

# PLASTYKA

WARSZAWA • M A J 1938 • WYDAWNICTWA ROK IV • Nr 5 (26)





# P L A S T Y K A

ORGAN BLOKU ZAWODOWYCH ARTYSTÓW PLASTYKÓW



WARSZAWA • MAJ 1938 • WYDAWNICTWA ROK IV • Nr 5 (26)

## T R E Ś Ć:

<i>E. KOKOSZKO</i> : O właściwe drogi wychowania artystycznego	115
<i>S. CIECHOMSKI</i> : Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich . . . . .	118
<i>F. ROLIŃSKI</i> : Rozwijanie intelektu przez kształcenie plastyczne . . . . .	125
<i>E. MILLER</i> : W pracowni Franciszka Strynkiewicza . . .	129
K R O N I K A . . . . .	135

CENA ZESZYTU 2 ZŁ.

DRZEWORYT ORYGINALNY MIECZYŚŁAWA  
JURGIELEWICZA. T w a r d o w s k i IV.  
1938.

NA OKŁADCE: GEORG KOLBE. K o m p o-  
z y c j a. Brąz. Z wystawy I. P. S.

NA STRONIE PIERWSZEJ: Akwarela 9-cio  
letniego dziecka. Repr. z „Picture Making by  
Children”. R. R. Tomlinson. London: The Studio  
Limited. 1934.

REDAKTOR: Edward Kokoszko.

WYDAWCA: Eugeniusz Arct.

SEKRETARZ REDAKCJI: Stanisław Ciechomski.

KIEROWNIK ADMINISTRACJI: Stanisław Raczkowski.





# O WŁAŚCIWE DROGI WYCHOWANIA ARTYSTYCZNEGO

W ostatnich latach mówi się coraz częściej o potrzebie nawiązania jak najściślejszego kontaktu między sztuką a życiem. To słuszne hasło zbliżenia sztuki do życia dzisiejszego musi być realizowane przede wszystkim tam, gdzie odbywa się szkolenie młodzieży artystycznej, to znaczy w średnich i akademickich szkołach sztuk pięknych.

Szkoły sztuk pięknych są wytworem niezbyt odległych czasów. Powstały one wtedy, kiedy tradycja sztuki jako rzemiosła artystycznego uległa przerwie.

W ubiegłych wiekach nauczanie sztuk plastycznych odbywało się w odpowiednio zorganizowanych pracowniach mistrzów. Młody adept sztuki w takich warsztatach wprowadzany był stopniowo w arkana wiedzy malarskiej, począwszy od ucierania farb, gruntowania desek i płócien, a kończąc na podmalowywaniu obrazów mistrza. Będąc odpowiednio przygotowany, w końcowym etapie nauki, pomagał swemu nauczycielowi w pracy nad wykonywaniem zamówień, a więc brał już udział w zaspokajaniu potrzeb ówczesnego życia. Czuł zatem swoją potrzebę, uzasadnienie swego istnienia i swej przyszłej samodzielnej pracy. Mistrz przekazywał swemu uczniowi znajomość rzemiosła malarskiego oraz swoje stanowisko artystyczne. Uczeń, zwłaszcza zdolny, miał ambicję zdobytą wiedzę rozwinąć i udoskonalić. Narastająca w ten sposób tradycja została — niestety — przerwana. Lukę tę musiały wypełnić powoływane do życia, zamiast dawniejszych warsztatów, szkoły sztuk pięknych.

W historii rozwoju społeczeństw, akademie sztuk pięknych stawały się wykładnikami panujących prądów estetycznych, a raczej ich zmienności, czego wyrazem była walka nowych, do głosu dochodzących kierunków i szkół z kierunkami już ustabilizowanymi, mającymi za sobą wieloletnią tradycję, uznanie publiczności i poparcie czynników oficjalnych.

Momentem przełomowym, który na dziesiątki lat zaważył na dalszej organizacji studiów, było zwycięstwo w wieku XIX hasła „Sztuka dla sztuki”. Punkt ciężkości został przerwany na t. zw. talent. Zaczęto się tym słowem haszyszować. Wśród zgiełkowego entuzjazmu dla goniących za oryginalnością indywidualistów, w lekceważenie i pogardę szło to, co w dawnych wiekach stanowiło kapitał każdego malarza, to znaczy: wiedza praktyczna, znajomość malarskie-

go rzemiosła. Odbiegając od rzemiosła, artysta odbiegał od życia i uzbrojony tylko w talent, zaczął uważać siebie za człowieka, ulepionego z innej gliny.

Ta niezdrowa separacja sprzyjała hodowaniu wybujałego indywidualizmu. Artysta zaczął wyeliminowywać poszczególne zagadnienia czysto formalne, podnosił je do potęgi naczelnego i jedyne go problemu malarskiego z pominięciem całokształtu swych wzruszeń artystycznych. Zagadnienia faktury, czy zestawień kolorystycznych, czy abstrakcyjne równoważenie plam w obrazie — wybijało się na naczelne stanowisko. Malarstwo stało się wyścigiem w rozwiązywaniu indywidualnie pojętych „rebusów” artystycznych, a zapomniano o wewnętrznych wartościach artysty, zapomniano o człowieku. Stało się terenem walk najrozmaitszych chwytów formalnych — czyniąc to wszystko dla wymagowanego, nieistniejącego odbiorcy — pięknoducha, umiającego rozkoszować się samym abstrakcyjnym, estetycznym wzruszeniem. Formalizm zatryumfował. Środki stały się celem.

Jak taki stan, który trwa i obecnie, może wpływać na wychowanie młodego pokolenia? Czy absolwenci szkół artystycznych są dostatecznie przygotowani do samodzielnej pracy i czy po wyjściu ze szkoły potrafią nawiązać bezpośredni kontakt z życiem dzisiejszym? Czy znajdują swoje miejsce w społeczeństwie i czy jest ich udziałem święte prawo człowieka pracy — poczucie, że jest się potrzebnym i pożytecznym? <sup>1)</sup>

W ciągu ostatnich lat, poddano niejednokrotnie rewizji te poglądy, które wytworzył impresjonizm i następujące po nim kierunki. W okresie powojennego przewartościowywania stanowisk artystycznych zrozumiano i takie prawo, że plastyk nie może lekceważyć jakości i charakteru materiału, w którym pracuje. Prawo to rozciągnięto na rzeźbę, grafikę i inne działy plastyki, ale nie dotarło ono w dostatecznej mierze na teren malarstwa sztalugowego. Tu trwają jeszcze nawyki wielkiego chaosu, tu jeszcze pokutują impresjonistyczne i postimpresjonistyczne nastroje i tkwią w dzisiejszym systemie nauczania. Materiał, w którym się pracuje, zrozumienie jego właściwości, zmusza

<sup>1)</sup> Podkreślam, że w niniejszym artykule mam na myśli wyłącznie pracownie malarstwa sztalugowego, czyli dział najliczniej reprezentowany w uczelniach artystycznych.

do pewnej, rzemieślniczej dyscypliny. Głina, kamień lub drzewo stwarzają odrębne ujęcie artystyczne, to samo rozumie się dobrze jeżeli chodzi o różne techniki graficzne. Są to kwestie ogólnie znane, ale czemu w malarstwie sztalugowym dostatecznie się tego nie uwzględnia? Przecież ta sama barwa, położona techniką akwarelową, temperową lub olejną na rozmaitych gruntach, daje zupełnie inny efekt artystyczny. Innymi słowy, wyraz artystyczny nie da się oddzielić od strony technicznej. Rozwój artystyczny powinien iść w parze z rozwojem technicznym.

Są opinie, że w studiach nie to jest najważniejsze, czego uczy szkoła, lecz jaki jest uczeń, i że żaden program nie może być idealny. Zatem trzeba, aby uczeń miał talent, a wówczas każda szkoła dla niego będzie dobra, bo ze studiów wyciągnie rzeczy dla siebie niezbędne, a resztę sam zdobędzie i pójdzie swoimi drogami. Swoimi drogami! Wydaje mi się, że geniuszom akademie wcale nie są potrzebne, talentu zaś nikt nikogo nauczyć nie zdoła. Talent, bez pogłębionej wiedzy fachowej, pozbawiony metody pracy, zbyt szybko się wyładowuje. Tym tłumaczy się, że Polska, posiadająca we wszystkich dziedzinach sztuki daleko większy odsetek ludzi utalentowanych, niż np. Francja, nie może się poszczycić takim samym stosunkiem, jeżeli chodzi o dojrzałych artystów, pracujących owocnie do najpóźniejszego wieku.

Życie artysty oparte tylko na kapitale talentu, zbyt prędko prowadzi do bankructwa. Szkoła może ustrzec młodego artystę przed tą katastrofą i dlatego jednym z pierwszych zadań szkoły jest nauczanie pracy i właściwego do niej stosunku. To jest zadanie fundamentalne. Gdyby z obrazów starych mistrzów wyeliminować nieuchwytny czynnik, zwany talentem czy geniuszem, obrazy te w obrzymiej większości byłyby doskonałe — wartością włożonej w nie pracy, pracy wysokiego gatunku.

Czy można to zadanie zrealizować, jeżeli niektórzy profesorowie akademii posiadają przeszło 100 uczniów i takie warunki lokalowe, że — ze względu na ciasnotę — należy sprzyjać niechodzeniu, względnie nieregularnemu uczęszczaniu studentów na zajęcia? W sztuce nie ilość, lecz jakość decyduje.

Artysty nie da się oddzielić od człowieka. Kształtowanie charakteru od najmłodszych lat, zdobycie już w murach szkolnych racjonalnej metody pracy, zacieklej woli badań, wydaje mi się sprawą dość ważną.

Drugim zadaniem szkół artystycznych jest nauczanie rzemiosła malarzkiego, wiedzy malar-

skiej, lub przynajmniej racjonalnej metody jej zdobywania.

Wiedza malarska jest dość skomplikowana. W dziedzinie technik malarskich i materiałoznawstwa inne narody posiadają bogatą literaturę. Nawet bolszewicy wydają wiele i znanych mi jest kilkanaście tomików z tej dziedziny. A u nas? Prawie nic. Wyszła niedawno, znajdująca się na niedostatecznym poziomie książka J. Hoplińskiego pt. „Technologia malarska i techniki malarskie”, dobre tłumaczenie C. Cenniniego. Pociuszającymi objawami są dopiero co wyszła z druku książka dr Arnolda Renca pt. „Farby malarskie”, i w niedalekiej przyszłości mające się ukazać książki ś. p. Prof. T. Noskowskiego, w opracowaniu Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych w Warszawie i tłumaczenie H. Doernera „Malmaterial u. Seine Vermendung im Bilde”, staraniem Funduszu Kultury Narodowej. Nie licząc paru fachowych artykułów i paru wyżej wymienionych książek, wydanych lub mających dopiero ujrzeć światło dzienne, jak że to mizernie wygląda wobec takich np. Niemiec, gdzie niezależnie od paruset wydanych tomików istnieje około 15 stałe wychodzących czasopism, poświęconych temu zagadnieniu.

W dziedzinie materiałów malarskich jesteśmy skazani na łaskę fabrykantów. Kupujemy farby, których skład chemiczny najczęściej nie jest nam znany. Istnieją komisje badań artykułów spożywczych, lecz potrzeba powołania komisji do badań materiałów malarskich jeszcze niedostatecznie u nas dojrzała.

Że użycie odpowiedniego materiału w odpowiedni sposób jest rzeczą ważną, chyba tego nie trzeba dowodzić. Wystarczy przejść się po muzeach, przyjrzeć się obrazom z ostatnich kilkudziesięciu lat, i porównać je ze starymi obrazami mistrzów z przed 200 — 500 lat. Może ktoś powie, że to dobrze, że większości współczesnych prac sądzony jest krótki żywot. Osobiście jednak wierzę, że posiadamy i posiadać będziemy coraz więcej dzieł sztuki, godnych trwania wiecznego.

Dziedzina materiałoznawstwa malarskiego wiąże się tu ściśle z dziedziną poznania różnych technik malarskich. I tu tkwi wielkie zadanie szkoły — obudzenie zainteresowań w tej dziedzinie, nastawienie do sztuki, jako do rzemiosła.

(Przy tej sposobności nie mogę się powstrzymać od entuzjastycznego okrzyku na cześć techniki temperowo-olejnej, godnej wskrzeszenia i dającej szerokie pole do pracy w dzisiejszym życiu).

Czy ta dziedzina jest dostatecznie uwzględniona w akademiach sztuk pięknych? Czy można w ciasnych, przeludnionych i nieodpowiednio



zorganizowanych pracowniach nauczyć w przeciągu 4-ch lat trudnego rzemiosła malarskiego? W tych warunkach nie sposób tego wymagać, i nie dziwnego, że nie rzadkie są wypadki, iż absolwent akademii nie potrafią zagruntować płótna. W czasie wojny tworzone trzymiesięczne wojenne podchorążówki. Czy dziś jest tak wielki brak malarzy (2000 zrzeszonych i bezrobotnych), że trzeba dla nowych zastępców otwierać wojenne podchorążówki, które w ciągu 4-ch lat mają wytwarzać nowe zastępy artystów dyplomowanych?

Zamiast tworzyć zastępy ludzi, którzy by naprawdę pomnażali kulturę plastyczną, wychowuje się przeważnie ludzi nieszczęśliwych, niezadowolonych neurasteników, setki donkiszotów, którzy mając rozbudzoną pobudliwość, uważają, iż każde zanotowanie przy pomocy farb prywatnego, jakże często przypadkowego doznania jest dziełem sztuki.

Widz błąka się wśród potopu bardziej lub mniej wyczutych przypadkowych notatek zrobionych na gorąco z otaczającego życia i nic z nich nie rozumie. Taka twórczość więcej mówi o pomnażaniu się wrażliwości naszego pokolenia, niż o męskiej woli zdobycia życia dla sztuki.

A nie zapominajmy o tym, iż akademie z pewnych względów wolą przyjmować nieskażony, surowy materiał uczniowski „prosto z ulicy” t. zn. po skończeniu liceum ogólnokształcącego. Któż z nas nie zna kilkoletniej walki o naukę rysunku w gimnazjach, walki niestety bez rezultatu! Uczniowie, przybywający do Akademii wprost z liceów, są pozbawieni ciągłości nauki rysunków, są zupełnie nieprzygotowani do ciężkiej i odpowiedzialnej pracy przyszłego artysty. Trzeba pierwsze dwa lata stracić na ogólne zorientowanie ucznia w problemach artystycznych, co zabiera połowę czasu poświęconego na studia przyszłego twórcy. Gdzie tu mówić o racjonalnym wprowadzeniu ucznia w zagadnienia rzemieślnicze, jako kwestie podstawowe. Trzeba zdążyć dać uczniowi propedeutykę całości kształtu artystycznego. Ciasnota pracowni przekreśla możliwość metodycznego przygotowania warsztatowego.

A jednak zdaje się zarysowywać możliwość rozwiązania tego trudnego zagadnienia. Nowa ustawa o szkołach artystycznych w Polsce podobno przewiduje prócz Akademii istnienie Szkół Sztuk Pięknych o charakterze niższym. Jeżeli ten problem nie może być rozwiązany na terenie Akademii, to czy nie należałoby wprowadzić do szkół niższego typu obowiązkowej nauki podstaw rzemiosła malarskiego z tym, iż Akademii przyjmowałyby kandydatów jedynie po skończeniu tych uczelni na podstawie przewidzianych egzaminów? Ułatwi to może pracę profesorów, dając im materiał uczniowski o gruntownym przygotowaniu rzemieślniczym, pozostawiając

Akademii szczytne przewodnictwo w prostowaniu dróg przyszłej polskiej sztuki.

I jeszcze jedna sprawa.

Gdy byłem we Włoszech, stwierdziłem ścisłą zależność sztuki od miejsca, w którym ona powstaje. W Wenecji na każdym kroku stykałem się z żywą paletą mistrzów weneckich; ta sama zieleń wody, te same żółcie i czerwienie w budowlach, to samo niebo — innymi słowy, ta sama gama. Tę samą zależność od odmiennej Florencji spostrzegłem u mistrzów florenckich. My w Polsce mamy inne niebo, innych ludzi, inne drzewa, inną atmosferę, musimy mieć też inną sztukę, odrębną od dawnej weneckiej lub florenckiej i od obecnej sztuki z nad Sekwany. Ale czy ta nasza polska dzisiejsza sztuka może powstać w dusznych, ciasnych pracowniach? Wierzę głęboko, że jesteśmy w przededniu polskiego renesansu. Ale wydaje mi się, że to musi powstać w ścisłym kontakcie z Naturą. Hasło zespolenia sztuki z życiem ząbebia się o tendencje tworzenia sztuki narodowej, posiadającej właściwe naszemu otoczeniu cechy.

Źródłem takiej odrębności jest w pierwszym rzędzie pejzaż polski. Trzeba z nim obcować, trzeba się z nim żyć, nieustanną pracą malarską poznawać, opanowywać i zgłębiać!

Jest teraz najcudowniejsza pora roku — wiosna!

Czemu tak się dzieje, że siedzimy w mieście?

W swoim czasie Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie otworzyła swoją filię — pracownię w Paryżu, gdzie zamiast w Krakowie, tam się maluje martwe natury i akty. Tę pożyteczną inowację proponowałbym nieco zmienić. Twórzmy filie, ale nie nad Sekwaną, lecz tu w Polsce, gdzieś nad Pilicą, Bugiem lub inną rzeką, na szczerzej polskiej wsi. Obcujmy z naturą cały rok. W ciągłym kontakcie z nią usiłujmy zbliżyć się do naszej prawdy.

Istnieją obozy wychowania fizycznego, czemu nie mogą powstać odpowiednio zorganizowane całoroczne obozy wychowania artystycznego?

W dzisiejszych, przeludnionych akademiach trudno prowadzić działalność, która by zespoliła młodych ludzi w pasji pracy, zacieklej woli badania i opanowania tajników techniki, tajników rzemiosła malarskiego. Jednakże pragnienia takie wśród młodego pokolenia istnieją i torują sobie drogę.

Atmosfera średniowiecznego lub renesansowego warsztatu cechowego nie przeraża, przeciwnie — pociąga tych, którzy życie swoje widzą w służbie sztuki, sztukę zaś w służbie życia, i dla których zespolenie sztuki z życiem nie jest żadnym mniej lub więcej aktualnym hasłem, lecz najistotniejszą potrzebą wewnętrzną, głębokim nurtem ich trosk, ich prac i wysiłków.

# WYSTAWA WSPÓŁCZESNYCH RZEŹBIARZY NIEMIECKICH



Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich zorganizowana na przeciąg maja w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, jest rewanżem za wystawę sztuki polskiej urządzonej trzy lata temu w Berlinie, ale rewanżem niezupełnym. Niemcy zrezygnowali z pokazania w Warszawie całej swej sztuki, jak to zrobili swego czasu Polacy w Berlinie i ograniczyli się tylko do rzeźby.

Tej rezygnacji nie należy jednak źle rozumieć. Niemcy dzisiejsze przeżywają wciąż jeszcze poważny kryzys swej sztuki spowodowany z jednej strony znaną rewizją pewnych prądów i kierunków kształtujących do niedawna ich plastykę, a z drugiej strony narzuceniem sztuce nowych, może i nawskroś współczesnych i z punktu widzenia potrzeb narodowo-państwowych bardzo pożytecznych haseł, ale które, jak dotychczas, przyjmują się na terenie Niemiec dość trudno i owocują bardzo powoli. Ten stan rzeczy wytworzył, jak zresztą zwykle w takich razach — fatalny chaos, który w pierwszym rzędzie odbił się w sposób najbardziej niekorzystny na malarstwie, które zerwawszy radykalnie z całym postimpresjonistycznym ruchem, kształtującym się w Niemczech w sposób bardzo rozmaity, znalazło się w zupełnej pustce ideologicznej. Jeśli chodzi o rzeźbę, to rzeźba niemiecka nie odczuła tych wszystkich zmian w sposób tak mocny, jak malarstwo. Fakt ten należy tłumaczyć chyba tym, że rzeźba w ogóle jest bardziej zachowawcza, przywykła do surowej dyscypliny rzemiosła i materiału, unika starannie niebezpiecznych eksperymentów i z dużą czujnością i rezerwą odnosi się do wszelkich nowinek. I dlatego, gdy malarstwo niemieckie bez żadnych zastrzeżeń i sprzeciwów oddało się wybuchowemu ekspresjonizmowi i często chorobliwym jego odmianom, o tyle rzeźba zachowała swój szlachetny umiar. Nie znaczy to jednak, że ekspresjonizm ominął rzeźbę. Zostawił on i tu swoje ślady, ślady często bardzo głębokie, ale dziś są one łatwiejsze do usunięcia choćby dlatego, że nie rozeszły się tak szeroko, jak w malarstwie.

To jest przyczyną dla której Niemcy przywieźli do Warszawy tylko swoją rzeźbę. Malar-

*RICHARD SCHEIBE. Chłopiec.  
Z wystawy w I. P. S.*



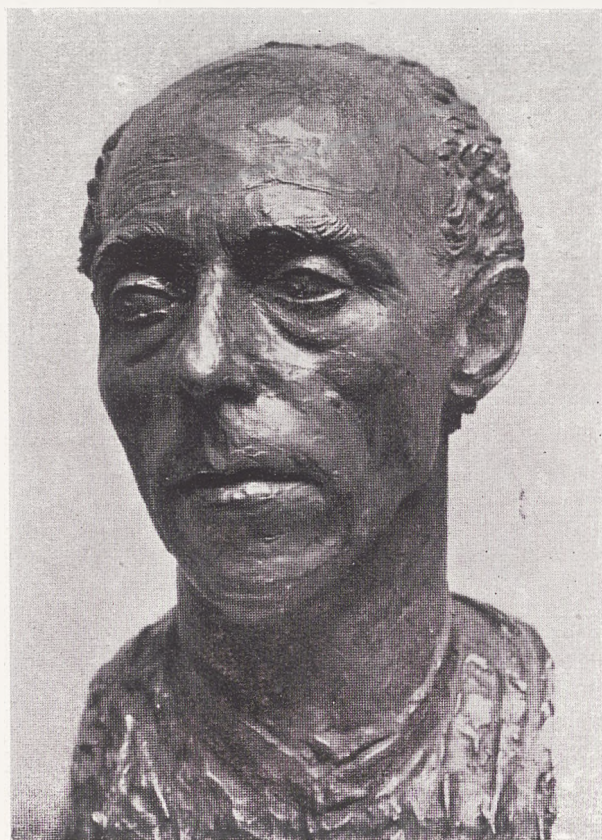
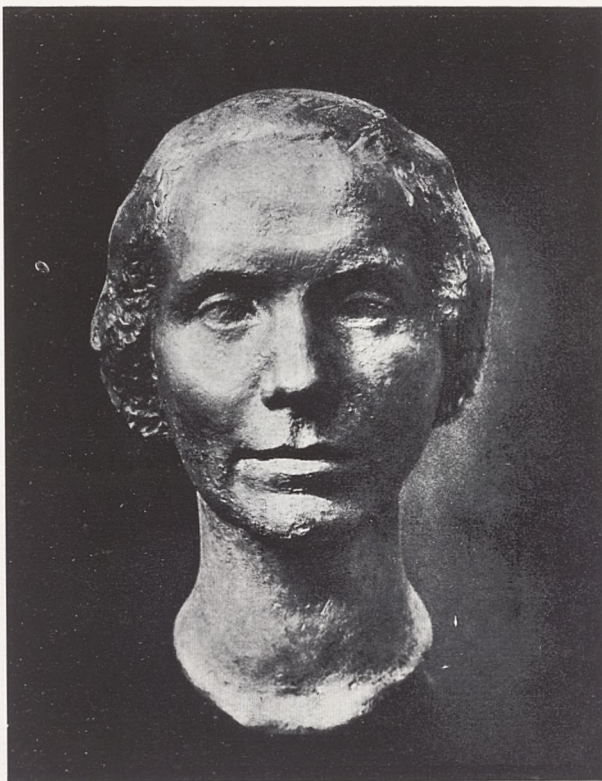
GEORG KOLBE. *Zew Ziemii*. 1932. Z wystawy w I. P. S.

stwo niemieckie dziś jeszcze jest mało interesujące i nie zdołało wytworzyć form dojrzałych, mogących rozwiązać wszystkie potrzeby i poszukiwania dzisiejszego dnia niemieckiego. Dzień dzisiejszej sztuki niemieckiej jest niespokojny, rozkołysany, trudny do ujęcia w zorganizowaną całość. Wciąż odczuwa się tu brak zwięzłej i przejrzystej syntezy, przeto Niemcy wyrzekli się jej i pokazali nam tylko łatwiejszą do reprezentacji rzeźbę.

Rzeźba ta, nie ukazuje oczywiście współczesnej rzeźby niemieckiej w całym tego słowa znaczeniu. Brak E. Barłacha, R. Sintenisa, W. Leh-

brucka i innych nie może tworzyć wiernego obrazu współczesnej rzeźby niemieckiej, ale faktu tego nie należy zapisywać na minus organizatorów pokazu w Instytucie. Ich zamiarem bowiem nie było podanie w jakimś skrócie dzisiejszego stanu rzeźby niemieckiej, ale chcieli oni pokazać nam rzeźbę oficjalną, rzeźbę, która zdobyła sobie uznanie i opiekę państwa, rzeźbę rozwijającą się według z góry narzuconych norm.

Normy te są łą. proste, może nazbyt proste. Żądają od sztuki dwóch rzeczy. Użyteczności i uczciwości. Użyteczności — to znaczy, że artysta



tworząc jakąkolwiek rzecz musi sobie zdawać pełną rację z przeznaczenia swojej pracy i tak tę pracę pokierować, aby moment użyteczności skończonego dzieła był bezsporny, a nawet przewyższał wszystkie inne wartości. Uczciwość — to znaczy, że artysta do zamierzonego celu musi dążyć najprostszymi i najkrótszymi drogami, ale drogami zmuszającymi go do rozwinięcia pełni jego uzdolnień artystycznych i wiedzy fachowej.

Jeśli chodzi o rzeźbę, to rzeźbiarz musi raz nareszcie zerwać z niezdrową atmosferą pracownianą. Musi zaprzestać poszukiwań nowych form dla samej tylko formy, musi zaprzestać modelowania ciała kobiecego dla jakichś tam, wyrażających się ledwie w półtonach ruchów i uśmiechów, musi zrezygnować z łatwych i krótkotrwałych efektów, musi zerwać z pracą dla wystaw, dla muzeów, dla garstki snobizujących mecenasów. Praca jego powinna w pierwszym rzędzie stać się własnością powszechną, powinno z niej korzystać całe kulturalne społeczeństwo i między tym nowym odbiorcą a rzeźbiarzem musi zaistnieć doskonała harmonia, wzajemne zrozumienie się.

Nie chcąc narazie wchodzić w dyskusję z tymi założeniami, które mają oczywiście swoje liczne za i przeciw należy podkreślić, że warunki jakie się stawia rzeźbie w Niemczech, w swej największej części mogą być spełnione tylko w ramach architektury, tylko przez mądre zespolenie pracy architekta z rzeźbiarzem, tylko przez zrozumienie tej prawdy, że architektura bez rzeźby jest martwa i pusta.

W ten też sposób rozumieją Niemcy wykonanie postawionego rzeźbie programu, ale rzeźba pokazana w tej chwili w Instytucie mówi nam o tym programie bardzo niewiele. Odczuwa się tu przede wszystkim brak choćby prób połączenia rzeźby z jakimś fragmentem architektonicznym, jakichś rysunków, makiet, czy fotografii wskazujących, jak te rzeczy wyglądają czy mają wyglądać. Nie ma na wystawie chyba ani jednej rzeźby, która by w dostateczny sposób ilustrowała zdanie przedmowy katalogu wystawowego stwierdzające, że rzeźba w budownictwie niemieckim nie jest dodatkowym przypadkiem i że w powstawaniu nowych gmachów traktowana jest narówni z architekturą<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Nie mówiąc już o dziwaczności przedwojennych smaczków „Torsu” Fritza Rölla.

*U góry:*

*HERMANN HAHN. Moja żona.  
Z wystawy w I. P. S.*

*U dołu:*

*ULFERT JANSSEN. Odlewacz gipsu Fuchs. Z wystawy w I. P. S.*

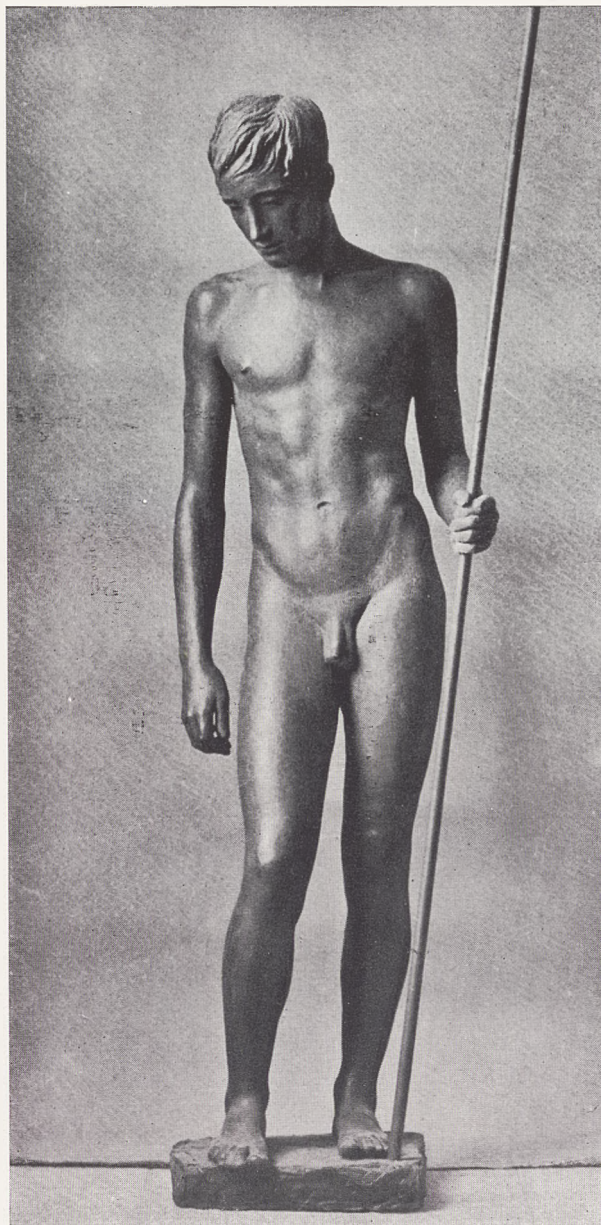
Niektóre rzeźby G. Kolbego zdradzające wyraźne akcenty architektoniczne nie ratują sytuacji. Nie ratują sytuacji, gdyż cała twórczość tego bezsprzecznie wielkiego artysty, jego sposób rozumienia rzeźby jest najbardziej krańcowym przeciwieństwem hasła, które się dzisiaj w Niemczech rzuca rzeźbiarzom. że niektóre prace Kolbego można z większym lub mniejszym trudem podciągnąć pod obecne wymogi, że specjalnymi zamówieniami można Kolbego zmusić do stworzenia dzieła odpowiadającego stawianym warunkom, to fakt, którego potwierdzenie znajdziemy w niektórych pracach tego artysty. Ale, że Kolbe w rzeczywistości reprezentuje zdecydowanie inne wartości niż te, które się dziś Kolbemu przypisuje, to znów fakt historyczny.

Przecież ten sześćdziesięcioletni artysta wyszedł ze szkoły Rodina, dla którego rzeźba była „nawskroś zwartym kształtem, wielką sylwetą, wystarczającym sobie gestem” i ten kształt, sylwetę, gest rozwinął Kolbe, ba, rozsadził jakąś bajeczną siłą, która nawet najfantastyczniejszym ruchem nasycić się nigdy nie zdołała. Po ten ruch, po tę siłę nie zawahał się Kolbe sięgnąć do ekspresjonizmu. Wziął z ekspresjonizmu to, co mu pozwalała wziąć jego trzeźwość rzeźbiarska, ale chyba wziął więcej niż przypuszczają, czy chcą przypuszczać dzisiejsi historycy współczesnej sztuki niemieckiej. Jego „Taniec śmierci” z 1925 czy 1933 r., czy wreszcie inne studia dziś już mniej popularne, świadczą chyba najlepiej o przejściu się Kolbego ekspresjonizmem.

To samo co o Kolbe można powtórzyć o Karolu Albikerze (ur. w 1878 r.) zareprezentowanym na wystawie niewystarczającymi trzema popiersiami i jednym nieszczęśliwie wybranym chłopcym aktem.

Karol Albiker obok Hallera, de Fiori i wspomnianego już Reneé Sintenisa (żaden z nich nie jest pokazany w Instytucie Propagandy Sztuki) jest uważany za ucznia Kolbego, ale pojęcia o sztuce tego rzeźbiarza nie można wyobrazić sobie na podstawie tych prac, które obecnie goszczą w Warszawie. Prawdziwy Albiker tkwi w „Św. Sebastianie” a może bardziej w rzeźbach żołnierskich, ale te prace znów, jak prace Kolbego przeczą ideom współczesnej rzeźby niemieckiej.

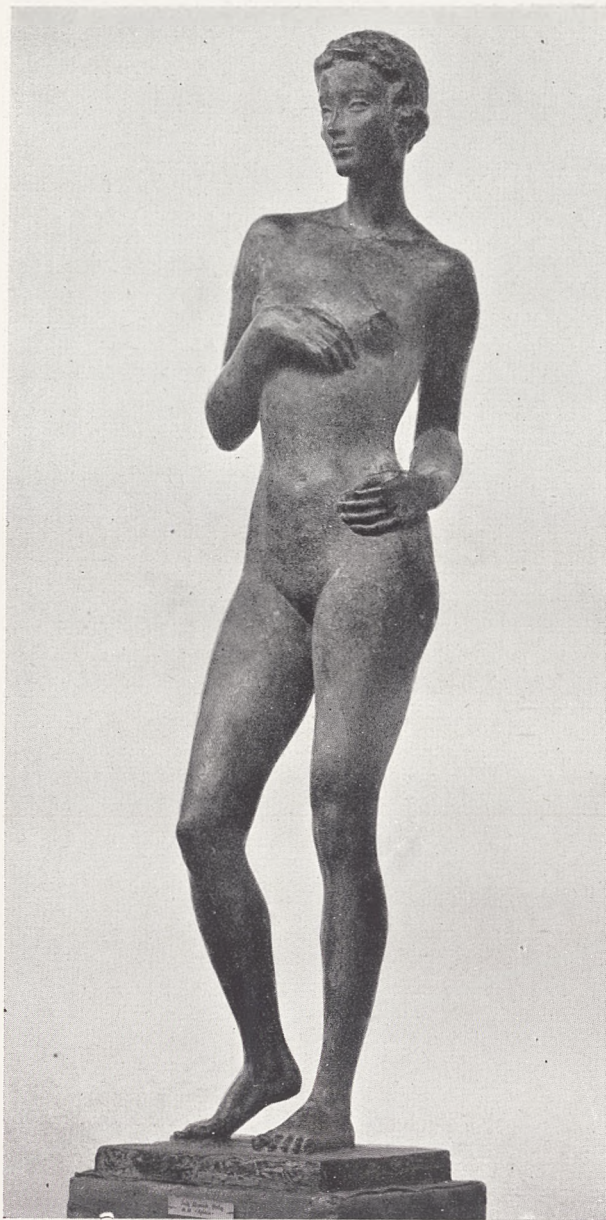
Dwa lata młodszy od Kolbego, rok od Albikera Richard Scheibe, stojący blisko tych dwóch rzeźbiarzy lecz równocześnie odbiegający od nich poszukiwaniami monumentalnej, chwilami nastrojowej formy, nie wolnej od akcentów barlachowskich znów nie został tak pokazany, jak na to zasługuje, a wystawione prace też oczywiście nie dają się zamknąć w ramy obowiązującego w Niemczech porządku.



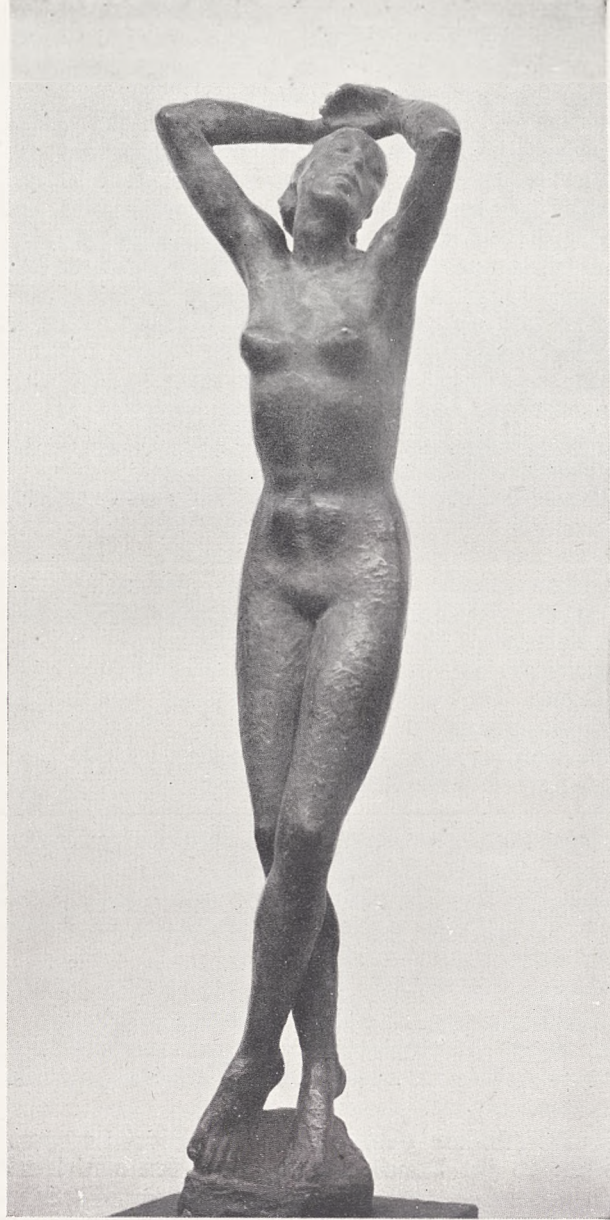
*BERNHARD BLEEKER. Stojący młodzieniec. Z wystawy w I. P. S.*

Tak samo ani Hermann Hahn, najstarszy z wystawców (ur. w 1868 r.), ani Fritz Klimsch niemal jego rówieśnik (ur. w 1870 r.), ani Fritz Koelle (ur. w 1895 r.) rzeźbiarz górników znajdujący się pod przemożnym wpływem Constantina Meuniera, mimo naturalistycznej postawy tych rzeźbiarzy nie mogą oni być przykładami sztuki o której mówi szeroko katalog wystawy, sztuki użytecznej, sztuki związanej z architekturą.

Wspominając tu Fritza Klimscha trzeba podkreślić, że artysta ten został najliczniej, bo aż



*F R I T Z K L I M S C H. A g l a i a. Z wystawy w I. P. S.*



*J O S E F T H O R A K. S t o j ą c a. Z wystawy w I. P. S.*

dziewięcioma pracami zareprezentowany. Szkoda jednak, że prace te zostały aż w trzech salach rozrzucone, gdyż zebrane w jedno miejsce dałyby nam ciekawy obraz ewolucji rozumienia pojęć formy rzeźbiarskiej i równocześnie stałyby się dobrą ilustracją pewnych prądów przenikających w swoim czasie rzeźbę niemiecką.

Klimsch zaliczony do naturalistyczno-klasycyzującej szkoły niemieckiej pokazał nam trzy różne oblicza. Jego pięknie modelowana „Niobida” i „Stojąca dziewczyna” zdają się być naj-

starszymi pracami artysty, kryjącymi w sobie pewne secesyjne tradycje. Głowy Klimscha, a przede wszystkim autoportret i portret Wilhelma Bode to znów inny krąg odczuwania. W pracach tych uderza baczna, analizująca obserwacja widzialnej rzeczywistości, wyszukiwanie wyraźnych pionów psychicznych modelowanych osób, dokładne opanowanie i zrozumienie potrzeb materiału rzeźbiarskiego.

Ten jednak spokój łagodnieje w pracach takich, jak w wystawionej „Ewie”, „Marzącej”, „Aglai”. Nie są to rzecz oczywista prace, które

świadczyłyby o zaniku samokrytycyzmu artysty, ale zrywają zdecydowanie z elegancją prac w rodzaju „Niobidy”, czy „Stojącej dziewczyny”, unikają beznamiętnej równowagi wcześniejszych portretów.

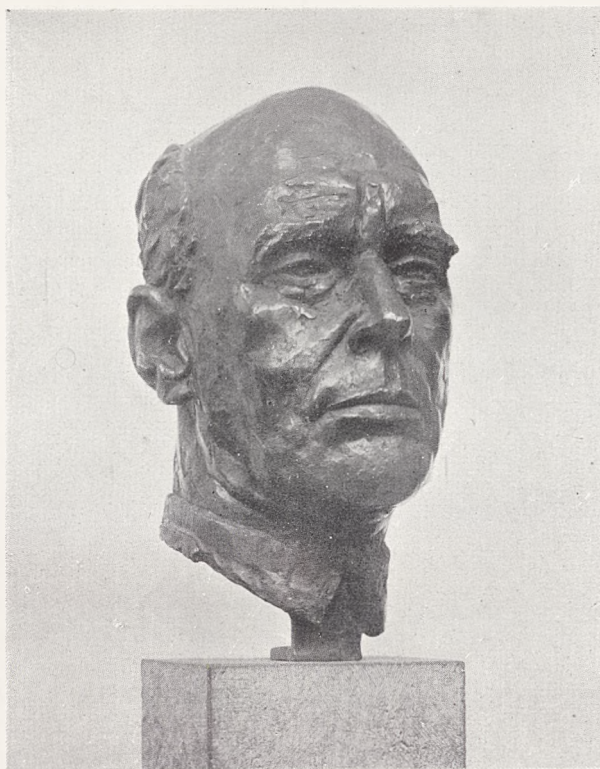
O ile „Niobida” przy swojej dość interesującej kompozycji, przy swej nawet dramatycznej gestu, została ujęta w łagodnie opływające linie nadające rzeźbie pewną konwencjonalną wartość, o tyle „Ewa”, „Marząca”, „Aglaiia” z wyraźną dla siebie korzyścią wartości tych uniknęły.

W pracach tych artysta ani przez chwilę nie folgując zdobytej dyscyplinie rasowego rzeźbiarza rozpoczyna poszukiwanie ruchu, mocniejszych akcentów poszczególnych partii, energii, którą chciałby tenąć w martwe grudy gliny. Nie zadawałają już tutaj Klimscha wypieszczone gładziny pierwszych prac, nie pociąga go wierna dokładność rysów twarzy portretowanej osoby, ale szuka żywej faktury powierzchni inie obawia się ani uproszczeń ani deformacji.

„Marząca” usadawia w swobodnej pozie pozbawionej wszelkiej poezji i symboliki. Artystę obchodzą teraz tylko nowe kierunki i płaszczyzny kompozycyjne, buduje rzeźbę na kilku przecinających się osiach, a nie dopuszczając do łatwego w takich razach chaosu, ujmuje całość w zdecydowaną i piękną w swym kształcie — rozszerzającą się nieco u dołu — elipsę.

„Ewa” jest cicha, ale tylko pozornie. To już nie forma jakiegoś symbolu, ale zdarzenie pełne żywej treści. Prosty układ rąk, ramion, głowy, zamyka jednak w sobie dziwny nieznanym innym rzeźbom Klimscha niepokój, który nabiera pełnego brzmienia w nerwowym skręcie bioder „Aglaii” w jego nawskroś lehmbрукowskim wydłużeniu rąk i nóg, w charakterystycznej deformacji szyi i głowy.

*F R I T Z K L I M S C H. Niobida. Z wystawy w I. P. S.*



*K A R O L A L B I K E R. G ł o w a L. v. H o f f m a n a. Z wystawy w I. P. S.*

Stojąc przed tymi rzeźbami przychodzi nam na myśl Kolbe i Wilhelm Lehmbruck. Klimsch jest starszy od Kolbego o siedem lat, a jedenaście od Lehmbrucka i przeto zdawać się może, że jeśli istnieją tu jakiegokolwiek wpływy, to wpływy idące w odwrotnym kierunku. Jednak w wymienionych pracach Klimscha sposoby myślenia Kolbego i Lehmbrucka są aż nadto wyraźne, aby w nie wątpić. Brak w katalogu dat powstania poszczególnych rzeźb utrudnia nam wytyczenie tych wpływów w sposób bezdyskusyjny. Może one nie przeszły drogę bezpośrednią, może są one wynikiem atmosfery, jaka zapanowała po wystąpieniu w Niemczech Lehmbrucka i Kolbego, ale świadczą one wymownie o wielkiej indywidualności tych dwóch rzeźbiarzy, której uległ nie tylko Klimsch, ale i Albiker, Glauer — zdradzający swą „Kłęczącą” duży talent rzeźbiarski — Scheibe, Scheuernstuhl, Thorak.

Ten ostatni (ur. w 1889 r.) autor zdecydowanie modelowanej, choć pod względem charakteru i podobieństwa niedociągniętej głowy Marszałka Piłsudskiego<sup>1)</sup> ma na wystawie jeszcze jedną głowę i dwa interesujące akty kobiece z któ-

<sup>1)</sup> Głowę Marszałka robił Thorak w roku 1935 na podstawie fotografii i rysunków.



KAROL ALBIKER. *Stojący młodzieniec*. Z wystawy w I. P. S.

rych jeden postawiony na palcach z podniesioną ku górze twarzą, z zarzuconymi nad głową rękami, rozwiązujący w sobie jakiś niespokojnie biegnący ku górze ruch, raz jeszcze — poza innymi przykładami — świadczy o poddaniu się rzeźby niemieckiej atmosferze prac Kolbego i Lehmbrucka.

Dotychczas omówieni rzeźbiarze, mimo, że jak już wspomniałem nie zawsze zostali zareprezentowani od swej najlepszej strony, to jednak — biorąc rzecz ogólnie — dobrze świadczą o rzeźbiarstwie niemieckim, rozpatrywanym oczywiście poza wszelkimi hasłami i programami.

Rzeźbę tę charakteryzuje nie tylko przysłowio- wa staranność niemiecka, nie tylko doskonałe opanowanie samego rzemiosła, ale chwalebna wola wyjścia poza ramy pewnych szablonów rzeźbiarskich. Ten interesujący nerw rzeźby niemieckiej szukający szerszych i swobodniejszych oddechów dałby się wytłumaczyć przez bliższą analizę krzyżujących się w sztuce niemieckiej dwóch różnych kierunków. Jednym z nich będzie (mówiąc tylko o rzeźbie) impresjonizm Rodina przeniesiony na teren Niemiec przez Kolbego, drugim zaś, rodzimy niemiecki ekspresjonizm zapoczątkowany już przez Barlacha, kontynuowany przez Lehmbrucka, Herberta Garbe (ur. w 1888), Gerharda Marcksa (ur. w 1889) i innych.

Przechodząc do omówienia rzeźby młodszych artystów czy tylko rzeźbiarzy noszących w sobie wyraźniejsze ślady dzisiejszych dążeń sztuki niemieckiej, należałoby jeszcze zwrócić uwagę na Ulferta Janssen, autora sześciu dobrych głów i Józefa Wackerle (ur. w 1880 r.), który pokazał w Warszawie niefortunna ceramiczną „Europę” (poziom tej pracy tym bardziej zadziwia, gdyż wyroby ceramiczne J. Wackerla cieszą się dużym uznaniem nie tylko w Niemczech), b. przeciętnego „Łucznika” i z prawdziwą wirtuozerią rzeźbioną w drzewie „Norweżkę” i głowę Gulbranssona.

\*

Najmłodszą rzeźbę niemiecką reprezentuje chyba (ur. w 1900 r.) Arno Breker<sup>1)</sup>, którego sztuka cieszy się w Niemczech wśród sfer oficjalnych dużym uznaniem i poparciem. Chcąc scharakteryzować tę najmłodszą rzeźbę niemiecką na podstawie pokazanych w Warszawie prac Brekera należałoby wskazać na jej wyraźnie klasyczny kierunek, który jednak w pracach A. Brekera nie przedstawia się interesująco.

Jego wielki reprezentacyjny „Prometeusz” poza teatralną patetycznością gestów, przesadną muskulaturą, posiada jeszcze brzydki schemat kompozycyjny i tani smaczek etażerkowych statuetek.

Tego samego mniej więcej ducha jest „Stojąca” Hanny Cauer, mająca w sobie pewne reminiscencje greckie. Jednak rzeźba ta przynajmniej tym wyżej stoi od „Prometeusza” Brekera, że oddaje w całej pełni zamierzenia artystki

<sup>1)</sup> Arno Brekera należy odróżniać od Hansa Brekera, który poza „Beethovenem” pokazał dobrą głowę w marmurze pt. „Moja siostra”.



poprzedzone zapewne licznymi studiami i tym, że wolna jest od jakiegokolwiek patosu. Obok tych prac należałoby też postawić „Stojącego młodzieńca” Bernharda Bleekera (ur. w 1881 r.), tylko że znów wystawione głowy tego rzeźbiarza, jak i prace niewystawione w Warszawie (np. Grób Nieznanego Żołnierza w Monachium), tak są dalekie od typu jaki reprezentuje „Stojący młodzieniec”, że trudno tę rzeźbę w jakikolwiek sposób zakwalifikować, lub wytłumaczyć jej powstanie.

Poza wymienionymi już artystami, prace swoje wystawili: Fritz Behn, Kurt Edzart, Max Esser, Theodor von Gosen, Fritz von Graevenitz, Philipp Harth, Oswald Hofmann, Heinrich Kirchner, Richard Knecht, Wilhelm Kriger, Achilles Moortgat, Berthold Mueller-Oerlinghausen, Hubert Netzer, Otto Placzek, Kurt

Schmid-Ehmen, Fritz Schwarzbeck, Toni Stäbler, Hans Stangl, Adolf Wamper, Richard Martin Werner i Hans Wimmer.

Wyciąganie wniosków z pokazanej rzeźby w Instytucie Propagandy Sztuki, wniosków mających sięgać naprzód, byłoby rzeczą trudną. Najmłodsza rzeźba niemiecka nie zdążyła jeszcze zrealizować zadań, jakie jej się obecnie stawia. Rozumiemy charakter tych zadań, ale sądzić o nich będziemy mogli wówczas, gdy dzisiejsze słowo stanie się wreszcie ciałem. Możemy jednak przypuszczać, że rzeźbie niemieckiej nie będzie łatwo zerwać ze swymi tradycjami, i że dzisiejszy — w pewnych momentach — bardzo surowo do tych tradycji stosunek również ulegnie z biegiem czasu zmianie.

*Stanisław Ciecchomski*

## ROZWIJANIE INTELEKTU PRZEZ KSZTAŁCENIE PRAKTYCZNE

Problem wychowywania młodzieży, wielokrotnie poruszany w prasie pedagogicznej, jest zawsze żywotny i aktualny i wszelkie nowe myśli, rzucające światło na to doniosłe zagadnienie wychowawcze, zasługują na uwagę i analizę. Nim przystąpię do istoty plastyki, jako środka wychowawczego, przytoczę słów kilka o twórczości plastycznej dziecka.

Każdy odruch, każdy wyczyn, każda samodzielna praca i jej wyniki, płynące z głębi duszy dziecka nie powinny ująć naszej uwagi. Wyciąganie wniosków, poddawanie korekcie naszych metod nauczania jest koniecznym i zrozumiałym obowiązkiem, szczególnie tam, gdzie idzie o wychowywanie ludzi czynu i charakteru.

Sztuka dziecka jest znakomitym materiałem doświadczalnym, mówiącym o ustosunkowaniu się dziecka do życia, otoczenia i przeróżnych zjawisk, działających na jego wyobraźnię i wolę.

Bogactwo pomysłów, spostrzegawczość, uczuciowość, swoiste podejście, odwaga niczym niezahamowana, charakteryzują istotę sztuki dziecięcej będącej najciekawszym i najwymowniejszym okresem intelektualnego i uczuciowego rozwoju dziecka.

W ewolucji sztuki dziecka, dostrzec można różne fazy rozwoju plastycznego, poczynając od bazgrot, w których, w pojęciu dziecka kryją się tajemnicze twory, postacie, przedmioty itp., po których następuje okres schematycznego ujmowania kształtu, — i wreszcie zrozumienie wartości linii, kształtu, ruchu, proporcji, co

ostatecznie przeradza się w dążenie do odtwarzania widzianej rzeczywistości z podkreśleniem przestrzeni, oświetlenia, perspektywy. Z tą chwilą fantazja i urok twórczy dziecka zaczyna przygasać i słabnąć.

Twórczość dziecka zaczyna się wcześniej, a co jest powodem jej zahamowania i załamania, to trudno stwierdzić. Czy przemiany psychiczne, związane z przejściem okresu dziecięcego, czy zainteresowania wynikające z wieku, czy zbliżenie do życia realnego, czy samokrytycyzm, czy też przedwczesne podporządkowanie się pewnym rygorom i prawom związanym z zasadniczą nauką rysunku, najwidoczniej osłabiają energię i fantazję twórczą, dość, że oryginalność i odrębny charakter sztuki dziecka, ustępują banalnym koncepcjom, mającym wyraźne cechy naśladownictwa i naleciałości.

Zdolne i utalentowane jednostki idą same, innym potrzebna jest podnieta i wiara w swe siły. Trafianie do dusz tych dzieci, wycucie ich zainteresowań, wytworzenie odpowiedniej atmosfery i nastroju jest koniecznym warunkiem dla owocnej pracy wychowawczej.

Twórczość dziecka rozwijać się może normalnie tylko na tle całej pełni swobody i samodzielności niczym nie tamowanej. Umiejętność podpatrzenia tego spontanicznego wylewu plastycznego duszy dziecka, jest naczelną zaletą nauczyciela. Brak jej łamie i wypacza wszelką twórczość. Smutny ten objaw spotyka się dość często w szkołach, gdzie piętno nauczyciela niweluje indywidualne cechy ucznia.



*BASIA KOTARBIŃSKA. 5 lat. Królewna w wieńcu truskawkowym. Rysunek kolorowy.*

Trudno w tej chwili wyczerpać tak bogaty materiał. Problem ten od końca ubiegłego stulecia do czasów dzisiejszych jest tematem ożywionej dyskusji.

Przeprowadzono na tym polu poważne studia, tak u obcych jak i u nas. Wystarczy przypomnieć nazwiska takich psychologów i pedagogów jak: Corrado Rieci, Peres, James, Sully, Lukens, Kerschensteiner<sup>1)</sup>, którzy zajmowali i zajmują się kwestią sztuki dziecięcej, aby zrozumieć jak te rzeczy są bardzo ważne w ogólnym rozwoju dziecka. Z naszych badaczy, bardzo poważną pracę poświęcił temu zagadnieniu Stefan Szuman.

Zbliżywszy się do prac dzieci, można sobie wyobrazić, ile w tym dorobku kryje się tajemnic, przeżyć i zainteresowań małych artystów.

<sup>1)</sup> Który zbadał setki tysięcy rysunków dzieci, wyprawdzając z nich ciekawe wnioski i spostrzeżenia.

Obcując z dziećmi lata na terenie szkoły, miałem możliwość, z okazji wykładanego przedmiotu, poznać je głębiej. Przypominam sobie momenty wszechświatowej wojny. Żywo mi stoi w pamięci wymowny przykład ilustrujący głębokość przeżyć dziecięcych. Było to w klasie pierwszej, czy też drugiej gimnazjalnej. Zadałem uczniom dowolne ćwiczenie, polecając wypowiedzieć się plastycznie ze swych myśli, przeżyć, wrażeń. Wśród wielu prac jedna wywołała we mnie pewne zdziwienie i zakłopotanie. Na arkuszu widniał szereg kompozycji, między którymi były narysowane złożone dwie dłonie, jak to zwykle bywa, gdy dwóch ludzi podaje sobie ręce. Na pytanie moje co oznaczać ma ta koncepcja, otrzymałem szczerą i prostą odpowiedź, że złożone ręce wyrażają pragnienie zakończenia okropności wojny, by nareszcie zapanowała na ziemi jedność i zgoda, a narody na znak pokoju podały sobie dłonie.

Inny, cichy, skupiony, zamknięty w sobie chłopiec, narysował z całą znajomością rzeczy rozmaite owady. Na zapytanie skąd tak dobrze pamięta najdrobniejsze szczegóły tych stworzeń — odpowiedział z prostotą, że znajomość ta wiąże się z budzącym się w nim zainteresowaniem zagadnieniami przyrody; jej bogactwem form, barw i przeróżnych zjawisk. Inny znów, obdarzony wysoką inteligencją i niezwykłą fantazją, przedstawił morze, jego bogactwa i walkę o byt żyjących tam stworzeń, a uplastycznienie tych pojęć przechodziło najbujniejszą wyobraźnię.

Znamiennym i wiele mówiącym faktem jest przykład ośmioletniego chłopca, który przechodząc z ojcem przez miasto spotkał wynędzniałego, opuszczonego, biegnącego ulicą kotka. Nie mogąc go pochwycić i nakarmić, ubolewał nad nieszczęściem kotka i powiedział: „tatusiu, dla nas miasto jest wielkie, a jakiesz wielkie wydawać się musi tej biednej opuszczonej kocinie”?

Zdarzenie to wywołało wielkie wrażenie na chłopcu. Po przyjeździe do domu zilustrował ten smutny obraz życia, przedstawiając w rysunku tajemniczą ulicę otoczoną niezwykle wysokimi domami i błędzącego po niej maleńkiego kotka. Ten wstrząs wewnętrzny znalazł swą siłę w bogatej wyobraźni plastycznej dziecka.

Każdy prymityw dziecka jest wyrazem i odbiciem duszy jego. Każdy jego rysunek nowe odsłania nam wartości psychiczne. Czy pozostawienie takich jednostek własnemu losowi nie jest rzeczą karygodną?

Czy powyższe przykłady nie są dowodem tężyzny ducha i serca? Czy nad takimi indywidualnościami szkoła ma przejść do porządku dziennego? Wszak ona jest do tego powołana

i ona za to wyłącznie ponosi odpowiedzialność wobec państwa, narodu i człowieka.

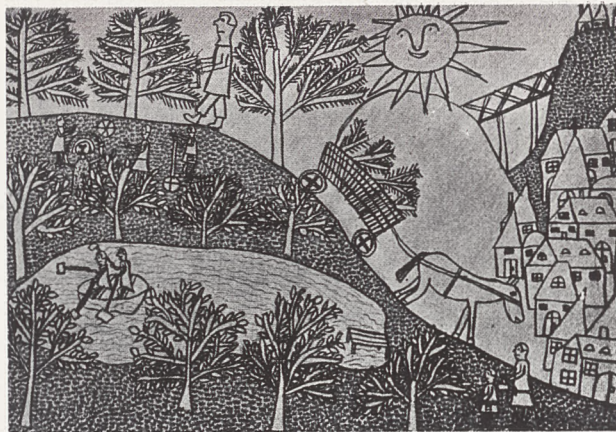
Reasumując powyższe nasuwa się pytanie, jak ma się ustosunkować szkoła do tego przebogatego świata dziecięcego, aby nie zaprzepaścić tych cennych zadatków twórczych.

Aby odpowiedzieć na to pytanie trzeba się zbliżyć do szkoły i jej wewnętrznego życia. Obserwując uczącą się młodzież, stwierdzić można, że wśród niej występują dwie kategorie. Jedna bezbarwna, obojętna, nie zdradzająca specjalnych zainteresowań i druga, której zdolności sięgają daleko poza przeciętny umysł i zmierzają w ściśle określonym kierunku.

Pierwszej kategorii odpowiada każdy zakład naukowy ogólnokształcący, podczas gdy nauka utalentowanej młodzieży, od samego początku powinna być podawana w duchu jej uzdolnień i zamiłowań, przy zupełnie innym nastawieniu dydaktycznym, gdyż rozbudzanie indywidualnych wartości dopiero w szkole specjalnej, wyższej, jest zbyt późne i nie zawsze osiąga właściwe wyniki.

Zaszeregowanie całej młodzieży do jednego typu szkoły średniej ogólnokształcącej, jest przyczyną, że dużo talentów ginie, co jest niepowetowaną stratą dla kraju i jego kultury.

M A R Y S I A K O T A R B I Ń S K A. 6 lat.  
M a r y n a r z e. Rysunek kolorowy.



U góry: Rysunek kolorowy 9-letniego dziecka.

U dołu: Rysunek kolorowy 9½-letniego dziecka.

Repr. z „Picture Making by Children”. R. R. Tomlinson.  
London: The Studio Limited. 1934.

Wszelkie dobrodziejstwa duchowe, powinny w szkole znaleźć możliwość rozkwitu i kształcenia.

Cechy charakteryzujące poszczególne narody, wiążą się z psychologią, kulturą, przyrodą, historią danego kraju. Odrębność naszą silniej się jeszcze uplastyczni, jeżeli te czynniki będą drogowskazem i myślą przewodnią tam, gdzie się urabia i kształtuje strukturę duchową młodzieży. Szczęśliwe rozwiązanie tego dylematu należy do najtrudniejszych zagadnień.

Powstanie uczelni średniej ogólnokształcącej, w której by pierwiastek twórczy w całej pełni był uwzględniony, jest nieodzowną potrzebą. Przy czym plastyka, jako środek służący do wszechstronnego wypowiedzania się, powinna zająć tam przodujące i naczelne miejsce.

Życie wewnętrzne takiej uczelni musi stać się ośrodkiem piękna. Wszystkie momenty życia szkolnego i pozaszkolnego powinny znaleźć swój wyraz w pracach plastycznych uczącej się młodzieży.



*Zimowy król. Rys. białym tuszem na czarnym papierze. Repr. z „Picture Making by Children”. R. R. Tomlison. London: The Studio Limited. 1934.*

Idea takiej instytucji wychowawczej wypływa z życia i jego potrzeb.

Nauki teoretyczne, w wielkiej mierze oprzeć się winno na ćwiczeniach praktycznych: jak rysowaniu, modelowaniu, malowaniu, budowaniu różnych eksponatów w glinie, drzewie, kartonie i innych materiałach.

Taki typ szkoły średniej ogólnokształcącej, byłby wyrazem idei szkoły pracy, szkoły życia, w której nie tylko się uczy, ale zdobywa prawa i drogi osiągnięcia tych lub innych wyników. Nie podawanie gotowej wiedzy, lecz otrzymywanie jej przez badanie, analizowanie itp. Takie podejście zmusza do daleko idących wysiłków umysłowych, a jednocześnie wskazuje celowość i podnosi wartość każdej pracy.

Projekt takiej uczelni nie wkracza w kompetencje szkół artystycznych, ich zadań i założeń plastycznych, lecz opiera wykształcenie średnie ogólne, na kulturze artystycznej i jej dorobku.

Trudno pomyśleć, aby powstający twór w jakiejkolwiek dziedzinie pracy: czy to technicznej, czy przemysłowej, obok konstrukcji nie posiadał pierwiastka piękna.

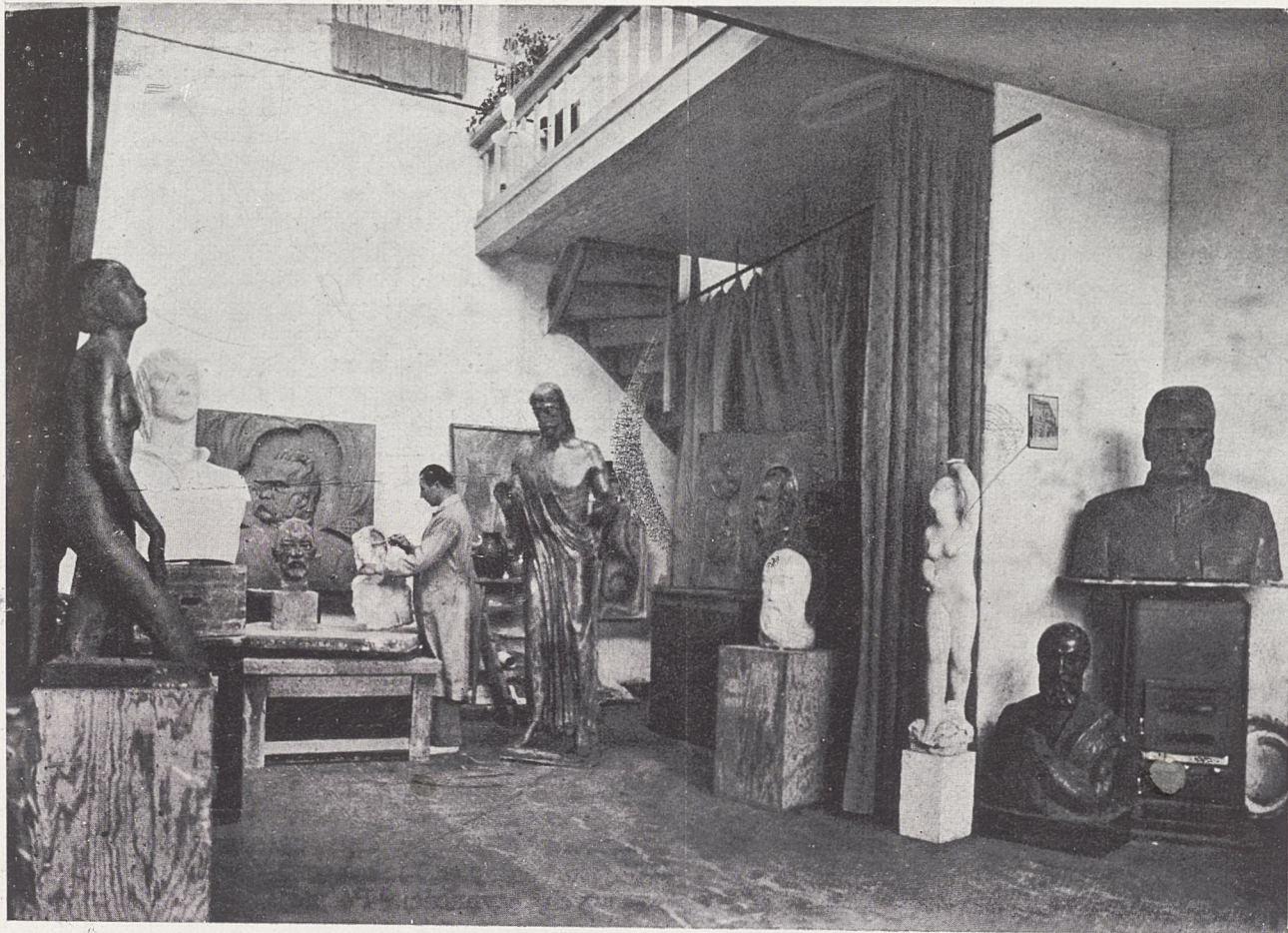
Zanik uczuć estetycznych i tolerancja brzydoty, przez wielką część naszego społeczeństwa, jest konsekwencją braku jakichkolwiek zainteresowań kulturą artystyczną, co wśród młodego, uczącego się pokolenia jest wynikiem niedoceniania przez pewne czynniki wartości nauki rysunku, spychania go do roli przedmiotu drugorzędnego i oderwanego, a w istocie tworzącego integralną część całego kompleksu wykładanych nauk.

Wychowanie idące po linii rozbudzania piękna, tworzy ludzi wartościowych, krytycznie odnoszących się do wszelkich zagadnień plastyki i jej roli w życiu. Brak uczelni średniej ogólnokształcącej, w której by mogły normalnie rozwijać się wybitne jednostki, uczelni opartej na poszanowaniu wrodzonych zdolności, odbija się w sposób bardzo ujemny na artystycznym wychowaniu młodego pokolenia.

W konkluzji mego artykułu stwierdzić trzeba, że tak bogata, wszechstronna twórczość plastyczna dziecka, zmusza do poczynienia wszelkich wysiłków, zmierzających do reasumpcji pewnych postanowień, odnoszących się do tej dziedziny wiedzy.

Podniesienie wychowania artystycznego wśród uczącej się młodzieży jest kwestią pierwszej wagi. Powołanie do życia choć jednego powyżej wskazanego zakładu naukowego, gdzie duch kształcenia silniej się oprze o kulturę artystyczną, nie w celu wyłącznie przygotowywania uczniów do szkół wyższych artystycznych, lecz dla wpojenia w młodzież poczucia piękna formy każdego powstającego tworu, niezależnie od jego celu i przeznaczenia jest koniecznością, którą należy właściwie ocenić i zrozumieć. Takie podejście pedagogiczne mogłoby przynieść cenne zdobycze wychowawcze w rozbudowie naszego szkolnictwa.

*F. Roliński*



## W P R A C O W N I F R A N C I S Z K A S T R Y N K I E W I C Z A

Zanim odwiedziłem Franciszka Strynkiewicza w jego pracowni na Placówce w pobliżu Młocin, znałem zgrubsza jego poglądy na kwestię związania rzeźby z potrzebami życia, z architekturą, z terenem, to też tym bardziej uzasadnionym stało się związanie samej rozmowy o rzeźbie z terenem, na którym ona powstaje.

Przekroczenie progu pracowni Strynkiewicza jest raptownym skokiem ze wsi, z najbliższego ogrodowego otoczenia w świat zastygłych kształtów, trwających w jasnej, skoncentrowanej ciszy. Kotara, rozsunięta w tej chwili, oddziela niższą mieszkalną część pracowni — tę, do której wchodzi się bezpośrednio z ogrodu — od wyższej, stanowiącej właściwy warsztat. Nad niższą częścią pracowni jest taras, na który do-

stać się można z galerii, umieszczonej pod sufitem wyższej części. Z galerii otwiera się widok na daleką przestrzeń nadwiślańską — zręby puszczy Kampinoskiej.

Pracownia jest przedmiotem dumy Strynkiewicza. Jowialnie wspomina, jak to przed paru laty, gdy miał pracownię na Nowym Świecie, na VI piętrze, dozorca domu pilnie badał jego buty i skoro tylko dostrzegł na nich ślady gipsu, groził wezwaniem policji. Ileż to razy w owym czasie trzeba było, właśnie ze względu na to VI piętro, rezygnować z ciężkiego materiału, jak np. kamień.

— W takich warunkach — powiada Strynkiewicz — nie myśli się o rzeźbie, tylko o tym, jakby ją spieniężyć.



FRANCISZEK STRYŃKIEWICZ.  
*Chrystus. Brąz. 1937.*

Do posiadania obecnego wygodnego warsztatu pracy nie doszedł Strynkiewicz od razu. Zaczęło się od nagiej parceli. W następnym roku stanął tu mały drewniany domek, spełniający z niejakim powodzeniem rolę willi letniskowej dla rodziny artysty. Wreszcie w roku ubiegłym ukończył Strynkiewicz budowę pracowni, a w przyszłości zamierza dobudować do niej dom mieszkalny. Przed domem tym, obok już istniejącego budynku projektuje pracownię na powietrzu. Tu odbywać się będzie praca nad bardzo dużymi rzeźbami, mającymi stanąć pod gołym niebem.

Na parceli pięknie rosną młode drzewka owocowe, sadi się szczypty winne i kwiaty — za kilka lat będzie tu okazały ogród.

— Tego wszystkiego — zapewnia Strynkiewicz — nikt mi nie podarował, nie odziedziczyłem żadnego spadku. To wszystko z rzeźby.

Dzięki różnicom wysokości obu części pracowni, dzięki światłu, które wchodząc z wysoka, równomiernie ją wypełnia, trwa tutaj atmosfera skupienia. W atmosferze tej uwagi Strynkiewicza o rzeźbie stają się częścią składową pracowni — osiadają pośród gipsowych, kamiennych, brązowych postaci, głów, płaskorzeźb — zrastają się z nimi.

Strynkiewicz nawiązuje do średniowiecza.

— Rzeźbiarz w dawnych czasach stopniowo zdobywał wiedzę. Zaczynał w pracowni mistrza jako chłopiec, jako terminator, od najprostszych czynności. Później stawał się czeladnikiem. Z czasem mistrzem. Nie był narażony na dziwactwa, jak te, które wynikły w okresie wybuchającego indywidualizmu (np. secesja)...

...Sztuka ma jedno koryto rozwoju. Jeżeli obierzemy jakąś wąską ścieżkę, łatwo zejdziemy na manowce...

...Impresjonizm zastał formę sztywną. Wzbogacił ją nieco, ale nie doszedł do właściwego określenia bryły. Forma rzeźby kształtuje się w zależności od potrzeb epoki, ale określenie bryły jest wieczne, bo podlega ona wiecznym prawom naświetlenia. Wiedział o tym świat starożytny — zwłaszcza Egipcjanie i Grecy...

...Dużo cech wspólnych daje się zauważyć w rzeźbie archaicznej i wczesno-gotyckiej, czy romańskiej. Rzeźba grecka jest bardziej zsyntetyzowana, choć może za dużo tu ciała sportowego a za mało duszy...

...Rzeźba renesansowa pozostaje w zbyt bliskim, nadto bezpośrednim związku z człowiekiem, z jego wielkością, wiarą, namiętnościami. Nie stanowi nieodzownego elementu architektury. Jednakże geniusz rzeźbiarza renesansu potrafił łączyć tę rzeźbę z otoczeniem architektonicznym...

...Forma rzeźbiarska ma, bo mieć musi, kontakt z naturą. Dlatego u jaskiniowców spotyka-



FRANCISZEK STRYNKIEWICZ,  
J. Piłsudski. Plaskorzeźba kuta w miedzi. 1938 r.

my rzeźbione słońce, na wyższym stopniu rozwoju — ryby, później — kłosa. Usprawiedliwieniem rzeźby jest zawsze rytm otoczenia. Bez tego rzeźba staje się realizacją założeń czysto teoretycznych...

... Aczkolwiek najbardziej interesuje nas człowiek, najlepiej go rozumiemy, najchętniej badamy jego budowę, wciąż do niej docieramy, — to jednak zdajemy sobie sprawę, że akt nie jest celem. To konieczny czynnik pomocniczy — to tylko oparcie. Rzeźbiarz musi wiedzieć o wszystkich szczegółach ciała ludzkiego, znać je, umiejętnie nimi się posługiwać, podporządkować jedno drugiemu i w rezultacie pokazać nie człowieka, lecz rzeźbę...

...Forma Rodina związana jest z treścią duszy człowieka, nie z architekturą i prawami światła. Ze swej małej ścieżki uczynił Rodin wielką drogę, lecz tylko dla siebie.

Ze współczesnych wymienia Strynkiewicz dwa nazwiska: Despiau i Maillola.

— Rzeźba Despiau jest pełna uczuciowości postimpresjonistycznej. Rzeźby Maillola, chociaż mają walory architektoniczne, nie wystają z otoczenia architektonicznego i można je uznać za studia pracowniane.

— Czy jest — pytam — jakiś rodzaj rzeźby lub jej epoka, którą cenicie najwyżej i która wam najbardziej odpowiada?

W oczach Strynkiewicza błysk entuzjazmu.

— Egipt — odpowiada bez wahania. — Rzeźba egipska to doskonałość.

I pokazując świetne reprodukcje rzeźb egipskich, wdaje się w szczegółową ich analizę. Nie przeraża go kanon cechujący tę rzeźbę.

— Kanon — powiada — jest rzeczą dobrą, o ile się nim posługuje artysta. W rzeźbie egipskiej, jak w żadnej innej, widzimy wyraźnie

zasadę, że celem dla rzeźbiarza jest rzeźba, człowiek — środkiem pomocniczym. Szata, czy włosy, czy jakikolwiek element nie rozbija tu bryły, nie przecina kamienia. Kamień przecięty — to tragedia rzeźby...

...Egipcjanie mieli maski ludzi, naturalistyczne odlewy, ale robili rzeźbę wedle kanonu. Artysta egipski nie bał się kanonu i nie bał się rów-

FRANCISZEK STRYNKIEWICZ.  
T. Kościuszko. Gips patynowany. 1937 r.





FRANCISZEK STRYNKIEWICZ.  
Pomnik Żwirki i Wigury na Powązkach. Granit. 1934 r.

niezłamania kanonu, gdy uważał to za konieczne. To też w rzeźbie egipskiej obok suchego kanonu mamy wielką formę mistrzów.

Egipt i średniowiecze. W tych dwóch pojęciach zamyka się credo artystyczne Strynkiewicza. Jego rozwój — jak sam zapewnia — był równy, systematyczny, bez skoków, bez niespodzianek. Stabilizacja powolna. Konfrontuję to oświadczenie z uwagą o przeciętym kamieniu i o wąskiej ścieżce, która pociąga nas swym charakterem i myślę, ile w tym równym, systematycznym rozwoju musiało być przezwyciężeń wewnętrznych i gorzkich doświadczeń.

Myślę również o uczniach Strynkiewicza. Od roku bowiem 1928, po złożeniu w Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych pracy dyplomowej, którą były fotografie robót wykonanych w terenie, Strynkiewicz uczy w tejże Akademii. Jest obecnie starszym asystentem prof. T. Breyera, a wspólnie z prof. B. Pniewskim prowadzi rzeźbę monumentalną. Jak też urabia swych uczniów, ile i jak czerpią oni z jego rozległej wiedzy?

Jakby odpowiadając na moje myśli, Strynkiewicz mówi:

— Rzeźbę należy realizować w sensie życiowym. Studium oderwane jest wprawdzie rzeczą przyjemną, nie jest to jednak współczesne ujmowanie rzeźby. Jeśli rzeźbiarz pracuje nie pod kątem widzenia potrzeby, jeśli zamknie się w swej pracowni, staje się wówczas niezrozumiały i niepotrzebny dla otoczenia a co gorsza — sam z czasem dochodzi do wniosku, że jest niepotrzebny.

— W jaki sposób można skutecznie związać rzeźbiarza z terenem?

— Przez praktykę terenową. Powodem, dla którego rzeźbiarz nie pracuje w terenie, jest nie tylko brak zamówień (choć i to ma duże znaczenie), lecz głównie fakt, że rzeźbiarz nie jest do tego wdrożony od najwcześniejszych lat. Praktyki wakacyjne wprowadziłyby młodzież rzeźbiarską do pracy w terenie. Praktyka taka uczy pracować zbiorowo. Mogłaby się odbywać w fabrykach ceramicznych, przy robotach cyzelerskich, medalierskich (mennica). Można się wiele nauczyć przy odkuwaniu rzeźb, kując bowiem rzeźbę w terenie, rzeźbiarz bierze odpowiedzialność za materiał, za pracę i nabiera pojęcia o skali. Ciekawą i pożądaną jest praca rzeźbiarza przy architekturze, przy restaurowaniu rzeźb. Dalej praktyka rzeźby narzutowej,

FRANCISZEK STRYNKIEWICZ.  
*Głowa dziewczyny. Dąb czarny. 1930 r.*





gdzie człowiek staje odrazu na rusztowaniu, z kielnią, z tynkiem i dbać musi o takie sposoby łączenia cementu czy wapna, które by rzeźbie zapewniły trwałość. Umiejętne władanie igłą redukcyjną to nie teoria, tu także trzeba przejść praktykę. Uważam też, że nie jeden z młodych rzeźbiarzy mógłby na wakacje wyruszyć z obozem sportowym, obserwować, notować, potem to odpowiednio wykorzystać. Rzeźbiarz może i powinien podejmować się wielu prac, których gatunek uważał dotąd za niższy; tak np. powinien projektować nagrobki. Mówi się: brak warsztatów. A przecież dziś powstaje tyle kolonij z maleńkimi ogródkami. Rzeźba ceramiczna, ze sztucznego kamienia, z brązu daje się tu łatwo zastosować a ma odrazu wyraźnie postawione założenie: związek z małym domkiem, z trawnikiem, z drzewami, czy z wnęką w murze...

Wszystko, co Strynkiewicz mówi, dalekie jest od abstrakcyjnego teoretyzowania. Istnieje głęboka zgodność pomiędzy jego słowami a realizacjami. Świadczą o tym rzeźby w pracowni. Niektóre z nich były w pawilonach wystawowych, inne zdobią wnętrza gmachów, zna się je z wystaw rzeźbiarskich, z reprodukcji. Są też rzeczy ogółowi nieznanne i nie reprodukowane nigdzie. Do takich np. należy potężna postać Chrystusa w formach syntetycznie uproszczonych. Stanąć ma we wsi rodzinnej Strynkiewicza, w Mogielnicy (pow. grójecki), gdzie zatrzymują się pielgrzymki, idące do Częstochowy. Skoro już mowa o terenie, to przede wszystkim wspomnieć trzeba, że przez 2 lata Strynkiewicz był zajęty przy rekonstrukcji pałacu Brühlowskiego (rekonstrukcja rzeźb barokowych, uzupełnienie brakujących akcentów rzeźbiarskich, zaprojektowanie i ustawienie we wnękach 4 nowych popiersi, rekonstrukcja grupy „Amorów”, dozór przy rekonstrukcji bramy wjazdowej). Z prac terenowych znane są m. in. dwie rzeźby dekoracyjne w wielkiej sali statku „Batory” oraz nagrobek żwirki i Wigury na cmentarzu powązkowskim.

Ale wracajmy do pracowni.

Słupek z blachy miedzianej — płaskorzeźba, wyobrażająca św. Franciszka — przypomina przydrożnego świątka. Takie słupki z patronami członków rodziny Strynkiewicza mają być umieszczone na ramach okiennych jego domu. Jest w pracowni kilka doskonałych portretów Piłsudskiego, wśród których szczególną zwraca uwagę władczy, patetyczny profil z supraporty, zdobiącej salę posiedzeń gmachu Marynarki Wojennej w Warszawie. Z pośród wielu innych oko wyławia głowę Kasprowicza, głowę Stryńskiego oraz nagrodzone popiersie Łukasiewskiego, znane z wystaw w kraju i z wystawy w Paryżu w 1931 r.

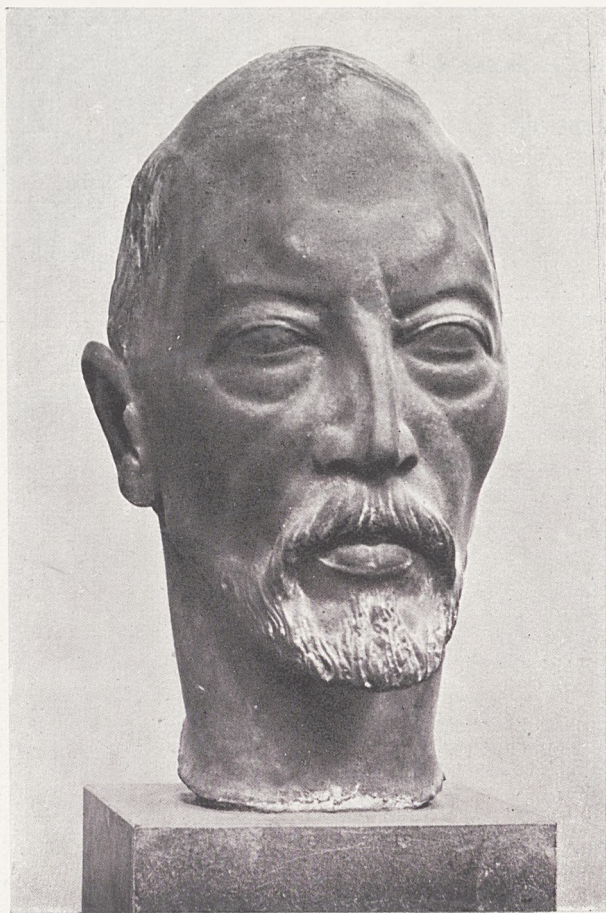


FRANCISZEK STRYNKIEWICZ.  
Rzeźba z M/S Batory. Gips. 1936 r.

Trzem rzeźbom, które były na wystawie paryskiej r. 1937 (a mianowicie: „Kościszce”, „Mielczarskiemu” i „Kąpiącej się”) należy się dłuższa chwila uwagi. „Kąpiąca się” to kompozycja bryły, ujęta nie pod kątem widzenia linii „wewnętrznej”, lecz rytmu. Bryła, zamknięta w rytmie poszczególnych elementów rzeźby, co daje mnóstwo nieoczekiwanych efektów zmienności, ruchu. „Kościszko” — jaskrawe zaprzeczenie banału, który przylgnął do postaci tego bohatera. W rzeźbie Strynkiewicza jest to chłopski generał — postać pełna monumentalnej prostoty i siły. Głowę Mielczarskiego uważa Strynkiewicz za jedną z najlepszych swych rzeźb. Dynamika tej twarzy, robionej — rzecz charakte-

rystyczna — z fotografii, rozsądziłaby niewątpliwie rzeźbę, gdyby artysta nie ujarzmił jej prawami bryły naświetleniowej. Dynamika została ukryta. Dzieło tchnie spokojem — osiadł na nim wyraz stężalej woli, która... która widnieje również na twarzy Strynkiewicza. Nie mogę się oprzeć wrażeniu, że ta twarz jest jedną z rzeźb, które oglądałem przed chwilą, że sam Strynkiewicz modelował tę rzeźbę, podczas gdy życie rzeźbiło w nim wiedzę artysty o życiu, aż wreszcie twarz i człowiek cały — cały artysta stał się bryłą przestrzenną, na którą czeka już gotowy teren — teren wielkiej, wspaniałej sztuki.

*Edmund Miller*



FRANCISZEK STRYNKIEWICZ.  
Głowa R. Mielczarskiego. Brąz. 1937 r.

\* \* \*

*W ostatnim numerze Plastyki — na czolowym miejscu — zamieściliśmy, otrzymany z senackiego biura stenogramów tekst przemówienia wygłoszonego przez Senatora Prof. Wojciecha Jastrzębowskiego w dniu 2 marca b. r. na posiedzeniu Senatu. Po wyjściu numeru okazało się, że tekst przemówienia dostarczono nam nie w pełnym brzmieniu, a tylko w obszernych wyjątkach nie dających jednak całkowitego obrazu poruszonych kwestii przez Prof. W. Jastrzębowskiego. Zdając sobie rację z ważności tych spraw zamieszczamy obecnie raz jeszcze to przemówienie, ale już bez żadnych skrótów i obcięć.*

REDAKCJA

WYSOKA IZBO!

P. Minister Oświaty na posiedzeniu Sejmu w dniu 18 lutego b. r. zakończył swe przemówienie następującym zdaniem: „Byłoby pożądanym, aby doszło do powszechnej wiadomości, że jeśli chodzi o sprawy twórczości naukowej, artystycznej i literackiej, Polska nie przeszła jeszcze przez dno kryzysu”. To oświadczenie p. Ministra, który ma w swym resorcie sprawę opieki Państwa nad sztuką i twórczością artystyczną, ośmiela mnie do zobrazowania jak to dno w niektórych punktach wygląda.

Opieka Państwa nad sztuką i twórczością, wychowaniem młodzieży i obywatela w kulturze plastyki, muzyki i literatury to nie zbytek, który kiedyś ma się załatwić, lecz konieczność gwarantująca zdrowy rozwój społeczeństwa, konieczność, chroniąca od zdziczenia i barbarzyństwa. Jako charakterystykę obecnych w tej dziedzinie nastrojów przytoczę fakt, którego bynajmniej nie uogólniam, a który jest jakby ostrzeżeniem „dokąd idziemy”.

W czasie zeszłorocznego festiwalu Sztuki w Warszawie pewien odłam młodzieży złożył protest przeciwko sztuce. Sens tego protestu był taki: „Nie potrzeba nam waszej sztuki artyści, waszej muzyki, waszej literatury — nam trzeba hasel, które ujmą w jednolity rytm kroki naszego marszu...”

Wysoki Senacie! Jest to młodzież, która przed rokiem, może przed dwoma, opuściła mury gimnazjum, która w dużym procencie jest już na studiach wyższych uczelni, jeśli mnie

kto zapyta, jaka jest tego przyczyna? — stwierdzić muszę, że jest to rezultat wadliwych programów naszych szkół ogólnokształcących, gdzie przedmioty sztuki i przedmioty kształcące wartości duchowe młodzieży są na ostatnim planie. Wiem, że istnieją tendencje w łonie Ministerstwa, ażeby przedmiotom takim, jak rysunki, śpiew, przywrócić dawne stanowisko. Stoją na przeszkodzie temu jakoby względy natury finansowej. Myślę jednak, że kolejne wprowadzanie tych przedmiotów, jako przedmiotów obowiązkowych, na razie w pierwszych klasach gimnazjalnych i stopniowo przesuwając z roku na rok, mogłoby w 4-ry lata załatwić program gimnazjalny, a w następnych latach program licealny. Za stopniowym wprowadzeniem tego przedmiotu w programy, przemawia również i to, że chcąc, aby te przedmioty były nauczane z pożytkiem dla kultury, muszą być prowadzone przez dobrych nauczycieli, musi być zorganizowany aparat instruktorski, muszą być fachowi wizytatorzy tych przedmiotów. Materiału ideowego, zawodowo przygotowanego do spełnienia tej roli, mamy dziś w Polsce pod dostatkiem.

P. Senator Rudowski w sprawozdaniu Komisji Budżetowej przy omawianiu działu sztuki wyraził się, że profesorowie skarżą się, że przez zniesienie w szkole średniej nauki rysunków, wynajdywanie i rozwój młodych talentów zostały ogromnie utrudnione — jest to błędne ujęcie zagadnienia. Nauka rysunku w szkole średniej nie służy do wyszukiwania nowych talentów, lecz celem tego przedmiotu jest nauka patrzenia, spostrzegania i zbliżania młodzieży do tych zagadnień kultury plastycznej, bez których cywilizowany człowiek obyc się nie może.

Talentów w Polsce nie zabraknie, wyszukiwać ich na razie nie trzeba, zjawiają się one niespodziewanie, nawet w najbardziej niesprzyjających warunkach. Skarżyć się natomiast należy, że jeśli taki talent na utrapienie rodziny i na przekór możliwościom finansowym Ministerstwa się znajdzie, to los jego w Polsce od zarańca, aż do grobowej deski, — jest ciężki. Ciężki, to za mało — to los tragiczny. Mecenasa prywatnego taki pomazaniec dziś nie znajdzie wobec ubóstwa, lub specjalnego nastawienia naszego społeczeństwa. Jedynym mecenasem dziś z konieczności musi być Państwo, zatem Minister Oświaty, a jest to mecenas twardy. Stypendium dla takiego młodego artysty, jeśli jest

w Akademii Sztuk Pięknych, czy też w Konserwatorium, jest zwrotne. Zwrotne nie dziełem swego talentu i umiejętności, lecz zwrotne żywą gotówką w dwa lata po opuszczeniu uczelni. Ileż tragicznych załamań musi nieraz przeżyć taki młody artysta wolno praktykujący, który mając z jednej strony już kilka sukcesów w postaci odznaczeń i nagród w kraju i za granicą, a nie mając możliwości zwrocenia pobranego kiedyś stypendium, musi żyć pod ciężarem tego honorowego długu. Jakże chętnie ten młody muzyk, malarz, rzeźbiarz, lub też aktor oddałby ten dług w naturze. Odśpiewałby to stypendium w szkole powszechnej, czy średniej, odmalował lub odrzeźbiłby dla salonów Ministerstwa lub innych urzędów państwowych. Sprawa stypendiów zwrotnych dla artystów wymaga rewizji, gdyż artysta w Polsce, to prawdziwie wolny zawód.

Wysoki Senacie! A teraz parę cyfr. Budżet Ministerstwa od lat trzech wzrasta, 36/37 o 5 milionów, 37/38 o 7½ mil., 38/39 o 20½ mil.; w sumie plus minus 33 milionów. Pan Minister w swoim przemówieniu powiedział, że nie chciałby, ażeby to oceniano zbyt optymistycznie i na pewno tak jest, jest to o wiele za mało niż resort jego wymaga, lecz jest to jednak wzrost, — jest polepszenie.

A teraz parę cyfr z budżetu sztuki:

rok 1930/31

plastyka	485.000
literatura i teatr	703.000
muzyka	600.000
stypendia	220.000
zakup dzieł sztuki	170.000
konserwacja zabyt.	450.000
inwentaryzacja	120.000

rok 1938/39

plastyka	70 tys.	14%
literatura i teatr	180 „	25%
muzyka	65 „	11%
stypendia	96 „	44%
zakup dzieł sztuki	17 „	10%
konserwacja zabyt.	90 „	25%
inwentaryzacja	20 „	18%

To nie jest już dno kryzysu, to są symbole, są to pozycje i symboliczne złotówki, z którymi doprawdy nie wiadomo, co począć i ilekroć patrzę na działalność kierownika Wydziału Sztuki przy Ministerstwie W. R. i O. P. p. dr Zawistowskiego, wytrawnego i pełnego inicjatywy znawcy

naszych potrzeb kulturalnych i estetycznych, to zdumiewam się skąd czerpie on te siły optymistyczne, które w tych warunkach pozwalają mu gospodarzyć.

Nikłość naszego budżetu należyście wydatni zestawienie z podobnymi pozycjami innych państw. Dla przykładu weźmy teatr; gdy Państwo Polskie na ten cel przeznaczają zaledwie 100.000 zł rocznie, to Czechosłowacja ok. 2 milionów; milionowe sumy na ten cel przeznaczają również Węgry i Jugosławia, nie mówiąc już o wielkich państwach zachodnich, z którymi porównanie byłoby już zbyt żenujące. Ten sam stosunek 1 do 30, a nieraz 1 do 100, dotyczy wszystkich pozycji. Lecz dość cyfr. Zajrzyjmy do naszych uczelni artystycznych, zobaczmy salę starożytnego gmachu Konserwatorium, gdzie w ciasnocie, w salach niezisolowanych nie sposób należyście i równocześnie nauczać i prowadzić ćwiczenia. Zobaczymy gmach Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, подарowany Państwu przez p. Eugenię Kierbedziową, a zbudowany dla 80 do 100 młodzieży, a w którym obecnie pomieścić się musi 400 studiujących. Zajrzyjmy do gmachów Państwowych Szkół Zdobniczych w Poznaniu, Krakowie, czy też Lwowie — są to wszystko gmachy gorzej niż nieodpowiednie, urągające wszelkim wymaganiom dzisiejszej higieny, nieprzystosowane do dzisiejszych programów i ilości studiujących w nich młodzieży. W takich gmachach najlepiej skonstruowane programy nauki i zajęć są fikcją i udręką. Uczelnie artystyczne bez odpowiednich pomocy naukowych, bez odpowiednich bibliotek, zbiorów, bez odpowiednich sił pomocniczych są w wielu wypadkach zakładami wypuszczającymi pseudo fachowców o wygórowanych ambicjach, a nie przystosowanych do ciężkich warunków życia w Polsce. Sprawy te wymagają gruntownej analizy i specjalnie ostrożnego podejścia do przedsięwziętych reform, do których Ministerstwo już przystąpiło.

A teraz inna sprawa, sprawa naszych muzeów. Wprawdzie ustawę muzealną już mamy, lecz o rozporządzeniach wykonawczych do tej ustawy nic jeszcze nie słychać.

Lata powojenne wzmożyły falę legalnego i nielegalnego wywozu z Polski najświetniejszych dzieł sztuki, a w pierwszym rządzie obrazów starych szkół, powodując niepowetowane niczym straty.

Dla przykładu wymienię: straciłmy obrazy mistrzów tej miary co Dürer (dwa obrazy), Tycjan, Tintoretto, Guardi, Memling, Holbein, Cranach (5 obrazów), van Dyck, Rembrandt (dwa obrazy), Hals (6 obrazów), Fragonard, Ruysdael, Martini, Bellini i wiele innych. Dorzucić do tej li-

sty strat, należy dzieła przemysłu artystycznego, arasy, gobeliny — nieraz europejskiego znaczenia. Tej niszczycielskiej fali nie zdołają opanować nasze muzea, które dysponują znikomymi sumami na zakupy tego rodzaju. Niezbędnym jest utworzenie państwowego funduszu wykupowego, którego istnienie przez kilka chociażby lat ocaliłoby mogło dla naszej kultury istniejące jeszcze w Polsce arcydzieła sztuki europejskiej, jak również przyczynić się do powstania muzeum dawnej sztuki o ogólnoświatowej sile atrakcyjnej.

Spółceństwo artystów plastyków oczekuje już od lat kilku, projektu ustawy, która by zobowiązywała do wstawiania w kosztorysy przy budowie nowych gmachów użyteczności publicznej, pewnego procentu na rzeźby, malarstwo, które tworzą nierozdzielalną całość z budowlą i świadczyłyby mogły w przyszłości o wyrazie naszej epoki, a do codziennego naszego życia wnosiłyby więcej radości i piękna.

Nie byłyby wtedy tak smutnych przykładów, jak sala sejmowa, gdzie starczyło pieniędzy na marmury i brzozy, a ściany przeznaczone na malowidła do dziś dnia świecą kompromitującą pustką. A nasze szkoły, dworce, domy ludowe, poczty itd. itd., czy po wejściu w życie takiej ustawy nie stałyby się przybytkami kultury? 2% na dzieła sztuki wystarczy. Ustawę taką wprowadzono już we Włoszech, częściowo i w Niemczech i dało to jak najlepsze rezultaty. Tu nasi stypendyści mogliby spłacać swe długi honorowe wobec Państwa. A że społeczeństwo plastyków jest do tego już dziś przygotowane niech świadczy malowidła ścienne w Instytucie Geograficznym, w nowym gmachu M. S. Z., dekoracje pierwszych naszych statków transatlantycznych „Piłsudski” i „Batory”. Mógłbym przytoczyć wiele innych przykładów.

Jeśli chodzi o literaturę, to po raz pierwszy w obecnym budżecie wstawiona jest specjalna kwota dla Polskiej Akademii Literatury, kwota 60.000 zł. Jest to również jak inne pozycje na cele sztuki — raczej symbolem i napewno nie pozwoli Akademii odegrać tej roli, jakiej się społeczeństwo od niej spodziewa i na jaką ją stać.

Wydanie ustawy bibliotecznej.

Wydanie ustawy przekazującej dochody w sprawach t. zw. „martwej ręki” na rzecz literatury, polepszyłyby na pewno rolę i sytuację naszych literatów i literatury.

Smutna i kompromitująca nas jest sprawa Opery Warszawskiej. Czyż można winić i przerzucać odpowie-

dzialność za to co się dzieje na artystów? Czyż można żądać od takiej instytucji samowystarczalności lub rozwiązania tej kwestii przez Tow. Przyjaciół Opery? Tylko hojna interwencja Państwa, zasadnicza reorganizacja dzisiejszego stanu rzeczy, być może połączenie opery z przeżywającą również tragiczne wstrząsy orkiestrą Filharmonii, jak również przystosowanie do dzisiejszych wymogów gmachu dzisiejszej opery, mogłoby, według mego zdania, sytuację uzdrowić. Teatry objazdowe, ludowe, chóry ludowe, wszystko to czeka na serdeczną rękę mecenasów, którym w tej chwili musi być Państwo, gdyż sprawy te po huraganie kryzysu leżą dziś w gruzach.

Jeszcze jedna sprawa, to sprawa opieki nad zabytkami naszej architektury. Potrzebna jest natychmiastowa akcja ratownicza. Wiele pierwszorzędnych dzieł zabytkowych o historycznej wartości znajduje się obecnie w stanie kompletnej ruiny. Zamek w Ujeździe, Starym Siole, Janowcu, Odrzykoniu, Chęcinach, wspaniałe pałace w Równem, Starym Otwocku, Lubartowie, Choroszcy, kościoły w Drohocynie i Siemiatyczach, cerkiew w Supraślu i Grodnie, to już dziś ruiny. O natychmiastową akcję ochrony wołają Kazimierz Dolny, Szydłów, Szydłowiec, Biecz, Pinczów, Pułtusk i wiele innych.

Nie jestem szaleńcem, ażebym mógł przypuszczać, że sprawy te dadzą się jednym pociągnięciem pióra ministerialnego załatwić. Chcę tylko wykazać, jaki ogrom zaległości mamy, jak wielkie zobowiązania wobec historii na nas ciążyą.

Wysoka Izbo! Nie poruszałem tu bardzo wielu spraw ważnych i pilnych z dziedziny zagadnień budujących kulturę i dumę społeczną. Chciałbym tylko przez te parę przykładów wykazać, jak obszerna i skomplikowana jest ta dziedzina, którą poza typowo resortowymi sprawami oświaty musi się Ministerstwo zajmować, jak wielkie już dziś szczeliny nie tylko natury finansowej, ale i ustawodawczej w tej dziedzinie powstały. A jeśli dodam do tego sprawę Funduszu Kultury Narodowej, która właściwie nie ruszała z miejsca, gdyż nie było w roku ubiegłym ani jednego zebrania Kuratorium, jako naczelnego organu tej instytucji, ani też rada przewidziana ustawą nie zdołała się zebrać, to przyznać muszę, że według mego zdania właśnie teraz należałoby reaktywować jakąś centralną instytucję w Państwie — nowe Ministerstwo Kultury i Propagandy, które by mogło uporządkować, rozplanować i zatamować katastrofalny chaos i braki, jakie dziś w tej dziedzinie panują.

Konkursy ostatnie dziwne dały wyniki. Niedostępne są dotąd rezultaty konkursu na Pawilon Polski w New-Yorku. Dwie perspektywy budowanego obecnie pawilonu, który otrzymał III-cią nagrodę i którego widoki przyniosły pisma codzienne nieszczęśliwie wyglądają. Wieża, mury, husarz. Nieciekawa bryła budynku, brak opracowania ścian, brak detali. Wynik konkursu na lotnisko nie przyniósł I nagrody. Skutkiem niedokładnie opracowanych warunków stało się, że konkurs pozostał bez wyniku.

Ujęcie urbanistyczne w każdej pracy inne, niewyjaśnione zagadnienie potrzeb miasta i regionu zagmatwało urbanistykę nadesłanych projektów, na których widzimy samoistne kompleksy urbanistyczne nie liczące się z takimi elementami zasadniczymi, jak wał toru kolejowego itp.

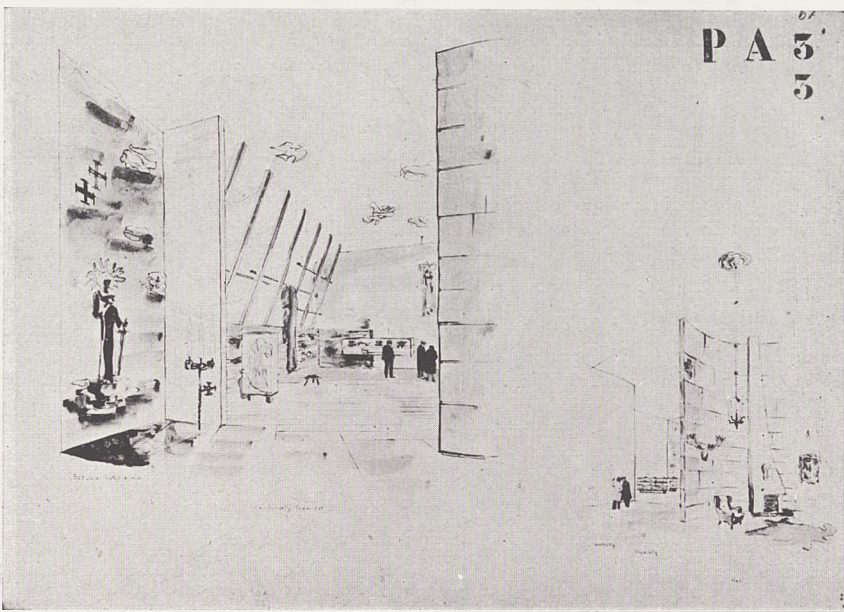
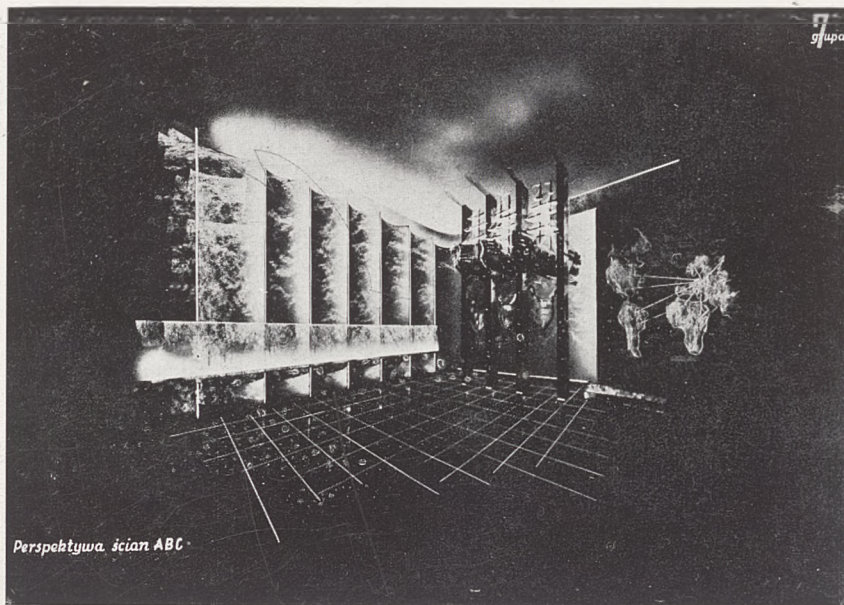
Konkurs na wnętrza Pawilonu Polskiego w New-Yorku przyniósł bogaty materiał ilustracyjny. Bardzo szczęśliwe wyniki dała współpraca architektów z malarzami i rzeźbiarzami. Bardzo piękny, monumentalny jest projekt sali honorowej (I nagroda) Kowarskiego, Listowskiego, Sokołowskiego i Klukowskiego<sup>1)</sup>.

Trochę sztuczne wydaje mi się podpieranie stropu rusztowaniem z kolumn metalowych, które mają rozbić proste wnętrze, wzbogacić prostokąt obrysu wewnętrznego. Zbyt daleko idące dekorowanie architektonicznych założeń. L'Art décorative. Ale rysunek stropu, rysunek podłogi. są b. ładne. Na podkreślenie zasługuje b. piękne podanie projektów na złożonych planszach. Bardzo również przyjemny jest projekt Jana Bogusławskiego i Jeremiego Kubickiego (I nagroda) na pokój posła R. P. Może kształt wygiętego stropu potężną beczką jest zbyt teatralny, ale tego rodzaju konkursy na ten kierunek kierują autorów. Jedną z najlepszych prac wydaje mi się nagroda za pokój pani również J. Bogusławskiego i J. Kubickiego. Z dużym wyrazem i wdziękiem narysowane są meble i bardzo piękne szkice Kubickiego barwiące te meble lekkim rysunkiem roztańczonych pań.

\*

Wśród budynków, które ostatnio Warszawa otrzymała, do największych pozytywnych należy zaliczyć niewielki dom poselstwa szwedzkiego na Bagateli. Skromnie z dużym

<sup>1)</sup> Nie reprodukuje się w tej chwili tej pracy, gdyż w jednym z następnych numerów „Plastyki” zajmujemy się bliżej projektami naszego Pawilonu w New Yorku i wówczas tym sprawom poświęcimy więcej miejsca. Redakcja.



U góry: DODACKI, KOTYŃSKI i OLEJNICZAK. I Nagroda za projekt na salę eksportu.

U dołu: A. HRYNIEWIECKA, J. HRYNIEWIECKI i STYPIŃSKI. Nagroda za projekt na salę przemysłu artystycznego.

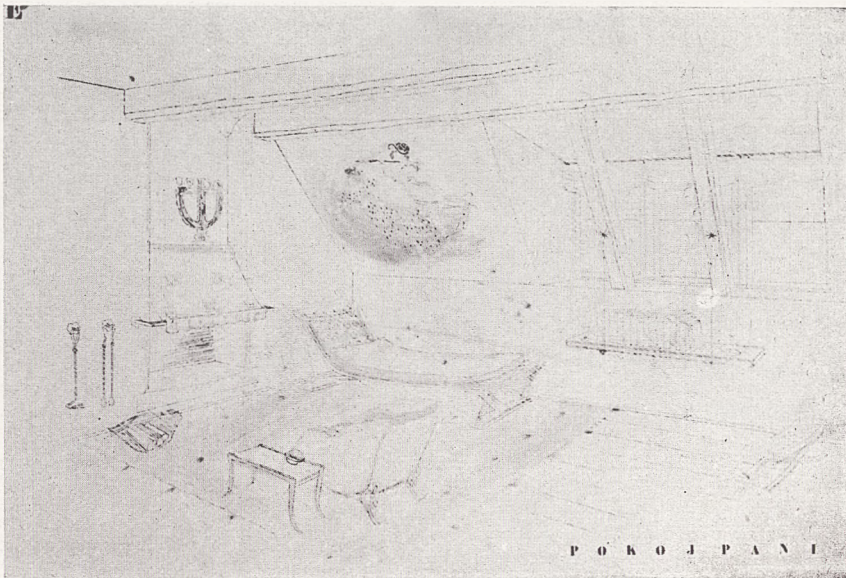
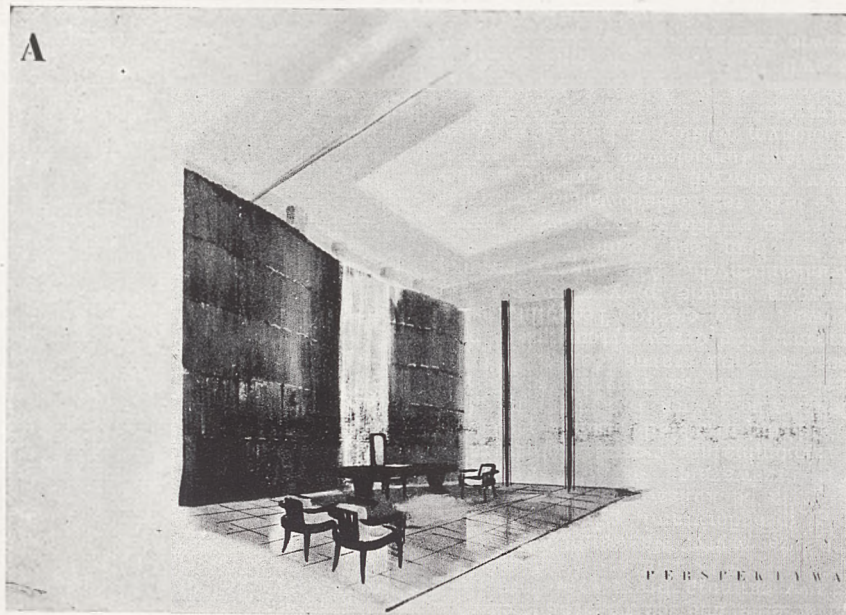
Z konkursu na wnętrza Pawilonu Polskiego w New-Yorku.

umiarem przeprowadzony z wysuniętym szczytem do ulicy, podcięty podświetleniem przynosi nam na warszawski bruk tchnienie architektury i kultury ze Sztokholmu.

Z pośród domów czynszowych na pierwsze miejsce wybija się projekt prof. B. Pniewskiego ukończony niedawno we Frascati. Prosta b. ładnie narysowana elewacja w zestawieniu z przeskłonionym nowoczesnym domem projektu B. Lacherta i w zestawieniu z fałszywie zrozumianym

modernizmem Roux - Spitz'a przez Sigalinów pokazuje nam siłę wymowy prostej, ale silnie wyrażonej formy architektonicznej.

Ze zdobyczy urbanistycznych Warszawy należy podkreślić wyjaśnienie i roztworzenie w pełni widoku na bardzo piękną i bogatą bryłę kościoła Bernardynów od Nowego Zjazdu. Zniknęły nareszcie okropne baraki i stragany, piękny zieleniec leży u narastającej bryły kościoła.



U góry: DANKO i KUCHARSKI. Nagroda za projekt za pokój posła R. P.  
U dołu: J. BOGUSŁAWSKI i J. KUBICKI. Nagroda za projekt na pokój  
pani.

Z konkursu na wnętrze Pawilonu Polskiego w New-Yorku.

## WYSTAWY WARSZAWSKIE

Ostatnia wystawa w Zachęcie obejmowała prace Wlastimila Hofmana, Tadeusza Cieślewskiego (ojca) i Tadeusza Nartowskiego. Poza tym w wystawie zbiorowej wzięli udział Helena Dowkontt, Jarosław Kirilenko, Kazimierz Korczak-Mleczek, Stanisław Z. Kostynowicz, Bolesław Kuźmiński i Maria Rogowska.

Twórczość Wlastimila Hofmana, która należy już właściwie do historii wymyka się ocenie pod kątem zagadnień współczesnej plastyki. Hofman jest wychowanym na secesji uczniem Jacka Malczewskiego. W stosunku do zagadnień kształtowania jest on właściwie naturalistą, który pragnął wyzolić się z pewnego „wulgaryzmu codzienności”, operuje symbolami i poetyką przenośni. Obciążony właści-

wą secesji literackością, nie posiadając temperamentu malarskiego, który by mu pozwolił zapanować nad fabułą, tworzy obrazy przeładowane tematyką, bezkrwiste w formie i w kolorze.

Do dawnego pokolenia należy również Tadeusz Cieślewski (ojciec), którego prostota i bezpretensjonalność różni go korzystnie od literackiej sztuczności Hofmana. Cieślewski jest szczerym, świadomym swego rzemiosła artystą. Akwarele jego, przepojone romantycznym ciepłem, świadczą o kulturze uczuciowej artysty.

Akwarele również uprawiają Nartowski i Rogowska — przedstawiciele młodszego pokolenia. Brak mocniejszych akcentów w ich twórczości, obracanie się w płaszczyźnie zewnętrznych efektów i subtelności technicznych, sprawia, że obrazy ich nie mogą dostarczyć głębszych przeżyć plastycznych.

Stosunkowo ciekawiej zaprezentował się Korczak-Mleczek. Oleiste jego płótna zdradzają pewną umiejętność konstrukcji. Wśród wystawionych pejzaży mocniejszym wyrazem kompozycji i malarską konsekwencją gamy barwnej wyróżnia się „Motyw z Warszawy”.

Salon Koterby mieścił ostatnio wystawę prac Bronisława Linkego. Po raz pierwszy z twórczością Linkego zapoznała nas urządzona przed trzema laty w Instytucie Propagandy Sztuki zbiorowa wystawa. W treści swych prac zahacza nadal Linke o satyrę społeczną. Pewną trudnością zaklasyfikowania jest tu charakterystyczny dla tego artysty pierwiastek wizyjny, wprowadzający nas w nawskroś osobisty świat dramatycznych jego przeżyć.

Bronisław Linke, wraz z Kudłą, Zielenkiewiczem, Pietkiewiczową i innymi, należał do Łoży Wolno malarskiej — jednej z najmłodszych i najbardziej ekspresyjnych zgrupowań wyłonionych z pośród uczniów Akademii S. P. Grupa ta zresztą dziś już nie istnieje.

W twórczości swej jest Linke jakby dalszą konsekwencją jednego z wywodzących się z pracowni prof. Pruszkowskiego kierunku, za którego przedstawicieli mogą być uważani Cybis i Gotard. Kierunek ten przeciwstawiając się wszelkiemu sensualizmowi malarskiemu impresjonizmu, biorąc swe źródło w silnym przeżyciu przedmiotu samego w sobie, dąży do plastycznego skryzystalizowania formy, posługując się przede wszystkim modelowaniem i rysunkiem. Występujący tu ton literackiej ekspresji w twórczości Linkego stał się zasadniczą dominantą, decydującą o jej specyficznym obliczu. Forma dla Linkego nie sta-

nowi, jak u Gotarda, Cybisa i im podobnych, punktu wyjścia, ale jest podporządkowanym treści czynnikiem, z czym łączy się charakterystyczne dla Linkego ascetyczne wyrzeczenie się bezpośredniej radości kształtowania. W swych literacko ekspresyjnych dążeniach opiera się Linke na przenikaniu deformacji z naturalizmem, który dzięki ostrej precyzji formy staje się zawieszoną w próżni abstrakcją. Fotograficzna dokładność zestawionych nieraz na płaszczyźnie fragmentów przywodzi na myśl fotomontaż. Prace Linkego wykonane są techniką mieszaną. Zgrubszą możnaby je nazwać podkolorowanymi rysunkami. Artysta w celu otrzymania zamierzonych efektów operuje zarówno ołówkami i kredkami, jak akwarelą i wszelkimi rodzajami tuszu i atramentu, wywołując nieraz wrażenie technicznego przemęczenia.

W treści swych prac jest Linke poeta, na którego młodzieńczej wrażliwości odciskają się krwawym piętnem szerego bólu potworność wojny i krzywdy nieludzkiej cywilizacji przemysłowej. W wystawionym u Koterby cyklu śląskim, niedole robotnika urastają do roli metafizycznych zmagających żywego człowieka z martwą tępotą zła, będącą duszą maszyny powołanej do życia przez kapitalizm. To pewne filozoficzne nastawienie Linkego, wyraża się również w takich tematach, jak np. „Strach przed samym sobą”.

Satyra Linkego obywa się bez uśmiechu. Towarzyszy jej ciężki smu-

tek beznadziei, a charakterystyczny, subtelny liryzm, nadający jego ujęciom wyraz bardziej osobisty, potęguje ekspresję i mówi o ukrytej pod chłodem spekulatywnej formy, dziecięcej rozpaczliwości.

Bronisław Linke w całej swej twórczości zdradza się jako człowiek nowoczesny. Charakterystyczna dla Linkego, chorobliwa niemal ostrość widzenia, blisko stoi precyzji i zachłannej niemal docieklivosti naszej epoki.

Rodzajem swej ekspresji zbliża się Linke do sztuki niemieckiej, przy tym ze względu na poruszane zagadnienia najwięcej analogii posiada z Georgem Groszem.

\*

W kawiarni Zodiak wystawiły swe prace Hanna Rudzka - Cybisowa i Maia Berezowska.

Prace Cybisowej są to szkicowo potraktowane pejzaże, które mówią o swadzie z jaką artystka, rzutuje na płaszczyźnie swą wizję malarską. Kultura kolorystyczna, świeżość i swoboda ujęcia stanowią o ich dużym wdzięku.

Maia Berezowska, która jest znaną ilustratorką, dała tym razem przede wszystkim szereg studiów kwiatów. W żywym podejściu do tematu i podskórnej grotesce zdradza się tu charakter talentu Berezowskiej, który pozwolił jej osiągnąć duże rezultaty w ilustracji. W malarstwie jednak stajugowym Berezowskiej daje się zauważyć brak głębszych przemyśleń formalnych. Szczególnie wyraźnie zaznacza się to w stosunku do koloru. Artystka nie buduje barwą, a koloruje swe prace.

Maria Rogoyska

T. CIEŚLEWSKI, ojciec. U l i c a  
Z r ó ł o w a. Akwarela i tusz.  
1937. Z wyst. Tow. Z. S. P.



## XI WYSTAWA SPOKIJU

Grupa ukraińskich artystów zrzeszona w organizacji pn. „Spokij” wystąpiła ostatnio w salach YMCA ze swą jedenastą wystawą zbiorową. Członkowie „Spokiju” to przeważnie ludzie młodzi, którzy ukończyli albo kończą warszawską Akademię Sztuk

U góry:

B. LINKE. *Strach przed samym sobą.* Techn. mieszana. Z wyst. w Salonie Koterby.

W środku:

JERZY MYC. *Kurczyła się droga.* Olej. Z wystawy „Spokiju” w salach YMCA.

U dołu:

J. KORCZAK-MLECZKO. *Motyw z Warszawy.* Olej. Z wyst. Tow. Zachęty S. P.



## GRAFIKA



W. WĄSOWICZ. *O d p o c z y n e k. Drzew. Z wyst. „Drzewo, drewno, drzeworyt”.*



T. CIEŚLEWSKI, *syn. D r e w n i a n a. z a g r o d a p o l s k a. Drzew. Z wyst. „Drzewo, drewno, drzeworyt”.*

Pięknych. W sztuce swojej szukają oni dróg, które zawiodłyby ich do właściwego zrozumienia treści i formy życia ukraińskiego. Dróg tych nie przebrnęli oni dziś jeszcze. Zdają sobie z tego młodzi artyści ukraińscy dostateczną rację i wiedzą, że nie rozwiążali w pracy swojej nawet części tych problemów, które w sztuce ukraińskiej czekają na rozwiązanie. Dlatego też sztuki „Spokijowców” nie można mierzyć wielkością dokonanego dzieła, ale ważnością podjętych zadań.

Sztukę ich charakteryzuje głębokie umiłowanie ziemi, przywiązanie do tradycji, trzeźwość w rozwiązywaniu zagadnień formalnych.

Wśród wystawionych prac korzystnie wyróżniają się płótna Aleksego Szatkowskiego, Piotra Chołodnego, Piotra Megika, Niła Chasewicza, Borysa Borkowskiego, Jerzego Myca.

St. Ciechomski

Dnia 30 kwietnia b. r., z okazji „Dnia Lasu” w gmachu Naczelnej Dyrekcji Lasów Państwowych została otwarta wystawa prac graficznych pod tytułem: „Drzewo — drewno — drzeworyt”. Zgromadzono na niej 125 prac, przeważnie znanych z innych wystaw, najwybitniejszych drzeworytników polskich.

Biorą w niej udział: E. Bartłomiejczyk, S. O. Chrostowski, T. Cieślewski (syn), Z. Fijałkowska, M. Jurgielewicz, J. Konarska, B. Krasnodębska-Gardowska, T. Kulisiewicz, S. Mrożewski, I. Nowotnowa, P. Steller, W. Telakowska, L. Tyrowicz, W. Wąsowicz i wielu innych.

Na wystawie widzimy, jak temat drzewa i drewna jest często przez grafików opracowywany, co się tłumaczy zarówno pięknymi motywami z przyrody, jak i naszą prastarą kulturą obróbki drewna, której drzeworyt jest jednym z najwyższych szczytów jego użytkowania.

W wystawionych pracach tematy związane z pracą w drzewie mają szeroki zasięg. Od nowowznoszonego domu i roboty kołyski, aż do trumny i krzyża na mogile, jak w swoim cyklu p. t. „Drzewo i człowiek” przedstawiła B. Krasnodębska - (Gardowska).

Główny Komitet „Dnia Lasu”, urządzając wystawę, która ma odwiedzić wszystkie Dyrekcje L. P. w Polsce wyświadcza wielką przysługę sztuce polskiej, pokazując ten piękny zbiór prac w miejscach, gdzie dziś tak trudno jest na urządzenie wystawy plastyki będącej na odpowiednim poziomie.

Naczelna Dyrekcja Lasów Państwowych uczyniła piękny gest oddając na usługi wystawy wspaniały lokal, dzięki czemu umożliwiono szerokiemu ogółowi warszawian bezpłatne zwiedzenie wystawy i zapoznanie się z twórczością graficzną z drzewem i drewnem związaną.

Dodać należy, że wystawę ogłasza piękny plakat drukowany z drzeworytu, a oprowadza katalog, kulturalnie pod względem graficznym opracowany.

Organizacją wystawy, jak i wykonaniem plakatu i katalogu zajęli się zaproszeni przez Główny Komitet „Dnia Lasu” prof. Edmund Bartłomiejczyk.

W. T.

W czasopiśmie „Nike” (rocznik I 1937 r.) znajdujemy dwa obszernie artykuły, poświęcone grafice. P. Helena Blumówna pisze o Skoczylasie, pt.: „Twórczość Wł. Skoczylasa”; p. Maria Twarowska — o Kulisiewiczu: „Tadeusz Kulisiewicz. Charakterystyka stylu”.

Studium p. Twarowskiej zaliczyć można bez wątpliwości do najlepszych

prac krytycznych, jakie się ostatnio o grafikach polskich ukazały. Sumiennosc naukowej metody badania zjawiska łączy się tu z jasnością wyrażania myśli i żywością stylu. Mamy tu szereg spostrzeżeń i uwag trafnych, nieraz głębokich. Całość portretu znakomitego grafika dobrze skomponowana, przy czym bardzo indywidualne (w pewnych wypadkach) poglądy równowagi szczere uwielbienie sztuki, jaką autorka omawia. Zresztą te poglądy (mam na myśli t. zw. „niemieckość” Kulisiewicza) dają materiał do dyskusji, a sam artykuł p. Twarowskiej okraszają wyrazem odmiennego widzenia osobowości grafika.

O pracy p. Heleny Blumówny niestety niewiele dobrego można powiedzieć. Autorka poddaje technikę poszczególnych drzeworytów Skoczylasa drobiazgowej analizie, by na jej podstawie wyprowadzić dalsze wnioski natury formalno-artystycznej. Budowany na takich fundamentach gmach twierdzeń stałyby może niezgorzej, gdyby nie zupełna... fikcyjność fundamentów w wielu wypadkach. Oto już na str. 90 czytamy: „Skoczylas posługuje się deszczulką zarówno z drzewa twardego, jak i miękkiego. Klocek sztorcowy z drzewa twardego, bukszpanu, pozwala na wielką różnorodność cięcia, kierunek bowiem cięć ryła niezależny jest od słoju drzewa. Inaczej jednak na dcsce z drzewa miękkiego, jak jabłoń, buk i grusza, gdzie dowolność cięć jest ograniczona przez kierunek słoju w drzewie” (!?) (podkreśle-

E. BARTŁOMIEJCZYK. *Na skraju lasu. Drzew. Z wyst. „Drzewo, drewno, drzeworyt”.*





nie nasze). Jest to oczywista bzdura. Dlatego właśnie używają grafiki gruszkii, gdyż ona pozwala również, jak i klocek bukszpanowy sztorcowy, na wielokierunkowość cięć. Czy p. Blumówna może nam wskazać chociaż jeden drzeworyt Skoczylasa o liniach kompozycji idących tylko w jednym kierunku, pionowym, poziomym lub skośnym?

Nie wymagamy naturalnie od historyków sztuki takiej znajomości rzemiosła graficznego, jaką posiadają artyści. Jest to niemożliwe i niepotrzebne. Ale wiadomości podane powyżej należą w technice drzeworytu do podstawowych i zasadniczych. Jeśli p. Blumówna ich nie posiadała, bardzo łatwo było je zdobyć, informując się u któregośkolwiek z grafików. Niedbalstwo z jakim autorka odniosła się do tej sprawy, podważa nasze zaufanie do jej metod naukowych.

Mimo widocznych wysiłków ze strony p. Blumówny jej opisy rycin Skoczylasa są przeważnie nieudolne, niejasne, a często wręcz fałszywe. Np. na str. 94 czytamy o „Głowie Górala” (z 1913 roku): „W drzeworycie tym z powodu nadmiaru kontrastów, opartych o subtelnie różnicowane wartości jednostkowe, rozbija się charakter jednolity całości...”. Naprawdę jest wprost przeciwnie. Jeśli można tu o czymś mówić, to właśnie o niedostatecznym skonstrastowaniu, np. partii włosów i nieba. Na str. 110 znajdujemy określenie, które wprost trudno zrozumieć: „Drzeworyt Sko-

czyłasa opiera się w drugim okresie jego twórczości o koncepcję linearną; artysta operuje tylko zdecydowanym przeciwstawieniem czerni i bieli”. Zdecydowane przeciwstawienie czerni i bieli to rozwiązanie na plamy, koncepcja linearna (operowanie linią) jest czymś wręcz przeciwnym. Więc jak ma być ostatecznie?...

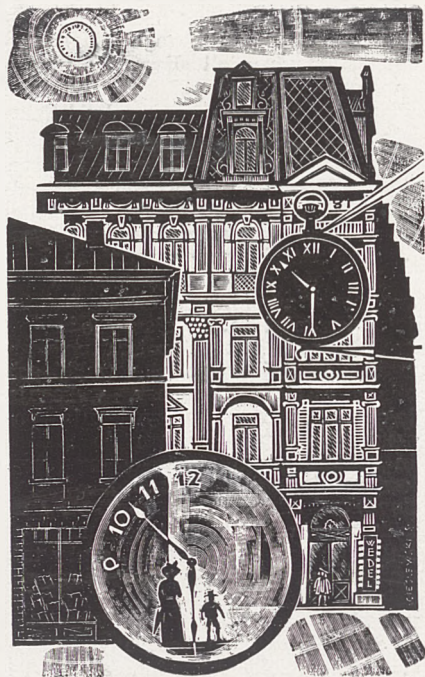
Te kilka przykładów wystarczy dla zilustrowania naszych zarzutów. Dodajmy jeszcze, iż metoda analizowania każdej ryciny nie przyczyniła się do narysowania całości sylwetki artysty, lecz przeciwnie przymglila jej najcharakterystyczniejsze rysy.

Wiktor Podolski

## STAROŚWIECKI SKLEP

Nakładem Roju ukazała się — zapowiadaliśmy ją w ostatnim numerze — książka pt. „Staroświecki Sklep”. Jest to zbiór dziesięciu opowiadań-wspomnień nagrodzonych i wyróżnionych w ogłoszonym przez firmę E. Wedel konkursie n. t. „Wspomnienia związane ze staroświeckim sklepem E. Wedla”.

Książka ta, interesuje nas na tym miejscu ze względu na jej staranną szatę graficzną i ilustrujące ją drzeworyty. Jest ich dziesięć i zostały — co w naszych wydawnictwach jest dużą rzadkością — odbite z oryginalnych klocków. Są to prace: J. Konarskiej, E. Bartłomiejczyka, W. Po-



T. CIEŚLEWSKI, syn. Drzeworyt. Repr. z książki pt. „Staroświecki Sklep”. W-wa, T-wo Wyd. „Rój”. 1938.

doskiego, E. Manteuffla, J. Hładki, St. B. Chrostowskiego, H. Mroźewskiego, B. Krasnodębskiej-Gardowskiej, Z. Fijałkowskiej, T. Cieślewskiego, syna. Obwolutę i sygnet na okładce projektował A. Wajwód, zaś kartę tytułową E. Manteuffel.

St. C.



ZOFIA FIJAŁKOWSKA. Drzeworyt. Repr. z książki pt. „Staroświecki Sklep”. W-wa, T-wo Wydawnicze „Rój”. 1938.

W kwietniu br. odbyła się w Rzymie w Galleria di Roma wystawa drzeworytów polskich zorganizowana przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych (TOSSPO). Wystawiony został zbiór dawnych drzeworytów ludowych oraz prace artystów współczesnych: Bartłomiejczyka, Bieleckiego, Brzęczkowskiego, Cieślewskiego syna, Duninówny, Gardowskiego, Goryńskiej, Chrostowskiego, Hładkówny, Jurgielewicz, Krasnodębskiej, Konarskiej, Kulisiewicz, Obrębskiej, Manteuffla, Mroźewskiego, Połtawskiego, Podolskiego, Pacanowskiej, Rużyckiej, Raczyńskiego, Skoczylasa, Howorkowej, Steller, Tyrowicza, Weissa, Wałacha, Wąsowicza, Żurawskiego. Wstęp do katalogu napisał dr A. Kołtoński.

Nakładem Powszechnego Stowarzyszenia Nauczycieli Rysunku ukazała się książka pt. „Międzynarodowe Kongresy Nauczania Rysunku i Sztuki Stosowanej 1900 — 1937 r.”.

Sprawozdania z powyższych kongresów świadczą o żywotności i aktualności zagadnień, związanych z nauką rysunku i wychowaniem artystycznym młodzieży we wszystkich krajach. Ilość osób, przybywająca na kongresy z różnych części świata, jak również i to, że zjazdy odbywały się pod protektoratem najwyższych dostojników państw w których miały miejsce kongresy, wskazują jak wielką wagę przywiązują poszczególne społeczeństwa do rozwoju sztuki, nauki rysunku oraz wykształcenia artystycznego młodzieży. Sprawozdania z obrad kongresów uwidaczniają wysiłek i troskę nauczycieli i profesorów rysunku, ażeby tak ważny przedmiot w wychowaniu dzieci i młodzieży, jakim jest nauka rysunku, postawić na należytych pozycjach, ażeby odpowiednio wykształcić nauczyciela rysunku, a przede wszystkim, ażeby rysunek w szkołach powszechnych i średnich stał się obowiązkowym. Już w 1900 r., tj. na pierwszym Kongresie w Paryżu wniosek ten został wysunięty, jako zagadnienie najważniejsze.

Wiele państw zreformowało program nauczania, wprowadzając naukę rysunku jako przedmiot obowiązkowy do wszystkich klas szkoły powszechnej oraz do szkół średnich zawodowych i ogólnokształcących.

Tak np. w Belgii, w Niemczech, na Węgrzech, w Japonii, rysunek jest obowiązkowy w szkolnictwie niższym i średnim. Wszyscy, którzy interesują się wychowaniem estetycznym młodzieży i nauką; wszyscy, którzy pragną podniesienia kultury ogólnej w Polsce, winni przeczytać tę książkę. Zawiera ona dużo materiału, z powyższych zagadnień i świadczy o dokonanej pracy oraz wysiłku na polu pedagogicznym z zakresu sztuki i wiedzy rysunkowej w różnych krajach. Francja wielką wagę przypisuje znaczeniu kształcenia plastycznego młodzieży. Minister oświaty p. Zay (honorowy prezes kongresu), otwierając 1937 r. w Paryżu 87 zjazd międzynarodowy w swym pięknym przemówieniu wygłosił następujące słowa. „Rysunek jest palącą koniecznością nie tylko z punktu widzenia jego użyteczności, lecz przede wszystkim z punktu widzenia duchowej potrzeby człowieka”, gdyż „nie ma całkowitej kultury bez wiedzy rysunku”. „Sztuka jest środkiem kształcenia i dlatego pomijając nawet jej zastosowanie dla techniki odgrywa głęboką rolę w życiu narodu”. Druga część książki omawia sprawozdania z dwóch zjazdów nauczycieli rysunku



E. MANTEUFFEL. Drzeworyt. Repr. z książki pt. „Staroświecki Sklep”. W-wa, T-wo Wyd. „Rój”. 1938.

wynika, że i u nas wysuwano postulaty: zrównania nauki rysunku z innymi przedmiotami, odpowiedniego wykształcenia nauczycieli, popularyzowania sztuki w szkolnictwie wszelkiego typu, urządzenie ruchomych wystaw w Polsce itp.

Od roku 1923 wiele dokonano zmian w sposobie i metodach nauczania rysunku. Wyniki prac szkolnych dzieci polskich w porównaniu z pracami dzieci innych krajów nie ustępują poziomem — często nawet przewyższają, jak stwierdzić to można na różnych szkolnych wystawach międzynarodowych.

Niestety ostatnia reforma programów szkół średnich, zaliczyła rysunek do przedmiotów nadobowiązkowych. Książka wydana przez Powszechnie Stowarzyszenie Nauczycieli Rysunku, przyczyni się niewątpliwie do zwrócenia uwagi społeczeństwa na obecny stan rzeczy. Brak wychowania estetycznego i plastycznego młodzieży może przynieść dotkliwe i niepowetowane straty w ogólnej kulturze narodowej.

Wanda Siedlecka

#### PRZEGLĄD PRASY

Ostatni numer „Głosu Plastyków” (Kraków, marzec 1938 rok, numer VIII — XII) przynosi na czołowym miejscu wynik ankiety, jaką rozpiszała redakcja „Głosu Plastyków” wśród polskich formistów. W ankiecie wzięli udział: Jan Cybis, Leon Chwistek, Tytus Czyżewski, Leon Dołycki, Jerzy Fedkowiec, Henryk Gotlib, Jan Hrynkowski, Tymon Niesiołowski, Hipolit Polański, Andrzej i Zbigniew Pronaszkowe, Szymon Syrkus, Waław Wąsowicz, Konrad Winkler, S. I. Witkiewicz i August Zamoyski. W wypowiedziach tych, które według redakcji „Głosu Plastyków” miały stać się najsluszniejszym przekrojem dziejów polskiego formizmu, wyczuwa się wyraźny brak wspólnej postawy krytycznej. Nie ma tu wysiłków dogłębnych, w wielu odpowiedziach uderza ton bardzo osobisty, prywatny, sprowadzający rzecz całą do mało ciekawych wspomnień. Tym, co tu mówimy nie chcemy bynajmniej niweczyć sensu ankiety „Głosu Plastyków”. W ankiecie tej spotykamy szereg ciekawych i oryginalnych uwag (wymienimy tylko L. Chwistka, T. Czyżewskiego, S. I. Witkiewicza, A. Zamoyskiego), ale nam chodziłoby tu bardziej o ostateczne wnioski, jakiejś syntezy, niż o drobne fragmenty. Redakcja „Głosu Plastyków” może zastanówić się przed tego rodzaju zarzutami troską zebrania odpowiedniego materiału dla przyszłych badaczy polskiego formizmu, ale nam się wydaje, że troska ta jest nieco spóźniona. Formizm



J. HŁADKI. Drzeworyt. Repr. z książki pt. „Staroświecki Sklep”. W-wa, T-wo Wyd. „Rój”. 1938.

w Polsce (Zjazdy i konferencje nauczycieli rysunku w Polsce 1907 — 1923).

Należy podkreślić, że zagadnienia nauki rysunku poruszane na Międzynarodowych Kongresach, żywym echem odbiły się w Polsce. Ze sprawozdań ze zjazdów z 1907 i 1923 r.





polscy przy swej bezsprzecznie interesującej konstrukcji psychicznej nie był zjawiskiem, ani zbyt rozległym, ani zbyt głębokim i zdaje się, że dwadzieścia lat, jakie nas dzieli od pierwszych wystąpień formistów, to czas, który powinien był wystarczyć do przeprowadzenia badań umożliwiających wypowiedzenie dojrzałych sądów.

W każdym razie, uwagi zebrane w „Głosie Plastyków” — winne być — dla dobra historii sztuki polskiej — przedysputowane i dysputa ta powinna być jak najszybciej podjęta. Mówiąc o ankiecie „Głosu Plastyków” nie można pominąć artykułu Jerzego Wolffa, jaki się ukazał w majowym numerze „Arkad” pt. „Na marginesie formizmu”. Jerzy Wolff, pisząc w swym artykule na temat ankiety „Głosu Plastyków”, daje króciutką historię polskiego formizmu, ale zasadniczo polemizuje z anaturalistyczną postawą niektórych formistów, uważając — w czym ma tylko częściową rację, że „formizm jak każda inna sztuka, czerpał pełną garścią z natury”.

„Formizm — pisze J. Wolff — nie był sztuką abstrakcyjną; ludzili się i ludzą wśród formistów ci, którzy sądzą, że się w swej sztuce od natury uniezależnili, że jej nic nie zawdzięczają. Ten, kto uciekając przed „naturalistycznym schematem” (termin L. Chwistka — dop. Red.), ucieka także od natury, w rezultacie zamienia wspaniałego, łaskawego władcę na okrutnego, małodusznego tyra. Ten, komu natura wydaje się zbyt ciasna, kto kontakt z nią zastępuje li tylko marzeniem, skazany jest na życie w zadziwiająco ciasnym kółku własnych wyobrażeń. Naturalizm to nie jest koniecznie schemat naturalistyczny, natomiast imaginacja, jako jedyne źródło natchnienia daje nieuchronnie stokroć gorszy, nawet o schematu naturalistycznego, jałowy schemat mózgowy. Ten, kto nie czerpie z olbrzymiego zasobu przeżyć plastycznych, jakie daje natura, skazuje się na operowanie nikłym materiałem, jaki, wedle siebie, samodzielnie sklecił”.

Trudno odmówić słuszności tym wywodom, tylko równocześnie należy żałować, że autor często zaciemnia bieg swoich myśli tego rodzaju zdaniem: „Ewolucja, jakiej ulegli najbardziej wartościowi formiści; ewolucja ku pracy przed naturą, była wcale nie katastrofą i odstępstwem, lecz przeciwnie logicznym następstwem tego, czym formizm był dla tych, co jednak więcej malowali niż myśleli, myślenia przy tym nie zaniedbując”.

\*  
Chcielibyśmy na tym miejscu omówić szerzej artykuł Ignacego Fika pt. „Sztuka w szkole” i fragmenty referatów ś. p. Kazimierza Mitera pt. „Rola podstawowej orientacji w sztuce w szkolnictwie średnim” (obie te prace znalazły się w ostatnim numerze „Głosu Plastyków”), ale z powodu braku miejsca musimy — mimo najlepszej chęci — z zamiaru tego zrezygnować. Przypuszczamy jednak, że do spraw poruszonych w tych pracach powrócimy jeszcze niejednokrotnie.

\*  
W 117 numerze „Kuriera Porannego” ukazał się na czołowym miejscu artykuł Jerzego Hulewicza pt. „Organizacja kultury narodowej koniecznością państwową”. W artykule tym czytamy:

„Dotychczasowe poczynania kulturalne naszych władz i urzędów nie są skoordynowane, nie są planowe. Jest to schematyzowana, nieuporządkowana, dorywcza robota, która ogarnia tylko część zagadnień kulturalnych. Inicjatywa prywatna jest chaotyczna i bardzo często dyletancka. Nie sposób tu szeroko rozwodzić się nad oplakany stanem rzeczy; o tym można by pisać tomy”.

\*  
W 26-tym numerze „Merkuryusza Polskiego” ukazała się... recenzja z wystawy pn. „Drzewo, drewno, drzeworyt”. Z „recenzji” tej, podpisanej przez jakiegoś pana Z. — gwoli radości czytelników — podajemy parę fragmentów.

Otóż i one:  
„Naczelne miejsce na stalugach wystawy zajmują prace profesora Bartłomiejczyka. Katalog objaśnia, że są to drzeworyty. Nazwalibyśmy je raczej pseudorytami, gdyż daleko odbiegają od sztuki rytowniczej. Są to przeważnie surowe negatywy, przypominające ciemnię fotografa.

Taki na przykład „Lany poniedziałek”, albo „Wiś Brzeg”, albo „Ganek”, to nie są rysunki, to są klisze, to orgia czarnej farby. Tak nie można. Nad drzeworytem trzeba pracować, i to ciężko. Technika negatywa ujdzie przy gotowaniu jaj wielkanocnych. Ale między pisanką a szyćchem jest różnica”.

„Jak to zwykle na wystawach bywa, nie brak też naśladownictw prymitywów ludowych. Na przykład p. Mieczysław Jurgielewicz wystąpił z podrobionym folklorem i nic z tego nie wyszło.

Szkoda, że p. Adam Połtawski wystawił tylko jeden drzeworyt. Autorem rozwieszonych opodal szyćchów

powinni stać na baczność przed tym artystą, i czapkę w rękę trzymać. Naprzykład p. Sopoćko.

Pana Wiktora Podoskiego, póki nie weźmie się do rzetelnej pracy, należy się wystrzeżać. Talent jest, ale sensu mało.

Fatalne nieporozumienie wynikało z p. Ludwikiem Tyrowiczem. Zamiast szyćchów zademonstrował skrobanki. Powinien być lekarzem.

Drzeworyty, które nam pokazała pani Wanda Telakowska, przypominają znane zadanie o sumie kwadratów przyprostokątnych, równającej się kwadratowi na przeciwprostokątnej. Można i tak rysować, ale poco? Takie właśnie „recenzje” ukazują się w warszawskiej prasie. Idiotyzmy, które powinny być zabronione policyjnie.

#### Z ŻYCIA ORGANIZACJI

W dniu 27 kwietnia 1938 r. odbyło się Walne Zgromadzenie Doroczne Bloku Zawodowych Artystów Plastyków, na którym dokonano wyboru Władz Bloku na kadencję 1938/9, które ukonstytuowały się jak następuje:

Z a r z ą d:

1. Schulz Mieczysław, prezes,
2. Tereszczenkova Jadwiga, wiceprezes,
3. Podoski Wiktor, wiceprezes,
4. Stomczyński Konrad, sekretarz,
5. Szrednicki Konrad, skarbnik,
6. Appenzeller Stanisław, członek Zarządu.

R a d a:

1. Bohdanowicz Julian, przewodniczący,
  2. Arct Eugeniusz,
  3. Cieślewski Tadeusz (syn),
  4. Dunin-Bartodziejski Mieczysław,
  5. Jastrzębowski Wojciech,
  6. Kokoszko Edward,
  7. Krasnodebska-Gardowska Bogna,
  8. Kubicki Jeremi,
  9. Manteuffel Edward,
  10. Nitschowa Ludwika,
  11. Pisarkiewicz Bolesław,
  12. Pruszkowski Tadeusz,
  13. Sigmund Marian,
  14. Tellos Henryk,
- Prezes Zarządu Schulz Mieczysław z urzędu.

K o m i s j a R e w i z y j n a:

1. Dąbrowski Tadeusz,
2. Płuzański Stefan,
3. Pręczkowski Kazimierz,
4. Schneider Roman.

S ą d K o l e ż e Ń s k i:

1. Kaiser Jan,
2. Podoski Janusz,
3. Pruszkowska Zofia,
4. Rak Aleksander.

Redagował: Edward Kokoszko.

Adres Sekretariatu, Redakcji i Administracji: Warszawa, Marszałkowska 148. Tel. 5-38-29  
1 str. — 500 zł, 1/2 str. — 275 zł, 1/4 str. — 140 zł i 1/8 str. — 80 zł. ● Warunki prenumeraty:

Wydawca: Eugeniusz Arct.

\* Konto P. K. O. 1308 \* Ceny ogłoszeń: kwartalnie — 5 zł, dla prenumeratów Kuriera

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

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

Klisze wykonano w Zakładzie Artystyczno Fotograficznym „Chemigraf” wł. W. Twardowski, Warszawa, Marszałkowska 148. Tel. 293.03

# KURJER

---

# PORANNY

---

# PISMO LUDZI PRACY

---

PRENUMERATA 5 ZŁ MIESIĘCZNIE  
PRENUMERATA ULGOWA 3,75 ZŁ MIES.



# PLASTYKA

---

DLA PRENUMERATORÓW KURJERA  
PORANNEGO ZŁ 3,75 KWARTALNIE

---

---

Miejska Szkoła Sztuk  
Zdobniczych  
WARSZAWA UL. MYŚLIWIECKA 8 TEL. 9-27-10  
Kurs czteroletni—Koedukacja



DZIAŁY: Grafi-  
ka, Malarstwo ści-  
enne, Tech-  
niki malar-  
skie, Rzeźba de-  
kora-  
cyjna, Wnętr-  
ze handlowe

WARUNKI PRZYJĘCIA:  
16 lat ukończonych, mała matura, lub ukoń-  
czenie odpowiedniej szkoły zawodowej

Egzaminy wstępne: dn. 24 czerw-  
ca; po wakacjach dn. 29 sierpnia

*W polskim wydawnictwie  
polska adresarka*

# ADREX

konstrukcja i wyrób polski

**cena 395 zł.**

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

Warszawa, Marsz. 53a  
tel. 806-03

*szczególne oferty na  
żądanie bez zobowiązania*

*Simone* **SIMON**



**DZISIEJSZA**

*Witość*

**PŁASZCZE**

NIEPRZE-  
MAKALNE

**„York”**

DAMSKIE  
I MĘSKIE

hurt — detal. Jerozolimska 33, róg Marszałkowskiej gdzie „ORBIS” w podwórzu.

