

# PLASTYKA

WARSZAWA • LIPIEC 1938 • WYDAWNICTWA ROK IV • Nr 7 (28)







# P L A S T Y K A

ORGAN BLOKU ZAWODOWYCH ARTYSTÓW PLASTYKÓW



WARSZAWA • LIPIEC 1938 • WYDAWNICTWA ROK IV • Nr 7 (28)

## T R E Ś Ć:

<i>EDMUND MILLER</i> : Miejska Szkoła Sztuk Zdobniczych i Malarstwa w Warszawie . . . . .	183
<i>STANISŁAW WOŹNICKI</i> : Polska ceramika indywidualna	200
<i>WŁADYSŁAW DASZEWSKI</i> : O architekturze scenicznej .	207
K R O N I K A . . . . .	211

CENA ZESZYTU 2 ZŁ.

NA OKŁADCE: „W e s e l e w K a n i e”.  
Malowidło ścienne. Z pracowni technik malarstwa  
ściennego prof. Mieczysława Schulza (M. S. S. Z.).

NA STRONIE TYTUŁOWEJ: H e r b W a r -  
s z a w y. Metal kuty. Z pracowni technik me-  
talowych prof. Romana Łukijanowa (M. S. S. Z.).

REDAKTOR: Edward Kokoszko.

WYDAWCA: Eugeniusz Arct.



# MIEJSKA SZKOŁA SZTUK ZDOBNICZYCH

## I MALARSTWA W WARSZAWIE

Nie dawne to czasy, gdy sztuka zdobnicza („stosowana” — mówiło się, a i dziś jeszcze ten termin tu i ówdzie się płacze) wlokła się w ogonie tzw. sztuki czystej, gdy w sferze zagadnień tej ostatniej istniało jedyne źródło miarodajnych wskazań dla zdobnictwa. Miał wyrastać z gruntu potrzeb, jakie miało do zaspokojenia, zdobnictwo było upiększaniem przedmiotów użytkowych wedle pewnych kanonów, w zasadzie może słusznych, lecz tu — właśnie w zetknięciu się z przedmiotem użytkowym — będących często pustą abstrakcją. Dopiero w okresie powojennym, w okresie gruntownej rewizji wszystkich dziedzin pracy twórczej sztuka zdobnicza zajmuje właściwe stanowisko, usamodzielnia się i stawia sobie własne wymagania. W szkolnictwie artystycznym dokonywuje się przełom. Zjawia się szereg artystów, którzy powołanie swe widzą w pracy nad podniesieniem przedmiotu użytkowego do wartości prawdziwego dzieła sztuki nie przez aplikowanie uświęconych wzorów, lecz przez nadanie mu odpowiednich form, zgodnych w swym pięknie z materiałem, z jakiego przedmiot ma być wykonany i zgodnych z jego przeznaczeniem.

Jednym z warsztatów, gdzie ta nowa myśl zaczyna się realizować, staje się Miejska Szkoła Rysunkowa w Warszawie. Stara ta uczelnia, wywodząca się z tradycji Wydziału Sztuk Pięknych przy Szkole Głównej, przeistacza się w Miejską Szkołę Sztuk Zdobniczych i Malarstwa i w tej postaci w ciągu ostatnich lat kilkunastu osiąga tak poważne rezultaty prac i na tak wysokim poziomie, że zmusza do bliższego zapoznania się z jej działalnością.

Działalność tę mógłby zilustrować częściowo plon wystawy tegorocznej, urządzonej tu w zorem lat ubiegłych. Chcąc jednak dać obraz całości, zorientować czytelnika w organizacji studiów, nie będziemy omawiać rzeczy wystawionych, lecz śladem pracy ucznia i profesora przejdziemy wszystkie istniejące w Szkole działy. Od propedeutyki zagadnień artystycznych, poprzez pierwsze zetknięcie z warsztatem do odpowiedzialnej roboty w świadomie obranej specjalności — droga trwa 4 lata. Obejmijmy ją jednym rzutem oka.

Na samym wstępie — pracownia prof. Edwarda Butrymowicza. *Studia z natury*, prowadzone przez 2 lata. Tu młody adept plastyki zaznajamia się z rudymentami sztuki rysowniczej i malarskiej. Rozmieszczenie rysunku, linie kierunkowe, proporcje, natężenie — oto problemy, z którymi musi się uporać w pierwszym roku studiów. Rysując głowę, oswaja się z założeniem budowy formy. Ma bryłę w przestrzeni i uczy się rozumieć jej strukturę. Prócz głowy, rysuje draperię na manekinie lub draperię rzuconą luźno. Są to szkice kilkunutowe dla zorientowania ucznia w pewnej kompozycyjnej całości. Operuje przeważnie ołówkiem, a to dlatego, by posiadał umiejętność decydowania się i nie rozsmakowywał się w efektach, jakie daje rysowanie węglem. Zdarzają się, naturalnie, odstępstwa od tej zasady. Pozwala się na użycie węgla prasowanego, ale tylko bardziej zaawansowanym i tylko czasami.

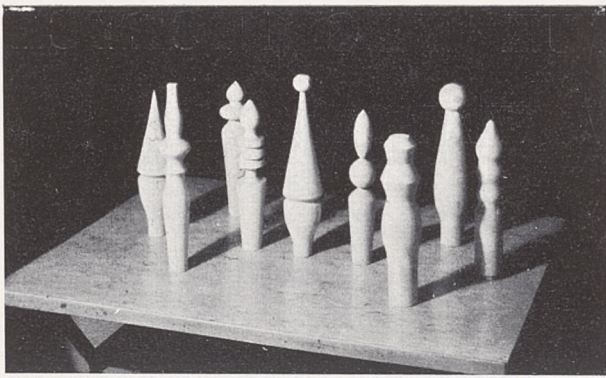
W drugiej połowie roku uczeń zaczyna się stykać z farbami, z płótnem. Na II kursie maluje akt, od czasu do czasu draperię na manekinie i martwą naturę. Poznaje budowę ciała ludzkiego, postawę, ruch, opanowuje zagadnienia walu, tonu, światła. Operuje głównie farbą olejną. Powinien tu być prowadzony również rysunek z pamięci, ale brak czasu stoi temu na przeszkodzie.

Uczniowie, którzy wstępują do MSSZ, to przeważnie materiał surowy pod względem artystycznym. Dyscyplina sumiennych, surowych w swej sumienności studiów, jaką przechodzą u prof. Butrymowicza, czyni ich dobrze przygotowanymi do dalszej pracy. Mogą robić rzeczy efektowne, ale nie będzie to czcze efekciarstwo. Tandety zablagowanej tanim efektem nie znajdziemy w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych.

*Studia z natury* uzupełniają się z drugim podstawowym przedmiotem nauczania — z *perspektywą odręczną*, prowadzoną przez prof. Feliksa Rolińskiego.

Uczeń zapoznaje się tu z zasadniczymi formami płaskimi, jak kwadrat, prostokąt, koło; następnie — z budową trójwymiarowych przedmiotów





*K R E G L E. Z klasy kompozycji płaszczyzn i brył prof. Jana Kurzątkowskiego.*

(bądź oderwanych brył, bądź przedmiotów użytkowych); wreszcie — z bryłami zasadniczymi, które w swych najistotniejszych elementach mogą być w każdym przedmiocie. Cel zupełnie wyraźny: umieć narysować dane zjawisko w przestrzeni i z rysunku, wykonanego bez pomocy takich narzędzi jak cyrkiel, wyciągnąć wnioski dotyczące praw perspektywy. Pewne niedokładności matematyczne nie odgrywają tu większej roli.

Dla pogłębienia znajomości praw perspektywy uczeń rysuje obiekty z natury. Wycieczki do muzeów, po mieście i za miasto dostarczają właściwego materiału. Rysowanie zabytków architektonicznych (np. Stare Miasto, Willanów) ma jeszcze ten skutek, że zbliża młodzież do naszej przeszłości. W studiach tego rodzaju dominuje zawsze cel artystyczny: chodzi mianowicie o to, by rysowany fragment był nie tylko sam przez się ciekawy, lecz i ciekawie podany.

Prócz tych ćwiczeń oraz ćwiczeń na zadane bądź dowolne tematy (jak np. wnętrze sali kinowej, teatr, fragment wsi czy miasta), perspektywa odrębna w dużym stopniu rozwija wyobraźnię plastyczną dzięki temu, że obejmuje zagadnienia, które uczeń rozwiązuje nie mając przed sobą obiektu — jedynie na podstawie objaśnień słownych lub rzutów i danych liczbowych.

Poza tym rozwijanie wyobraźni plastycznej odbywa się i zdobywa w pracowni prof. Rolińskiego za pomocą rysunków pamięciowych. Różnorodność dawanych przez profesora tematów wyostreza obserwację ucznia, przy czym model ma być dlań tylko pobudzeniem i wyczuleniem wrażliwości na ruch, formę, proporcje i światłości.

Narzędziami, jakimi się uczeń posługuje, są: pióro, patyk, pędzel. Wykonywa swe prace jednobarwnie lub wielobarwnie (akwarela, tempera, gwasz).

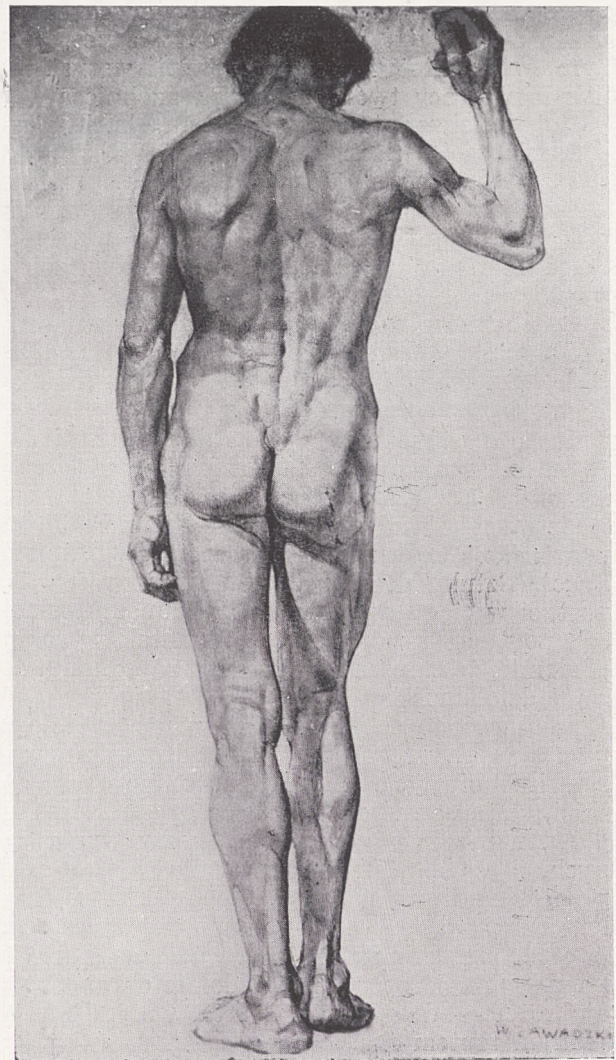
184 Rysunek ma na celu nauczyć patrzeć i porządkować wrażenia i doznania z natury. Tę samą

rolę, co rysunek w ujmowaniu i porządkowaniu wrażeń i doznań wizualnych, w zakresie wrażeń dotykowych odgrywa modelowanie prowadzone przez prof. J. Gruszkiewicza przy współudziale instruktora P. Ligajskiego i F. Dragana.

Nie jest to modelowanie z natury. Uczeń wykonywa przedmiot o konkretnym przeznaczeniu — popielniczkę, kafel, figurkę jakiegoś zwierzęcia, szkatułkę. Mając do czynienia z drzewem, gliną, metalem, alabastrem, poznaje właściwości materiału i po raz pierwszy styka się z warsztatem kamieniarskim, metalowym i ceramicznym.

Nauka modelowania wprowadza ucznia w myślenie kategoriami bryły. Ten sam cel realizowany jest na kompozycji płaszczyzn i brył u prof. Jana Kurzątkowskiego.

*A K T. Rysunek. Z klasy studiów z natury prof. Edwarda Butrymowicza.*







*STUDIUM. Rysunek. Z klasy studiów z natury prof. Edwarda Butrymowicza.*

Uczniowie pracują tu w materiałach zastępczych, jak papier, włóczka, drut, wiór — a więc w kierunku abstrakcyjnym. Idąc jednak po tej linii, uczeń może też zrobić rzecz użytkową: zabawkę na choinkę, kiosk reklamowy jako prowizorium o charakterze dekoracyjnym.

Zaczyna się od b. prostych zadań, np. skomponowanie znaku w kole, w trójkącie, kwadracie. Tu musi być zachowana absolutna płaszczyzna — nie bryła. Następnie przerabia się ćwiczenia kolorystyczne na tematy tkackie. Materiałem mogą być zapalki, włóczka, drut. Nie chodzi tu bynajmniej o wzór na tkaninę, lecz o wydobycie pewnego rytmu plastycznego. Do końcowych zadań na I kursie należeć będzie np. wykonanie maski papierowej, przy czym uczniowi nie wolno rysować — posługuje się jedynie nożyczkami lub żyłką. Odpowiednikiem takiego zadania na II kursie będzie maska potraktowana jako bryła. Na II kursie uczniowie projektują i wykonywują takie rzeczy, jak szopka (a więc budynek), kukła, znak cięty w gipsie, figura szachowa, mozaika jako rozwiązanie kolorystyczne na pewien określony temat (np. znaki Zodiaku), plakaty na szopkę, pasy. W sposób nowoczesny i śmiały ustosunkowuje się uczeń do pewnych tradycją uświęconych

kształtów. Taka np. choinka daje wdzięczne pole do popisu. Skomponowanie jej w formach geometrycznych i wykonanie z papieru, włóczki lub drutu zmusza ucznia do syntetycznego ujęcia przedmiotu.

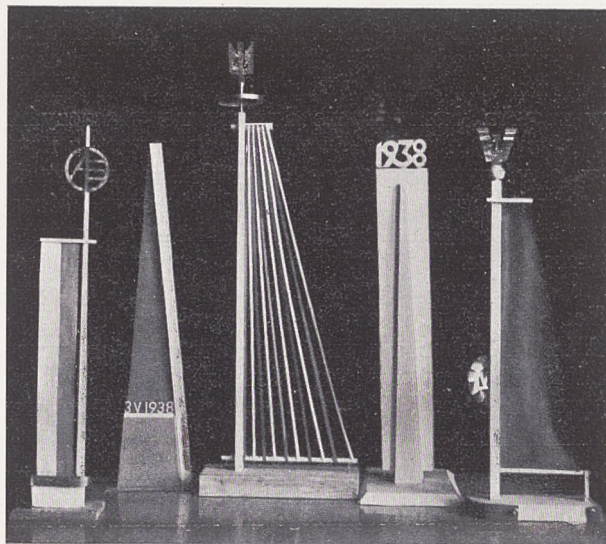
Uczeń prof. Kurzątkowskiego nie interpretuje materiału, z którego coś wykonywa, lecz zachowuje jego oryginalność. W figurce ludzkiej wyciętej z papieru podkreśli dobitnie jej papierowość, czapeczkę dzięcięcej na kinderbal czy masce tekturowej nada groteskowy charakter, w szopce uwydatni jej pierwiastek ludowy. Rzecz podana nie chce się stroić w cudze piórka. Chce uchodzić i uchodzi za to, czym jest w istocie.

Przedmiotem równoległym w założeniach do kompozycji płaszczyzn i brył jest rysunek kompozycyjny z natury i kompozycja zawodowa. Prowadzi prof. Mieczysław Dunin - Bartodziejski.

Uczeń zaczyna od elementów najprostszych, jak linia prosta, położona poziomo, pionowo lub skośnie i stopniowo przechodzi do bardziej złożonych zestawień linearnych i płaszczyznowych. Jednym z dalszych zadań będzie konstrukcja planowa barwna. Jednym z wcześniejszych — kompozycja z takich składników jak imię i nazwisko ucznia.

Uczeń zaznajamia się z formami ornamentalnymi w płaszczyźnie, z kompozycjami, które się później przydadzą w różnych kombinacjach dekoracyjnych, z możliwościami fakturowymi. Słowem — jest to jak gdyby podbudowa kompozycji.

*SŁUPY DEKORACYJNE. Z klasy kompozycji płaszczyznej i brył prof. Janu Kurzątkowskiego.*







*R Y S U N E K. Z klasy rysunku kompozycyjnego z natury prof. Mieczysława Dunina-Bartodziejskiego.*

Na II kursie zaczyna się rysunek kompozycyjny z natury. Uczeń ma przed sobą dwa, trzy modele (np. łubianka, butelka i gruszka), pozostające w pewnej od siebie odległości i nie tworzące związanej grupy. „Uczeń łączy te przedmioty w zwartą kompozycję dopiero na płaszczyźnie papieru”<sup>1)</sup>. Nie jest to więc ani rysunek z natury, ani kompozycja oparta na formach abstrakcyjnych, lecz przedmiot pośredni i nowy, którego poza MSSZ nie ma w żadnej szkole. Taka interpretacja natury, takie wydobywanie z niej form ornamentalnych ma zastosowanie nie tylko w grafice (np. w plakacie), lecz i w obrazie.

O ile dotychczas wymieniane przez nas przedmioty obejmowały kurs pierwszych 2 lat, o tyle przedmiot wykładany przez prof. Bartodziej-

<sup>1)</sup> Mieczysław Dunin - Bartodziejski. Kompozycyjny rysunek z natury. Warszawa, 1935. Odbitka z Rocznika Szkoły Przemysłu Graficznego im. Marszałka J. Piłsudskiego w Warszawie.

skiego rozciąga się na III i IV kurs, gdzie traktowany jest już jako specjalność. Nazwać ją można kompozycją reklamową. Tu uczeń komponuje rzeczy wchodzące w zakres grafiki użytkowej, jak plakat, opakowanie, okładka.

„Model ma dla ucznia wartość materiału zestawień bryłowych, płaszczyznowych, linearnych, barwnych walorowych i ornamentyki wewnętrznej; następnie — wartość ogólnej konstrukcji i jej charakteru. Ogólna konstrukcja i jej charakter są dla uczniów wartościami nienaruszalnymi, pozostałe są nie zasadniczymi, a względnymi. A więc kubizm modeli, ich linearność, kolor, ornamentyka wewnętrzna i t. d. mogą ulec zmianie i stają się materiałem twórczym ich fantazji i indywidualności. Zmiany ewentualne są jednak uzależnione od skomponowania przedmiotów i tym skomponowaniem muszą być uwarunkowane”<sup>2)</sup>.

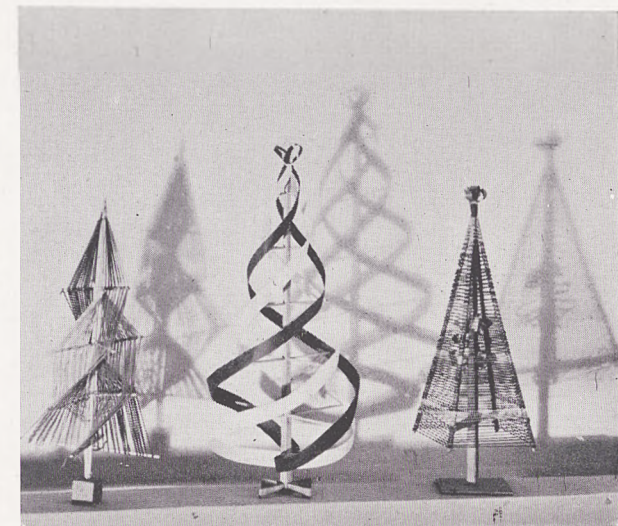
„Rysunek kompozycyjny z natury spełnia następujące zadania: 1. jest dopełniającym przedmiotem nauki kompozycji, 2. rozwija spostrzegawczość na walory kompozycyjne i ornamentalne otaczającej natury i przedmiotów, 3. jest czynnikiem plastycznego kształcenia narodowego, 4. przez syntetyzowanie kompozycyjności natury i innych modeli wzbogaca doświadczenie i możliwości ucznia chroniąc go od schematów i zeszytynień przy budowie kompozycji i ornamentu”<sup>3)</sup>.

Przy omawianiu działu kompozycji zawodowej wspomniałem, że jednym z wykonywanych tam

<sup>2)</sup> M. Dunin-Bartodziejski. *Op. cit.*

<sup>3)</sup> M. Dunin-Bartodziejski. *Op. cit.*

*C H O I N K I. Z klasy kompozycji płaszczyznowych z n i b r y ł prof. Jana Kurzątkowskiego.*





zadań jest kompozycja z takich składników, jak imię i nazwisko komponującego ucznia. Właściwie wchodzi to już w zakres liternictwa, ale liternictwo, jako dział grafiki użytkowej, łączy się zarówno z działem poprzednio wymienionym jak i z wieloma innymi a współdziałanie wszystkich pracowni w MSSZ jest jej cechą fundamentalną.

L i t e r n i c t w o, którego uczy prof. Wiktor Podoski, zaczyna się na II kursie. Uczeń zaznajamia się z zasadami liternictwa, z podstawowymi typami liter, z konstrukcją litery, z narzędziami pisarskimi, rozwiązuje zadania na określone tematy. Zadania te wdrażają ucznia do umiejętnego rozkładania elementów na płaszczyźnie i komplikując się stopniowo, czynią go wreszcie zdolnym do stosowania rozmaitych układów tekstu. Próby układów kompozycyjnych to już kurs III. Odtąd liternictwo jest przedmiotem specjalnym na poszczególnych działach: na grafice, technikach metalowych, malarstwie ściennym, rzeźbie, na wnętrzu handlowym. Tu już zadania wykonywane są w materiale. Bierze się pod uwagę wymogi i cele, którym napis ma służyć, uwzględnia się właściwości materiału i techniki, w jakiej ma być wykonany. Tak np. na wnętrzu handlowym powstaje kompozycja liternicza przestrzenna z tektury, z drutu. Na technikach metalowych jednym z pierwszych zadań jest wykonanie znaczka do kłapy.

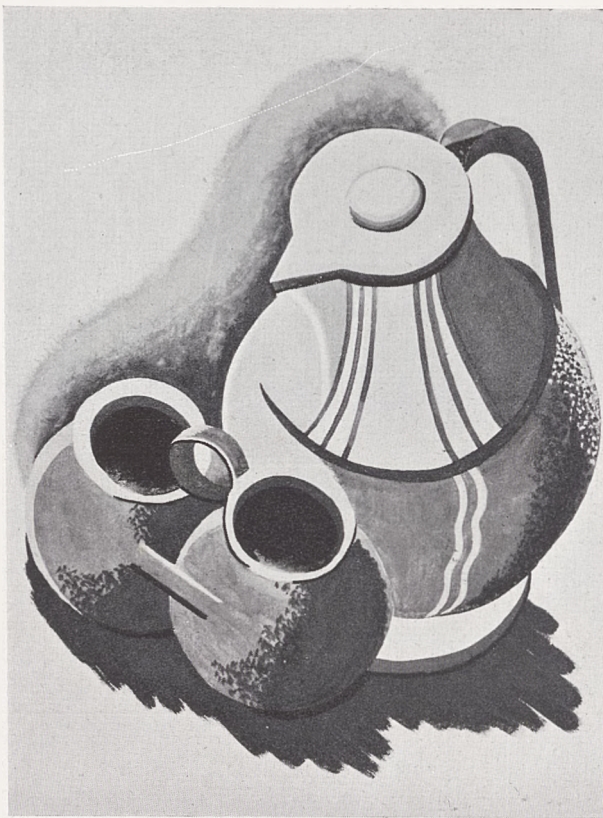
W toku dalszych prac uczeń będzie robił okładkę literniczą, blankiet firmowy, ex libris, plakat literniczy, ulotkę, sygnet, monogram.

Kompozycja staje się coraz bardziej rozwinięta. Wprowadza się do niej kolor — coraz więcej koloru; wprowadza się podstawowe formy geometryczne. Pismo indywidualne narzędziem płasko ściętym należy do zadań końcowych.

Uczeń musi wiedzieć, z czego litera ma być zrobiona, gdzie i do czego ma służyć; niezależnie od materiału i przeznaczenia obiektu musi łączyć tekst z kompozycją otoczenia (np. ulicy czy witryny sklepowej), zharmonizować układ literniczy z całością, w której ten układ tkwi.

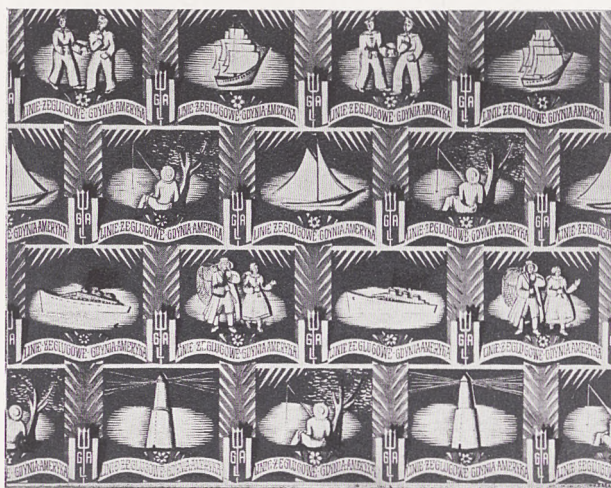
Czytelność litery uwarunkowana jest celem, do którego się ją przeznacza. W plakacie atakującym swą informacyjną treścią, treść ta jest czynnikiem najważniejszym, trzeba ją znać — czytelność zatem uważa się tu za pierwszy i nieodzowny warunek. Inaczej rzecz się ma np. z wersem biblijnym w świątyni, gdzie pierwsze przeczytane słowa wywołują w pamięci dalszy ciąg i całość tekstu. Tutaj więc w większym niż gdziekolwiek stopniu można sobie pozwolić na ornamenty — tekst potraktować jako zharmonizowany z otoczeniem szczegół dekoracyjny.

Z działem kompozycji zawodowej opuściliśmy pierwsze 2 lata studiów i wkroczyliśmy w sferę specjalności. Zainteresuje nas przede wszystkim



*R Y S U N E K. Z klasy rysunku kompozycyjnego z natury prof. Mieczysława Dunina-Bartodziejskiego.*

*P A P I E R D E K O R A C Y J N Y. Z klasy kompozycji zawodowej prof. Mieczysława Dunina-Bartodziejskiego.*







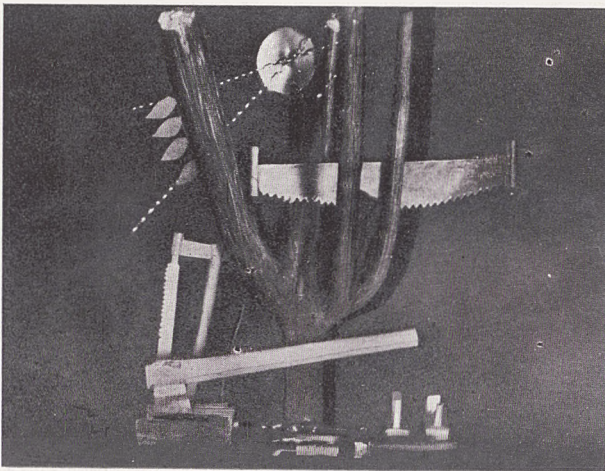
Ci, Panie Jezu, że przy tych huncwołach do kłopotu przyjdziemy? Cóż teraz będzie? A Pan Jezus nie mówił nic, lno palcem po ziemi pisał. Na drugi dzień rano wójt tych zbójników i Pana Jezusa z Pietrem Pawłem do miasta na wiezie zawieźli. Do sądu... Obstąpili ich: żandarmi w sądzie,

10

*STRONICA KSIĄŻKI Z DRZEWO-  
RYTEM. Z pracowni technik graficz-  
nych prof. Wacława Radwana.*

*Na prawo: MAKIETA SKLEPU. Z pra-  
cowni prof. Mariana Sigmunda (w nę-  
trze handlowe).*

*WITRYNA SKLEPOWA. Z działu re-  
klamy przestrzennej prof. Jana Kurzątkowskiego.*

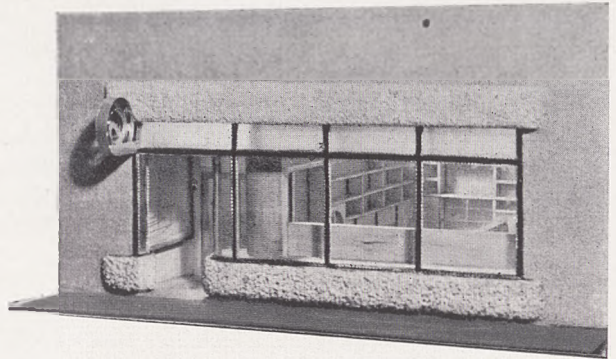


dział pozostający pod kierunkiem prof. Mariana Sigmunda a zwany w nę t r z e h a n d l o w e i e l e w a c j e s k l e p ó w. Podobnego działu nie ma w żadnej uczelni artystycznej. Przygotowuje się tu ucznia do samodzielnego projektowania małych obiektów handlowych (przedsiębiorstwo, sklep, kolektura loteryjna). Stąd wychodzą też siły pomocnicze dla architektów.

Uczeń zawsze jest ograniczony tematem: w nę t r z e sklepu, witryna, elewacja, urządzenie wystawy. Rozwiązując wnętrze, uwzględnia takie zagadnienia, jak przystosowanie wnętrza do charakteru sprzedawanego w sklepie towaru, jak opracowanie sprzętów w związku z tym charakterem. Tak np. projektując sklep spożywczy bierze pod uwagę taniłość towaru, duży ruch i odpowiednią do tego cyrkulację. Przy projektowaniu sklepu z towarem droższym — cyrkulacja będzie inna, jeszcze inna — przy towarze b. luksusowym i małym ruchu.

Uczeń zaznajamia się również z przepisami budowlanymi i sanitarnymi oraz z materiałoznawstwem.

Na stronę artystyczną projektowanych obiektów kładzie się ogromny nacisk. Projektując w papierze, budując makiety wnętrz handlowych, uczeń musi pamiętać, że robi rzecz o kon-



kretnym przeznaczeniu, że każdy szczegół wnętrza podporządkowany jest zasadzie celowości, że w formach prostych, uderzających rytmem doskonałych proporcji, trzeba rozwiązać zarówno małe jak duże wnętrze.

Dział wnętrza handlowego pozostaje w ścisłej współpracy z prof. Kurzątkowskim — szczególnie gdy chodzi o t. zw. r e k l a m ę p r z e s t r z e n n ą (a więc maszt reklamowy, witryna) oraz z prof. Podoskim (szyld, wywieszka etc.). Sklep musi swą elewacją spełniać warunki reklamy. Witryna i wejście do sklepu musi się w harmonijny i celowy sposób wiązać z charakterem ulicy.

Taki dział jak wnętrze handlowe wymaga od ucznia umiejętności dokonywania pomiarów, rysowania rzutów poziomych, przekrojów — sło-



wem opanowania rysunku technicznego. Wiedzę tę zdobywa uczeń u prof. Douglasa na geometrii wykreślnej i kreśleniach technicznych. (Nb. kreślenia techniczne odbywają się już na I i II kursie). Zdobywa tu okazały zasób wiadomości praktycznych, które w dostatecznej mierze będzie mógł wykorzystać tam, gdzie chodzi o pewne wyliczenia i ścisłość matematyczną.

Inny typ rysunku jest mu potrzebny, gdy uzdolnieniami i upodobaniami skłania się do grafiki artystycznej. Wówczas studiować musi rysunek z natury dla grafików u prof. M. Trautmana. Rysuje tu głowę, akt, martwą naturę — pod kątem widzenia wymagań, jakie stawia dział technik graficznych prowadzony przez prof. Wacława Radwana przy współpracy drukarskiej A. Rudzińskiego i w litografii — J. Pakulskiego.

Na dziale technik graficznych w zakresie drukarstwa styka się uczeń przede wszystkim z czcionką. Musi zrozumieć wartość plastyczną poszczególnych typów czcionki oraz możliwości jakie wynikają z koordynacji drukarskich elementów tworzących wiersze i kolumny drukarskie. Czcionka wraz z odpowiednio dobranym gatunkiem papieru, na którego jakoś kładzie się specjalny nacisk, daje swoistą fakturę drukarską będącą punktem wyjścia do kompozycji artystycznej.

Treść tekstu oraz jego charakter inspiruje ucznia w wyborze układu graficznego. W tej dziedzinie Szkoła spełnia pionierską pracę przygotowując uczniów do walki z tandetą drukarską zalewającą nasz księgarski rynek.

Ulotki reklamowe, zaproszenia, blankiety, druki handlowe — oto oddzielny dział, gdzie wyobrażenia ucznia wypowiada się w materiale czcion-

*MAKIETA SKLEPU. Z pracowni prof. Mariana Sigmunda (wnętrze handlowe).*



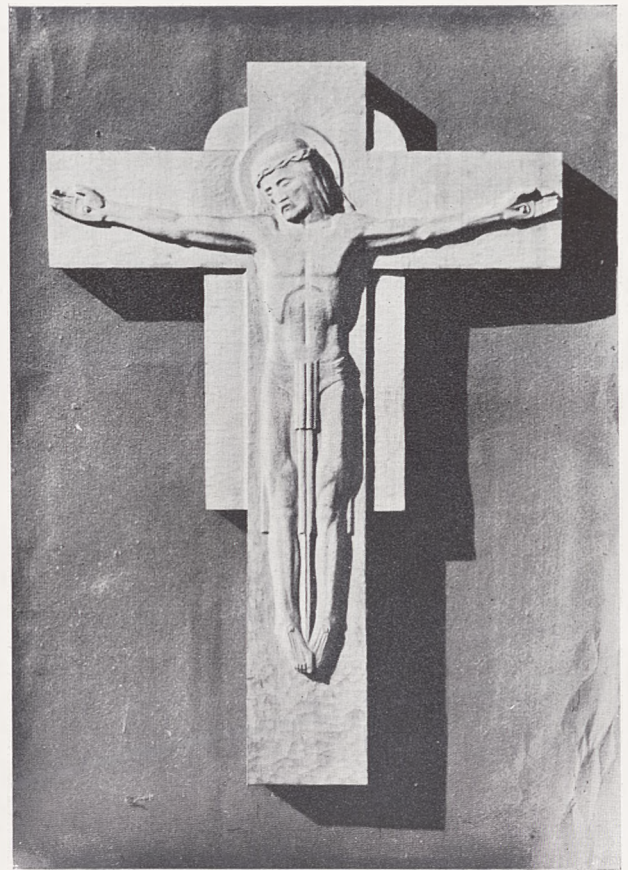
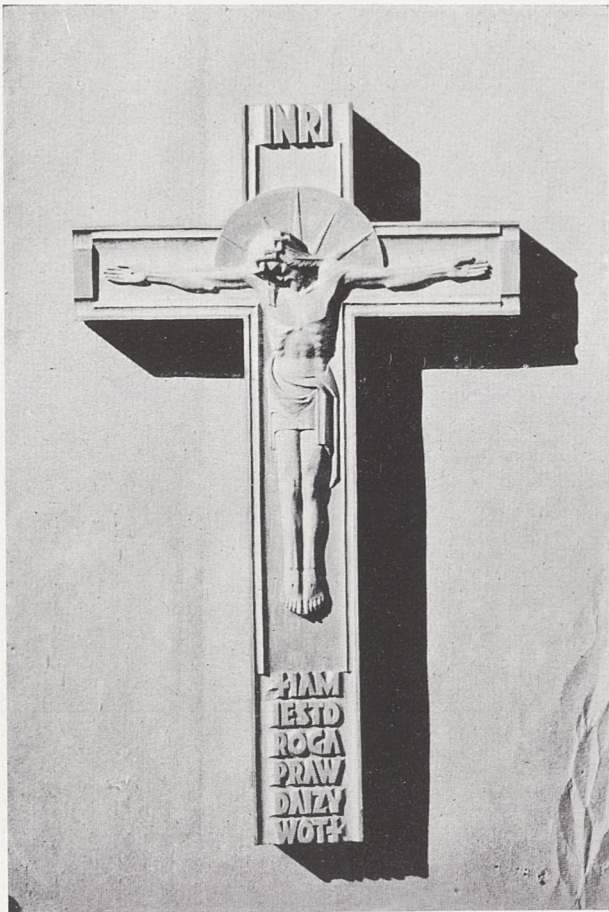
Tu mieszka, - na wydmie, na wydmuchu, na odsłonie tym hylu. Tu pod pokrywą krzywych murków wraga sprawuje srogie rzemiosło • Za najdalszą okrainą miasta, na rozłogach przez zamieć ulicznych, gładkich jak skóra zleniela. Na ziemi pod miasto nieużytej, brudem usłanej, wzdorliwie odrażającej • Tu na tej glebie, co biegnie w dół porywem skalistych pagórków, wyniosł hycel sromotne próchno swej budy. W dół posepnego siedliska sączą się żółte, spadzi ste drogi, jak z głowy pasorzyła wyrastające macki zachlannych pochwyłów • W jesiennym mroku, gdy 5

*STRONICA KSIĄŻKI Z DRZEWO-RYTYEM. Z pracowni technik graficznych prof. Wacława Radwana.*

*PISMO INDYWIDUALNE. Z klasy literarnictwa prof. Wiktora Podolskiego.*

TEN KWIAT KTORY MI DĄCES  
TEN KOCHANY KWIAT POLITY  
KANINA STRECI I CZEKAŁAM  
DRZĄCA AIV KWIATY TEI IZCIE  
KWIENTIAK OD KRYMI NAFI CORA  
CA AIV MA SŁODKA CUPNA  
TAJENNICE ZGADK ZIKTIRSY





K R U C Y F I K S Y. Drzewo. Z pracowni techników rzeźbiarskich prof. Zofii Trzcńskiej-Kamińskiej.

karskim zdobywając się częstokroć na bardzo wartościowe pomysły.

Drzeworyt i linoleoryt, jako etap wstępny do drzeworytu, stanowią zagadnienia równoległe do drzeworytu czcionkowego, z drzeworytu bowiem powstała nasza czcionka. Drzeworyt więc w pracowni prof. Radwana jest przedmiotem fachowych dociekań. Początkowo uczeń ma zadanie oderwane — drzeworyt sam w sobie, lecz nie jako ilustracja. Rozwiązuje ex libris, godło, znak fabryczny, przechodząc stopniowo od układów ornamentacyjnych do bardziej swobodnych, indywidualnych. Wreszcie zaczyna komponować książkę z uwzględnieniem drzeworytu jako ilustracji organicznie związanej ze stronką druku, gdzie kolumna czcionkarska równoważy się z walorem drzeworytu i jakością papieru.

Drugim działem na technikach graficznych jest litografia. Poznawszy możliwości fakturalne przy użyciu kredki, lawowania tuszem, osepia itd., nauczywszy się preparować kamień, kwaszić i utrzymywać go, uczeń przystępuje do rozwiązań trudniejszych, jak: książeczka obrazkowa dla

dzieci, abecadło, książka z ilustracjami i t. d. Metalowe techniki na razie, ze względu na szczupłość pomieszczenia, reprezentuje jedynie sucha igła.

Uczeń musi wiedzieć, że nigdy w życiu nie powtórzą się te same kompozycje. Warunki, otoczenie będzie za każdym razem miało inne. To też by nie powtarzać wciąż tego samego, by pobudzić inwencję ucznia, w pracowni prof. Radwana eksperymentuje się na rozmaite sposoby. Uczniowi pozostawia się zupełną swobodę w pracy ilustracyjnej.

Czy w kompozycjach swych ulega pewnym wpływom, czy też jest na nie odporny, prowadzi się go ostrożnie tak, by znalazł swą własną drogę. Rezultat jest taki, że po ukończeniu szkoły uczeń przychodzi tu piąty rok i zaczyna coś w tych technikach wyczyniać. Niektórzy wracają i pracują na dziale drukarskim.

Zużytkowanie praktyczne tych studiów bywa różne. Absolwenci zatrudnieni są przy Muzeum Narodowym, w Muzeum Przemysłu, w Muzeum Prasy, przy pracach architektonicznych.





*S T U D I U M. Gips. Z klasy studiów z natury prof. Aleksandra Żurakowskiego.*



*M A T K A B O S K A O S T R O B R A M S K A. Blacha miedziana i polichromia na drzewie. Z pracowni techników malarskich prof. Edwarda Koszko.*

Zatrzymamy się teraz przy dziale *t e c h n i k m e t a l o w y c h* pozostającym pod kierownictwem prof. Romana Łukijanowa.

Sztuka kucia metalu, której rozkwit przypada na okres renesansu, poszła z biegiem czasu w zapomnienie. Dziś nawiązuje się do przerwanej w w. XVIII tradycji i w szkołach artystycznych zakłada się odpowiednie warsztaty.

W MSSZ dział technik metalowych wprowadzono dopiero rok temu jako specjalność obejmującą wszystkie kursy — od I do IV-go.

Na I kursie uczeń otrzymuje wskazania ogólne, zapoznaje się z materiałem i zaczyna wykonywać proste, mniej skomplikowane przedmioty, jak popielniczka, talerz, nóż, szkatułka, pierścień. Po zapoznaniu się z materiałem i warsztatem podejmuje prace bardziej złożone. Wykonuje wówczas zarówno obiekty czysto dekoracyjne (np. maski), jak również — i to przede wszystkim — rzeczy użytkowe: odrzwia, zastawy stołowe, kandelabry, świeczniki, żyrandole. Na przedmioty te jest coraz większe zapotrzebowanie, którego nie podobna pokryć, gdyż takich rzeczy nie produkuje w większych ilościach

nikt prócz warszawskiej MSSZ i Szkoły Sztuk Zdobniczych w Poznaniu, gdzie zresztą prace tego rodzaju prowadzone są przy rzeźbie.

Techniki metalowe w MSSZ dzielą się na 3 działy: 1. jubilerski, 2. odlewy w brązie i 3. galwanizacyjny (złocenie, srebrzenie, uszlachetnianie metali półszlachetnych).

Do robót używa się przeważnie metali półszlachetnych: miedzi, mosiądzu i alpaki. Uczeń wycina kawał takiej mosiężnej czy miedzianej blachy, nadaje mu kształt, robi na blasze rysunek ryłcem i od razu zaczyna trybować, to znaczy wykuwać w głąb zachowując równe tło. Wykuwa formę negatywnie — do odpowiedniej głębokości, potem precyzyjnie rysunek, czyści dany obiekt, następnie patynuje, złoci lub srebrzy. Całość musi być skomponowana, gdyż na kompozycję, która nagina się do materiału i z niego wyrastając nadaje mu sens, kładzie się tu mocny nacisk.

Brak pieca do topienia brązu jest poważną przeszkodą w pracach nad metalem kuty.

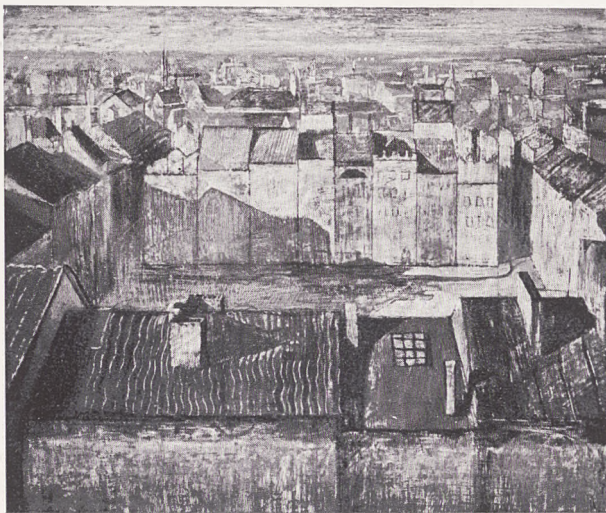
Użytkowość wykonywanych tu przedmiotów i popyt na nie wywołuje niekiedy ciekawe osiągnię





*MADONNA. Tempera na srebrze. Z pracowni techników malarskich prof. Edwarda Kokoszko.*

*PEJZAŻ STAROMIEJSKI. Tempera. Z pracowni techników malarskich prof. Edwarda Kokoszko.*



nięcia praktyczne. W zeszłym roku np. nawiązano tu kontakt z gimnazjum krawieckim w Radomiu: MSSZ robiła klamry, gimnazjum — pasy zamszowe. Wyprodukowane tą drogą wyroby odznaczały się wysoką wartością artystyczną, której brak wyrobom galanteryjnym zalewającym nasze rynki.

Dla technik metalowych jak również dla rzeźby dekoracyjnej studia z natury prowadzi prof. Aleksander Żurakowski.

Uczeń poznaje tutaj abecadło rzeźbiarskie. Modeluje w glinie fragmenty ciała ludzkiego (głowę, rękę, nogę), w końcowej fazie studiów — postać ludzką. Robi studia ze świata zwierzęcego. Chodzi tu o najprostsze ujęcie natury, o ustalanie form rzeźbiarskich na podłożu sumiennych badań form istniejących w naturze. Interpretacja natury będzie już rzeczą dalszą, występującą w łączności z poznaniem form architektonicznych.

Zdobyte u prof. Żurakowskiego doświadczenia uczeń wykorzystuje i pogłębia na kursie rzeźby dekoracyjnej w materii ałach, prowadzonym przez prof. Zofię Trzcinańską-Kamińską.

Celem tego kursu jest przygotowanie ucznia do pracy o charakterze dekoracyjnym, do współpracy z architektami, meblarzami. Uczeń postawiony jest wobec zagadnień realnych; zadania, jakie wykonywa, wyrastają na konkretnym gruncie. Tak np. w tym roku uczniowie projektowali krzyże do wnętrza kościelnych i klasztornych oraz godło z napisem na fasadzie szkoły im. marszałka Śmigłego - Rydzia w Lublinie.

Materiałami używanymi na tym kursie są: stiuki, marmur, granit i drzewo.

Pokonywanie oporu stawianego przez materiał cechuje pracę każdego artysty. W pracy rzeźbiarza jest ono może szczególnie uciążliwe, wymaga hartu i dużego napięcia woli. To też prof. Trzcinańska - Kamińska silnie podkreśla swą dbałość o rozwój duchowy ucznia i swe osobiste oddziaływanie wychowawcze w kierunku moralnym, społecznym i kulturalnym.

Owa dbałość i owo oddziaływanie istnieje tu rzeczywiście. Ale nie tylko tutaj. Widać je również u innych profesorów i dlatego nie będziemy o tym więcej wspominać.

Dodatkową techniką rzeźbiarską jest w MSSZ ceramika prowadzona przez prof. Bolesława Czarkowskiego. Przedtem stanowiła dział samodzielny. Obecnie skurczona do 6 godzin (raz w tygodniu), wtłoczona w ciemny, ciasny kąt, cierpi na brak małego pieca próbnego, na brak młynków do mielenia polew, a przede wszystkim nie rozporządza odpowiednią ilością czasu. Niezbędna ciągłość pracy jest zatem hamowana. Mimo to praca się odbywa. Uczniowie przechodzą od najprostszych zadań, jak odręcznie



lepione figurki, drobiazgi z płyt, z płatów glinianych, do komponowania naczyń, które podług rysunków wykonywa instruktor na kole garncarskim. Niektóre naczynia są roboty uczniów (w tym roku tylko rzeźbiarzy). Z technik tu stosowanych wymienić należy najprostsze polewy: bezbarwne i kolorowe emalie kryjące oraz gliny kolorowe (technika pobialkowa „engobe”). Pod względem kompozycyjnym i pod względem wykonania ceramika w MSSZ stoi na wysokim poziomie. Wierzyć się nie chce, że te piękne naczynia powstały w tak oplakanych warunkach.

Zanim zwiedzimy pracownie malarstwa, które zgodnie z nazwą szkoły zostawiliśmy na koniec naszego przeglądu, musimy chwilę uwagi poświęcić trzem przedmiotom dodatkowym, z których dwa (anatomia i chemia malarska) stanowią niezbędne uzupełnienie wiedzy malarza, trzeci zaś, mianowicie historia sztuki, jest przedmiotem ogólnie - kształcącym i niezbędnym dla każdego plastyka.

Wykłady a n a t o m i i prowadzi prof. Dzwonkowski.

Jest to anatomia opisowa. W Szkole na żywym modelu zapoznaje się uczeń ze zmianami, jakie zachodzą w kształcie ciała przy rozmaitych ruchach, przy pracy mięśni. W prosektorium zaś — na trupach i preparatach — bada szczegółowo budowę ciała ludzkiego.

C h e m i ę m a l a r s k ą prowadzi prof. dr. Arnold Renc (Wstępem niejako jest tu chemia ogólna nieorganiczna i organiczna wykładana na II kursie).

Na III kursie (chemia techniczna) odbywają się wykłady i demonstracje materiałów stosowanych w malarstwie. Zaczyna się od podobrazia (płótna, tynki, grunty). Poznaje się własności farb malarskich oraz spoiwa (oleje, kleje, olejki, żywice, woski). Uczeń uczy się odróżniać dobre farby i spoiwa od złych i wyróżniać najlepsze.

Na IV kursie — ćwiczenia (3 godz. tygodniowo) polegają na badaniu farb. W handlu spotyka się b. dużo farb zafałszowanych jakimś obciążnikiem. Trzeba więc stwierdzić, czy jest to np. żółcień kadmowa czy też chromowa, różnica bowiem pomiędzy jedną farbą a drugą jest ogromna zarówno pod względem chemicznym, jak pod względem zachowania się farby na obrazie (żółcień chromowa wogóle nie powinna być używana, gdyż ciemnieje, podczas gdy kadmowa odznacza się trwałością).

Uczeń dowiaduje się podczas ćwiczeń eksperymentalnych, że farby mineralne są o wiele lepsze niż organiczne, będące często w sprzedaży. Bada się tu zastosowanie farb w różnych technikach.

Dążeniem jest, by uczeń potrafił sam sobie przygotować (utrzeć) farbę. Ponieważ oleje bę-



*M A T K A B O S K A O S T R O B R A M S K A .  
Polichromia na srebrze i złocie. Z pracowni t e c h n i k  
m a l a r s k i c h prof. Edwarda Kokoszko.*

*B U T Y . Olej. Z pracowni t e c h n i k m a l a r -  
s k i c h prof. Edwarda Kokoszko.*





dące w handlu pozostawiają wiele do życzenia, oczyszcza się je tutaj przy pomocy 1. ziemi okrzemkowej, 2. glinki i 3. piasku. Ten ostatni sposób oczyszczania jest jednym z najprymitywniejszych.

Dla utrwalenia obrazu, dla zabezpieczenia go od działań atmosferycznych przygotowuje się werniksy z żywicy i olejku terpentynowego.

Za granicą chemia malarska stoi b. wysoko. Wykładana jest we wszystkich szkołach artystycznych — średnich i wyższych. Istnieje tam obszerna w tych sprawach literatura. W Polsce są to rzeczy zupełnie nowe.

W MSSZ wprowadzono chemię malarską dwa lata temu, rok temu zaś — w Akademii warszawskiej, gdzie uczy tego przedmiotu również prof. Renc.

Historii sztuki wykłada prof. dr. Jądwiga Puciata-Pawłowska. Przedmiot ten istnieje na wszystkich kursach szkoły — od I-go do IV-go.

Uwzględnia się tu szczególnie historię sztuki polskiej. Przy omawianiu zjawisk artystycznych zahacza się o dzieje i rozwój kultury.

Uczniowie piszą na zadany temat (np. opis jakiegoś obrazu), protokółują przebieg lekcji, po czym takie protokoły są podstawą do dyskusji. Dyskutuje się ewolucje form plastycznych i fakty z dziejów sztuki i kultury, omawia się zagadnienia plastyki współczesnej.

Wszystko to łącznie z wyświetlanymi podczas wykładów przezroczami oraz poznawaniem zabytków architektonicznych Warszawy pobudza zainteresowanie ucznia dla przedmiotu, rozwija inteligencję, podnosi poziom jego kultury.

Stajemy przed działem technik malarskich i polichromowania. Dział ten, pierwszy tego rodzaju w polskim szkolnictwie artystycznym, prowadzi prof. Edward Kokozko. Asystentem jest Józef Sławiński.

Kształci się tu uczeń w dwóch kierunkach: artystycznym i technicznym, przy czym są one ze sobą nierozdzielnie związane, gdyż wyraz artystyczny danego dzieła nie da się oddzielić od jego strony technicznej. Rzemiosło podnosi się do godności sztuki, sztukę uprawia się jako cenne precyzyjne rzemiosło. Powstaje tu więc coś w rodzaju średniowiecznego warsztatu malarskiego, o tyle różnego od swego pierwowzoru, o ile czasy nasze różnią się od średniowiecza.

Pracę malarską zaczyna uczeń od podobrazia, poznaje wszelkiego rodzaju grunty na płótnie, na desce — kredowe, temperowe, kazeinowe, olejne, grunty pod złoto prawdziwe, grunty pod metal, poszczególne stadia gruntowania, złocenia ram na mat, na połysk. Uzbrojony w teoretyczne wiadomości z zakresu badania farb tu praktycznie zaznajamia się z materiałem, uczy się stosować różne techniki, jak temperowa, olejna, tem-

perowo - olejna, pastel, akwarela oraz techniki na szkłe, które oddawna zostały zaniedbane i którymi współcześnie nikt nie operuje. Maluje głowę, akt, martwą naturę, pejzaż (ze szczególnym uwzględnieniem motywów z Warszawy) — każde z podobnych zadań pod kątem widzenia techniki. Wszystko to są środki, wśród których za bardzo dobry uznaje się tu malowanie kopij.

Uczeń otrzymuje do kopiowania klasyczne przykłady z malarstwa starych mistrzów. Nie chodzi tu o sporządzenie duplikatu pozornie identycznego z oryginałem, lecz o wykonanie pracy, poczynając od podobrazia, kończąc na werniksie — w sposób identyczny do sposobu danego mistrza i pod względem preparowania farb i pod względem techniki i faktury. Zaznajamia to ucznia z metodą pracy danego mistrza, co z kolei prowadzi do możliwości wytworzenia własnej metody w samodzielnych pracach.

Wniknąwszy w tajniki rzemiosła malarskiego, zapoznawszy się z formą artystyczną, uczeń otrzymuje do rozwiązania kompozycję na zadany temat, przy czym pożądanym jest, aby w swej pracy umiał zastosować jak najwięcej praktycznych wiadomości zdobytych w czasie studiów.

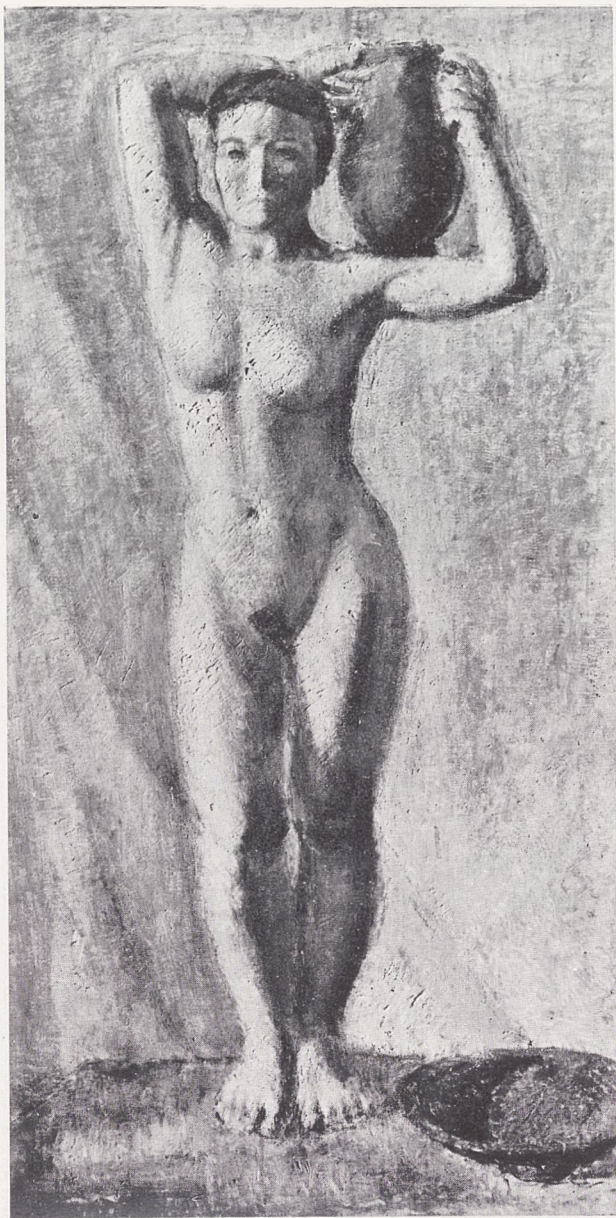
Kompozycje rozpoczyna się od jednofiguralnych w układzie prostym i dekoracyjnym. Uczniowie stosują grawerowanie pod złoto, laserunki, plastyczne fragmenty wykonane w metalu, dbając o kompozycyjny wyraz materiału. W roku bieżącym wykonano szereg madonn, stacyj, kapliczek. Jednym z końcowych zadań jest zagadnienie portretu, które postawiono tu z całą świadomością tego trudnego w swej problematyce zadania.

Poważną pozycję w pracowni prof. Kokozki zajmuje polichromia. Ma ona szerokie zastoso-

„K I L I Ń S K I”. *Tempera na desce. Z pracowni technik malarskich prof. Edwarda Kokozko.*







*A K T. Olej. Z klasy studiów z natury dla technik ściennych prof. Józefa Szperbera.*

wanie, zwłaszcza w malarstwie religijnym. W tej też pracowni zdobywa uczeń ogólne wiadomości z zakresu konserwacji i restauracji obrazów. Tego nikt w Polsce nie uczy, a tymczasem coraz pilniejszą staje się potrzebą wprowadzenie do szkolnictwa artystycznego takiego działu, którego ukończenie uprawniałoby do zajmowania się konserwacją i restauracją obrazów. Pod koniec roku szkolnego mało uczniów przebywa w pracowni, większość zajęta jest przy kopiowaniu na Zamku, w Muzeum Narodowym, w Zachęcie, część pracuje w plenerze.

Studia z natury dla technik ściennych, prowadzone przez prof. Józefa Szperbera, obejmują rysowanie i malowanie głowy, aktu, figury w kostiumie, martwej natury i pejzażu. Chodzi tu o wydobycie takich pierwiastków dekoracyjnych, których racja istnienia uzewnętrznia się nie w malarstwie sztalugowym lecz ściennym. Robi się tu studia z natury znacznie powiększone, np. głowy nadnaturalnej wielkości, a to w tym celu, ażeby przyzwyczaić ucznia do malowideł wielkich rozmiarów, które później będzie stosował przy malowaniu wielkich i ogromnych wnętrz, jak np. wnętrza kościołów.

W studiach dla malarstwa ściennego operuje się przeważnie farbą olejną; poza tym jednak uczeń musi wykonać jakieś zadanie na murku jedną z technik malarstwa ściennego. W tym roku zadaniem takim były portrety wielkich Polaków. Na podstawie fotografii, lub portretu sławnego męża (względnie reprodukcji portretu) uczeń daje tu własną wizję portretową w warunkach określonych materiałem.

Prowadzi się tu również studia z natury dla wnętrza handlowego. Rysuje się i maluje motywy nadające się do wnętrza czy wystawy sklepowej, przy czym tendencją jest, ażeby łączyły się one harmonijnie ze zdobioną przez się całością. Operuje się tu temperą, tuszem, kredką, akwarelą, pastelą.

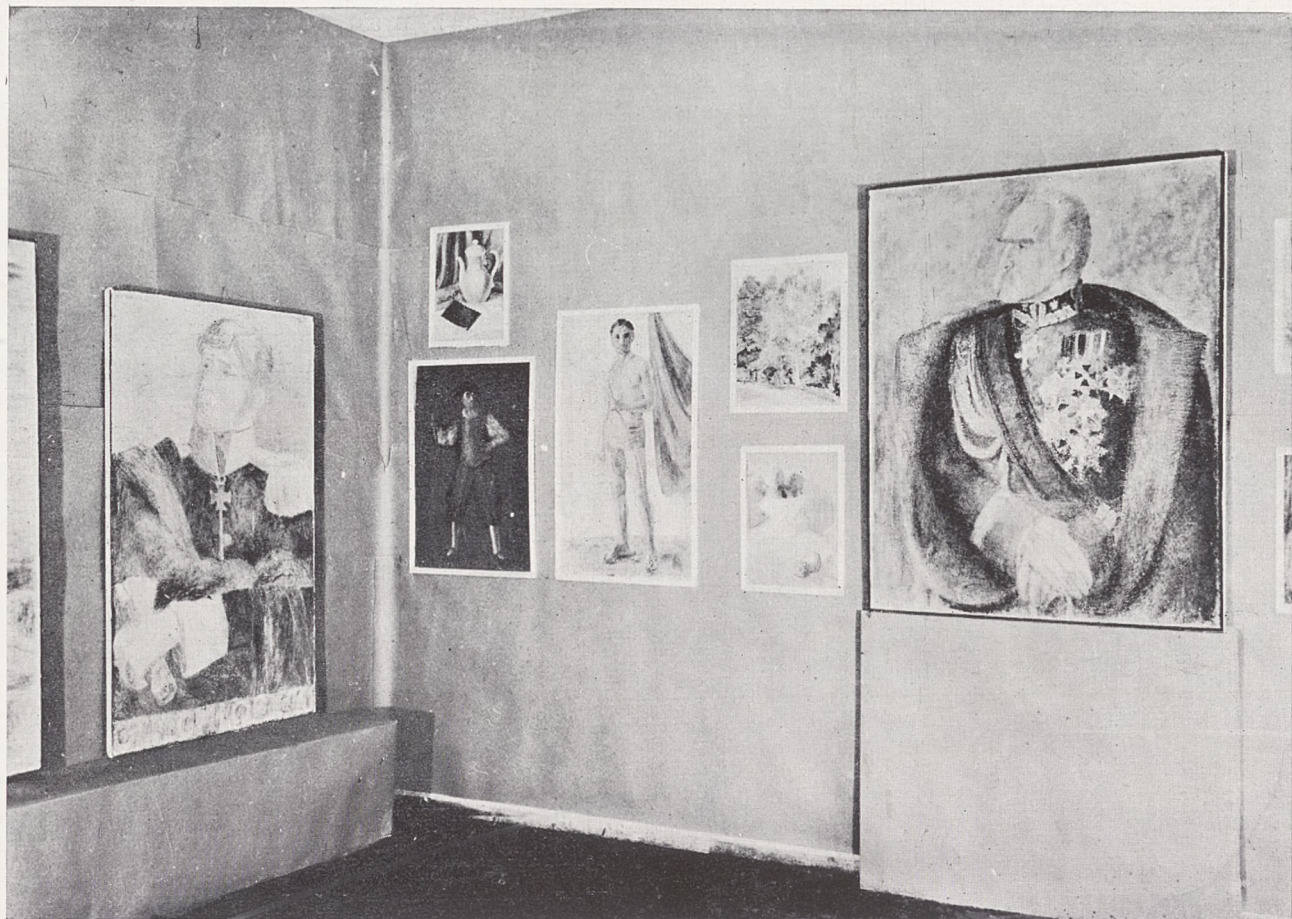
Kończymy naszą wędrówkę po MSSZ w dziale techniki malarstwa ściennego o prowadzonym przez prof. Mieczysława Schulza przy asystencji Józefa Sławińskiego.

Wprowadza się tu ucznia w zagadnienia polichromicznego rozwiązywania mniejszych wnętrz. Uczeń musi zrozumieć, jak kształtują się formy malarstwa ściennego w odróżnieniu od malarstwa niezwiązanego z architekturą i na czym te różnice polegają. Gdy dostaje np. martwą naturę, ma ją ująć (a raczej przerobić) tak, by pod względem formy, koloru i rozmieszczenia mogła być namalowana na ścianie. Zadanie podobne uczy bardziej monumentalnego traktowania formy. Ponieważ wiąże się z takim a nie innym sposobem kompozycyjnym, uczeń przechodzi do t. zw. komponowania przedmiotów w całości (martwa natura, postać).

Następna grupa zagadnień to kompozycja fragmentu wnętrza, a więc panneau dekoracyjne. Uwarunkowuje się je wysokością ściany, traktowaniem tematu, ustosunkowaniem się wzajemnym otaczających je przedmiotów — tak, by spełniało określoną funkcję.

Uczeń zaczyna od najprostszych, kończy na wielopredmiotowych panneau, przy czym zawsze musi wykonać karton naturalnej wielkości rysowany i malowany oraz w skali projekt ko-





*Z klasy studiów z natury dla technik ściennych prof. Józefa Szperbera.*

lorowy, podług którego maluje na ścianie w przewidzianej technice.

Uczeń musi się zapoznać z podstawami rzemiosła, z warunkami pracy. Musi umieć wykonać wszystko, począwszy od przygotowania tynku na ścianie, zagruntowania ściany, przygotowania emulsji, utarcia farb, a kończąc na utrwaleniu gotowego malowidła.

Z technik, z którymi uczeń musi być obeznany, wymieniamy następujące: klejówka, olejno - pokostowa i lakiernicza, tempera kazeinowa tłusta i chuda, tempera jajkowa, tempera żółtkowa, tempera woskowa, gumowa, fresk mokry, fresk suchy, sgraffito, technika mineralna Keimowska.

Wszystkich tych technik nie podobna opanować w ciągu roku, na to trzeba dwóch lat conajmniej. W technikach powyższych uczeń, poza własnymi kompozycjami, wykonywa dany mu projekt, będący przykładem ze starego malarstwa ściennego (przeważnie z czasów rzemiosła cechowego), a to z dwóch względów: 1° nie nadąży z ilością technik, 2° może mieć predylekcję do

pewnego typu malowania (np. na gładko) z pominięciem innych technik. Ponieważ celem jest tu przygotowanie ucznia do ewentualnej pracy technicznej - wykonawczej przy robieniu polichromii, daje mu się więc projekty już gotowe, najbardziej w swej technice klasyczne. Kopowanie dawnych wzorów (z w. VII — XIV) — to ćwiczenia kwalifikujące ucznia pod względem wykonawczym.

Dalszym etapem prac będzie komponowanie niewielkich rozmiarów wnętrza, które by sam uczeń mógł rozwiązać (np. mały kościółek).

Od czasu do czasu Szkoła dostaje od Zarządu Miasta pewne obiekty do zdobienia (szkoły powszechnie, świetlice, sale) i wówczas uczniowie są przy tych robotach zatrudnieni. Urządzając wnętrza, dekorując je, robiąc sgraffita na zewnątrz, za każdym razem realizują zakwalifikowany projekt jednego ze swych kolegów. Takich robót wykonano ogółem kilkanaście (4 sale i szereg prac sgraffitowych).

Gdy prof. Schulz ma jakąś swoją, przez siebie projektowaną robotę polichromiczną, bierze ucz-



niów na praktykę. Tym sposobem np. wykonano wnętrza w 2 kościołach.

Zadaniem tegorocznym było praktyczne poznanie i zastosowanie starych technik ściennych. Wykonano 30 kopij z malarstwa ściennego francuskiego, przeciętnie więc wypada po 2 kopie na ucznia. Poza tym, nie licząc tych murków w ciągu roku, każdy uczeń musiał wykonać pracę na murze na temat Gdańska. Rozmiary każdego paneau wahają się w granicach 6 — 9 m<sup>2</sup>. Ponieważ „Gdańsk” zajął całą pracownię, wykorzystano dla malarstwa ściennego sąsiadujące z pracownią wnętrze i potraktowano je jako kaplicę z przedsionkiem. Malowidłami ściennymi pokryto również ściany korytarza. I oto cała ta część Szkoły posiadała charakter monumentalny i uroczysty. Powiało wielkością.

Przez cały czas naszej wędrowki po Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych i Malarstwa staraliśmy się w sposób jak najbardziej rzeczowy odzwierciedlić tok prac, zadania i cele poszczególnych działów nauczania. Powściągliwość nasza w ocenie wyników tego nauczania wpływała z obawy nadużycia superlatywów. Albowiem w samych niemal superlatywach trzeba by było mówić o wynikach dokonanych tu prac. Naj-

*FRAGMENT SALI „GDAŃSKA”.  
Fresk. Z pracowni technik malarstwa  
ściennego prof. Mieczysława Schulza.*



*P L A F O N. Tempera na sztablaturze. Z pracowni  
technik malarstwa ściennego prof.  
Mieczysława Schulza.*

wyższej pochwały godna jest szkoła, która przyjmując rok rocznie ok. 50 młodzieńców z t. zw. małą maturą, wzgl. ze świadectwem ukończenia jakiejś niższej szkoły zawodowej (np. Szkoły Przemysłu Graficznego w Warszawie, Przemysłu Drzewnego w Zakopanem itp.), potrafi w ciągu 4 lat wytworzyć z nich doskonałych techników artystycznych znających robotę i umiejących nią pokierować. Entuzjastyczne uznanie i podziw niezmierny budzi uczelnia, która zakresem swej działalności, rozmachem pracy twórczej kilkakrotnie przerasta rozmiary gmachu, w jakim się znajduje.

Ślusznie powiada dyrektor Szkoły Julian Bohdanowicz, że w obecnych warunkach — w tej nieprawdopodobnej ciasnocie, przy kiepskim oświetleniu pracowni, przy braku wyposażenia pracowni i warsztatów w niezbędne utensylia — praca personelu pedagogicznego jest ofiarną pracą społeczną. Trzeba by jednak dodać, że jeśli tak jest, jeśli profesorowie całkowicie oddani są Szkole, jeśli istnieje ścisłe, harmonijne





S A L A „G D A Ń S K A”. *Tempera żółtkowa i tempera woskowa. Z pracowni technik malarstwa ściennego prof. Mieczysława Schulza.*

współdziałanie pracowni i jeśli pomimo opłakanych warunków praca nie słabnie, lecz przeciwnie — wzmagą się coraz bardziej, to duża w tym zasługa samego dyrektora Bohdanowicza, jego znajomości rzeczy, jego taktu i talentów organizatorskich i administracyjnych. Zreorganizował Szkołę, wprowadził kilka nowych działów, na warsztatach oparł szkolenie i związał je z zapotrzebowaniami rynku.

Ambicją Szkoły jest wytworzenie wzorów polskich i odegranie roli poradni dla przemysłu. Już teraz większość absolwentów Szkoły pracuje w przemyśle (z zeszłorocznych np. 90%). Zwolna więc zacznie tu przenikać dobroczynny wpływ tej uczelni. Przenika on do sfer rzemieślniczych, a to w postaci kursów wieczorowych zorganizowanych przy MSSZ. Doksztala się tu złotników, jubilerów, malarzy pokojowych, szlifierzy, kamieniarzy — słowem rzemieślników, których działalność jest związana ze sztuką zdobniczą a poziom straszny. (Nad podniesieniem

tego poziomu usilnie pracuje m. in. prof. Józef Sławiński).

MSSZ ma być przekształcona na Instytut Sztuk Zdobniczych, gdzie przez pierwsze dwa lata uczeń prócz przedmiotów ogólnie - kształcących pod względem artystycznym będzie musiał przejść kurs niektórych przedmiotów wykładanych w liceum, następne dwa lata poświęci obranej przez się specjalności, wreszcie 5-ty (i ostatni) rok zajmie mu t. zw. specjalizacja dyplomowa. Sprawa to niewątpliwie ważna, jak ważną jest nierozstrzygnięta dotąd kwestia uprawnień uczniów MSSZ, które to uprawnienia określić ma za jakieś pół roku ustawa o szkolnictwie artystycznym. Lecz na czoło potrzeb — jako nagląca i paląca konieczność — wysuwa się wzniesienie nowego gmachu Szkoły.

Od czasu odzyskania niepodległości nie zbudowano w Polsce ani jednego gmachu dla celów szkolnictwa artystycznego.

Obecnie, dzięki zrozumieniu tej sprawy przez



prezydenta Warszawy Starzyńskiego oraz wiceprezydenta Pohoskiego i dyrektora Biłka MSSZ będzie miała gmach odpowiadający jej przeznaczeniu. Stanie on na Saskiej Kępie przy zbiegu ulic Dąbrówki i Saskiej, w pobliżu ronda Waszyngtona. Plany są już opracowane i zatwierdzone. W budżecie uchwalono na ten cel 500.000 zł. Wedle obietnic do budowy przystąpiono na jesieni roku bieżącego.

Wartości takiej uczelni dla Warszawy, która jak dotąd zawalona jest wyrobami z innych krajów i miast, nie trzeba dowodzić. Praca Szkoły w nowych, odpowiednich warunkach przyczyni się w pełni do podniesienia poziomu rękodzieł i całego przemysłu artystycznego, a co za tym idzie — do podniesienia kultury miasta. To też wybudowanie nowego gmachu MSSZ miasto powita jako wielkie święto sztuki polskiej i swojej własnej.

*Edmund Miller.*



*E W A N G E L I Ś C I. Sgraffito trójwarstwowe. Z pracowni techników malarstwa ściennego prof. Mieczysława Schulza.*

*O R N A M E N T Y* wykonane według wzorów malarstwa francuskiego. Z pracowni techników malarstwa ściennego prof. Mieczysława Schulza.





# POLSKA CERAMIKA INDYWIDUALNA

## Rozmowa z Julianem Mickunem i Julią Kotarbińską

Łącznie z wystawą historii tkactwa polskiego odbył się w IPS-ie pokaz prac grupy ceramików polskich. Była to spora kolekcja kształtów ceramicznych, z których każdy niemal był swoistym arcydziełem materiału, barwy i kształtu, stanowiąc owoc licznych prób, subtelnych dawkowań surowców, przemyślnych procesów chemicznych, trafnie dobranej temperatury wypału. Polska plastyka zyskała w ceramice nową domenę piękną, na poziomie europejskim.

Do osiągnięcia jednak tych pól wyrafinowanych, mistrzowskich faktur, wysokiej jakości czerepu, wyszukanych odcieni barwnych, wreszcie kształtów prostych, jakby naturalnych w swej ceramicznej istocie, — nie prowadziła droga łatwa.

Mnóstwo czynników się sprzysięgło, by na manowce skierować naszą młodą ceramikę współczesną. I norwidowskie idee, jakby popychające do przetwórstwa form garncarstwa ludowego, i secesyjne powaby wzorów wiedeńskich, i wreszcie kształty i wzory wielkich szkół ceramicznych przeszłości — wszystko to prowadziło do jałowych dróg stylizacji, będącej zawsze tylko surogatem artystycznie dojrzałej formy, do naśladownictwa, pastiche'ów lub pseudoludowości, zatrzymując nowo powstały wysiłek w fatalnym kręgu „sztuki zdobniczej”.

Trzeba było znacznie zeskromnieć, zniżyć pozorny rozmach lotu — „kleknąć, by czemś wyższym powstać”. Zadania należało stopniowo zwiększać, zagęszczać, by stały się jak owa fontanna Leopardi'ego, szmerząca tuż przy ziemi, i tak dotrzeć wreszcie do właściwego źródła, do tajemnicy tworzywa, do materiału, do samej natury.

Dopiero zapłodniona jej twórczym zacznem, ceramika mogła się wznieść i odtąd stała się wznosi już jako sztuka prawdziwa. Dopiero teraz otworzył się przed nią właściwy czar i niezmiernie możliwości estetyczne, w swej istocie bratnie najpiękniejszym okresom ceramiki dziejowej.

Walka o naturalne piękno ceramiki odbyła się w pracowni ceramicznej Akademii Sztuk Pięknych, należącej do katedry wybitnego entuzjasty ceramiki, prof. Tichego. W osobie Juliana

Mickuna znalazła człowieka, jakby obdarzonego geniuszem materiału, człowieka, który potrafił realizować marzenia, nadać pracy kierunek właściwy, planowy i celowy. Tam to młodzi ceramicy poznali uroki szlachetnych kamionek, bogactwa wyrazowego pól i faktur, przy których wszelkie stylizacje i imitacje zdały się błahą i tanią przygodą. Dziś oni, artyści już samodzielni, nadal grupują się koło prywatnej pracowni Mickuna. Łączy ich głębokie umiłowanie zawodu, jakie dać może tylko dogłębne wzruszenie, płynące z poznania jakiejś istotnej prawdy artystycznej.

Znanym jest spostrzeżenie, że badanie przestrzeni gwiazdnych uszlachetnia myśl ludzką. Ceramik pracuje ogniem, stąd — być może — żar jego entuzjazmu.

Byłem przy otwarciu muflowego pieca ceramicznego i przeżyłem specyficzne drgnienie uczucia bliskości z żywiołem, który oto nadał zamkniętej w tworzywie woli artystycznej wyraz ostateczny — kamienny, budząc w myśli echa erupcyjnej twórczości ziemi, kiedy to pod wpływem szalonych temperatur powstawały kryształy, granity, marmury i gnejsy.

Zrozumiały i bliższy stał się zniewalający entuzjazm, bijący z całej postaci Juliana Mickuna, gdy pieszczołtliwie wodząc dłonią po lekko ziarnistej finezyjnej powierzchni pięknego okazu swej czarnej kamionki, mówił: „przecież to z ognia, to tak jakby sama natura tworzyła”. Staliśmy wówczas właśnie na wystawie przed grupą kamionek Mickuna. Spokojne w liniach, toczone na kółku garncarskim kształty, z szklivem matowym żółtawo - zielonkawym i czarnym, jakby kamiennym. Mickun zestawia ich szlachetną, jakby jedwabistą matowość z błyskiem lśniących brązowym szklivem dwóch obok stojących wazoników.

— Porównanie choćby tych oto przedmiotów — mówi — wskazuje na skalę możliwości, jakie można osiągnąć w ceramice. Kolor i stopień matowości powierzchni zależne są od temperatury wypalania. Ten połysk szkliva brązowego — to przypadek. Śpieszyłem, zawczasie wyjąłem kształty z pieca, nie ostygły stopniowo jak należało. Gdyby stygły wolno, byłyby matowe. Miałem już raz taki eksperyment



z urnami do pomnika Żołnierza Nieznanego. O 8-mej rano musiały być na miejscu. O 7-mej wyjmuję je z pieca jeszcze rozpalone. Dało to gdzieś efekty czarnych błyszczących płam, jakby skamieniałego ognia.

— Ceramikę można wypalić nawet w najprostszym piecu. Jeżeli jednak chodzi o rodzaj szkliva, o gatunek powierzchni — to tylko w piecach, w których osiągać można temperatury równomierne. Przemysł ma takie piece, ale pracownicy indywidualni muszą je sobie bądź sprowadzać z zagranicy, bądź sami je budować. Piece, które mamy, są mojej własnej konstrukcji i są bardzo dobre. Jedno i to samo szklivo może dać różne efekty barwne i fakturowe, zależnie od wysokości temperatury wypalenia, jak również od tak zwanej temperatury pieca — utleniającej lub redukcyjnej. Np. te oto dwa kształty — mówi, wskazując na t. zw. cache-pots (podstawki do doniczek) p. Ryłskiej, — mają różne zabarwienia przy jednakowym szkliwie. Przy redukcyjnym ogniu i wysokiej temperaturze otrzymaliśmy szklivo ciemne, przypominające granit; w ogniu zaś utleniającym stało się ono jasne, mające w sobie coś z słonecznej poświaty.

— M. Pawełko, J. Kotarbińska i W. Ryłska opracowują specjalne zagadnienia szkliv matowych, lepiej uwydatniających strukturę samego czerepu, którą polewa błyszcząca, przykrywając, całkowicie unicestwia. Cały nacisk jest położony na fakturę. Szaroniebieskie (bleu du

W A N D A R Y L S K A. „Staruszka” — szerep kamionkowy, szklivo chromowe; z prawej t. zw. „Krzywa” — glina naturalna, szklivo chromowe. (Z wystawy w IPS-ie).



ciel) o szlachetnym odcieniu kamionki Pawełki otrzymane są ze szkliva niklowego. Jest ono tak zestawione, że w wypalaniu krystalizuje się na powierzchni, wywołując efekt matowości. Ciemniejsze z nich, o błękitie przechodzącym w czern — pochodzą z wyższego ognia (ponad 1200°) i dają gdzieś błyszczące ciemne zacieki; te zaś z ognia cokolwiek niższego od 1200° — są gładkie zupełnie i równo zabarwione.

— Naszym budulcem jest ogień, glina, piasek i woda. Malarz do pracy używa pędzli, rzeźbiarz — dłuta, my — ognia. Ogień decyduje ostatecznie o artystycznym wyrazie dzieła ceramicznego.

Przejdźmy do innej grupy kamionek Pawełki. Prześliczny wysmukły jajowaty wazonik, t.zw. „bocian”, o matowym białym szkliwie i



L U C Y B R Z E Z I Ń S K A. Kamionki o zabarwionym czerepie. Od lewej: „szczurek” barwy cynobrowej (chromowej), „trójbrzuszek” czarno-popielaty (żelazowy) i wazon brązowo-czekoladowy (żelazowy). (Z wystawy w IPS-ie).

nierównomiernej powierzchni. Czarna kamionka i czarka szaro-żółta z żyłkami ciemnego kraklu (craquelés) o fakturze kamiennej.

— Różnorodność faktur i kolorów tych prac świadczy o olbrzymich możliwościach artystycznych w materiale. Każda faktura, każda powierzchnia może być inna. Ceramika w swym dziejowym rozwoju miała różne fazy, przeważały raz te, raz inne upodobania. Garncarstwo polewane i niepolewane, fajanse, majoliki, porcelana, kamionki. Takie chociażby dwa bieguny, jak ceramika chińska i grecka. Odmienne zadania, odmienne charaktery i jakości. Ceramika chińska lubowała się w materiale, helleńska w proporcjach i rysunku.

— Niektóre barwy jest bardzo trudno osiągnąć. Nad otrzymaniem intensywnego niebieskiego





*JULIAN MICKUN. Kamionka żółto-zielonkawa. (Z wystawy w IPS-ie).*

zabarwienia, tak charakterystycznego dla starożytnej ceramiki Egiptu, p. J. Kotarbińska pracowała lata całe. Ale doprowadziła go do ideału. Przecież to jest niesamowita bajka — rzekł p. Mickun, wskazując na jeden z kilkudziesięciu błękitnych fajansów p. Kotarbińskiej, pokryty czarną siatką krakelury.

— Kolor niebieski jest jednym z najtrudniejszych kolorów w ceramice — wyjaśnia z kolei p. Kotarbińska. — Od 10 lat nosiłam się z myślą o nim i dopiero teraz udało mi się go zrealizować. Jak prof. Tichy rozpoczynał ceramikę w Akademii, przyniósł nam taką niebieską cegielkę, znaną w Egipcie, mówiąc, że jego marzeniem jest otrzymać ten kolor w szkliwie. Zaczęłam pracę w ceramice w Akademii u prof. Tichego i p. Mickuna. Co jakiś czas wracałam do nich. Już miałam czasem niebieski, ale to były unikaty, i bardziej zielone. No i powoli, przy ciągłych i wciąż nowych próbach osiągnęłam ten kolor.

— Więc pani, że tak powiem, duchem świętym natrafiła na tę niebieskość?

— U nas, ceramików, nie ma duchów świętych — odcięła się p. Kotarbińska. — Mamy p. Mickuna, solidną pracę i swoją wiedzę. O wyniku zdecydowało świadome i planowe prowadzenie pracy. Wymaga ona niesłychanej precyzji, zarówno w wykonaniu, jak i w wypalaniu.

Mickun zwraca uwagę na fioletowe twarde fajanse p. Kotarbińskiej: — Szkliwo to, zależy od wypalenia, daje całą gamę kolorów, począwszy od jasnoszarego a kończąc na ciemnym fiolecie. Równocześnie zmienia się również i faktura szkliwa od błyszczącej do matowej. Nie łatwo ustalić właściwe dla każdej z tych odmian warunki. Uzyskaliśmy niektóre okazy z jednej strony błyszczące, z drugiej — matowe. Sądziliśmy, że partie błyszczące powstały od zbyt wysokiej temperatury, więc ją obniżaliśmy. Okazało się, że należało ją podnieść, i dopiero przy odpowiedniej wysokości powstała pożądana krystalizacja szkliwa a stąd i matowość, dająca jakby chłonną barwnie powierzchnię. Są to procesy bardzo skomplikowane, wymagają wielkiej wnikliwości, uporu i systematycznych badań. Ale też jakże przepyszne można otrzymywać kolory i powierzchnie.

Jakby na potwierdzenie swych słów wskazuje p. Mickun na kamionki p. Rylskiej, t. zw. „staruszki” i „krzywe”. Ciemno pomarańczowe — chromowe, błękitne i niebieskawe — miedzio-we, płowe żółte — żelazowe. Każda inaczej skrzy się ziarnami barwnika, łyśka siatką drobnutkich zeszkleń, jakby zatrzymanych w swym przebiegu procesów krystalizacji szkliwa. W samym szkliwie chromowym, operując tylko temperaturą i atmosferą wypału, jakąż

*STANISŁAW PTASZYŃSKI. Kształty ceramiczne, toczone na kółku garncarskim. (Z wystawy w IPS-ie).*





gamę odcieni zdołała ona osiągnąć, jak bogate i różnorodne faktury!

— A czy można powtórnie utrafić na jakiś określony efekt fakturowy?

— Na niektóre zupełnie ściśle, choć na ogół jest to trudne, — odpowiada p. Mickun. — To jest tak czułe, jak serce.

Nie tylko szkliwo, ale i sama masa jest przedmiotem studiów specjalnych. Specem w tej dziedzinie jest Lucy Brzezińska. O pięknie jej kamionek stanowi kolor zabarwionego czerepu, szkliwo jest matowe i przezroczyste. Są to najważniejsze osiągnięcia w dziedzinie faktury szkliwa i sposobów barwienia masy. W kompozycji tworzywa ceramicznego (czerepu) p. Brzezińska operuje tlenkami manganu, żelaza, chromu, miedzi i kobaltu. Kolor ostateczny zależy od wypalenia. Spieczone w wielkich temperaturach powstają nowe o cudnej fakturze materiały, posiadające twardość krzemienia.

Przyglądam się niewielkim dzbanuszkom, t. zw. w gwarze ceramików „szczurkom”, o jasnych barwach w różnych odcieniach szarości, płowych, żółtych, szarzielonych i brunatnych. Popielniczki („opony”) jasnoszare, kawowe z pierścieniem zgęszczonego we wklęsłości wysoko palonego szkliwa, mżącego jak zamróż białawy. Drobnitka siateczka spękań szkliwa dodaje dziwnej fascynującej głębi zabarwieniu, bagactwa fakturze powierzchni, zdającej się żyć, oddychać swymi porami. Już samo dotknięcie takich powierzchni sprawia prawdziwą rozkosz.

— Tylko dotykając policzkiem możemy odczuć całą finezję faktury tych kamionek — mówi p. Mickun, zdradzając intymny sposób ceramików poznawania klasy materiału. — A ta kamionka np. — tu wskazuje na „słonecznik” p. Brzezińskiej — przez siatkę spękań wygląda jakby była utworzona z mozaiki, ma w sobie coś z efektu kamieni drogocennych.

Przechodzimy do obficie obslanej kolekcji dużych majolikowych dzbanów Krzywca, lśniących tęczowymi przelewami barw metalicznych. Ogień redukcyjny wyzwala z tlenków metal, stąd efekty iryzacji, często wręcz niesamowite. Krzywiec nadesłał te prace z Poznania, z warsztatów Przemysłowej Szkoły Artystycznej, w których zorganizowanie i uruchomienie wiele włożył pracy. W ceramice redukcyjnej Krzywiec osiągnął wysokie rezultaty, chociaż w zasadzie odbiega od linii poszukiwań poprzedniej grupy ceramików, koncentrującej się przede wszystkim koło szkliw matowych i mas barwionych.

Jako rezultat pracy warsztatu samodzielnego wystawione są przedmioty ceramiczne p. Ptaszyńskiego. Świadczą one o bardzo rozmaitych zainteresowaniach artysty. Niektóre z jego fa-

jansów, glin naturalnych, kamionek czy szamotów stanowią zdobycz wysokiej klasy i wartości.

Pokaz dopełnia interesująca próba Janiny Kłopotkiej — obraz mozaikowy, wyobrażający żółtawą białą postać na niebiesko granatowym polu, ułożony z „kamyków” emalii szklanej, wykonanych przez samą artystkę. Jest to pierwsza mozaika u nas, gdyż dotychczas nikt tego rodzaju mozaik w Polsce nie robił. Praca ta jest właściwie wskaźnikiem nowych możliwości zastosowania ceramiki w nowoczesnej architekturze, zwłaszcza w kościołach, muzeach i t. p. gmachach reprezentacyjnych. Mozaika tego typu jest niezmiernie trwała, nie zmieniająca barwy pod wpływem światła i działań atmosferycznych.



*JULIA KOTARBIŃSKA. Twarde fajanse matowe białe z kraklem różowo-fioletowym i czarnym. (Z wystawy w IPS-ie).*

*JULIAN MICKUN. Kamionki wysokich temperatur. Od lewej żółtawa (żelazowa) i od prawej — czarna (miedziowa). Kształty toczone na kółku garncarskim. (Z wystawy w IPS-ie).*





— To jest dorobek lat ostatnich — mówi p. Mickun, ogarniając spojrzeniem całokształt pokazu. — Już jest taka skala, że można go postawić przy najpiękniejszej ceramice europejskiej. Dla specjalisty jest tutaj cała masa zagadnień i materiałów. Nasza praca jest bardzo skoordynowana. Każdy ma swoją gałąź, którą opracowuje.

Raz jeszcze przeglądając eksponaty, zauważyłem nieznaczną ilość odmian kształtów ceramicznych w pracach pp. Pawełki, Kotarbińskiej, Ryłskiej i Brzezińskiej. Cechuje je prostota, organiczne zespolenie z materiałem, ani śladu papierowej wymyślności „zdobniczych” form z Akademii. Z wyjątkiem prac p. Mickuna, toczonych ręcznie na kółku garncarskim, są one wykonane za pomocą form gipsowych. Formy takie mają swą dobrą stronę — łatwość powtarzania opracowanego wzoru, ale zarazem pozbawiają kształt piękna indywidualnego dotyku ceramika, owych drobnych odchyłań, właściwych przedmiotom toczonym na kółku a tak podnoszących ostateczny ich walor artystyczny.

— Co do stosowania glin — wyjaśnia p. Kotarbińska — są one specjalnie kombinowane. Gлина musi odpowiadać całemu szeregowi warunków, a więc być dobrą w robocie. plastyczną, mało kurczliwą, żeby się nie paczyła, mocną, zwartą. Mamy wiele materiałów w Polsce, przeważnie nie są one jednak zbadane, albo ich nie sprawdzają. Korzystamy tylko z tych, które są już mniej więcej znane. Trudno o „czyste” gliny, t. zn. bez domieszki żelaza. Do kamionek stosujemy przeważnie gliny jasne (głównie opoczyńską) z dodatkiem kaolinu i skalenia. Jasną glinę łatwiej jest kryć kolorem. Zresztą kierujemy się zasadą p. Mickuna: robić z materiałów najprostszych, sposobem najprostszym.

— Przy pomocy dobrze użytego ognia nawet z tych najprostszych materiałów można zrobić cuda — dodał p. Mickun. — Skala możliwych do osiągnięcia efektów jest tak wielka, że można ją nazwać niewyczerpalną. Przy tym wszystkim kamionka sama w sobie ma coś szlachetnego. Porcelana wobec niej zdaje się martwą. Porcelana jest zbyt dobra, zbyt jednostajna w fakturze.

Przypomniałem wibrujące bogactwo nuance'ów, drgające życiem powierzchnie „staruszek” p. Ryłskiej i „szczurków” p. Brzezińskiej, i zdaje się pojąłem intencję słów p. Mickuna.

A p. Mickun, jakby zapatrzony w dalsze, niewypowiedziane bogactwo możliwości piękna przyszłej polskiej ceramiki, westchnął tylko: — Naszym marzeniem jest zbudowanie warsztatu. Musimy mieć kawałek gruntu, budynek. Mu-

simy mieć piec. Wykazaliśmy, że możemy pracować. To, cośmy dali na wystawę, było zrobione w krótkim czasie, w warunkach trudnych niezmiernie.

— Nasz zespół stale wzrasta. Dotychczas praca koncentrowała się w Akademii. Dziś ja i oni jesteśmy pozostawieni sami sobie. A ceramika wymaga wielkich wkładów, moc pracy i cierpliwości. Trudności zaś tak się piętrzą, że łatwo zrezygnować z zamiarów. Pamiętam jak w Sèvres pokazywano mi dwie wazy, z których każda kosztowała 20.000 fr. i 2 lata poszukiwań. U nas jest to na razie nie do pomyslenia. Artysty nie mają pogo iść do fabryk ceramicznych. Zadaniem naszym są poszukiwania indywidualne, zdobywanie wciąż nowych wartości. My w swą pracę wierzymy. Jeżeli się czegoś szuka, to należy wciąż, bez przerwy. Ryzykujemy więc i pracujemy.

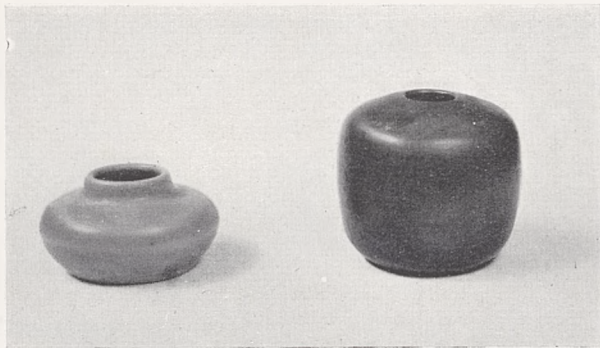
— żadna gałąź twórczości ludzkiej zginąć nie może. Zawsze odrastać będzie wciąż z nowych pni. Mieliśmy ongiś ceramikę polską wysokiej klasy: Korzec, Baranówka, Belwedec, Nieborów. Kontynuujemy ją dzisiaj. Posuwamy naprzód. Zobaczmy.

— W krajach zachodnich ceramika przeżywa fazę rozkwitu. Jest bardzo ceniona, stała się nieodzowna w życiu codziennym, wkracza do architektury. W wartości poczynań i poszukiwaniach formy przoduje Paryż. Ceramika duńska czy szwedzka znacznie ustępują francuskiej. 30 — 40 lat temu impuls twórczy ceramice indywidualnej dali tacy artyści, jak Chapelet, rzeźbiarz Carries, Delaherche. Oni to wysunęli i pierwsi podnieśli piękno kamionki, prowadzili poszukiwania w materiałach, odkryli powaby redukcji wysokiego ognia. Dziś Paryż ma cały zastęp ceramików artystów. Zagadnienia są różne — kolor, materiał. Są ceramiści, którzy mają specjalne zadania, jak np. Massoul, pracujący nad kolorem niebieskim, jak u nas p. Kotarbińska. Dzieła takich artystów jak Lenoble, Decoer, Artigas osiąga ją cenę kilku tysięcy franków. Praca wre w wielkich pracowniach doświadczalnych w Sèvres, do których mają dostęp ceramiści z zewnątrz, nawet cudzoziemcy.

— W innych krajach indywidualni ceramiści również tworzą wyroby o bardzo wysokim poziomie. Posuwa to twórczość ceramików, przez co powstaje ceramika współczesna każdego kraju, w odróżnieniu od poprzedniej XIX-wiecznej, bezosobiście i niewolniczo wzorowanej na ceramice chińskiej i włoskiej.

— Dziś przystępuje i Polska do współzawodnictwa na terenie ceramiki. Jako występ arty-





**J U L I A N M I C K U N.** Kamionki — żółta (żelazowa) i czarna (miedziowa). Kształty toczone na kółku garncarskim. (Z wystawy w IPS-ie).



**M I E C Z Y S Ł A W P A W E Ł K O.** Kamionki: niebieska (niklowa) i czarniawo-brązowa. (Z wystawy w IPS-ie).

**R U D O L F K R Z Y W I E C.** Wazony z polowanymi redukcjami. (Z wystawy w IPS-ie).



stów zawodowych obecna wystawa jest drugą dopiero w Polsce od r. 1923. Wówczas w lokalu Zachęty wystawili swe próby szklivi i kształtów Jagmin, Czarkowski, Mickun, Wojnacki. Gdzieś jeszcze na uboczu pracował na zamówienia Szafran, prowadząc poszukiwania w materiale. Potem mieliśmy tylko pokazy ceramiki szkolnej, z Akademii, z przemysłowych szkół artystycznych. I oto, po latach 15-tu, te 5 gablotek w IPS-ie — to jest dużo. Jest to już odskocznia. Prowadzimy pracę w kierunkach różnych. Najbardziej jednak emocjonują nas matowe polewy i kamionka. Nasza wystawa jest znacznym wkładem w tej dziedzinie. Na razie jest to pierwsza litera. Ale jak grudka śniegu toczona nieustannie, może się rozrosnąć wspaniale.

P. Mickun ma słuszość. Już dzisiaj eksponaty grupy ceramików pod względem jakości nie ustępują, a nawet przewyższają niedawno reprezentowane w IPS-ie okazy ceramiki szwedzkiej. A przecież w zapleczu ceramiki szwedzkiej stoją wielkie potencje przemysłowe, ogromne kapitały, wspaniałe laboratoria. Temu wszystkiemu p. Mickun mógł przeciwstawić tylko siebie, swych uczni i bezgraniczną ofiarność i umiłowanie. Nie zraziły i nie wstrzymały tego wybitnego artysty ani przeciwności, ani straty, ani ciągle borykanie się z brakiem funduszy, ani brak należnego echa. A walczy tak już od lat 20, gdy po powrocie z niemieckiej szkoły ceramicznej wespół z prof. Stabrowskim, również namiętnym entuzjastą ceramiki, prowadził pierwsze badawcze prace, rozpoczynając od zasadniczego problemu — budowy pieców właściwych. Jako wybitnego już specjalistę powołuje go w r. 1927 prof. Tichy do Akademii Szt. P. na stanowisko kierownika pracowni ceramicznej istniejącej wówczas raczej tylko w teorii. Przy stałej, uczynnej i troskliwej pomocy ze strony prof. Tichego, p. Mickun organizuje pracownię, przygotowuje materiały, buduje piece, poświęcając na to rok pierwszy. W latach następnym zjawiają się szklivi i wreszcie masy wysokiego ognia.

Droga Akademii nie jest jednak drogą samodzielną ceramiki indywidualnej. Z konieczności programowych Akademia kładzie nacisk na elementarne podejście do opanowania najogólniejszych zasad ceramiki. To też zarówno p. Mickun, który wystąpił z Akademii w r. 1937, jak i wyszkoleni przezeń artyści-ceramicy musieli znaleźć jakiś sposób kontynuowania pracy. W tym celu p. Mickun zorganizował własne warsztaty przy ul. Czerniakowskiej. Tam właśnie m. in. „zapłonęły ogniska, z których powstała obecna wystawa”.

Trzebaż trafu, że przez teren pracowni, z decyzji Zarządu Miejskiego, ma być przeprowa-



dzona nowa ulica i grupie ceramików znów grozi bezdomność. Zbudowane z taką ofiarnością i trudem piece zostaną rozebrane. Gdzie będą znów wzniesione?

— My, ceramicy, musimy mieć teren własny — mówi p. Kotarbińska. — By założyć warsztat, musimy jak krety wkopać się w ziemię. Wymagają tego piece. Samo zbadanie ich nowych warunków termicznych, wpływu komina itp. pochłania mnóstwo pracy i czasu. Warsztat musi być stały.

Zakupienie lwiej części eksponatów już w pierwszym dniu wystawy do działu polskiego na Międzynarodową Wystawę w Nowym Jorku niewątpliwie jest dla naszej grupy ceramików wielką moralną satysfakcją, podniecią i świadectwem uznania niejako oficjalnego, ale ciężkiej sytuacji obecnej nie rozwiązuje. Rozwiązać ją może jedynie udzielenie ceramikom na własność niezbędnego terenu pod budowę stałych warsztatów. Mógłby to uczynić Zarząd Miejski, a kto wie, czy na tym miejscu nie powstałby w przyszłości polski Sèvres.

Stworzenie takiego warsztatu umożliwiłoby pracę twórczym ceramikom w prowadzeniu poszukiwań nad kształtem i materiałem, wypełniłoby lukę, która dotychczas istnieje, choć w części przyczyniając się do realizacji zadań analogicznych do tych, jakie na zachodzie spełniają manufaktury państwowe, gdzie ceramicy nie tylko się szkolą, ale mogą również pracować, specjalizować się, a nieraz otrzymują do swojej wyłącznej dyspozycji piece i pracownie.

We współczesnym wyścigu pracy ceramicy założyli podwaliny nowej gałęzi polskiej twórczości. Obudzone przez nich życie wymaga jedynie podtrzymania, a nabierze sił i niejednokrotnie przyniesie zaszczyt Polsce na polu rywalizacji międzynarodowej, wzbogacając bezpośrednio nasz kulturalny stan posiadania. Sprawa jest aktualna, gdyż zastosowanie ceramiki stale wzrasta zarówno w rzeźbie jak i w architekturze, w charakterze ceramiki ozdobnej, w postaci naczyń czy też pięknych form lub uzupełnienia wnętrza. Czas już najwyższy, by zalewowi tandety i falsyfikatów, przeważnie pochodzenia obcokrajowego, przeciwstawić produkcję zdrową i własną, a przede wszystkim artystyczną. W chwili gdy sztuka nie zamyka się w ramach malarstwa lub rzeźby, wy-

korzystanie w ceramice przez ludzi twórczych materiału tak podatnego i wdzięcznego jak glina, szerokie ma pole przed sobą i może mieć zasięg rozległy.

Miejmy nadzieję, że wysiłek, zapał, entuzjazm i rezultaty pracy grupy ceramików nie pozostaną dłużej osamotnione i że, jak ufa p. Mickun, „znajdzie się ręka, co dopomoże w zbieraniu owocu z drzewa, które zakwitło”<sup>1)</sup>.

Stanisław Woźnicki.

<sup>1)</sup> Wobec na ogół mało rozpowszechnionej znajomości zasadniczych pojęć z zakresu ceramiki, podajemy poniżej ich zwięzłą charakterystykę.

*Kamionka* — czerep, który osiąga się z wypalania niektórych gatunków glin w wysokiej temperaturze (od 1200° wzwyż). Czerep jest nie wsiąkliwy (nieporowaty), nie dający się zarysować stalowym narzędziem, nieprzezroczysty. *Porcelana* ma te same własności co kamionka, ale w cienkim przełomie jest przezroczysta. *Fajans* — czerep porowaty. *Fajans biały*, wypalany w temperaturze do 1200°, zestawiony jest z gliniek bardzo czystych, ma duże zastosowanie przy wyrobieniu naczyń stołowych. *Fajans zwykły*, wypalany w temperaturze do 1000°, obejmuje wszelkie glinki porowate o kolorze jasno żółtym.

*Majolika* jest fajansem pokrytym szkliwem kolorowym. Należy odróżnić *majolikę włoską* o szkliwie cynowym (Luca della Robbia).

*Wyroby garncarskie* obejmują rozmaite glinki naturalne, są szklione i nieszkliwione, wypalane w temperaturze niskiej (do 950°), szkliva przezroczyste niebarwione i barwione.

*Szamoto* — mieszanka gliny palonej z gliną surową i palona powtórnie w temperaturze od 1000° do 1400°. *Piece ceramiczne. Piec otwarty*, t. j. taki, przez który przepływa ogień bezpośrednio z paleniska, wchodząc w kontakt z przedmiotami wypalnymi. *Piec muflowy* jest takim, w którym ogień obiega wokół skrzyni, do której załadowuje się naczynia do wypalania. Wypalanie trwa od kilku do kilkadziesiąt godzin, zależnie od wielkości pieca jak i wypalanych przedmiotów.

*Ogień utleniający* — gdzie gazy spalinowe, przepływające przez piec, mają nadmiar powietrza, t. j. tlenu. *Ogień redukujący* — gdzie jest nadmiar gazów niespalonych. Wówczas gazy te absorbują tlen ze szklivi i mas, zmieniając ich zabarwienie.

*Szkliwo* — powłoka, która się tworzy (albo którą się nakłada) na powierzchni czerepu. Różni się tylko swoim składem, zasadniczo zawierając te same pierwiastki co i czerep. Temperatura topliwości szkliva jest znacznie niższa od temperatury topliwości czerepu. Np. ta sama glina garncarska, z której się tworzy naczynia i wypala je w temp. 900°, służy nie raz jako szkliwo dla czerepów kamionkowych. Tlenki różnych metali służą do barwienia szklivi i mas zależnie od ich sposobu wypalania. Od metalu zawartego w danym tlenku metali nazywane są szkliva, jak np. miedziowe, żelazowe i t. p.



# O ARCHITEKTURZE SCENICZNEJ

Korzystając z zaproszenia Redakcji, która wyraziła ochotę zamieszczenia kilku klisz na temat plastyki teatralnej, chciałbym dodać parę słów, dotyczących pracy i zadań, związanych z zawodem t. zw. dekoratora sceny.

Dekoracja teatralna, konstrukcja sceniczna, plastyka sceny, scenografia, oto synonimy, które w różnych czasach, aczkolwiek niezbyt trafnie, określały zakres działalności artystycznej plastyka w teatrze. Zostawiwszy zagadnienie terminologii do rozstrzygnięcia bardziej powołanym, zwróćmy na razie uwagę na interesujące nas meritum.

Dzisiejszy projektodawca w zakresie malarstwa scenicznego, architektury (broń Boże — nie monumentalnej), modelatorstwa czy kra-

wieczny teatralnej — ów poliglota wszystkich języków plastyki i eklektyk jej form stylistycznych — w różnych epokach teatru miewał różne zadania do spełnienia.

Od skromnego podestu na kozłach z czasów teatru ulicznego — do architektury sceny Palladia, od prostoty środków sceny antycznej do nadmiaru malarskości i operowej maszynerii w teatrze wieku XVIII-go — materiał porównawczy byłby aż nadto obfity. Spójrzmy jednak na bliższe naszej pamięci (jeżeli nie naszemu sercu) — stulecie dziewiętnaste. Pozostało ono zarówno spadkobiercą aparatury sceny t. zw. pudełkowej poprzedniego wieku, jako też wiernym uczniem wszelkich odmian i odcieni formy barokowej.

*W. SZEKSPIR. WIECZÓR TRZECH KRÓLI (w Teatrze Polskim w Warszawie). Scena w ogrodzie Oliwii. Projektował Władysław Daszewski. 1935.*





System malowanych kulis bocznych oraz palda-  
mentów u góry stanowi ramę dla zawieszanej  
na ostatnim planie płaszczyzny płótna, będącej  
tłem, dość luźno związanym z tym, co się dzie-  
je w obrębie zamkniętego w ten sposób prostoką-  
ta podłogi na scenie. To samo konwencjonalne  
rozwiązanie przestrzeni dla różnych potrzeb ak-  
cji dramatycznej szybko prowadzi do degenera-  
cji strony plastycznej. Przechowane do na-  
szych czasów w magazynach teatrów opero-  
wych t. zw. „panoramy” o powierzchni kilkuset  
metrów świadczą dosadnie, do czego może do-  
prowadzić zbyt dosłowne naśladownictwo kolo-  
rowych widokówek, powiększonych do rozmiarów  
nadmaturalnych.

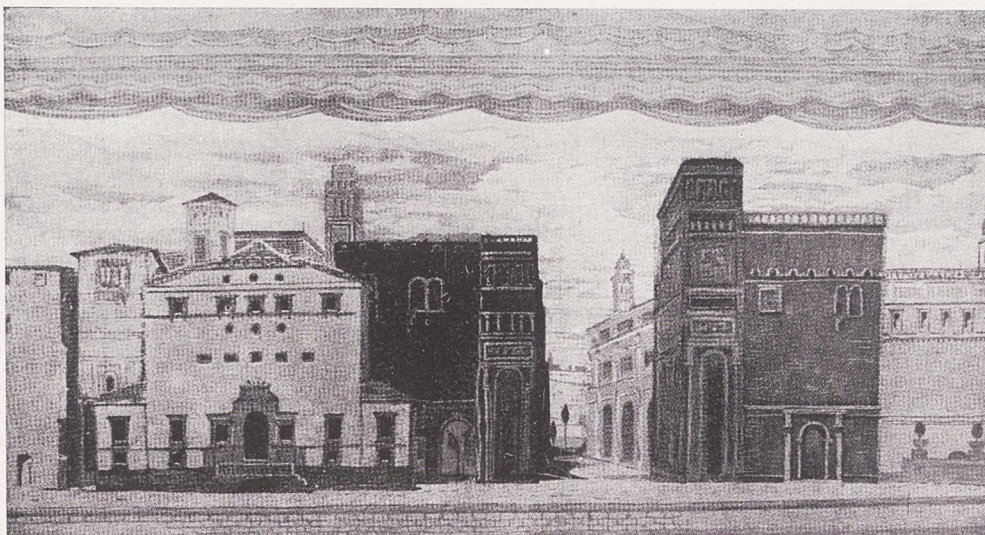
Nie jest to, jakby się mogło zdawać, wyłą-  
cznie zagadnienie abstrakcyjnie pojętej formy  
plastycznej. Oto mniej więcej na przełomie  
naszych czasów zwrócono między innymi uwagę  
na właściwe, przyrodzone granice ingerencji  
plastyki<sup>1)</sup> w teatrze, a zwłaszcza postanowio-  
no sprowadzić do właściwych rozmiarów —  
usprawiedliwioną chyba jedynie innymi luka-  
mi — nadmierną zgoła przewagę strony wido-  
wiskowo-malarskiej w teatrze dramatycznym.  
Plastyka sceny to rodzaj artystyczny zwią-  
zany bezpośrednio z zespołem innych sztuk,  
które działając razem tworzą teatr. Wraz ze  
sztuką aktorską, reżyserią, ilustracją muzyczną,

<sup>1)</sup> Mówiąc o plastyce w teatrze mamy tu na myśli  
oczywiście tę — tworzoną z materiału martwego —  
w odróżnieniu np. od plastyki gestu czy słowa mę-  
wionego.



W. SZEKSPIR. WIECZÓR TRZECH  
KRÓLI (w Teatrze Polskim w Warszawie). Scena  
w pałacu Orsyna. Projektował Władysław Daszewski.  
1935.

W. SZEKSPIR. WIECZÓR TRZECH KRÓLI (Teatr w Strat-  
fordzie). Scena na ulicy. Projektował George Sheringham. 1932.







W. SZEKSPIR. WIECZÓR TRZECH KRÓLI (w Northampton Repertory Theatre). Scenu na ulicy. Projektował Robert Young. 1933.

tworzy ona z utworu dramatycznego, zawartego w t. zw. egzemplarzu — całość zwaną spektaklem teatralnym.

Plastyka sceny, podobnie jak jej starsza i poważna siostra — architektura, posiada pewną cechę, która ją różni znacznie od sztuk „wolnych”, jak malarstwo sztalugowe czy rzeźba (ta kameralna). Ta właściwość to przede wszystkim zależność bardzo istotna od terenu działania — zastanego aparatu scenicznego w konkretnym teatrze z jego wszelkimi zaletami i błędami (w tamtym wypadku tę rolę odgrywa wielkość i kształt „parceli”, warunki terenowe etc.). Powtóre — jest to zależność płynąca z ograniczonej autonomii artystycznej wskutek konieczności współpracy w zespole innych dziedzin sztuki tworzących teatr. Najważniejszym jest tu, rzecz prosta, związek z podstawą pracy teatralnej — z utworem dramatycznym. Związek ten, należy dodać, jest dwukierunkowy: — z treści i formy literackiej wy-

nikają konsekwencje w sferze plastyki scenicznej (także aktorskiej, reżyserskiej etc.). Z kolei plastyka sceny w sposób swoisty interpretuje walor teatralny utworu dramatycznego. Ten uświadomiony jako jednolity plan działania artystycznego proces interpretacji scenicznej zwiemy pospolicie inscenizacją — w danym wypadku — inscenizacją plastyczną.

Sprawa tych czy innych środków artystycznych odgrywa tu niewątpliwie pierwszorzędą rolę. Swego rodzaju „malarstwo sztalugowe” na scenie — czy też swoście pojęta architektura — to problem mniejszego lub większego wpływu na kształtowanie zmiennego obrazu tworzonego z żywych elementów na scenie, to obojętne statystowanie lub współdecydowanie o formie artystycznej jednego z najważniejszych — obok słowa mówionego i gestu — składników widowiska teatralnego.

Zatem rola plastyki na scenie, okrojona w swych zapędach abstrakcyjnie malarskich, zy-



skała natomiast bogaty teren działania w sferze architektury scenicznej, zyskała czynny wpływ na kształtowanie widowiska niejako od wewnątrz.

Nie znaczy to, rzecz prosta, żeby malarstwo, rozumiane jako kompozycja koloru na scenie, miało zostać zaniedbane, zarówno jak celowa kompozycja przestrzeni scenicznej nie wyłącza zastosowania odpowiedniego tła malarskiego. Jest ono wówczas jednym z elementów tej przestrzeni.

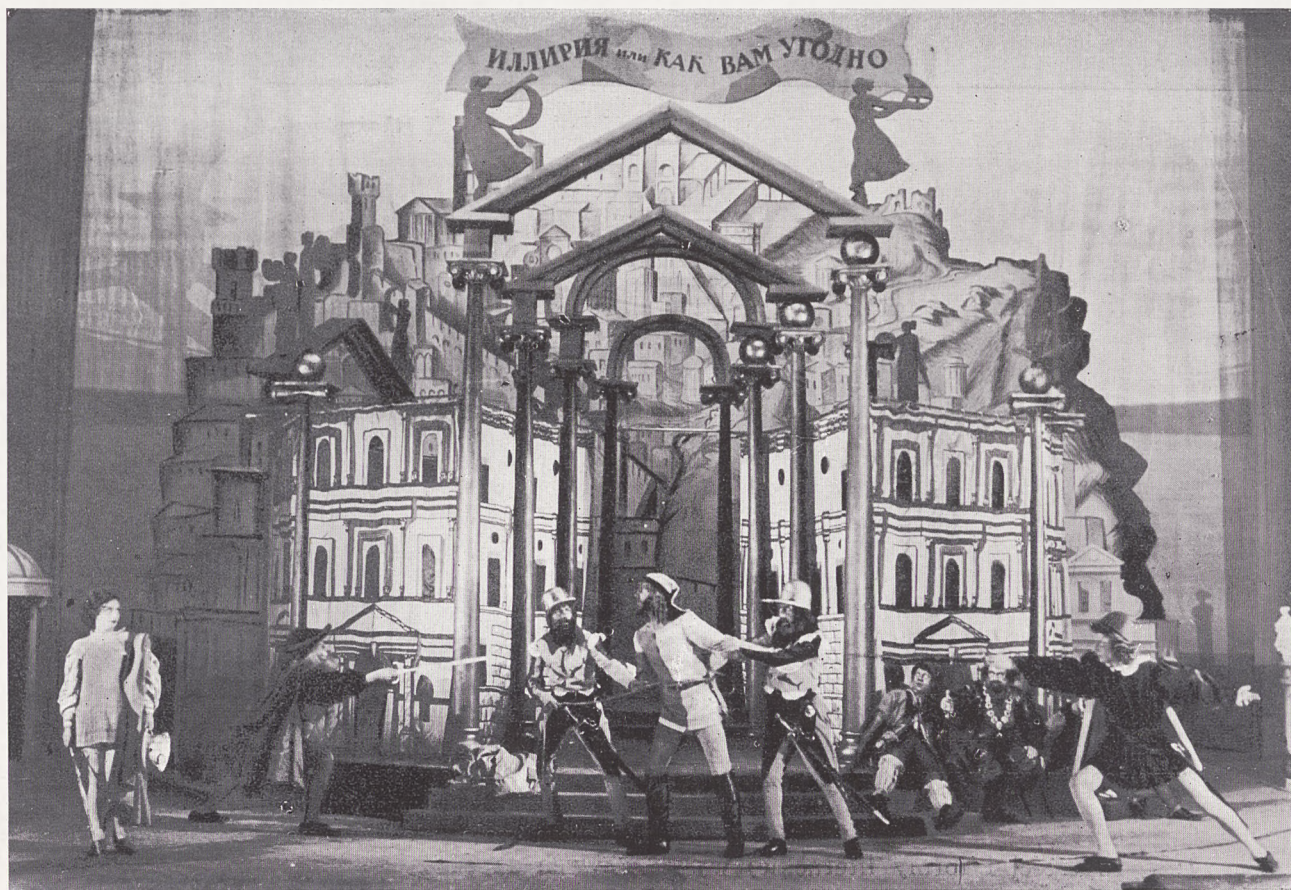
Oto w skrócie naszkicowana rozpiętość ingerencji artystycznej — w granicach jednego jakoby zawodu — od skromnej mniej lub więcej roli twórczej obojętnej teatralnie „tła scenicznego” — do intensywnej współpracy w charakterze autora inscenizacji plastycznej w teatrze współczesnym. Zakres działania jest w obu wypadkach na tyle różny, że pozwala bez

trudu dostrzec dwa odrębne podejścia artystyczne, a w konsekwencji — niemal dwa różne fachu.

Nie ma tu miejsca na omówienie bliższe dodatków i ujemnych skutków, jakie mogą wynikać z takiego kierunku procesu rozwojowego w sztuce teatralnej. Pominąć więc musiałem inne zależności i związki „zakulisowe” teatru. Załączone zdjęcia powinny pomóc do zorientowania w tych sprawach, którymi pozwoliłem sobie zająć uwagę czytelnika. Chodziło mi przede wszystkim o naszkicowanie zakresu działalności artystycznej tak zwanego pospolicie dekoratora, co przy ocenie rezultatów jego pracy może się przyczynić do wyjaśnienia pewnych nieporozumień panujących nawet w „sferach artystycznych” na temat plastyki teatralnej.

*Władysław Daszewski.*

*W. SZEKSPIR. WIECZÓR TRZECH KRÓLI (w II-im Teatrze Artystycznym w Moskwie).  
Scena na ulicy. Projektował W. Faworski. 1934.*





## W SPRAWIE ARTYKUŁU A. ŻURAKOWSKIEGO.

Otrzymał list następujący:  
Wielce Szanowny Panie Redaktorze. W numerze 6/27 „Plastyki” ukazał się artykuł P. Aleksandra Żurakowskiego zawierający szereg „nieścisłości” i „niewłaściwości”, które w imię prawdy należałoby sprostować, a więc: 1) Fotografia sarkofagu Szczepkowskiego na str. 148 nie jest fotografią z ostatniej fazy konkursu, lecz z konkursu poprzedniego, a więc zestawianie jej z aktualną pracą p. Kułaka jest niewłaściwe. 2) Nieprawdą jest, że z pierwszego konkursu, jak twierdzi p. Żurakowski, wybrano projekty trzech rzeźbiarzy: Mikołaja Kułaka, Bazylego Wojtowicza i Jana Szczepkowskiego, natomiast: z pierwszego konkursu wybrano projekty 10 artystów pp. Barbary i Stanisława Brukalskich, Mikołaja Kułaka, Józefa Różyskiego, Jana Szczepkowskiego, Karola Thorka, Mariana Komorskiego. Czesława Walisa i Bazylego Wojtowicza ze Stanisławem Repetą.

3) Artykuł p. Żurakowskiego utrzymany jest w tonie odezwy, czy też protestu z „biologiczną” animozją do prac rzeźbiarskich Szczepkowskiego, a przez stałe stosowanie liczby mnogiej „Chcemy stwierdzić”, „Wypowiadamy swój pogląd”, „Nasze zarzuty”, „nie bierzemy odpowiedzialności” itp. wytwarza pozory opinii jakiejś grupy, a nie opinii indywidualnej p. Żurakowskiego, a czyż taka grupa istnieje a jeśli tak, dlaczego nie podpisała się wraz z p. Żurakowskim?

Mogę zaręczyć, że w pracach Sądu Konkursowego nie „starły się dwa pokolenia, dwie kultury, dwa rzemiosła rzeźbiarskie”, ani też nie „ujawniły się dwa światy, dwie treści, dwie formy”. Jak również nie było brane pod uwagę to, czy „p. Kułak jest synem ludu” — czy też nie. Mogę zaręczyć również, że nie „sentyment i literatura szczegółów podbiły jury konkursu”. Natomiast prawdą jest, że jury konkursowe, złożone prawie całkowicie z fachowców, powszechnie znanych wybitnych art. rzeźbiarzy, architektów, art. malarzy i znawców sztuki pod przewodnictwem P. Generala Kazimierza Sosnkowskiego, któremu bynajmniej nie są obce sprawy sztuki, *jednogłośnie* uznało projekt J. Szczepkowskiego za *lepszy* i zalecając wprowadzenie pewnych zmian, przeznaczyło do dalszego opracowania.

Ta jednogłośna opinia winna mieć wg mego zdania swój walor. Sprawa jest zbyt ważna i poważna, ażeby

było wolno traktować ją jako pretekst do swych „biologicznych planów”. Sądzę również, że nikt nie żąda, ażeby odpowiedzialność za sprawę wyboru projektu na sarkofag dla Wielkiego Marszałka brał na siebie p. Żurakowski, odpowiedzialność tę przyjąć muszą ci, którym to niezmiernie trudną sprawę powierzono.

Stwierdzić również muszę, że projekt sarkofagu p. M. Kułaka bynajmniej nie był bagatelizowany ani też uważany za zły. — W konkursie, do którego staje dwóch artystów, musi jeden zwyciężyć, innego wyjścia z sytuacji nie ma.

Stwarzanie atmosfery nieufności i niezadowolenia ze wszystkiego co się dzieje w sztuce — atmosfery stałych wątpliwości jest wg mego zdania gorsząca, nie przynosząca nikomu zaszczytu akcja, która już od szeregu lat draży opinię i wartość naszego społeczeństwa artystów.

Proszę przyjąć wyrazy poważania.

Wojciech Jastrzębowski

Warszawa, dn. 30.VII.38.

*List powyższy, aczkolwiek prostuje pewne nieścisłości artykułu p. Żurakowskiego, nie zawiera odpowiedzi na konkretne zarzuty co do wartości wyróżnionej przez Sąd Konkursowy pracy.*

*Zdaniem pana rektora Jastrzębowskiego, wyrok Sądu Konkursowego nie powinien podlegać ocenie krytycznej. O ile nam wiadomo, jedynie wyroki sądów Rzeczypospolitej nie podlegają krytyce; krytykowanie zaś wyroków sądów konkursowych, bez względu na to kto wchodzi w ich skład, uznać należy za objaw ze wszech miar pożądaný — zwłaszcza gdy w grę wchodzi sprawy o pierwszorzędnej doniosłości kulturalnej i gdy krytykujący na poparcie swego stanowiska potrafi przytoczyć szereg rzeczowych argumentów.*

*Ostatni ogólnikowy zwrot listu p. rektora Jastrzębowskiego jest tak nieoczekiwany, tak nieuzasadniony poprzedzającymi go wywodami u przy tym zawiera aluzje, które by w błęd mogły wprowadzić naszych czytelników. że jak najkategoryczniej zastrzec się musimy przeciw pomawianiu nas o jakąś gorsząca akcję przez „stwarzanie atmosfery nieufności i niezadowolenia ze wszystkiego, co się dzieje w sztuce — atmosfery stałych wątpliwości”.*

*Przy okazji chcemy dodać, że tak, jak zamieściliśmy w całości artykuł p. Żurakowskiego, chociaż nie zgadzaliśmy się z niektórymi jego tezami (co było wyraźnie zaznaczone na wstępie artykułu), jak zamieściliśmy w całości list p. rektora Jastrzębow-*

*skiego, — podobnie też udzielimy głosu każdemu, kto potrafiłby rzeczowo omówić i uzasadnić słuszność wyroku Sądu Konkursowego.*

## POŁOŻENIE KAMIENIA WĘGIELNEGO POD PAWILON POLSKI NA WYSTAWIE W NEW YORKU.

W tych dniach wrócił z Ameryki komisarz generalny Wystawy w Nowym Jorku. Pobyt komisarza w Ameryce miał na celu ustalenie ostatecznej formy pawilonu oraz załatwienie spraw budowlanych. Po szeregu zmian pawilon otrzymał swą ostateczną formę, która zyskała najwyższe uznanie opinii publicznej i fachowców w Nowym Jorku. Architektura Pawilonu Polskiego przedstawia modernizację średniowiecznych form architektonicznych, używanych w Polsce. Środkiem pawilonu jest ogromna, ciężka baszta obronna, otoczona wodą, przez którą poprzez dwa mosty prowadzi wejście do Sali Honorowej. Woda dokoła baszty jest z dołu podświetlona i otoczona kwiatami. Dachy nad skrzydłami pawilonu są wysunięte, pokrywając przestrzeń dokoła basenu. Przed basztą stoi konny pomnik Jagielly. Polska zgłosiła się jako 59-te z kolei państwo. Kamień węgielny jednakże położyła 5 lipca jako trzecie z rzędu obce państwo, roboty budowlane rozpoczęła jako drugie państwo (po Belgii). Pawilon będzie gotowy w końcu grudnia.

Położenie kamienia węgielnego pod gmach pawilonu odbyło się w obecności kilkuset osób z rozmaitych środowisk amerykańskich i Polonii amerykańskiej. Przemówienia wygłosili naprzód komisarz generalny Wystawy, następnie ambasador R. P., wreszcie prezydent Wystawy. Po ceremonii na terenie Pawilonu Polskiego, odbyło się w klubie wystawowym na brzegu jeziora przyjęcie dla 200 osób. Cała prasa amerykańska opisywała tę uroczystość, szczególnie podnosząc niektóre momenty polityczne przemówienia ambasadora R. P. Prezes Wystawy w swoim przemówieniu stwierdził, że metody pracy dokoła Pawilonu Polskiego stanowią powinny wzór dla innych państw, winszując jednocześnie, jak się wyraził, „jednego z najpiękniejszych rozwiązań architektonicznych na Wystawie”. Emulacja państw pomiędzy sobą doprowadziła do znacznego podniesienia sum przeznaczonych na udział w Wystawie przez poszczególne kraje. Belgia np. wydaje 18 milionów złotych, Francja 62 miliony złotych, Anglia 45 milionów złotych. Pawilon włoski, bez eksponatów, zdobnictwa itd., jedynie w surowej budo-



OSTATECZNA FORMA POLSKIEGO PAWILONU  
NA WYSTAWIE W NOWYM JORKU



wie, kosztować będzie  $4\frac{1}{2}$  miliona dolarów. Polska przeznaczyła na budżet Wystawy 3,500.000 złotych, to też bardzo wielu pięknych efektów, jakie były przewidywane, trzeba będzie zaniechać, by utrzymać się w tej na stosunki amerykańskie skromnej sumie. Wielkość pawilonu na terenie 50.0000 stóp kwadratowych, wynosi razem z restauracją około 40.000 stóp kwadratowych, tj. ca. 4.000 m kw. Jest to przestrzeń blisko 4 razy większa od pawilonu niemieckiego lub sowieckiego w Paryżu.

#### WSPOMNIENIA I RZECZYWIŚTOŚĆ.

Przerzucając karty starych protokołów, znalazłam ciekawe sprawozdanie ze Zjazdu nauczycieli rysunku w Warszawie w roku 1923.

Celem tego ogólnopolskiego zjazdu nauczycieli rysunku było zbadanie dotychczasowych metod nauczania rysunku w szkołach różnego typu, począwszy od przedszkoli, szkół powszechnych — średnich zawodowych, a skończywszy na przemysłowych i wyższych szkołach artystycznych.

Na zjazd przybyło około 300 osób z Krakowa, Lwowa, Poznania, Bydgoszczy, Wilna i innych miast. Witale zbranych wice-prezydent miasta dr K. Iłski, protektorat objął i Zjazd otwierał minister W. R. i O. P. prof. Mikułowski - Pomorski. J. E. kard. Kakowski przesłał depeszę powitalną z błogosławieństwem.

Obrazy trwały trzy dni w kilku sekcjach. Członkowie zjazdu wysłuchawszy i przedyskutowawszy 28 refera-

tów na tematy zawodowe, metodyczne i organizacyjne, zgłosili na plenum 33 wniosków w takich sprawach, jak: podniesienie poziomu nauki rysunku, uwzględnienie jej wartości dla kultury i zdolności twórczych młodzieży, przygotowanie nauczycieli szkół powszechnych i ochroniarskich, powołanie kwalifikowanych sił do seminarium i gimnazjów, ustanowienie nauczycieli objazdowych, jako instruktorów dla szkół wszelkiego typu, utworzenie przy Ministerstwie referatu dla nauki rysunku i wiele innych.

Nad wykonaniem tych uchwał czuwać miało zawiązane podczas Zjazdu Powszechne Stowarzyszenie Nauczycieli Rysunku z siedzibą w Warszawie. Do tej organizacji należeć mieli wszyscy nauczyciele bez względu na typ szkoły, w której pracują.

Co się stało po latach z tak poważną placówką? Dziś, kiedy cały kraj mówi o podniesieniu poziomu kultury, nauczyciela rysunku wykluczono z ogólnego chóru. Kiedy tworzone nowe programy szkół ogólnokształcących, z listy przedmiotów obowiązkowych skreślono rysunek, pomimo jego znacznych i niezaprzeczalnych wartości dla kultury, nauki i codziennego życia. Państwo potrzebuje coraz więcej techników, konstruktorów — tymczasem młodzież nie uczy się rysować.

Wobec zmienionego stanu rzeczy rozgoryczenie wkłada się do duszy nauczyciela plastyka, siły plastyków odplynęły z pedagogii, zajęły się innymi działami pracy. Prowincjonalne koła P. S. N. R. wymarły. Czy po-

mimo ciężkich warunków pracy możemy ręce opuścić, zamiast zespolić swe siły?

Przecie właśnie teraz, w tych ciężkich dla plastyków pedagogów czasach, jest więcej pracy, niż wtedy, gdy państwo opiekowało się rysunkiem tak, jak wszystkimi innymi przedmiotami w szkołach. Powszechne Stowarzyszenie Nauczycieli Rysunku zawiązane na zjeździe istnieje dotąd. Ma ono na celu organizowanie społecznych sił nauczycieli plastyków, obronę ich interesów — pogłębianie kultury, pomoc fachową. Wiele z uchwał zjazdowych weszło w życie. O ponowne wprowadzenie rysunku do szkół P. S. N. R. stara się usilnie, od chwili niesłusznego skasowania tego przedmiotu, wydaje broszury, urzęda odczyty, kursy dokształcające, dyskusje na tematy metodyczno-dydaktyczne.

Dla umożliwienia organizacji Kół na prowincji nowy statut P. S. N. R. wymaga w jednej miejscowości tylko 5 osób z pośród nauczycieli rys. W każdym mieście wojewódzkim i powiatowym powinno powstać Koło P. S. N. R.

Z radością słyszę, że Lwów — ta stara kresowa placówka kultury — o gorącym sercu i ojczyściej pedagogii czynu — pierwszy zrozumiął, jak bardzo potrzebne są wspólne i liczne wysiłki do odzyskania tego, cośmy niesłuszenie utracili, i zawiązał po kilku latach przerwy Koło P. S. N. R. gotowe do współpracy z Warszawą.

Zależy nam bardzo, by przykład ten znalazł naśladowców we wszystkich ośrodkach kulturalnych Polski, by Koła P. S. N. R., które istniały w Krakowie, Wilnie, Poznaniu a przestały działać, reaktywowały swą działalność, powołały do współdziałania nowych członków i zgłosiły się do Zarządu Głównego Pow. Stow. Naucz. Rys. Warszawa, Wybrzeże Kościuszkowskie 37. Koleżanki i koledzy, którzy dotąd do organizacji się nie zgłosili, proszeni są o przysłanie nam swych adresów dla nawiązania kontaktu organizacyjnego, przesłania statutu, bliższych informacji i legitymacji, tak aby „r z e c z y w i s t o ś ć” l a t p r z y s z y ł y c h, s i ł a o r g a n i z a c y j n ą p l a s t y k ó w - p e d a g o g ó w, p r z e w y ż s z y ł a „w s p o m i e”.

J. Lewakowska

#### SPROSTOWANIE.

W Nr-ze 5 (26) Plastyki błędnie podano tytuł artykułu prof. Feliksa Rolńskiego. Tytuł ten brzmieć powinien: „Rozwijanie intelektu przez kształcenie plastyczne”.

Redakcja i Administracja: Warszawa, ul. Fredry 2 (Króla Alberta 1) — Blok Zawod. Artystów Plastyków. Sekretarz redakcji: tel. 304-12. Konto P. K. O. 1308 ● Ceny ogłoszeń: 1 str. — 500 zł,  $\frac{1}{2}$  str. — 275 zł  $\frac{1}{4}$  str. — 140 zł i  $\frac{1}{8}$  str. — 80 zł. ● Warunki prenumeraty: kwartalnie — 5 zł, dla prenumeratów Kuriera Porannego — 3.75 zł.

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

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

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