaotyczny, odnoszący się do różnych epok, niewyrównany. Wobec tych trudności pozostała tylko rzecz jedna do zrobienia. Podanie widzowi zebranego materiału jako takiego w sposób jasny, rzeczowy, wykluczający wszelkie domysły.

Efekt tych zamierzeń został uwieńczony dobrze, z chwalebłą skrupulatnością opracowanym katalogiem.

„Katalog — piszą autorzy we wstępie do katalogu — jest próbą stworzenia przewodnika po wystawie. Ma on bliżej zaznajamiać zwiedzających z eksponatami. Równocześnie jednak dąży do tego, by być informatorem w szerszej mierze, oraz służyć w przyszłości do naukowej identyfikacji przedmiotów, które z kolei rzeczy w przeważnej części znowu rozproszą się i ukryją. Katalogującym chodziło też o przysporzenie materiału do studiów tym, którzy je podejmą po wystawie. Z tą myślą również zestawiono wskazówki, gdzie eksponat był już kiedyś reprodukowany, lub tylko wystawiony. Wreszcie wydało się pożytecznym dla nauki nakreślenie genealogii własności, co jednak nie zawsze się udawało”.

W tych wypowiedziach zasadnicze znaczenie samej wystawy jak i katalogu dla badań nad sztuką Jana Matejki otrzymuje najwłaściwsze oświetlenie.

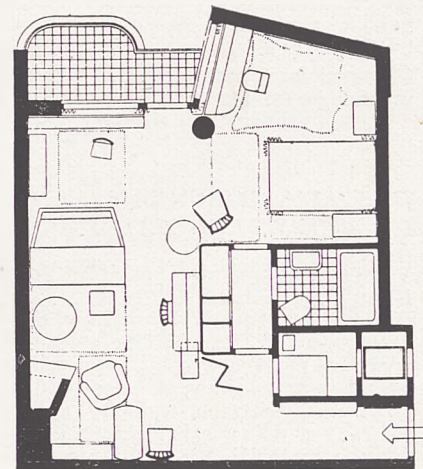
Poza wartością naukową, kryje w sobie wystawa rysunków i szkiców



ST. O. CHROSTOWSKI. *I l u s t r a c j a d o d z i e ł S z e k s p i r a*. Drzeworyt. Z wystawy w kawiarni „Zodiak”.

Jana Matejki wartość wychowawczą o której już wspomniałem na wstępie, a której nie wolno pomijać. Tej wartości dopatruję się nie w czym innym jak tylko w fakcie organizowania wystawy przez *młodych historyków sztuki*. W okresie wznagającego się krytycyzmu do malarstwa zrodzonego z impresjonistycznych i postimpresjonistycznych nastawień — złożenie przez młodych ludzi dowodów kultu dla malarza, którego sztuka zwalczana jest jeszcze i dziś przez pewne

*Plan mieszkania szwedzkiego. Repr. z „Form” nr. 5, rok 1935.*





obozy współczesnych malarzy ma swoją bezsprzecznie piękną wymowę.

St. Ciechomski

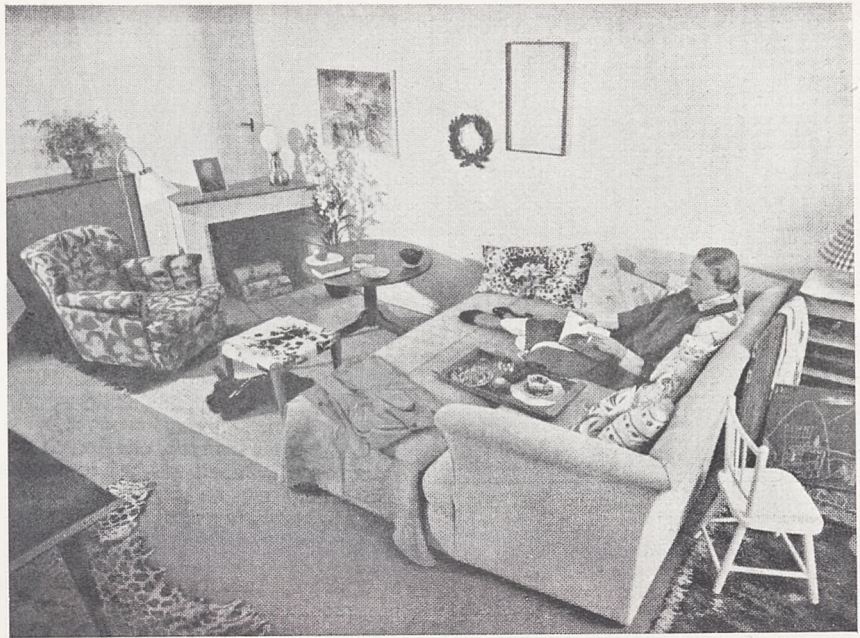
## WYSTAWA SZWEDZKIEGO PRZEMYSŁU ARTYSTYCZNEGO

Szczęśliwie się stało, że I. P. S. zorganizował Wystawę Szwedzkiego Przemysłu Artystycznego. Na ogół mało mieliśmy wystaw sztuki dekoracyjnej, zwłaszcza, jeśli chodzi o zagraniczne wyroby jest to pierwsza bodaj impreza tego rodzaju.

Sam sposób urządzenia wystawy nasuwa szereg refleksji. Pierwszą salę I. P. S.-u poświęcono plakatom i literaturze przedmiotu. Wielki nacisk położono na pejzaż Szwecji — tło życia jej mieszkańców. Jest to nadzwyczaj ważne dla charakterystyki sztuki danego kraju. Spoglądając na wielkie fotografie z lotu ptaka, widzimy, jak z pejzażem łączą się nowe osiedla, jak się wzajemnie dopełniają. Przeciwnieństwem tego spojrzenia z lotu ptaka są wnętrza, całkowicie urządzone, które dalej oglądamy w wielkiej sali I. P. S.-u. Niepretensjonalny sposób ich pokazania, bez silenia się na pełny efekt zamkniętego wnętrza, został bardzo szczęśliwie rozwiązany przez organizatorów szwedzkich.

Charakterystyczną cechą wystawy jest również i to, że połączona jest ona ze sztuką ludową. Na tym zasadniczym szkieletcie oparte są i inne działy, jak tkactwo, wyroby metalowe, szkło, porcelana itd.

Interesująca prelekcja p. Wettergrene zaznajomiła nas z rozwojem historycznym — w ciągu lat ostatnich — przemysłu artystycznego w Szwecji. Dowiadujemy się, że przełom w pojmowaniu roli sztuki w przemyśle dekoracyjnym nastąpił w r. 1914 — dzięki Wystawie Bałtyckiej w Malmö. Wtedy to rozpętała się mała burza z powodu uświadomienia sobie przez Szwedów niskiego stanu własnej sztuki dekoracyjnej w porównaniu ze zdobyciami w tej dziedzinie w Niemczech i innych państwach. Toteż od tam rola techniki w sztuce zaczęła stopniowo podlegać kontroli artystów, co początkowo spotykało się ze sprzeciwem zakładów przemysłowych, a czasem i społeczeństwa. W przeciągu krótkiego jednak okresu czasu wielu artystów, przeważnie malarzy, objęło kierownicze stanowiska w fabrykach przemysłu artystycznego. W latach następnych, podczas gdy większość państw europejskich zmagano się w wojnie światowej, Szwecja mogła nadal pracować nad rozwojem swej sztuki. W r. 1930 została urządzona w Sztokholmie wystawa, na której wyraźnie już zaznaczyło się zwycięstwo nowych prądów. Jeżeli — przez analogię — przypomniemy so-



Wnętrze mieszkania szwedzkiego. Repr. z „Form” nr. 5, rok 1935.

bie, co działo się u nas na przełomie ubiegłego i obecnego wieku, to żywo musi nam stanąć w pamięci cały wysoce kulturalny okres przedwojenny w Krakowie. Wystawa z roku 1912 zdradziła wyraźnie kielkowanie nowych myśli, podobnych do poglądów szwedzkich.

Po roku 1930 dość znaczną rolę zaczęły odgrywać w sztuce szwedzkiej kierunki wszecheuropejskie,

szczególnie w dziedzinie architektury. Ogólna nazwa funkcjonalizmu da się zastosować i do wielu dzisiejszych poczynań artystów szwedzkich. Tu dochodzimy z kolei do zagadnienia sztuki narodowej. Przeglądając recenzje z wystawy w I. P. S., znalazłem uwagi, stwierdzające, jakoby nie miała ona cech charakterystycznych dla Szwecji. Jakkolwiek w żadnym razie nie można nazwać sztuki

F. KOWARSKI. Rysunek. Z wystawy w kawiarni „Zodiak”.







*MATHSSON. F o ł e l. Z wyst. szwedzkiego przem. art. w I. P. S.*

szwedzkiej agresywną czy hałaśliwą, już przez samo porównanie jej z innymi ośrodkami dojdziemy do przekonania, że ma ona wyraźne oblicze. Weźmy na przykład Niemcy. Nie znajdziemy tam tej pogody i beztrojski, tak charakterystycznej dla Szwedów. Sztuka francuska w przemyśle artystycznym będzie miała piętno kokieterii, zupełnie obcej Szwedom, których niewymuszony wdzięk i prostota mają zupełnie swoiste cechy. Zastanawiając się nad zagadnieniem sztuki narodowej dochodzimy do wniosku, iż dziedzina ta nie wymaga — że się tak wyrażę — tworzenia nowego alfabetu: można, używając ogólnie przyjętych znaków, wyobrażać ogólnoludzkie tendencje, nie zaniedbując własnych, odrębnych cech narodowych. Jeżeli zaś, mimo wszystko, silimy się na ów nowy alfabet, winniśmy tworzyć go na tle wysokiej kultury własnej.

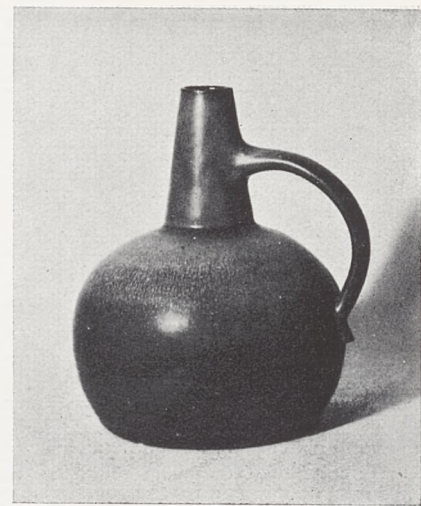
Takim filarem dobrej, starej szkoły o wysokiej kulturze jest w dziedzinie meblarstwa Malmsten. Jego olbrzymie poczucie najdrobniejszych subtelności w meblu świadczy o wielkiej znajomości artystycznego rzemiosła i wyszukany smaku. Są to meble kosztowne, wymagające precyzyjnego wykonania i szlachetnego tworzywa.

Na drugim krańcu umieścić by należało meble Mathssona. Artysta ten zbadał naukowo problem użyteczności foteli i krzeseł i stworzył zupełnie oryginalny typ krzeseł i leżaków o linii płynnej i konstrukcji nadzwyczaj lekkiej, przeznaczonej do produkcji masowej.

Prócz wyżej wymienionych mamy jeszcze na wystawie wiele innych wnętrz, utrzymanych zawsze w tonie pogodnym i bezpretensjonalnym. Przeważają kolory jasne — zupełny jest brak barw jaskrawych.

W dziedzinie wyrobów ze szkła należy szczególnie podkreślić zrozumienie materiału i niekiedy eksperymentatorstwo, posunięte bardzo daleko. Mam tu na myśli używanie baniek powietrza w grubej warstwie szkła. Dzisiejsza produkcja idzie w ogóle po linii operowania szkłem grubym, o pięknych barwach; lekko niebieskawych, przydymionych lub jakby złocistych. Szkło do codziennego użytku czasem bardzo cienkie, zawsze na wysokim poziomie.

Wyroby metalowe, nie siląc się na ogół na oryginalność, wykazują — wszystkie — doskonałą technikę, mają przeważnie dobre formy i są użytkowo trafnie pomyślane. Kosztowniejшие wyroby w gablotach wydają się być nieco sztywne w formie. Ceramika również doskonała pod względem technicznym; ciekawe pomysły wpuszczania metalu, świetny koloryt, dobre na ogół formy z wyjątkiem zbyt naturalistycznych ryb i innych stworów morskich. Tkaniny, o których kolorycie już



*C e r a m i k a. Z wyst. szwedzkiego przem. art. w I. P. S.*

wspomniałem, mają świetną fakturę. Mięiste i wspaniale fałdujące się, przedstawiają doskonale, rzadko spotykane dzieło techniki tkackiej. Jeśli chodzi jednak o efekt dekoracyjny — to wydaje mi się, że nasze wschodnie w pewnym stopniu tradycje dają nam możliwość konkurowania z nimi.

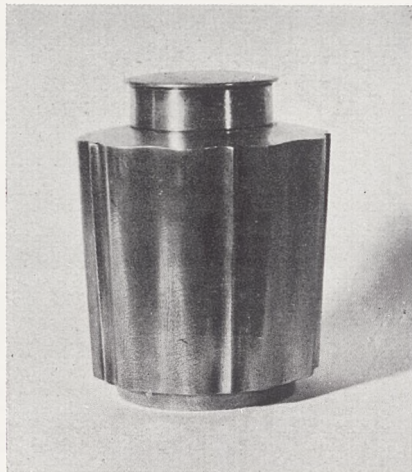
Przemysł ludowy nie we wszystkich wyrobach osiągnął jednako wysoki poziom artystyczny. Sądzę, że fabrykacja na wielką skalę wyszła mu na złość, co dotyczy zwłaszcza zabawek z drzewa, malowanych. Doskonale natomiast są kozy i inne zwierzęta ze słomy, sięgające wielowiekowych tradycji, i to — zdaje się — zupełnie niespaczonych.

Rozważając całość zagadnienia, należy podkreślić świetną technikę sztuki szwedzkiej, a przede wszystkim — wyrazić najwyższe uznanie, iż wszystkie przedmioty, pokazane na wystawie w I. P. S., są w Szwecji do nabycia i malują średni poziom kultury artystycznej jej mieszkańców. Uznać musimy, że jest to olbrzymie zwycięstwo artystów, którzy weszli w życie, tchnąwszy swą myśl w większość przedmiotów codziennego użytku.

*Czesław Knothe*

## WYSTAWA „MEBLE WSZYSTKICH EPOK”

Na wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej została zorganizowana wystawa „Meble wszystkich epok”. Sam pomysł urządzenia podobnej imprezy był wielce szczęśliwy ze względu na małą na ogół znajomość autentycznych mebli historycznych. Niestety jednak, realizacja odbiega daleko od ideału. Rysunki



*C y n a. Z wyst. szwedzkiego przem. art. w I. P. S.*

*S z k ł o. Z wyst. szwedzkiego przem. art. w I. P. S.*





ścienne, stanowiące tło wystawionych sprzętów wchodzą z nimi w kolizję. Nieuprzątnięte dekoracje balowe, „zdołające” u góry sale wystawowe, wydają się kiepskim dowcipem i źle świadczą o guście organizatorów.

\*

Spółdzielnia „Ład” została zaproszona przez National Museum w Sztokholmie do urządzenia wystawy swoich wyrobów na jesieni bieżącego roku. Zaproszenie otrzymano od kierownika tego muzeum, p. Wettergreena, po obejrzeniu przez niego dorobku artystycznego spółdzielni w Warszawie.

C. K.

## GRAFIKA

— W I. P. S. wystawiony został plon konkursu (nie całkowity) na plakaty dla Powszechnego Zakładu Ubezpieczeń Wzajemnych, ogłoszonego za pośrednictwem Instytutu Propagandy Sztuki i Koła Art. Grafików Reklamowych. Wyniki konkursu są następujące: I. nagroda G. Budecki i Z. Kowalewski II. T. Gronowski, III. Z. Glinicki, Zakupy: T. Kryszak, A. Rak, W. Sawilski oraz Żurominer i Szoker. Rezultat konkursu wypadł naogół słabo pomimo tego, że poza konkursem powszechnym zostało zaproszonych kilku artystów do konkursu zamkniętego. Małe zapotrzebowanie na plakaty wytworzyło sytuację, że graficy przystępują do takiego zadania jak debiutanci. Z pośród wystawionych prac reprodukuje dwie najbardziej udane, zastrzegając się przeciwko dwuznacznemu conajmniej sloganowi I-ej nagrody.

\*

— W najbliższym czasie ukaże się nakładem „Roju” książka pt.: „Staroświecki sklep”. Jest to zbiór prac nagrodzonych i wyróżnionych na zorganizowanym za pośrednictwem „Wiadomości Literackich” konkursie na wspomnienie o sklepie Wedla. Książka ta w formie szesnastki będzie ilustrowana oryginalnymi drzeworytami 10 grafików: E. Bartłomiejczyka, S. O. Chrostowskiego, T. Cieślowskiego syna, Z. Fijałkowskiej, J. Hładkówny, J. Konarskiej, B. Krasnodębskiej-Gardowskiej, E. Manteuffla, S. Mrożewskiego, W. Podoskiego. Okładka wg projektu A. Wajwoda.

\*

Gebrauchsgraphik. Luty 1938. Zeszyt ten zawiera: przegląd prac ilustratorskich Hansa Fischera, interesujących plakatów Willi Kunze’go, Louise Plump-Hellersberg, Jean Picart le Doux, Liselotte v. Wolff. Plakaty i zaproszenia norymberskich „Künstlerpeste”, artykuł o dawnych katalogach przemysłowych. Wydawnictwa

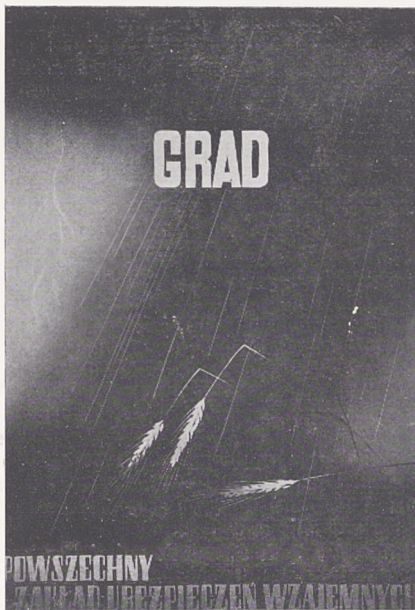


G. BUDECKI i Z. KOWALEWSKI.  
Plakaty. Pierwsza nagroda konkursu P. Z. U. W.

turystyczno-propagandowe m. Lubeki, prace Maxa Hertwiga dla niemieckiego związku ćwiczeń cieleśnych oraz kronikę i wkładki. Zeszyt marcowy prawie całkowicie poświęcony Austrii zawiera retrospektywny przegląd grafiki reklamowej austriackiej.

E. M.

A. RAK. Plakaty. Zakup z konkursu P. Z. U. W.



## Z POSIEDZENIA PARLAMENTARNEJ GRUPY OŚWIATOWEJ

Dnia 30 marca br. pod przewodnictwem senatora Z. Beczkowicza odbyło się, w gmachu Sejmu, zebranie Parlamentarnej Grupy Oświatowej, poświęcone zagadnieniom organizacji kultury i sztuki w Polsce. Na zebraniu tym byli obecni: wiceminister oświaty J. Aleksandrowicz, naczelny dyktator sztuki dr. W. Zawistowski, kilkunastu posłów i senatorów oraz parę osób ze świata sztuki specjalnie na to zebranie zaproszonych.

Po zagajeniu przez posła B. Pochmarskiego, sprawy literatury i teatru referował w zastępstwie chorego prezesa P. A. L. sen. W. Sieroszewskiego J. Kaden Bandrowski, sprawy plastyki sen. W. Jastrzębowski, muzyki poseł L. Surzyński.

Dyskusja, która po referatach rozwinęła się wykazała niemożliwość objęcia tak bogatego materiału na parogodzinny a bodaj, że pierwszym tego rodzaju posiedzeniu.

Postanowiono uznać to zebranie za pierwsze z cyklu zebrań poświęconych kulturze i sztuce, jak również polecono referentom przygotować i przedstawić na następne zebranie materiał w formie sprecyzowanych i odpowiednio opracowanych wniosków, co pozwoliłoby ustalić hierarchię zagadnień i potrzeb związanych z życiem sztuki w Polsce.

Materiał tak opracowany mógłby być wniesiony na obrady Sejmu i Senatu na następnej sesji.

Ze spraw dotyczących literatury wysunięto konieczność ustawy o bibliotekach publicznych i o ufundowaniu skarbu literatury z praw autorskich t. zw. „martwej ręki”. Ze spraw dotyczących sztuk plastycznych na pierwszym planie postawiono projekt ustawy o wprowadzeniu specjalnego procentu przeznaczanego na dzieła sztuki przy wnoszeniu nowych gmachów użyteczności publicznej, omawiano konieczność wprowadzenia do programów gimnazjalnych i licealnych przedmiotów wykształcenia plastycznego jako przedmiotu obowiązkowego i ogólnokształcącego, podnoszono konieczność utworzenie Państwowego Funduszu Wykupowego dla powstrzymania wywozu bezcennych dzieł sztuki z Polski i wzmocnienia akcji wystawowo-propagandowej w kraju. Z dziedziny muzyki omawiano sprawy: opery, chórów i zespołów muzycznych oraz ożywienia akcji organizacyjno-propagandowej, która by umożliwiła podniesienie kultury muzycznej w Polsce.

Ponadto omawiana była sprawa, zaopatrzenia emerytalnych dla zasłużonych pisarzy i artystów oraz pozostałych po nich wdów i sierot.

Należałoby życzyć ażeby piękne te projekty, które bynajmniej nie wy-



czepują zagadnienia opieki państwa nad sztuką choć w części dały się zrealizować, a choć sztuka nie pojawia się na zawołanie prawodawstwa to wprowadzenie pewnych ustaw obowiązujących dałoby możliwość racjonalniejszego zużytkowania i uspołecznienia tych bogactw sztuki bez których rozwój prawdziwej kultury jest nie do pomyślenia.

## ZABYTKI SZTUKI W POLSCE

W pierwszych dniach kwietnia b. r. ukazał się po długich latach oczekiwania pierwszy zeszyt „Zabytki sztuki w Polsce” (Inwentarz topograficzny), wydany przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, a zredagowany przez Centralne Biuro Inwentaryzacji Zabytków Sztuki tegoż ministerstwa. Zeszyt ten liczący 180 stron i 220 ilustracji bierzemy do ręki nie bez pewnego wzruszenia. Jesteśmy przecież świadkami zapoczątkowania wydawnictwa, które stać się może kamieniem węgielnym nauki o sztuce polskiej.

Inwentaryzacja zabytków sztuk w Polsce!

Nie trzeba mieć wielkiej wyobraźni, aby zrozumieć, jakie posiada znaczenie zapoczątkowane wydawnictwo dla sztuki, czy w ogóle nauki polskiej, jaki ogromny ogarnia sobą materiał i jakich potrzebuje wysiłków dla swej ostatecznej realizacji.

Szesnaście województw naszego państwa, to szesnaście części inwentarza, a każda część to tyle zeszytów ile liczą poszczególne województwa powiatów. Ogólną ilość tomów powiększą tomy poświęcone większym miastom Polski. Ileż to tomów zamknie opis zabytków jednego Krakowa? A gdzie Warszawa, Poznań, Wilno, Lwów i inne miasta? Tak, to cała biblioteka, tylko, że radość z jej ostatecznego skompletowania przypadnie w udziale chyba naszym synom.

Kraje Europy zachodniej potrzebowały siedemdziesięciu i więcej lat dla przeprowadzenia inwentaryzacji zabytków swojej sztuki. My jednak w epoce Gdyni i C. O. P'u potrafimy może dokonać tego dzieła w ciągu krótszego czasu, ale dokonamy go tylko w tym wypadku jeśli — jak mówi w przedmowie do inwentarza kierownik Centralnego Biura Inwentaryzacji Zabytków Sztuki dr Jerzy Szablowski — do dzieła tego przyłoży swą rękę „całe kulturalne społeczeństwo, gdyż jedynie wspólny wysiłek na tym polu doprowadzić może do osiągnięcia pożądanego rezultatu”.

„Zabytki sztuki w Polsce” nie są pierwszą próbą przeprowadzenia inwentaryzacji zabytków sztuki znajdujących się w granicach Rzeczypospolitej. Próby te podejmowane były przez różnych ludzi i w różnych

okresach czasu, ale zawsze z niedostatecznym rezultatem. Główną przeszkodą w tej pracy był brak własnej państwowości. Dopiero dziś, w dwudziestym roku niepodległości Polski w chwili ukazania się pierwszego zeszytu „Zabytki sztuki w Polsce”, zeszytu opracowanego przez dr Tadeusza Szydłowskiego, a obejmującego powiat nowotarski, możemy wierzyć, że po latach wielkiej i wytrwałej pracy ukaże się i zeszyt ostateczny.

Pracę swoją poświęcił Tadeusz Szydłowski pamięci Stanisława Tomkowicza, który jeden z pierwszych kładł podwaliny pod dzieło inwentaryzacji naszej artystyczno-kulturalnej spuścizny, a specjalne zasługi poniósł przy systematycznym badaniu powiatu nowotarskiego.

## PRZEGLĄD PRASY

Tegoroczna wystawa „Bractwa św. Łukasza” nie wywołała tak gwałtownych i najczęściej krańcowo sprzecznych z sobą sądów jak to było w latach ubiegłych. Trudno oczywiście w wypowiedziach na temat tej wystawy doszukać się jednomyślności, ale trzeba stwierdzić, że zarówno przeciwnicy jak i zwolennicy malarstwa Łukaszowców, starali się obecnie bez wybuchów i egzaltacji dojść do sedna samego zjawiska, znaleźć jego właściwą miarę.

Profesor Tadeusz Pruszkowski, opiekun i wychowawca „Łukaszowców”, w recenzji z wystawy „Bractwa” drukowanej w „Gazecie Polskiej” z dnia 20 marca br. twierdzi, że „Bractwo” charakteryzuje dwie prawdy.

Pierwszą z nich jest to, że Bractwo jest organizacją, „która pragnie talenty swoje zdyscyplinować w celu osiągnięcia porozumienia artysty z widzem normalnie kulturalnym, lecz nieuzbrojonym w finezyjną umiejętność rozwartościowywania hasel artystycznych i teorii biezących zacieśniających prosty pogląd na sprawy sztuki i tak potrzebnych jak przysłowiowe dzielenie włosu na trzy podłużne części.

Drugą wartością Bractwa jest sformułowanie zasady: *ponieważ historia sztuki wieków ubiegłych, nie wylączając z nich najbliższych nam lat wykazuje, że najwspanialsze dzieła sztuki stworzone zostały według najróżniejszych i najsprzeczniejszych zasad, hasel, technik i motywów, należy pozostawić poszczególnym artystom moralne prawa uprawiania swego kunsztu w rodzaju jaki najbardziej wyraża ich przyrodzone wartości i chęci.* Hasło artystyczne ogólne niszczy te talenty, które nie są z natury do tego hasła przystosowane, stąd szkodliwe fałszy.

Inaczej o tych rzeczach mówi Roman Kołoniecki w 10 numerze „Pionu”. O ile T. Pruszkowski uważa, że Łu-

kaszowcy stoją na gruncie „zdrowym”, umożliwiającym im porozumienie ze „zdrowo” myślącym społeczeństwem i że idą ku swym celom drogami najbliższymi ich upodobaniom i temperamentom, o tyle R. Kołoniecki przyznając wprawdzie, że każdy z Łukaszowców po części różni się od innych własnym myśleniem malarskim i strukturą wyobraźni — to jednak

„wszyscy oni popełniają na ogół jednakowe błędy, na wszystkich po równo mści się sugestia założeń, które wynieśli ze szkoły i w które po doktrynersku wierzą dotychczas, nie spróbowały nigdy poddać ich kontroli. Bez buntu i oporu dźwigają na plecach żalodne dziedzictwo szkolne, jak ciężki a zbędny toboł kępający swobodę samodzielnych ruchów.

Odpowiedź na wywody R. Kołonieckiego można do pewnego stopnia znaleźć w recenzji pióra Wacława Husarskiego a drukowanej w „Czasie” z datą 15 marca br. W recenzji tej W. Husarski podkreśla, że tradycjonalizm jest podstawą ideologii „Bractwa” i ta właśnie ideologia stanowi siłę Bractwa. „Nie znaczy to bynajmniej — pisze dalej publicysta „Czasu” —

„żebym potępiał nowe poszukiwania w sztuce; byłoby to przecież niedorzecznością; sądzą tylko, że akademia nie jest właściwym dla nich terenem; akademia jest uczelnia; służy ona do tego, żeby dać swoim wychowankom solidną, na wypróbowanych podstawach opartą, wiedzę; kto chce być nowatorem, powinien dążyć do tego na własną rękę, a przede wszystkim — na własną odpowiedzialność.

Zasady tej trzymał się prof. Pruszkowski w początkach swojej działalności pedagogicznej — i wydała ona najlepsze moim zdaniem rezultaty, jakie nauczanie sztuki wydać może: pierwszy zespół, który wszedł z jego pracowni, „Bractwo św. Łukasza”, jest z nielicznymi wyjątkami, pierwszorzędnym zespołem malarzy — typu akademickiego; są wśród nich prawdziwe asy akademizmu, których pozazdrościłby nam mogły uczelnie wiekowej przeszłości”.

W obronie założeń „Bractwa św. Łukasza” staje i Jerzy Stokowski w 86 numerze „A B C”, ale robi to w sposób mało zręczny i całą kwestię przenosi na tereny poplastyczne.

„Artystyczna ideologia „Łukaszowców” — pisze J. Stokowski — nie nakazuje im żadnej specjalnej formy malowania. Określa natomiast ich stosunek do malarstwa, jego zadań, do samej pracy, a co za tym idzie i do życia w ogóle. Wymaga od artysty, aby rozumiał swoje obowiązki społeczne i wyciągał z tego rozumienia wszystkie możliwe konsekwencje”.

W ten sposób można mówić o rzemiośle a nie o sztuce.



W trzecim numerze „Arkad”, obok prac Peregrinusa, Ks. Szczęsnego Dettloffa, Jana Gralewskiego, Jerzy Wolff zamieścił artykuł p.t. „Malarze naiwnego realizmu w Polsce”.

Temat interesujący, a dla czytelników „Arkad” tym ciekawszy, że w poprzednim numerze tego pisma został ogłoszony artykuł M. Tretera na ten sam temat, tylko z tą różnicą, że Treter w przeciwieństwie do Wolffa mówił o malarzach naiwnego realizmu we Francji. Bliskie sąsiedztwo tych artykułów zostało według wszelkiego prawdopodobieństwa — spowodowane umyślnie przez Redakcję „Arkad” dla poczynienia narzucających się porównań i wyciągnięcia takich czy innych wniosków.

Porównania te można byłoby przeprowadzić tylko w tym wypadku, gdyby propagowani przez Jerzego Wolffa malarze naiwnego realizmu w Polsce nie sprowadzali się do jednego jedynego Nikifora z Krynicy. Nie ma tu więc mowy o „prymitywach w Polsce”, tylko o „prymitywie Nikiforze”. Trudno przeto zestawzić przypadkowo odkrytego Nikifora z H. Rousseau, L. Vivin, A. Bauchant, czy z niesłusznie do tej grupy zaliczonym M. Utrillo. Zmiana tytułu artykułu J. Wolffa też nie uratowała sytuacji, gdyż nie wydaje mi się, aby metoda jaką zastosował J. Wolff dla poznania zjawiska prymitywu, była słuszna.

Pierwszą część swego artykułu autor poświęca mętnym wywodom na temat sztuki, artyzmu, estetyki i wreszcie

stwierdza, że „Sztuka rodzi się z pewnego światopoglądu, jest jego wyrazem; sztuka jest pełną i dojrzałą wtedy, gdy światopogląd stwarza koło nas atmosferę, jest jakby kulą, pośrodku której żyjemy. Kiedy powierzchnia kuli jest całkowita, kiedy nie ma w niej rys ani dziur, wtedy możliwa jest równowaga twórcza”.

Że dzieło sztuki należy traktować jako formę wypowiedzi stosunku artysty do otaczającego go świata o tym wiemy, ale co ma oznaczać owa atmosfera, kule, dziury, rysy i jak się tego wszystkiego trzyma „równowaga twórcza” tego trudno się nawet domyślić.

Gorzej jest, gdy J. Wolff przechodząc do zasadniczego tematu zadaje sobie pytanie: „Jakież musi być tajemne życie duszy nazwanej przez nas prymitywną, skoro z niej powstają arcydzieła?” Czy to nie jest jednak lekka przesada? Prymitywy i arcydzieła? Jak byśmy wówczas nazwali płótno malarza z prawdziwego zdarzenia, stawiając je obok ubożuchnych skrawków Nikifora z Krynicy? Przecież jakiś dystans w tych rzeczach należy utrzymać. Choćby dla powagi samego tematu.

Po przeczytaniu artykułu J. Wolffa raz jeszcze z całą satysfakcją wracamy do uwag M. Tretera, gdzie czytamy: „W sztuce swjej malarze naiwnego realizmu nie znają żadnych tradycyjnych wzorów, żadnych recept, nie wiedzą, że „tak się dzisiaj nie maluje” (!), dają tylko zewnętrzny, szczerzy wyraz tego, co widzą i czują”.

To wszystko: „zewnętrzny, szczerzy wyraz tego, co widzą i czują”.

Zawsze się u nas mówiło i mówi o małym zainteresowaniu rzeźbą ze strony krytyki i tak waszych czynników, to też z dużym zadowoleniem notujemy fakt ukazania się obszernego artykułu R. Kołonieckiego w 9 n-rze „Pionu” p.t. „Rzeźbiarz i problematyka rzeźbiarska” (w pracowni A. M. Bonieckiego).

W artykule tym R. Kołoniecki mówi o wielu bardzo ważnych kwestiach związanych z rzeźbą i z rzeźbieniem, a między innymi porusza i taką kwestię:

„W jego (Albina Bonieckiego) pracowni widziałem kiedyś dużą kompozycję, przedstawiającą Żwirkę i Wigurę; wydała mi się ona idealnym wzorem popularnej, a zatem demokratycznej — jak to określił Skoczylas — sztuki rzeźbiarskiej, zamierzeniem zbliżonym do tego, co osiągnął Kuna w portrecie marsz. Śmigłego - Rydza (?). Do cech takiej wielkiej rzeźby popularnej można by zaliczyć: ikonograficzne podobieństwo, uproszczone schematyzm linii, szlachetne modelowanie bryły, umiarkowaną stylizację, staranny dobór szczegółów i momentów analitycznych, w końcu — bezpośrednio ekspresji, wyrażanej bez żadnych metafor”.

Tu należałoby dyskutować na temat owej popularnej, demokratycznej rzeźby i tym bardziej, że za jej wzór stawia Kołoniecki portret Marszałka Śmigłego Rydza, wykonany przez Kunę — portret, który jest złą rzeźbą.

C.

Redagował: Marek Leykam.

Adres Sekretariatu, Redakcji i Administracji: Warszawa, Marszałkowska 148. Tel. 5-38-29 \* Konto P. K. O. 1308 \* Ceny ogłoszeń: 1 str. — 500 zł, ½ str. — 275 zł, ¼ str. — 140 zł i 1/8 str. — 80 zł • Warunki prenumeraty: kwartalnie — 5 zł, dla prenumeratów Kuriera Porannego — 3.75 zł.

Wydawca: Eugeniusz Arct.

Zakłady Graficzne „DRUKPRASA” Sp. z o. o. Warszawa

Łamali: Z. Szafranski, Wł. Starzyński i A. Jaszczuk  
Tłoczyli: A. Barszczewski i Wł. Hajduk



# K O N K U R S

Wydawnictwo miesięcznika „Plastyka”  
za pośrednictwem Spółdzielni „Ład”  
ogłasza konkurs na najtańsze sprzęty mieszkalne

Tematem konkursu są sprzęty i urządzenia przeznaczone dla mieszkań wiejskich i małomiasteczkowych.

Jako punktem wyjścia dla projektujących, ustalono typ mieszkań w nowozbudowanych i nowobudujących się szkołach powszechnych.

Mieszkania są zasadniczo dwu pokojowe z kuchnią i częścią ogrodową.

Ogólny charakter mieszkania dostosowany do warunków wiejskich i małomiasteczkowych.

- UWZGLĘDNIĆ NALEŻY:
- Pokój o charakterze mieszkalnym i pokój do pracy zawodowej, przyjęć itp.  
Cały zespół urządzony na 2 do 4 osób.
  - Możliwości dostosowania sprzętów do zmiany zespołu mieszkalnego.
  - Budżet nauczyciela.
  - Możliwości realizowania projektów przez wiejskich i małomiasteczkowych stolarzy.

W materiale uwzględnić użycie miejscowego materiału jak: drzewo, wiklina, słoma, włókno konopne, liane, tkaniny ludowe itp.

T E M A T: Urządzenie całego wnętrza dwu izbowego łącznie z kuchnią i ogródkiem (sprzęty ogrodowe).

**Rysunki wymagane:**

Plan całości i widoki ścian w skali 1 : 20, rysunki szczegółowe sprzętów w skali 1 : 10, barwny widok perspektywiczny, pożądane fotografie z modeli wykonanych.

Projekty wykonać należy techniką trwałą (tuszą) na grubych kartonach (planszach) o wymiarze 70 × 50 cm. Opakowane winny być nie w rulonach a w tezkach z dołączoną kopertą z nazwiskiem i adresem autora.

N A G R O D Y:

I nagroda	zł 350.
II „ „	300.
III „ „	200.

IV zakupy za pojedyncze sprzęty po zł 25.

Projekty nagrodzone pozostaną własnością autorów z prawem reprodukowania przez wydawnictwo miesięcznika „Plastyka” i wykonania przez Spółdzielnię „Ład”.

TERMIN SKŁADANIA PRAC: 15 listopada w lokalu Spółdzielni „Ład”, Krakowskie Przedmieście 13 do godziny 19-tej.  
Plany mieszkań do obejrzenia w lokalu Spółdzielni „Ład” i A. SP. na Wydziale Architektury Wnętrz I.

Sąd konkursowy stanowi trzech delegatów Spółdzielni „Ład”, delegat Ministerstwa W. R. i O. P., delegat związku nauczycielstwa polskiego i przedstawiciel wydawnictwa „Plastyka”.

WARSZAWA, 8.IV.1938.



Dn. 25-go kwietnia został otwarty

W W A R S Z A W I E

PRZY UL. SZPITALNEJ Nr. 8

SKŁAD GŁÓWNY

WYROBÓW FIRMY

**E. W E D E L**

w dawnym rozszerzonym lokalu  
którego tradycyjny charakter  
został zachowany.

W nowej części sklepu plafon pędzła  
prof. Antoniego Michałaka.



# WIELKA ANKIETA MORSKA

zorganizowana przez Ligę Morską i Kolonialną  
wespół z „Kurjerem Porannym”

## PYTANIA ANKIETY

1. Dlaczego musimy mieć silną flotę wojenną?
2. „ „ „ „ „ handlową?
3. „ „ „ kolonie?
4. „ „ „ stocznie?

## NAGRODY:

1. Wycieczka luksusowa na 2 osoby do Kopenhagi
2. „ turystyczna na jedną osobę do Kopenhagi
3. „ Konstanza—Sambuł—Ateny—Haifa<sup>1</sup>
4. „ Gdynia—Hull
5. „ Gdynia—Antwerpia
6. „ Gdynia—Helsinki
7. „ Wisłą Warszawa—Gdańsk, statkiem 1-ej klasy z 3-dniowym pobytem w luksusowym pensjonacie nad morzem, oraz 600 innych cennych i ciekawych nagród.

Odpowiedzi należy nadsyłać na kuponach zamieszczanych  
w „Kurjerze Porannym“.

Bliższe szczegóły w „Kurjerze Porannym“.





- ⊗ Papiery fotograficzne  
MIRAX, TONAR, NIGRONA
- ⊗ Papiery i kartony kredowe
- ⊗ Papiery barwione do opakowań  
i dla celów introligatorskich
- ⊗ Papiery specjalne dla celów  
technicznych
- ⊗ Kartony okładkowe
- ⊗ Taśma podgumowana
- ⊗ Bibułki marszczone, kolorowe,  
serwetki bibułkowe
- ⊗ Obicia papierowe  
(sklep fabr. dla obić al. Jerozolimskie 33)





**K A L I N A**

Z A Ł K Ł A D  
OGRODNICZY

Warszawa, Królewska 31 Tel. 528-32  
Wielki wybór, ceny bardzo przystępne

## SALON KAWIARNIA „HOME”

Urządzona pod kierunkiem artystycznym

Architektów

pp. Przyłuskiego i Nowina-  
Czernego

Wystawa prac malarskich

p. Janiny Simon-Pietkiewi-  
czowej

oraz rzeźb Członków Cechu Artys-  
tów rzeźbiarzy

Józefa Belowa, Kaź. Pietkie-  
wicza, Józefa Proszowskiego  
Fran. Strynkiewicza

Od godz. 18-tej Koncerty  
przy fortepianie  
**Stanisław Surowski**

# Maszyny, farby

o r a z

wszelkie przybory  
dla przemysłu  
graficznego

# H. HAUS

w **Warszawie**

Leszno 74 tel. 11-64-30

PRAWIE  
NOWY

# Fiat

# 500

*okazyjnie do sprzedania  
wiadomość tel. 538-29.*

Marka Norbert Langer i S-owie, Czecho-  
słowacja gwarantuje jakość bielizny stoł-  
wej i pościelowej. Nabyć można w  
Hurtowo - detalicznym składzie firmy



**Bronisław POBORCA**  
w **Warszawie**

ul. Długa 50  
tel. 11-55-06 i 11-91-25



# MYSŁ POLSKA

dwutygodnik poświęcony sprawom społecznym i kulturalnym

Egz. 30 gr. w prenumeracie 25 gr.  
Żądajcie NN okazowych.

Adres Redakcji i Administracji  
**W A R S Z A W A,**

Nowy Świat 66 m. 13, tel. 234-60

**NOWOCZESNE  
REKLAMY NEONOWE**

**„UNIC-  
NEON”**

**WARSZAWA**

Nowy Świat 21, tel. 58020

Skład papieru,  
materiałów  
piśmiennych

Pióra wieczne Watermas-  
sios, Montblanc i inne

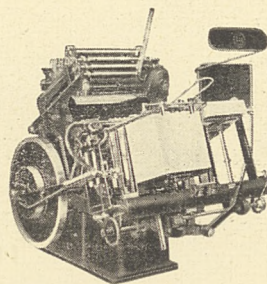
**H. TEOBALD**

W A R S Z A W A, MARSZAŁKOWSKA 145, tel. 619-73

Kawiarnia  
Artystyczna

**„ZODIAK”**

Traugutta 6



Automat

**Heidelberga**

to atut

każdej drukarni

Przedstawicielstwo na Polskę

DOM AGENTUROWO-KOMISOWY

**ADOLF NEUDING**

Warszawa, Marszałkowska 81, tel. 8.51-25, 8.08-92

**Bresław i Fastag**

**S K U P  
MAKULATURY**

Nalewki 41 Tel. 11-87-48.





WYTWORNE  
UPOMINKI,  
ARTYSTYCZNE  
DROBIAZGI

» ALEKSANDER «

St. Stachniewski  
NOWY ŚWIAT 41

SKŁAD PAPIERU

i Materiałów Piśmiennych

oraz różne gatunki  
papierów pakowych

CENY NISKIE.

A. i D. MANACHES

WARSZAWA, LESZNO 4. TEL. 11-45-01

Założona w r. 1889

Fabryka Wyrobów Papierowych

R. Sterling

Warszawa, Elektoralna 8  
tel. 6.44-57 i 6.44-58

Specjalność

Patent. torby do wysyłki wzorów i druków



Wystawa świąteczna znanej firmy T. Z. Osiński w W-wie, Marszałkowska 142



ZAKŁADY GRAFICZNE

**„GRAFOT”**

S P. Z O G P. O D P.

W A R S Z A W A  
GRZYBOWSKA 30 TEL. 273-09

**OFFSET  
LITOGRAFIA**

PLAKATY OPAKOWANIA TRANSPARENTY

**KURJER**

**PORANNY**

**PISMO LUDZI PRACY**

PRENUMERATA 5 ZŁ MIESIĘCZNIE  
PRENUMERATA ULGOWA 3,75 ZŁ MIES

**P L A S T Y K A**

DLA PRENUMERATORÓW KURJERA PORANNEGO ZŁ. 3,75 KWARTALNIE

*Zakład  
Artystyczno  
Fotochemiograficzny*

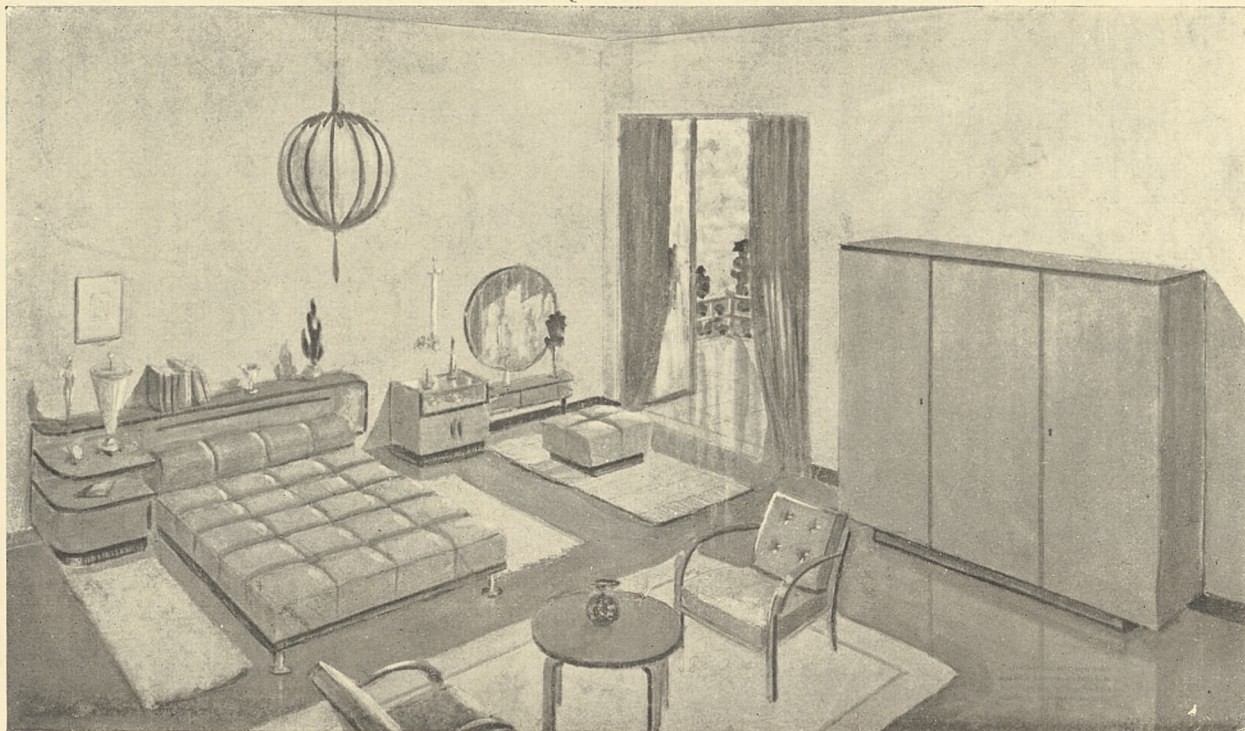


**„Chemigraf”**

Wytwórnia klisz drukarskich jedno i wielobarwnych do ilustracji Dzienników, Czasopism, wszelkich podręczników, katalogów - prospektów itp. - Matryce z klisz - Fotomonlaże, szyldziki, rysunki, fotolito włącznie do blach offsetowych.

właśc. **W. TWARDOWSKI**  
WARSZAWA, ul. MARSZAŁKOWSKA 148. Front IV piętro. Telefon 293-03.





Atelier wnętrz, projekty umeblowania mieszkań, magazyn mebli Ciężkowski  
Warszawa, Nowy-Świat 39, tel. 620-99

*W polskim wydawnictwie  
polska adresarka*

**ADREX**

konstrukcja i wyrób polski

**c e n a 395 zł.**

T-wo. Handlowe, Adrex  
Sp. z ogr. odp.

Warszawa, Marszałk. 53a  
tel. 806-03

*szczegółowe oferty na  
żądanie bez zobowiązania*

PRZEMYSŁ GRAFICZNY

**„Chemika”**

Sp. z ogr. odp.

Warszawa, Leszno 74 tel. 12-14-36

**F a b r y k a:**

farb graficznych  
masy walcowej  
lakierów

**pneumatyczna  
odlewnia walców**