

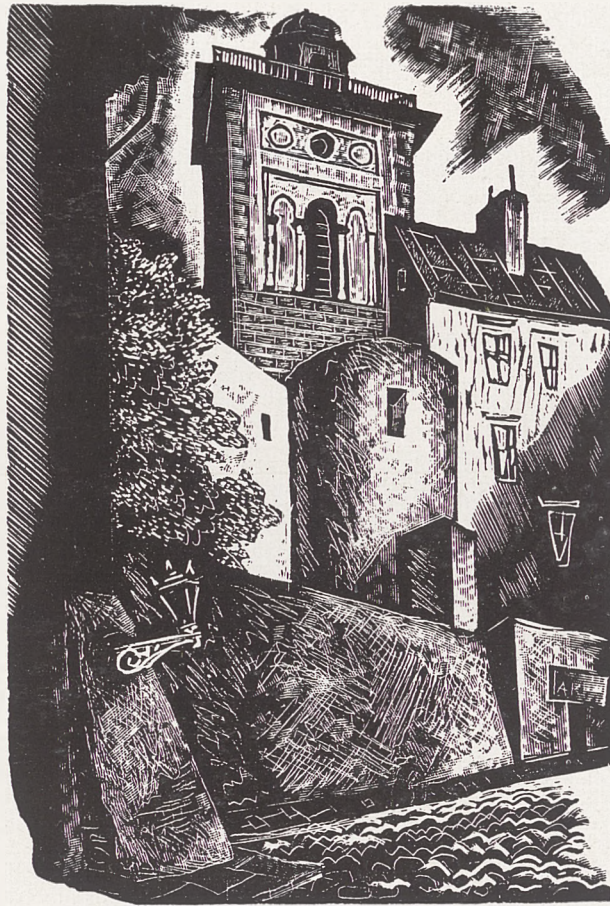
PLASTYKA

WARSZAWA SIERPIEŃ-WRZESIEŃ 1938 WYDAWNICTWA ROK IV Nr 8-9 (29-30)



P L A S T Y K A

ORGAN BLOKU ZAWODOWYCH ARTYSTÓW PLASTYKÓW



WARSZAWA • SIERPIEŃ-WRZESIEŃ 1938 • WYD. R. IV • Nr 8-9 (29-30)

T R E Ś Ć:

<i>LECH NIEMOJEWSKI</i> : Mowa nad trumną Kubickiego . . .	216
<i>JERZY WOLFF</i> : Centralny Komitet do spraw plastyki w Polsce	217
<i>TADEUSZ CIEŚLEWSKI (syn)</i> : Noakowski	218
<i>ZOFIA CZASZNICKA</i> : Tkaniny „Ładu”	225
<i>EDMUND MILLER</i> : U Tadeusza Cieślewskiego (syna) . . .	238
K R O N I K A	245

CENA ZESZYTU 2 ZŁ.

DRZEWORYT ORYGINALNY TADEUSZA CIE-
SLEWSKIEGO (SYNA). Wolne miasto Gdańsk.

NA OKŁADCE: STANISŁAW NOAKOWSKI:
Wjazd do zamku. Rysunek.

NA STRONIE TYTUŁOWEJ: TADEUSZ CIEŚLEW-
SKI (SYN). Wieża kościoła O. O. Ber-
nardynów w Warszawie. Drzeworyt.



WOLNE MIASTO GDANSK



Ś. P. JEREMI KUBICKI

Dn. 6 grudnia r. 1938 zmarł tragicznie Jeremi Kubicki, członek Bloku Zawodowych Artystów Plastyków, członek Bractwa Św. Łukasza.

Śmierć Jego okrywa żalobą sztukę polską, której splendor pomnożył swym niepospolitym talentem.

MOWA PROFESORA LECHA NIEMOJEWSKIEGO W Y G Ł O S Z O N A 9 G R U D N I A R. 1 9 3 8 NAD TRUMNĄ JEREMIEGO KUBICKIEGO NA CMENTARZU BRÓDZIENSKIM W W A R S Z A W I E

Niezbadane są wyroki Opatrzności, a kręte i zawile ścieżki, którymi podąża zboląła myśl nie-szczęśliwego człowieka.

Oto dzisiaj stajemy nietylko nad trumną naszego najserdeczniejszego Przyjaciela, ale przede wszystkim wobec zagadki, której zapewne nigdy nie rozwiłkamy.

Stajemy przerażeni i pełni zdumienia, bowiem w tej trumnie zamknęliśmy nie tylko ciało Jeremiego Kubickiego, ale razem z nim wielkie nadzieje polskiej sztuki.

I czy tylko sztuki Polskiej?

Talenty tej miary, co Jeremi Kubicki, zjawiają się rzadko i odrazu wznoszą się ponad wszelkie zapory, jakie pomiędzy nimi a całą ludzkością, w jej najszerszym zasięgu, mógłby wzniesić ktokolwiek.

A dźwignąwszy się już raz tak wysoko, obejmują wzrokiem szeroki zakres horyzontu i stamtąd tym łatwiej dostrzegają drogę, która poprowadzi ich najkrócej do celu.

Na tej drodze spotykają swych wielkich poprzedników. A idąc z nimi razem, ramię przy ramieniu, zdążają tym śmielej, tym szybciej.

Jeremi Kubicki szedł wielkimi krokami.

Każdy, kto śledził błyskawiczny rozwój jego talentu, musiał podziwiać prostotę, z jaką ten młody chłopiec szedł na podbój świata.

Tak jest, na podbój świata.

Jeremi Kubicki nie był artystą z zaścianka. Nie był prowincjonalną wielkością. Jego malowane bajeczki, które wszyscy tak dobrze znamy, nie wzruszały wyłącznie tylko szczupłego grona przyjaciół. Przejaw talentu był niewątpliwy. Iskra Boża z nich promieniała, zdobywając i przykuwając każdego, od pierwszego spojrzenia.

216 *Jeżeli nawet byli tacy, co podnosili głos protestu, tym gorzej dla nich, bo ślepi byli na ra-*

dość życia, którą głosiło malarstwo Jeremiego Kubickiego.

Radość życia...

Ciężko dzisiaj o niej mówić.

Krytyka światowa nie wahała się zestawić jego nazwiska z imionami mistrzów, które z czcią wielką wymienia historia. A każdy, kto dowiadywał się jak młodym był artysta, który malował te niezwykle obrazy, zdumiewał się nad dojrzałością jego talentu.

I to było oczywistością. Oczywiście było zdumienie, oczywistą prostotą wielkości.

Na przestrzeni dziejów sztuki nie tak znów często można spotkać artystę, który nowe znaczący drogi, który, biorąc od mistrzów wszystkie tajemiki rzemiosła, w sobie, w swoim sercu szuka słońca, które przeświecili jego obrazy...

Gdy więc dzisiaj to słońce Boże tak cudnie opromienia ruinę naszych najserdeczniejszych nadziei, tych nadziei, które wiązaliśmy z Twoim imieniem, powiedz nam, Jeremi: Czy naprawdę było Ci z nami aż tak źle?

Czy niezłomna wiara w Twoją sztukę i głęboka nasza miłość dla Ciebie były aż tak słabe, że nie liczyłeś na nas? Że nie w nas szukałeś oparcia? Milczysz...

I to milczenie ciężką będzie dla nas próbą, jak ciężkim jest cios, zadany Twoją ręką polskiej sztuce.

Zgasło słońce, które się złociło w ulistwieniu malowanych przez Ciebie drzew.

Zbladły rumieńce Twoich ślicznych dziewcząt.

Zasepiły się oblicza Twoich marsowych żołnierzy.

Pozostał tylko nasz wielki smutek.

Niechaj Ci lekką będzie ta polska ziemia, do której tak bardzo było Ci spieszno.

Niechaj Ci będzie równie lekką, jak ciężkim jest kamień, który wraz z Twym zgonem zapadł w nasze serca...

CENTRALNY KOMITET DLA SPRAW PLASTYKI W POLSCE

W grudniu roku 1938 stała się rzecz niezmiernie ważna dla organizacji życia plastycznego w Polsce, mianowicie utworzony został Międzyzwiązkowy Komitet Porozumiewawczy. Chciałbym tu podkreślić radośnie nie tylko wielką rolę, jaką może on odegrać w naszym życiu artystyczno-społecznym, ale także, w pierwszym bodaj rzędzie, zwrócić uwagę na atmosferę, z której Komitet wyrósł. Bo nie powstał on przecież z podłoża waśni, niechęci i podejrzeń wzajemnych, jeno odwrotnie z chęci dojścia do porozumienia, ze świadomości, że tylko zgodnie, wspólnymi siłami będą mogli plastycy pewne, wielkiej dla nich wagi, sprawy pomyślnie rozwiązać. Udało się plastynom, jak się tego zdrowy rozsądek domagał, znaleźć płaszczyznę, na której będą oni mogli współpracować bez groźby konfliktów.

Nasza zgodna parotygodniowa praca przygotowawcza jeszcze przed powstaniem Komitetu dowiodła, że artyści znajdują bardzo łatwo wspólny język i to bynajmniej nie abdykując ze swych indywidualnych poglądów artystycznych z chwilą, gdy zgóry pewne sprawy z dyskusji wyłącza. Wyeliminowaliśmy więc wszelkie kontrowersje natury estetycznej, uznaliśmy, że Komitet nie będzie zajmował się ani organizacją wystaw, ani urządzaniem konkursów, ani tym wszystkim, co należy do zakresu działalności grup ideologicznych. I okazało się natychmiast, że poza domeną starć wzajemnych znajduje się strefa, gdzie współpraca poszczególnych związków jest nie tylko możliwa, ale konieczna. Konieczna choćby dlatego, że pewne rzeczy słusznie nam należne, będą mogły być przez nas osiągnięte dopiero z chwilą powstania wspólnej reprezentacji wszystkich plastyków polskich.

Jeśli dotąd mogło się czasem wydawać, że walka idei w sztuce była także walką ludzi i jeśli tak nawet czasem istotnie było, to od tej chwili została artystom dana możliwość dużo pełniejszego poznania się ze wszystkimi tego poznania konsekwencjami. Dotychczasowe nasze życie wybudowało pomiędzy organizacjami istne mury chińskie, sklecone jak się teraz okazuje przede wszystkim z iluzji i uprzedzeń. Uważaliśmy się czasem za antagonistów tylko dlatego, żeśmy się

nie znali. Dziś antagoniści sprzed paru miesięcy są przyjaciółmi, bo wystarczyło zetknąć się z takim czy innym „ludojadem”, by odkryć w nim baranka. W takiej atmosferze koleżeństwa i zaufania nawet dyskusje na temat sztuki, prowadzone oczywiście z okazji zetknięć towarzyskich, będą mogły spełnić dodatnią rolę wymiany myśli.

Członkami założycielami Komitetu są następujące organizacje: Związek Zaw. Polskich Art. Plastyków w Warszawie, Blok Zawodowych Art. Plastyków, Zrzeszenie Polskich Art. Plastyków, Związek Polskich Art. Grafików, Związek Zawod. Art. Rzeźbiarzy, Cech Art. Rzeźbiarzy, Powszechny Stow. Nauczycieli Rysunku, Związek Pedagogów Szkół Artystycznych.

Związki te utworzyły Komitet Organizacyjny złożony z delegatów poszczególnych zawodów, Komitet wyłonił Komisję statutową, która opracowała projekt statutu i w połowie grudnia 1938 na zasadzie uchwalonych punktów Statutu, dotyczących się organizacji władz Komitetu Porozumiewawczego, ukonstytuowała się Rada Naczelna Centralnego Komitetu dla Spraw Plastyki w Polsce.

W skład Rady weszli upelnomocnieni delegaci Zarządów wyżej wymienionych organizacji zawodowych — po trzech z każdego Związku. Rada Naczelna wyłoniła Zarząd Główny jako swój organ wykonawczy. Do Zarządu weszli: prezes Mieczysław Schulz, wiceprezes Adam Gerzabek — polityka zawodowa, Wacław Radwan — sprawy pedagogiczne, Adam Półtawski — sprawy zawodowe, Maciej Nehring — sprawy gospodarcze i finansowe, Adam Siemaszko i Józef Szperber — samopomoc i opieka społeczna, Jerzy Wolff — propaganda i wydawnictwa, Zygmunt Badowski — sprawy ogólne i sekretariat.

Wszyscy członkowie Rady gotowi są oddać swój czas i swoją najlepszą wolę pracom Komitetu w przeświadczeniu, że, zjednoczeni, plastycy lepiej będą mogli służyć sprawie sztuki polskiej i przez to samo polskiej kultury.

Odczyt w Bloku Z.A.P. 9.XI.1938 z okazji 10-lecia zgonu artysty

Bóg stworzył człowieka — na obraz i podobieństwo swoje. Zaś człowiek stworzył architekturę. Rodin twierdził, że człowiek jest to chodząca budowla.

Biura podróży pragnące zachęcić turystów do zwiedzania naprzykład Indyj — przedstawiają na plakatach przede wszystkim architekturę.

Myślę, że muzycy a także matematycy doznają istotnych wzruszeń patrząc na architekturę.

Również literaci. Choćby tylko dlatego, że Saint Beuve wyraził się o wierszach Baudelaire'a jako o „...juristicie dziwnej architektury”.

Jak nęcą do siebie opustoszałe miasta, ruiny czy wykopaliska. Sedzeste, Pompei. To tam człowiek żywy kieruje swoje kroki, żeby stopę swoją postawić na śladach stóp tych, którzy kiedyś minęli.

Jak szczególnie poruszające jest siedzieć na jakimś gładzie w Selinuute i jakgdyby wyczekiwać, że z za węgla ulicy ukażą się starożytni. Och! przecież widać ślady ich stapań. Tam, gdzie można oglądać resztki domostw, tam serce tętni wspomnieniem człowieka!

Rozległe pola, dalekie powierzchnie mórz, spiętrzone w niebo Himalaje, czy zawile gmatwaniiny dżungli — to wszystko zastanawia myśl. To jest nieludzkie niemal. Dla wielu — nawet bezbożne.

Ale architektura — osobny budynek, czy zespół miejski, — to przenika nas poczuciem człowieczeństwa świata.

Toteż naturalnym, ludzkim instynktem wiedzeni są ci wszyscy peregrynatorzy zbierający się z całej Warszawy w zaułkach staromiejskich, aby własnego oka, dłoni i stopy doznaniem zetknąć się z niedawno odsłoniętymi Murami Obronnymi Warszawy u zbiegu Podwala i ulicy Nowomiejskiej, zwanej także Gołębią.

Jak cieszą się dorośli i malcy, że mogą wejść wzwyż ciasnych schodków, że mogą wyjrzieć przez strzelnice w blankach, że mogą zanurzyć się we wnętrze baszty.

Wchodząc w obręb tych cegieł zestawionych architektonicznie, wkraczają jakgdyby w inną rzeczywistość, w jakieś zaczarowane progi fantazji. Fantazji tym snadniej wzruszającej, że mającej za plecami czasu obecnego rzeczywistość arcyrealną!

Kiedy najeźdźca chce podeptać jakiś lud, burzy jego siedziby i zaorywa ziemię na miejscu dawnych osiedli.

Dopiero w ten sposób uważa, że zniszczył coś ważkiego w psychice uciemionego ludu.

Jakkolwiek można się też na to zapatrywać z różnych punktów widzenia — doznaliśmy ulgi widząc w gruzach sobór na Placu Marszałka. Obca architektura, swoim kształtem przestrzennym, dławiła nas nieznośnie.

I wiedzą o tym wszyscy, że wyrazić swą władzę nad ziemią i jej mieszkańcami — to wznosić świątynie, areny, łaźnie, łuki i mosty.

Więc też Giovanni Battista Piranesi, patrząc na gigantyczne pozostałości rzymskich budowli, odpoznał w nich potęgę Rzymu, panującego nad ludami od Piramid aż po wyspę Albionu.

I jeżeli księgę nazywam sobowtórem człowieka, to architekturę odczuwam, jako jego trzecie ciało — o ile drugim jest szata.

Bo zaiste kiedy widzę dom — wiem, że ma on duszę. Ma albo miał. Jeżeli miał — wówczas jest to dom umarły. Ale to trzecie ciało nie ulega nicestwu tak pełnemu smutku jak pierwsze. Ono się daje wskrzeszać.

Ba — pozwala w siebie inkarnować nowe dusze. I oto jest triumf architektury.

Niech też będą pochwaleni ci, którzy przez mądrość i miłość powołują do życia nowego mury często już zapomniane.

Ba, ale nie zawsze mądrość i miłość rozporządza dłońmi pełnymi cegieł i wapna. Nie wszystkie mądre i miłujące dłonie mogą się imać kielni.

A wówczas — imają się narzędzia, które podobna roźdzce czarodzieja ma moc ujawniania tego, co z korzeni rzeczywistości wyrosło łodygą, dźwigającą liście i kwiaty marzenia.

*

Któżby w tej chwili nie pomyślał o Noakowskim?

Tak, oczywiście, przede wszystkim właśnie, Noakowskim.

On to przecież mocen był skinieniem jedynie przelotnego napomknienia przywoływać do istnienia realnego zespoły sugestji wizualnych, którym na imię ARCHITEKTURA.



STANISŁAW NOAKOWSKI.

Zamek renesansowy.

Mówi się o absolutnym słuchu muzyków czy śpiewaków. Noakowski miał absolutne poczucie architektury. Poczucie jej sensu najistotniejszego. I potrafił jednym muśnięciem pędzelka, zwilżonego tuszem czy sepią, napisać znak czytelny *zupełnie*.

Jeżeli Wyczółkowski był Noakowskim drzew — to nawzajem Noakowski był Wyczółkiem architektury. Zresztą i Wyczół potrafił, trzema wytarciami pędzla o papier, nagryzmolić, jak genialna kura patykami, hieroglify dający się czytać jako Ratusz w Sandomierzu czy jakiś tam gmach gdzieindziej.

Wszakże ten Ratusz Wyszowa przynależy nie tylko rysowniczą abstrakcją kształtu, ale właśnie wprost murami, do Sandomierza czy Kazimierza.

Ale znaleźć „w terenie”, wedle słówka en vogue, któryś z tuszów Noakowskiego, daremna to i zbyteczną mitręga bodaj.

Tak, to wszyscy wiemy już na pamięć, że ten gzyms jest tutaj a ten hełm ówdzie, zaś portal jeszcze gdzieindziej. Ale całość jakaś, któraś, naznaczona przez Noakowskiego na tej albo innej stronie w jego niezbroszurowanej księdze Widzeń Architektonicznych — taka całość ist-



STANISŁAW NOAKOWSKI. Mury o b r o n n e.

nieje jako fakt dokonany, tylko i jedynie właśnie tam na owej białej powierzchni dźwigającej lapidarne S. N. podpisu wirtuoza wniówień najbardziej nieodparty.

Och! Bo przecież niema tu malarstwa, niema tu faktury, ani niczego takiego, to tylko wniówienia.

Ktoś, pisząc o akwafortach Rembrandta, zawołał mniej więcej w tym sensie:

„Ludzie, drzewa, twarze? nic podobnego! Przypatrzcie się z bliska i uważnie. To szarlataneria. Nic tu ponad zygzaki bezładne, zgmatwane jak sznurki w pudełku.

Nie, to nie są ludzie, to są tylko majaki rysowniczych zawiklin”.

*

Idee Platońskie są, chronologicznie rzecz biorąc, wcześniejsze od świata — stworzonego.

Rysunki Noakowskiego powstały potem, już po stworzeniu świata — w danym przypadku świata architektury.

To nic.

Mimo to wyglądają tak, jakby one właśnie były wcześniejsze i natchnęły swoją nieuchronnością czaru do realizacji w murze, tego, co marzyciel zaproponował lapidarnością swych plam i kresk.

Mniemać zaś, że te plamy i kreski są bardziej autentyczne bodaj niż mury — byłoby to uważać otwarte na ścieżaj drzwi.

Toteż ten i ów w Wąchocku, czy Sulejowie, albo Czerwińsku napewno woła na widok cegieł i gładów: „Ależ to przypomina Noakowskiego!”

Tak samo jak mgły przypominają Whistler'a i Turner'a.

Jak w ogóle natura przypomina i naśladuje sztukę wedle słów Lorda Paradox'a.

*

Stenografia sejsmografu, jakim był Noakowski, jest niechybna w trafności.

A to przede wszystkim dlatego, że jakkolwiek bezludna, jest przecież niesłychanie arcyłudzka. Rysunki artysty odsłaniają w liniach architektury rytm tętna krwi ludzkiej.

I także tego, co jest aktualne poza nawiasem *Articles de la mode*. Więc nawet waham się rzecz słówko, trącające naftaliną. No! Myślę o duchu. Tak ot, przez kaprys przekory napewno, wydaje mi się, że strzelistość — rozłożystość — efekt zaciszności albo dostojenstwa, wspaniałość czy więźność, — że to są słowa, mówiące o sprawach nieco, w sensie ostatnich zdobyczy nauk ścisłych, metafizycznych.

A to właśnie miał Noakowski zawsze na końcu swego narzędzia rysowniczego — tę wymowność metafizyczną. I rzecz godna zastanowienia, wymowność ta zachowała jednak cały smak fizyczności.

Noakowski był koneserem, tego „co widać”, wytrawnym.

Wiedział, instynktownie już wreszcie, jak wygląda uroczyść przepychu, jak skrupulatność wykwinu. Co stanowi o charakterze skupionym, a co o bujności brawury.

Barok, romańszczyzna, gotyk, renesans, rococo i wszystko to, co znamy jako etykiety stylów — to dla Noakowskiego było harfą wielostrunnych efektów kształtu, niemylnego przez wymowną więźność. — Wymowną wystarczająco.

Otóż to, wystarczająco. Tak dalece, że zastępującą namolną gadatliwość rzeczywistości.

*

Często przydarza się, że ktoś nagle zapytuje: „Na czym polega styl barokowy?”

Wtedy najlepiej jest dobyć z zanadru odpowiedzi rysunek Noakowskiego i pokazać zadającemu pytanie.

Cóż za upajająca wystowność rysunku, tego pierwszego pisma człowieczego.

Ogromne sale wspaniałych pałaców, komnaty, izby, zakamarki, pokoje, te wszystkie niuanse werbalne, dla wyrażenia różnaitości charakteru

wnętrz gmachów — pod piórem, pędzlem czy pątykiem Noakowskiego nabierają znaczenia sugestywnego — one tam dopiero coś znaczą — na stronkach jego rysunków! Patos rozpiętości stropów, egzaltacja dali zwierciadlanych posadzek, masywność murów — finezja wieżyczek, alfabet ten czytelnym jest wyraziście.

Ba, a wyrafinowanie filigranowego detalu na nagiej syntetycznie rozległości pustej ściany — jakieś okienko, jakieś epitafium, czy drewniany krzyżyk — tu Noakowski jest nieomylny aż do ideału.

Mieszkać, mieszkać, w tych wszystkich wnętrzach! Wypełniać je sobą — doznać na własnych nerwach emanacji tych ścian zestawionych tak kusząco!

Mieszkać w izbach otynkowanych na biało, w komnatach z kobiercami, w apartamentach i salonach oglądających swe piękno w lustrzanych złudach wtórnych głębi!

Wstępować po tych uroczystych stopniach, miąć zdobne drzwi!

Wkraczać w głąb tych wnętrz hipnotycznie zachłannych, to przeistaczać się niemal. Być ich mieszkańcem to *stawać się* ich mieszkańcem.

To wcielać w postaci, którym takie wnętrza przynależą.

Jeżeli zmiana szaty jest już rodzajem przeistoczenia, to ileż przenikliwiej przeistacza człowieka wnętrze, w którym się znajduje.

Dlatego czują architekturę jako trzecie ciało. Ale spróbujcie sami!

Wejdźcie tam, na stronie Noakowskiego a przyznacie mi rację.

Mijając je, będziecie ulegali przemianom szczególnym.

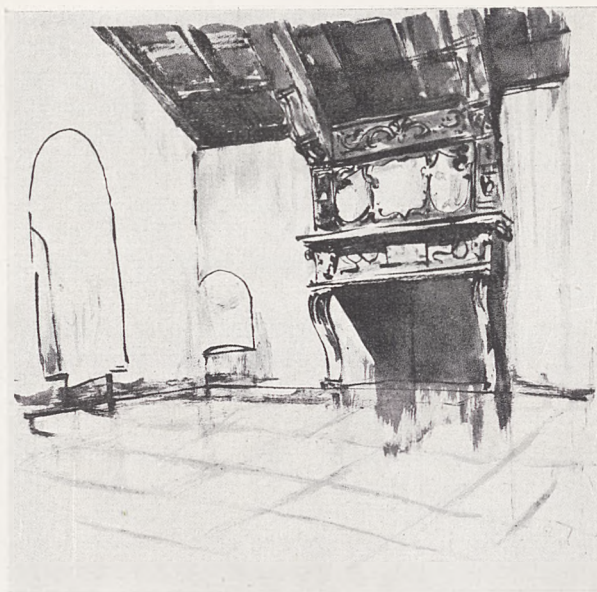
Będziecie je, przywdziewając na siebie jak szaty, oblekali jak ciała i we wnętrzach rycerskich stawać się będziecie rycerzami, zaś w klasztornych mnichami.

Niesposób się przecież im oprzeć — skoro ich byt wyznaczył, rytmem swoich rysunków, Noakowski.

Scenerie tych architektur ogarniają widza magią nieprzemожonej argumentacji. Argumentacji niezawodnego wizjonerstwa.

A tak, bo skoro artysta mógł z taką niechybnością dłoni rozsnuć swoje widzenia, to jakże byśmy śmieli oglądać je opornie.

Toteż nie ma wobec Noakowskiego nigdy mowy o oporze. Wszystko to w nas, co nie zostało zamoryzowane przez pasje niższych kategorii, wszystko to oddźwiękiem zachwytem w obliczu owych zarysów sugestyj porównu misternych jak mocnych.



STANISŁAW NOAKOWSKI. *Kominek renesansowy.*

Jest bowiem finezja w zaznaczaniu linii, ale jest także siła, rzetelna męska siła, we władaniu płamą. Mniejsza o to, białą albo czarną. Jest finezja w krzywych, jest siła w prostych. Ale ta finezja nigdy nie jest wiotka, zaś siła często bywa pasją drapieżnej mocy.

A w sposobie zespolenia owej misterności z mocą jest także jedno i drugie naraz. I to jest właśnie wzór chemiczny na lapidarność wymowy Noakowskiego.

Kiedy artysta pisze taki np. rysunek, który wyobraża ogromny kominek renesansowy sięgający swym bogato ornamentowanym kształtem od posadzki aż do powały — ciemnej, kasetonowej, to całą resztę — a więc posadzkę i ściany, zaznacza jedynie kilkoma cienkimi smugami — śladami pędzelka. Krawędzie załamania powierzchni — oto co wystarcza, żeby określić sytuację kominka w obszarze pustej komnaty. Jakiego wizualnego znaczenia nabierają dzięki temu zarówno kominek, jak i komnata.

Jak nieprzekonywująco wygląda wobec tego całe wścibstwo plotkarstwa jakiegoś naturalisty — wałkującego olejną farbą „wszystko”, co spostrzegą jego fizjologiczne oko, przeciętnego pożeracza codzienności.

Noakowski też jest pożeraczem — nigdy nie syty. *Ale pożeraczem uroczystości.*

Rysując jakikolwiek „szkie”, jak je nazywał, artysta celebrytuje nabożeństwo. Może to być wielka wspaniała suma, albo poprostu cicha la-

koniczna msza, ale zawsze artysta znajduje się na stopniach przed ołtarzem. Nigdy bezmyślny, nigdy obojętny, ani zblazowany, za każdym razem, kreśląc magiczne formuły koncepcji architektonicznych, Noakowski tętni dreszczem natchnienia.

I ten dreszcz natchnienia zabezpiecza jego zygzak rysowniczy przed kaligrafią, która czai się zawsze pętlą śmiertelnego znużenia, nawet u największych.

Noakowski nie raz podejmował ten sam temat. Ale żaden renesans ani rokoko nie powtarzały się pod jego pędzlem, bo Noakowski nauczyciel nigdy nie był belfrem.

Toteż jeżeli ktokolwiek, zanim zobaczył jego rysunki, miał obojętnie architekturę, to po zobaczeniu szkiców syna rejenta z Nieszawy, miał oczy otwarte i, myślę, zawsze odtąd łaknące patrzenia na kulisy teatru, którego aktorami są poprostu ludzie. Bo zaiste, architektura Noakowskiego to olśniewający teatr dziejów. Nie dziw więc, że jak sam pisze, porwała go „największa księga nasza XIX stulecia, na której cześć pomnik stawićby należało”. „Album” Matejki. To też przecież jest widoczne, bez wskazywania palcem, że Noakowski jest także Matejką architektury.

I kto wie, wpadając w przesadę, możnaby twierdzić, że Album Noakowskiego mogłoby w braku tamtego także pokazać Polakom Polskę.

Nie mogę w tej chwili nie zacytować słów samego Mistrza. Oto one:

STANISŁAW NOAKOWSKI. Wnętrze rokokowe.



„Im straszniejsze przychodziły wieści o walkach w Polsce, im dłużej trzy potworne cielska najeźdźców drapieżnych tarzały się w zaciętych zapasach na żywnych łąkach naszych, wśród borów, piachów i rzek, wśród chałup, dworów, kościołów, w lipach, kasztanach i topolach ukrytych, wśród miast i miasteczek, pałaców i ruin zamczysk odwiecznych, wśród krzyżów przydrożnych, kapliczek, cmentarzy, druzgocą i w perzynę obracając resztki kruche naszego dobytku kulturalnego, przez wieki niegdyś nagromadzonego, skarb nasz największy, tak mało przez społeczeństwo nasze, niestety, znany i długo niedoceniany, *najszlachetniejszy kwiat duszy polskiej w formy plastyczne architektury ujęty* — tym bardziej wizje Polski dalekiej stawały się coraz realniejsze i wyrazistsze, tym natarczywiej kiełkowała myśl o niezbędności odtworzenia w rysunkach zbiorowego oblicza dawnej architektury polskiej, pięknej i szlachetnej — takiej, w jakie wieki Ojczyznę naszą przybrały, *takiej, jaka istniała lub istnieć u nas mogła*”.

To właśnie jest tajemnica czaru Noakowskiego, że nie pedanteria suchego kreślarza z biura architektonicznego dotykała niegodnymi palcami relikwii, ale że tkliwość współczującego artysty kładła na nie swe nabożne dłonie.

Gdybym był poganinem, wyobrażałbym sobie, że duch Noakowskiego uzyskał w swym bycie pozacielesnym możliwość wieczystej rozkoszy przebywania pośród rozległych architektur wypełniających zawiklinami swoich brył i wewnątrz cały przestwór Nieba.

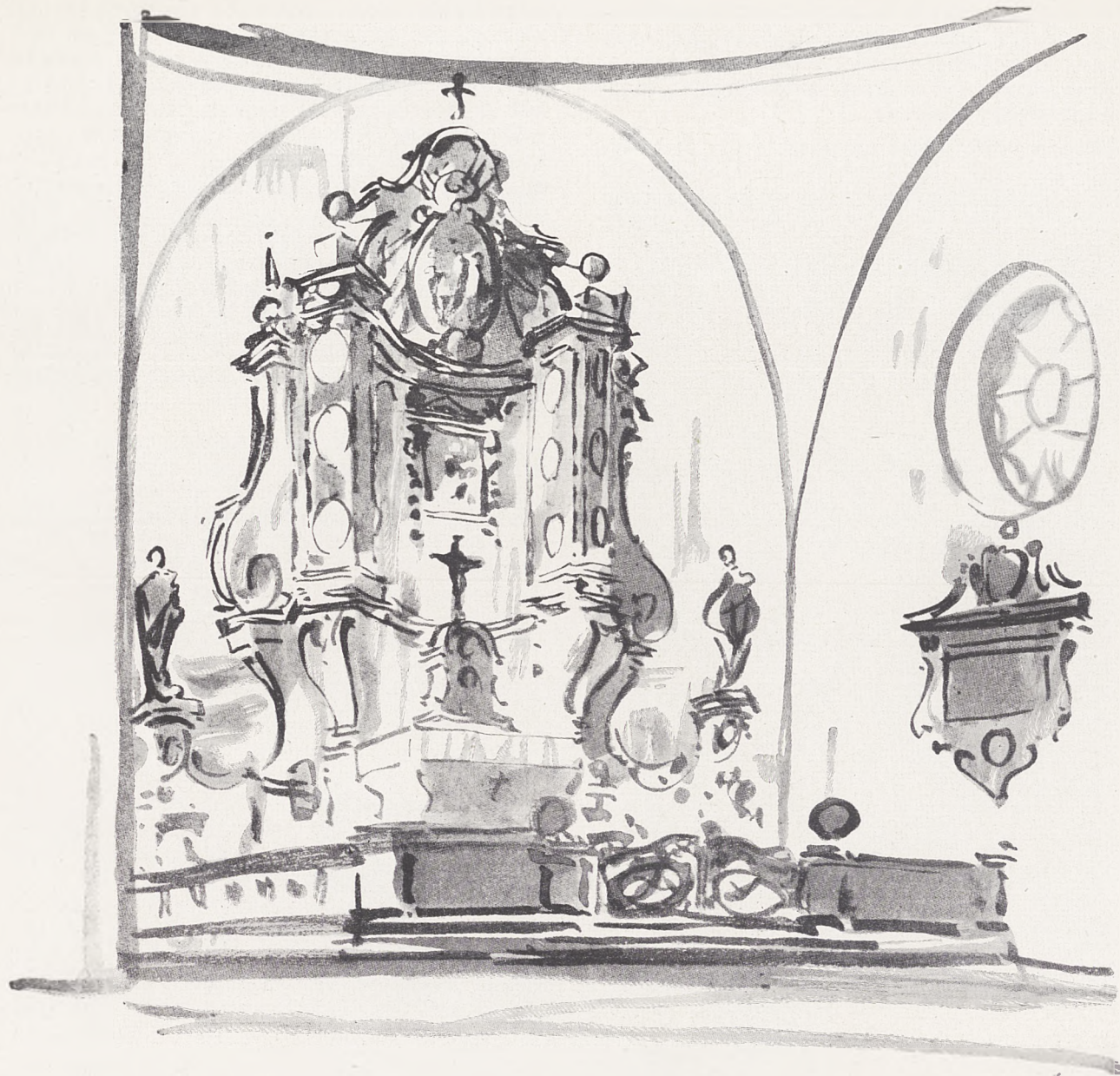
Gdybym był fantastą, upierałbym się, że Noakowski nie był realnym człowiekiem, ale że był to legendarny Król Duch Architektury Polskiej, przysłany pomiędzy nas dla dokonania sugestią rysunków tego, co powinno być zbudowane z cegieł i kamieni.

Księga architektonicznych widzeń Noakowskiego jest, skoro się już zjawiała w zasięgu naszych dłoni, nieodzowna, nieodzownością najbardziej konieczną.

Nie można sobie wyobrazić, żeby mogła być się nie pojawić. Nie można bez niej żyć. Oglądanie jej stronicy przywraca nam świadomość wewnątrz nas trwającej przeszłości. Oglądając jej karty wołamy sami do siebie: Mieszkaliśmy tam! Modliliśmy się przed tym ołtarzem! Kłęczeliśmy w tym konfesjonale! Kroczyliśmy przez te sale! Żyliśmy tam, oh, napewno żyliśmy tam!

Tak! żyliśmy — to pewne.

Ale oto, dzięki Noakowskiemu, możemy żyć nadal, wszędzie tam, gdzie nas zaprowadzi skinieniem różdżki swego czarodziejskiego pędzla. I musimy.



STANISŁAW NOAKOWSKI.

Ołtarz barokowy.

Architektura to Pełnia Przestrzeni.

Bez niej przestrzeń byłaby pusta, a my bezdomni.

Bo jeżeli Ziemia daje nam grunt pod nogami, to Architektura ofiarowuje nam dach nad głową. I ogarniając nas bezpieczeństwem ścian, nie zamyka nas pozostawiając dla naszych stóp progi drzwi, a dla naszych spojrzeń wykroje okien.

Wszakże nawet do cna odczytane teksty zachowują hermetyczne treści i niezbędny bywa ini-

cjator wiodący nas za rękę tam, gdzie zdawałoby się byliśmy dotąd jak u siebie w domu.

Noakowski sprawia, że ustępuje rezygnacja opatrzenia. Noakowski czyni, że zaczyna w nas krążyć życie. Tak, w nas — nie w architekturze. Ona bowiem jest zawsze żywa. Tylko my gnusniejemy w zubożeniu wobec niej i patrząc zagasłym okiem, widzimy ją zgasłą.

Ale dość, abyśmy spojrzeli w tablice orzeźwiającej Noakowskiego i odnaleźli w ich zwierciadłach entuzjizm naszych oczu.

Nie dziw więc, że ci wszyscy, którzy nietylko oglądali jego rysunki, ale kiedyś dostąpili także jeszcze zaszczytnej radości uczestniczenia w jego gawędach, że ci wszyscy są do dna pełni entuzjazmu swego Mistrza!

Masywna bryłowatość romańszczyzny, posępno-drapieżne mury Italii udzielnych książąt, filigrany francuskiego rococo. Zaciszna zażywność i rubaszne wybryki polskiego baroku, jasność konstrukcyjna i pogoda dekoracji renesansu — oto tematy rysunków.

Tak, ale jednocześnie także wirtuozeria instynktowna zawikliny rysowniczej. Soczystość plam mrocznych, werwa olśniewająco białych, intensywne wypukłości linii krzywych. Wnikliwość wszelkich zygzaków.

Niewiadomo jak i czym dokonane są ewokacje chropowatości i gładzizny, lustrzanego połysku — całe to władztwo malarza — rysownika.

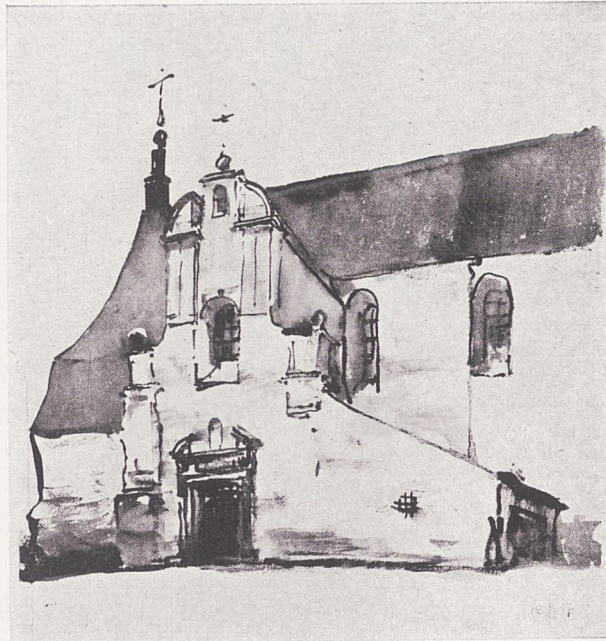
Rysownika, który, wbrew niezręcznym czyimś słowom, nie był aspołeczny, apolityczny, ani bezpłciowy, bo kiedy na jakimś swoim odczycie miał przed sobą dwór cara rosyjskiego, nie wahał się rozwodzić nad miękką, szlachetną, promienną bielą Orła Białego i drapieżnym mrokiem czarnego orła rosyjskiego.

Rysownik w ten sposób rozumiejący walory formalne był predestynowany do wzniesienia, na stronicach polskiej księgi kultury, nasyconych treścią głęboką zabytków architektury „takiej, jaka istniała, lub istnieć u nas mogła”.

Odchodząc z pomiędzy żywych, Wielki Profesor Polskiej Architektury mógł też być spokojny, że ta architektura nie tylko „istniała lub istnieć u nas mogła”, ale — poprostu — „*Istnieje*”!

A to właśnie dzięki mocy natchnionych jego — Noakowskiego dłoni!

Tadeusz Cieślewski Syn.



Tkactwo „Ładu” jest niewątpliwie w naszych stosunkach artystycznych zjawiskiem o charakterze określonym i specjalnym. Nie ma nic w Polsce, co można byłoby przeciwstawić „Ładowi” pod względem zarówno formy organizacyjnej jak i całokształtu zagadnień treści tkackiej. Są wprawdzie luźno rozsiane pracownie tkactwa ręcznego, metoda jednak pracy i zakres produkcji najczęściej nie wykracza poza jeden lub dwa działy.

„Ład” ma ambicje bardzo rozległe: od wybitnie użytkowych ubraniowych tkanin do technik wymagających poważnych wysiłków artystycznych, jak technika gobelinowa. Mamy następnie cały szereg przejściowych form, które przechodzą od meblowej jednolitej tkaniny o skromnym splocie w coraz bardziej skomplikowaną wzorzystość i subtelność tkaninowego rysunku, od geometrycznego układu do swobodnej obrazowej kompozycji, od grubych tkanin fakturalnych do cienkich precyzyjnych jedwabi.

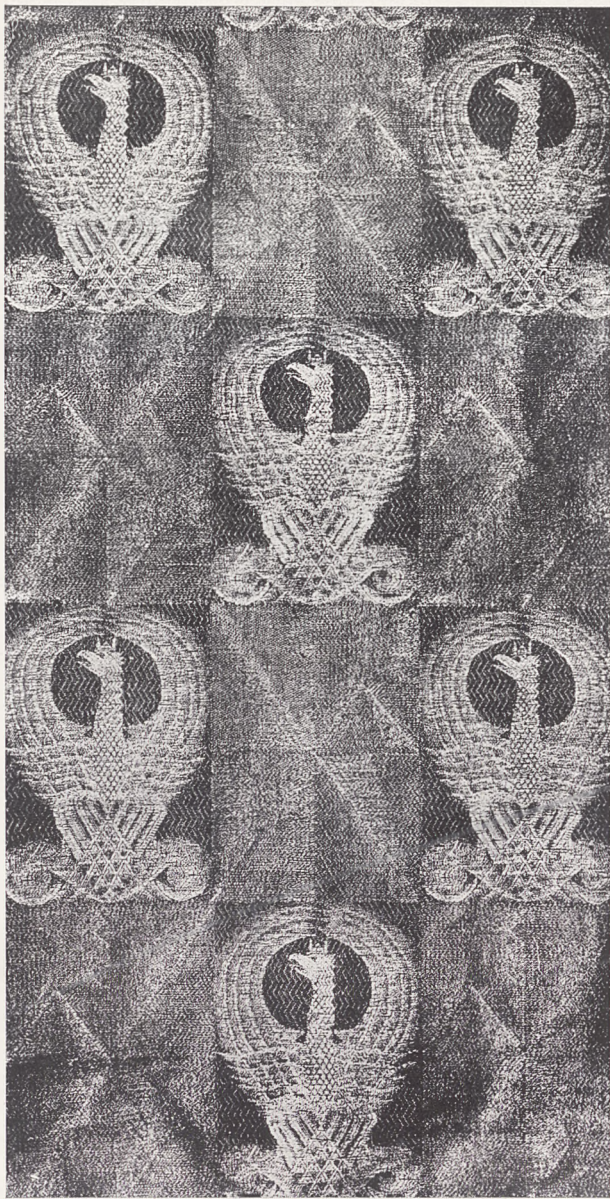
Skala i zasięg bardzo duży, toteż granice osiągnięć artystycznych przesuwają się naprzód w stałym poszukiwaniu nowej formy i techniki. Tam, gdzie tyle jest zadań, muszą być albo wszechstronnie uzdolnione jednostki, albo wysiłek artystyczny musi rozkładać się na większą liczbę osób, toteż o ile np. w Szwecji ugrupowania artystyczne w dziedzinie tkactwa składają się z kilku osób, w „Ładzie” jest obecnie około 30 osób (członków) projektujących tkaniny, nie licząc studiujących w Akademii Sztuk Pięknych, którzy również zasilają swoimi tkaninami „Ład”.

Pomimo zdecydowanego wyrazu tkactwo „Ładu” zawiera bardzo dużo pierwiastków i czynników, które są skomplikowane i trudne do sprecyzowania. Różne wpływy narastają warstwowo i sięgają, jak w ogóle cała organizacja „Ładu”, wstecz do przedwojennych idei artystycznych warsztatów krakowskich. W pewnym stopniu „Ład” wzoruje się na Warszawskim Towarzystwie Popierania Przemysłu Ludowego. A więc podobnie jak ono, popiera krajowe surowce tkackie, na pierwszym miejscu len i wełnę, tworzy warsztaty produkcyjne kilimowe i tkactwa żakardowskiego. Oba te działy są też w programie ćwiczeń szkolnych w Szkole Sztuk Pięknych, obecnej Akademii. Związane są ściśle z projektowaniem wewnątrz w pracowniach prof. J. Czajkowskiego i prof. W. Jastrzębowskiego.



WOJCIECH JASTRZĘBOWSKI.
„Piły”. Kilim. 1919.

Technika kilimu, bliska malarstwu, najmniej wymagająca wiedzy technicznej tkackiej, oparta raczej na kompozycji ornamentальной i harmonii kolorystycznej, w początkowym okresie najbardziej interesowała „Ładowców”, była atrakcyjną i spełniała w pewnym stopniu rolę obrazu, działała kolorem, plamą, treścią zarówno w zastosowaniu, jak i wypowiedaniu się artystycznym projektujących, zadawalniała całkowicie ich ambicje twórcze. Toteż obecna Akademia Sztuk Pięknych na wystawach dorocznych była udekorowana wspaniale ogromnymi kilimami, które zajmowały tu tyle miejsca, że w porów-



LUCJAN KINTOPF. „Orły duże”.
Tkanina lniana. 1927.

naniu z nimi ówczesne malarstwo, zgrupowane w kilku salach, przedstawiało się nagle. Produkcja twórcza była silna szczególnie w okresie współpracy Szkoły Sztuk Pięknych z „Ładem”, kiedy członkowie „Ładu” byli jednocześnie studentami, a warsztaty tkackie miały swój lokal w Szkole Sztuk Pięknych. Czy działała tu bliskość, skupienie, nastrój studiów, stałego i zorganizowanego wysiłku artystycznego, czy też świeżość i nowość samego zagadnienia — w każdym razie okres ten można obecnie z całą

pewnością uznać za największe nasilenie pracy twórczej „Ładu” nie tylko w kilimkarstwie, ale też i w tkactwie żakardowskim.

Była przede wszystkim zwarta grupa osób, która postawiła sobie za cel budowanie i tworzenie nowych wartości. Myśl wolna była od spraw gospodarczo-handlowych, zamówienia nie regulowały pracy artystycznej, a przeto mogła się ona rozwijać całkowicie własną, indywidualną drogą i tym samym kształtować swoje własne oblicze.

To, co robi zagranica, co jest modne, co jest potrzebne, nie było rozważane. Świat zamykał się w pewnym stopniu na Wybrzeżu Kościuszkowskim, które tworzyło własne zasady i warunki pracy twórczej.

Za konieczność uznano ściśle związanie pracy z warsztatem, z materiałem, techniką, kolorem, formą.

Bezpośredni czynny udział artysty w powstawaniu tkaniny jest na terenie ówczesnej Polski, a może i Europy („Ład” powstał w roku 1926) bezwzględnie faktem nowym i wprowadzającym do tkactwa, szczególnie żakardu, nowe wartości odrębne i oryginalne.

Dotychczas ustalony był system technicznego opracowania tkaniny żakardowskiej wzorzystej, której wykonanie na warsztacie polegało na dwóch czynnościach. Pierwsza — to projekt malarski robiony przez artystę zazwyczaj niezaznajomionego z techniką tkackich wiązań.

Drugą czynnością było dostosowanie projektu do warsztatu, przetłumaczenie na sploty itp.

Robił to rysownik na podstawie ustalonego systemu wiązań. Ten system pracy nie dawał właściwych rezultatów, gdyż artysta - malarz nie znał techniki tkackiej, rysownik - technik nie miał przygotowania artystycznego (zresztą system ten trwa nadal w przemyśle fabrycznym).

Już na kursie tkackim w Szkole Instruktorów przy Tow. Pop. Przem. Ludowego L. Kintopf zrobił z uczniami próbę połączenia tych dwóch czynności w jednej osobie.

Wyniki były świetne. Ta sama metoda, zastosowana w studiach tkackich w Szkole Sztuk Pięknych, rozszerza zakres możliwości wzbogacenia projektu malarskiego właściwym i harmonijnym przeprowadzeniem techniki wiązania. Osobiste opracowanie techniczne rysunku tkackiego przez autora utrzymuje się „Ładzie” i pod tym względem może najbardziej tkaniny „Ładu” różnią się od tkanin dekoracyjnych żakardowskich produkcji fabrycznej, gdzie rola artysty jest bardzo powierzchowna.

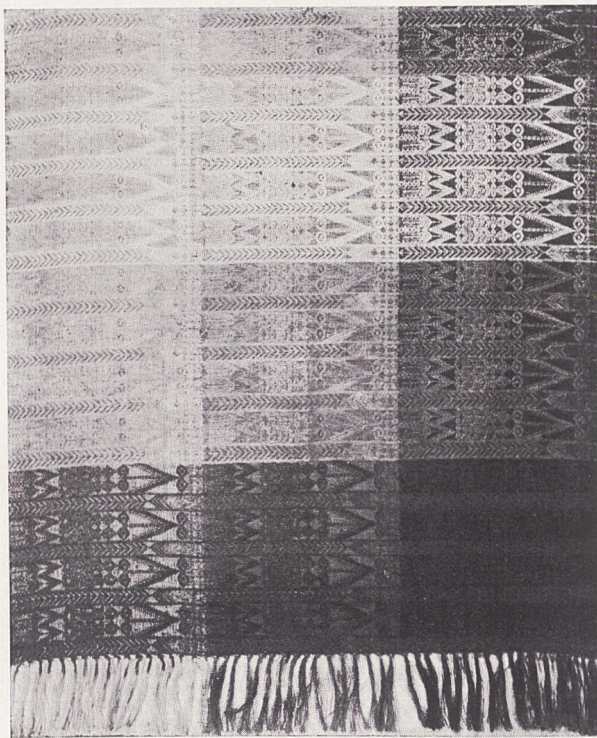
W kilimkarstwie „Ładu” obowiązują te same zasady bezpośredniej osobistej pracy wykonawczo - technicznej.

Po wielkiej fali twórczości kilimowej, na skutek poniekąd nadprodukcji i zmiany koniunktury (zbyt wysokich kosztów), stopniowo następuje wielki rozkwit tkactwa żakardowego. Jednocześnie zaczyna się specjalizacja w kilimach: wyróżniają się Grodecka, Plutyńska, Mikołajczykówna, Bukowska, Karpińska i in.; pierwszym wyłącznie uprawiającym tkactwo żakardowskie jest L. Kintopf, później Bukowska i inni.

Tkactwo żakardowskie nie rezygnuje z ambicji artystycznych, jest tańsze od kilimu, a więc i bardziej demokratyczne. Rola „Ładu” jako propagatora krajowych surowców, głównie lnu, staje się też rolą społeczną. „Ład” nie tylko dekoruje kilimami gmachy reprezentacyjne, ale też kryje meble do skromnych tanich mieszkań. Makata na ścianę jest tańsza od kilimu, obicie ścian, konieczne zasłony, znajdują zastosowanie we współczesnym wnętrzu mieszkalnym.

Tutaj należy podkreślić, że „Ład”, organizacja o założeniach wyraźnie artystycznych, jest równocześnie — w pewnym sensie — instytucją

LUCJAN KINTOPF. „Różg”. Makata lnianna. 1925.



MARIA NOWACZYŃSKA-SIGMUNDOWA. Kilim. 1935.

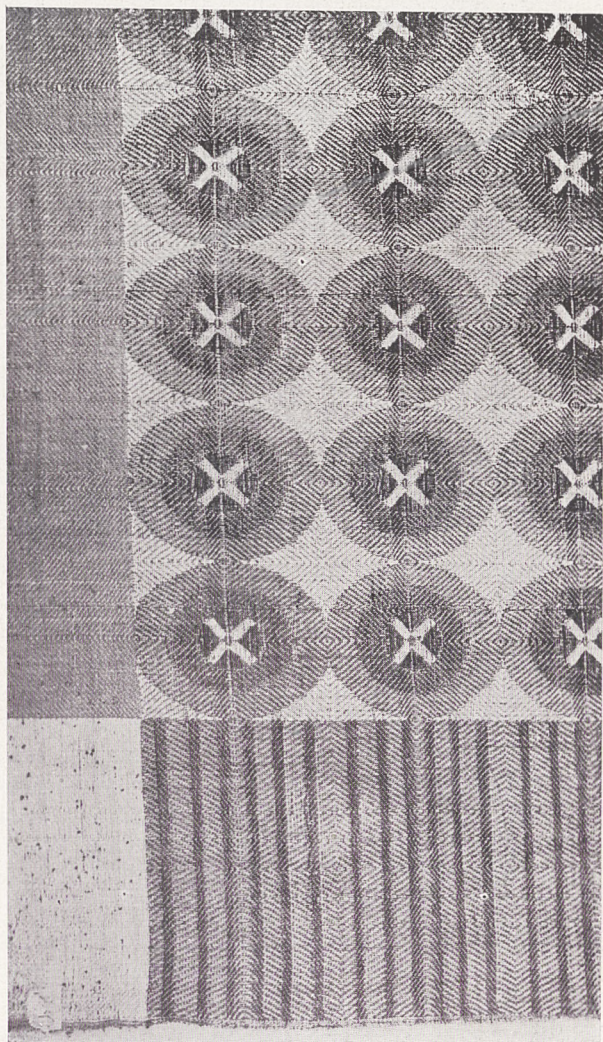
handlową, co w sposób doskonały umożliwia „Ładowi” nawiązanie bezpośredniego kontaktu z szeroką publicznością i narzucenie jej swojego zdania.

Na plastyczny wyraz tkactwa „Ładu”, szczególnie w początkowym okresie, składają się zasady geometrycznego ujmowania kompozycji dekoracyjnej, która to zasada była powszechnym hasłem Szkoły Sztuk Pięknych w okresie kształtowania się tkactwa „ładowego”.

Ścisłe obliczenia i podział powierzchni, wyjście z podstawowych form kwadratu, koła, trójkąta, logiczne rozbicie tych form techniką wiązania, obowiązujący rygor — utrzymały tkactwo w szlachetnym umiarze i precyzyjnej linii dekoracyjnej.

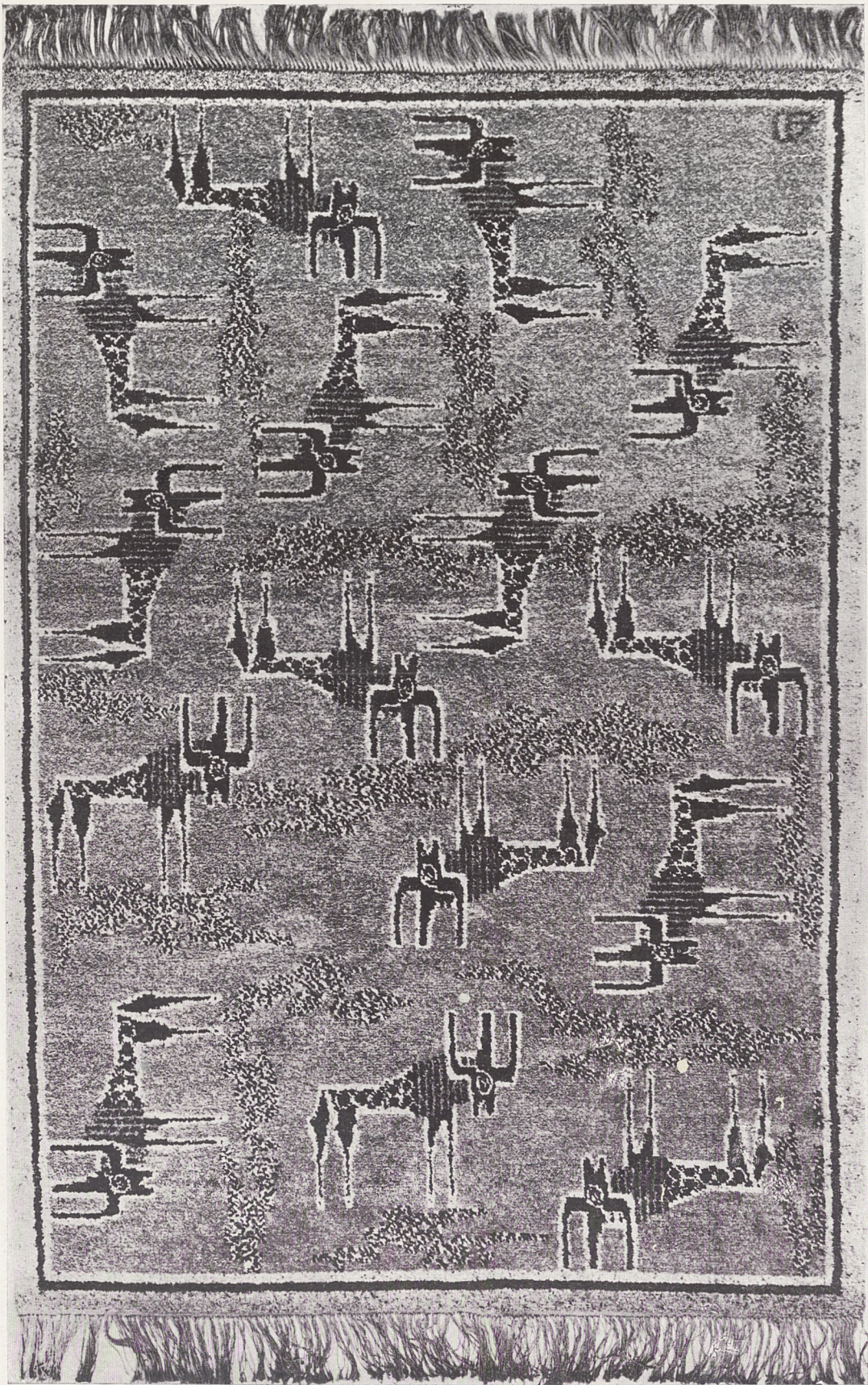
W ogóle przy współdziałaniu profesorów, w atmosferze ogólnych, wysokich aspiracji artystycznych, powstał i utworzył się styl tkactwa „Ładu”.

HELENA BUKOWSKA. *Kilim*. 1927.



ZOFIA RANKE. *Makatec*.

Na str. 229: WŁADYSŁAW ZYCH. „Jelonki”. *Dywan strzyżony*. 1935.





JULIA GRODECKA. „Herbowy”. Kilim. 1926.

Obok wpływów panujących w Akademii Sztuk Pięknych ujawnił się też pewny, chociaż nie znaczny wpływ tkactwa ludowego, wynikający ze stałej współpracy ze Szkołą Instr. tkacką przy Tow. Pop. Przem. Ludowego na Tamce.

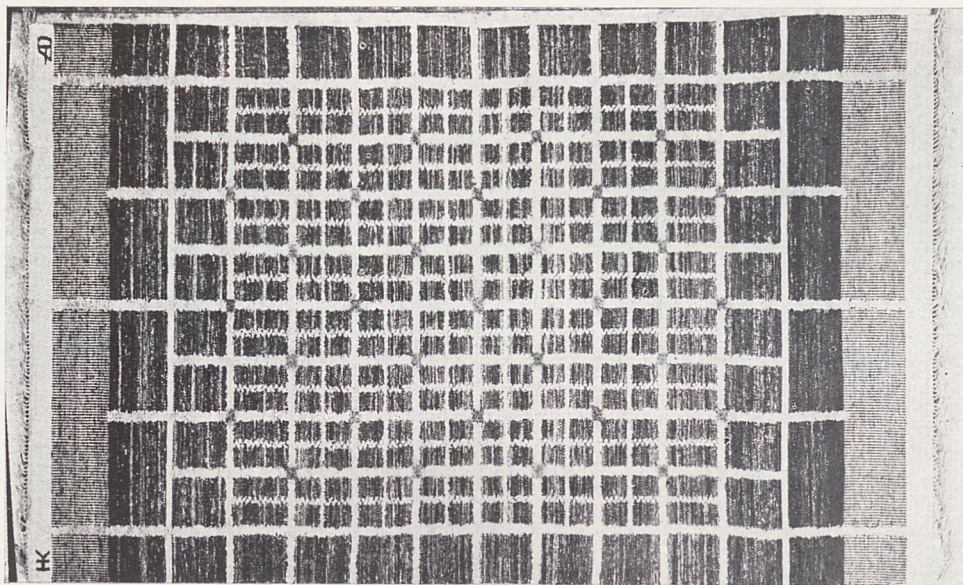
Wpływ ten szedł przede wszystkim od p. St. Bronowskiego i L. Kintopfa, którzy jednocześnie pracowali w Szkole Instr. i w Szkole Sztuk Pięknych. Za ich też pośrednictwem przyjęło się wiązanie tkanin na sposób tkanin ludowych dekoracyjnych, stosowane głównie na kresach wschodnich a polegające na stosowaniu 2 wątków: wiążącego i zdobniczego. Następnie przyjęło się stosowanie lnu do tkanin dekoracyjnych i meblowych, co do chwili obecnej w zestawieniu z przemysłem fabrycznym, który lnu prawie nie używa, nasuwa pewne analogie do tkactwa ludowego. Ujawniło się też dążenie — szczególnie w pierwszych tkaninach — do formy kompozycyjnej przejrzystej, geometrycznej, co również miało dużo wspólnych cech z tkactwem ludowym.

Obowiązywały te same poniekąd formy tworzenia.

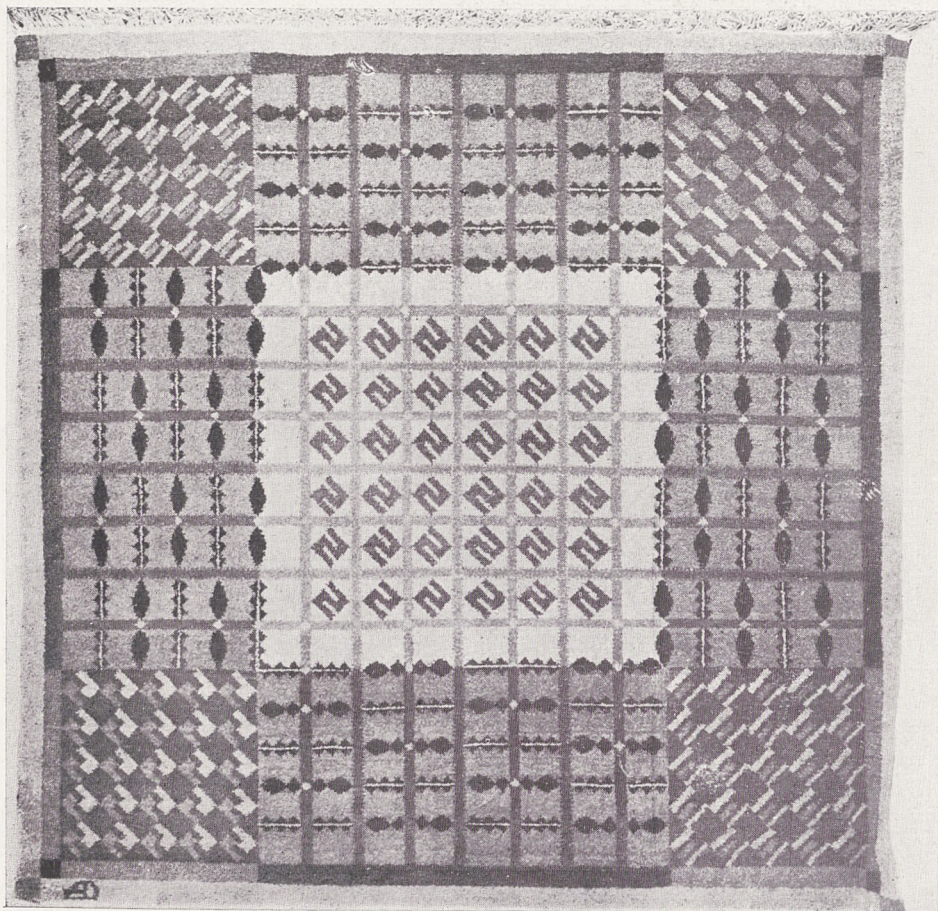
Przy zachowaniu logiki geometrycznej kompozycji, najswobodniej buduje swoje tkaniny L. Kintopf wprowadzając formy plastyczne o treści wymagającej połączenia naturalizmu z abstrakcją, umie powiązać te dwa elementy w swoich tkaninach, operując linią zdecydowaną, wprowadza półtony, rozpylenia subtelne, a jednocześnie drgające, różnorodne i żywe.

Przykładem ilustrującym są pierwsze tkaniny w „orły” i tkanina „rózgi” (t. zw. popularnie „pasy słuckie”), powstałe w roku 1926, a do chwili obecnej wciąż interesujące, bogate i pod względem technicznym wybitnie tkackie. Stanowią one jakby idealny wyraz możliwości tkackich autora i w ogóle tkactwa „ładowego”, gdyż metoda pracy i osiągnięcia Kintopfa w tkactwie żakardowskim, wywarły duży wpływ najprzód na grono koleżeńskie, później na jego uczniów w Szkole Sztuk Pięknych. Drugą indywidualnością, silną i charakterystyczną w pierwszym okresie tkactwa „Ładu”, była H. Bukowska. Buduje ona swoje tkaniny bardzo przejrzyste, ze szlachetną subtelnością i czystością linii, ze swoistym umiarem i wielkim wyuczaniem koloru i waloru.

*H A L I N A K A R-
P I Ń S K A. „R u s z t”.
K i l i m o - d y w a n.
1937.*



*Z O F I A C Z A S Z-
N I C K A. D y w a n
s t r z y ż o n y. 1929.*





LUCJAN KINTOPF. *Serweta* (len). 1929.



ZOFIA CZASZNICKA. „Drzewka”.
Tkanina lnianno-jedwabna. 1936.



TURKIEWICZ. „Ptaszki”. Makata.
jedwabna. Fragment. 1937.

Ostatnio tkactwo żakardowskie i w ogóle tkactwo „Ładu” uległo pewnym przeobrażeniom.

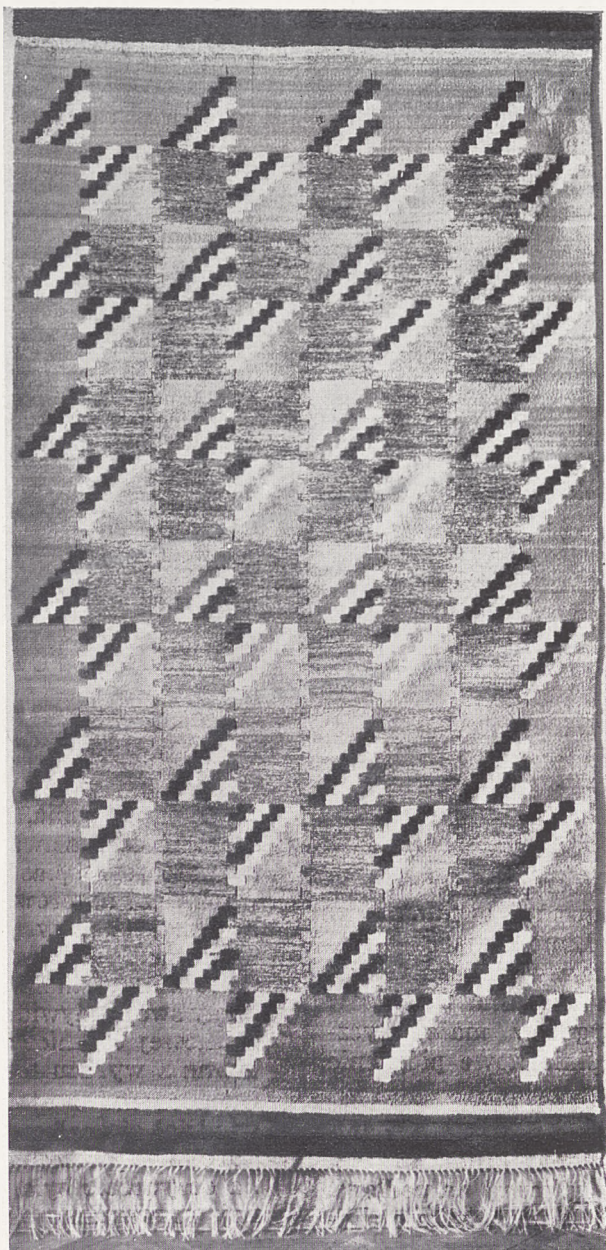
Następuje w tkaninach widoczne odchylenie od geometrii, co daje się zauważyć specjalnie w tkaninach żakardowskich. Linie stają się płynne, nieokreślone. Często motywy roślinne i zwierzęce przetwarzane są na wiązania tkackie w sposób swobodny, bez rygorów matematycznych, co uprawia szczególnie nowe pokolenie uczniów Kintopfa.

W kilimkarstwie rzecz ma się odwrotnie. Znika dekoracyjno-malarski ścienny kilim, powstaje natomiast typ tkaniny użytkowej na podłogę, oparty na technice tkackiej kilimu, tylko o charakterze fakturalno-dywanowym, prawie bezornamentalny, o wyraźnym, jeżeli nie wpływie, to pokrewieństwie z tym, co robią Francuzi, Niemcy, Szwedzi. Różni się swoistym ciężarem grubej szorstkiej wełny i barwą żywą, ciemną, zdecydowaną w porównaniu np. z płową neutralną barwą tego typu współczesnych dywanów za granicą. Równoległe z tkactwem dekoracyjnym, rozwija się tkactwo, oparte tylko na

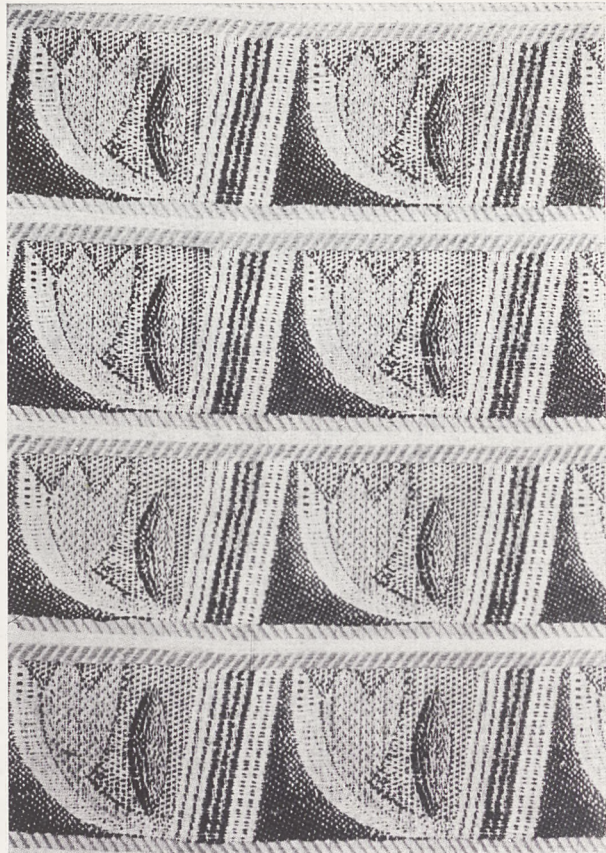
technice wiązania, na fakturze i kolorze. Ornamentalność tkactwa „Ładu”, obfitując w różnorodność form plastycznych, świadczy o bujnej wyobraźni autorów, których stosunek do wykonywanej tkaniny jest taki sam, jak malarza do obrazu.

O ile kilimy, tkaniny i częściowo dywany osiągnęły swój indywidualny wyraz, to tkaniny o gobelinowej technice są jeszcze w stadium poszukiwania wyrazu techniki i stylu.

Od początku swej działalności „Ład” nie wypowiedział się całkowicie, jak powinien wyglądać gobelin współczesny. Pewna świadomość formalna oczywiście była, lecz tylko natury teoretycznej, rozwiązanie praktyczne w materiale napotykało, stale na poważne trudności. Pierwsze próby były robione z Z. Stryjeńską, której rola ograniczyła się tylko do projektowania malarzkiego, bez udziału autorki w realizacji samej tkaniny. Do prób późniejszych zaliczyć należy J. Konarskiej gobelin na M/S „Batory”. Jest to projekt o charakterze zbyt „obrazowym”. Osobisty doгляд autorki przy tkaniu gobelinu nie wiele tu zmienił na lepsze.

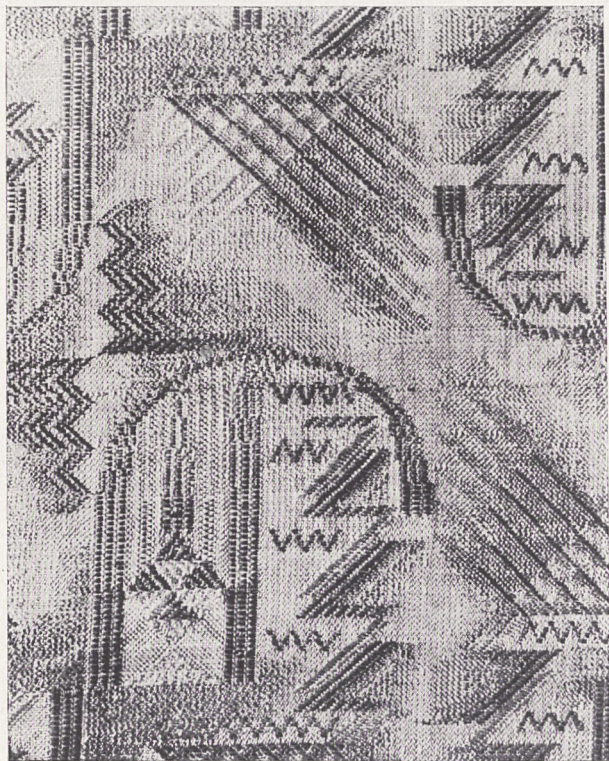


E. PLUTYŃSKA. Kilim. 1984.



*KRYSTYNA DYDYŃSKA. Tka-
na jedwabna. Fragment. 1927.*

*JANINA PASSAKAS. Kotaralnia-
na. Fragment. 1936.*





MIECZYŚŁAW SZYMAŃSKI. „Aniol”. Gobelin z Wystawy Paryskiej. Fragment. 1936.

Pierwszym poważnym wysiłkiem był gobelin W. Szczepanowskiej „Kopernik”, bardzo bliski pierwszym geometrycznym tkaninom „Ładu” i technice kilimu poziomego. Pod względem technicznym jest kalkulacyjno tkacki, wykonany z wielką starannością.

O całkowicie odrębnym wyrazie jest tkanina Szymańskiego, zaprojektowana w całości do wykonania techniką gobelinową. Z braku czasu tylko częściowo była tkaną na warsztacie tkackim, pozostała część haftowana. To, co jest haftowane i to, co zostało wykonane właściwą techniką gobelinową, ma pierwiastki swobodnego operowania kolorową nicią wełny; nić ta tworzy przedziwne barwne wibracje i kształty ze świata

fantazji i opowieści, która dzieje się według idei artystycznych „Ładu” na jednej bezperspektywicznej płaszczyźnie.

Jeżeli gobelin ma się różnić od kilimu techniką i układem kompozycji, jeżeli jego cechą charakterystyczną ma być treść obrazowa malarska, zachowując jednocześnie pierwiastki tkackie, to oczywiście tkanina Szymańskiego może już teraz stanowić wyraz współczesnego ujmowania i zrozumienia gobelinu, a zatem i w tym dziale tkactwa „Ładu” rezultat jest już oczywisty i poważny.

Jest to jednak wysiłek prawie jednostkowy i dlatego można go zaliczyć do okresu prób w ogólnej pracy „Ładu” w tym dziale.

Tak samo dywan mając w założeniu charakter raczej malarski, niż tkacko-techniczny, przy obecnym kierunku bezornamentalnych, gładkich dywanów jest też w okresie poszukiwań swego indywidualnego wyrazu. Śmiała więc i charakterystyczna była tu próba Wł. Zycha pod względem tematu i układu.

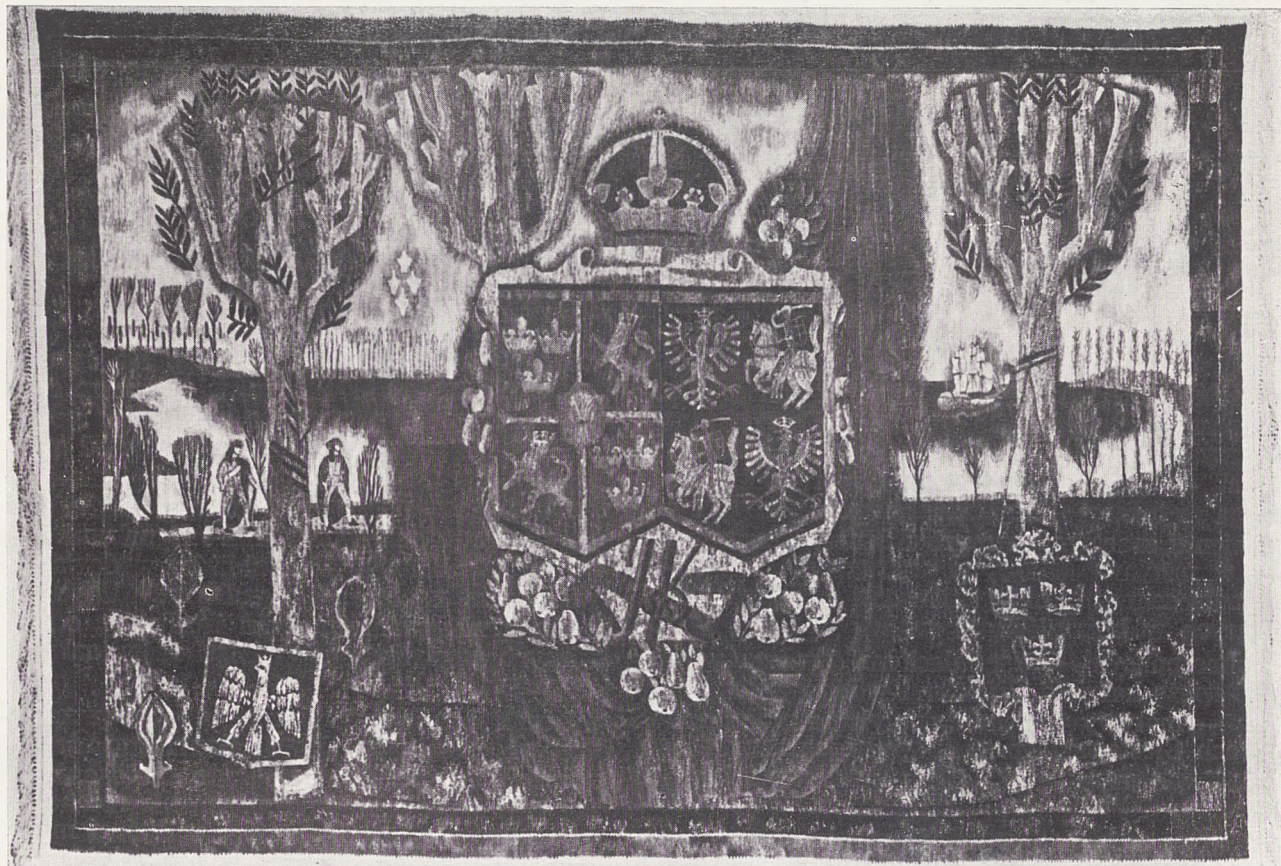
We wszystkich wymienionych technikach, na równi z treścią i formą kompozycyjną, występuje kolor. Sprawa koloru stała się więc od pierwszej chwili pracy tkackiej sprawą najważniejszą. Prace w tej dziedzinie E. Plutyńskiej i W. Szczepanowskiej, szczególnie przez odszukanie i opracowanie sposobów barwienia wełny oraz przez szerokie zastosowanie tych sposobów do

tkactwa, mają charakter wybitnie odkrywczy i nowy.

Jednocześnie opracowanie dla lnu szlachetnej gamy kolorów z barwników indantrenowych oraz propagowanie lnu, który jako najpiękniejszy krajowy surowiec tkacki był od początku czynnikiem pobudzającym inwencję twórczą, wpłynęło na charakter organizacji „Ładu”. „Ład” uczynił swą pracą pracą rzemieślniczą, oparł ją na wysiłku zbiorowym i stał się organizacją spółdzielczą, która spełnia w Polsce doniosłą rolę społeczną i artystyczną. Nic więc dziwnego, że „Ład” spotyka się dziś z należytym uznaniem w wielu dziedzinach życia. Jedynie przemysł fabryczny zrozumienia tego nie wykazuje.

Zofia Czasznicka.

M I E C Z Y S Ł A W S Z Y M A Ń S K I. G o b e l i n. (Dar Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Ignacego Mościckiego dla Króla Szwecji Gustawa V). 1930.





T A D E U S Z C I E Ś L E W S K I (S Y N) . *Polska leży nad morzem. Drzeworyt.*

U T A D E U S Z A C I E Ś L E W S K I E G O (S Y N A)

Jest rzeczą pewną, że prowadziliśmy rozmowę w pokoju Cieślowskiego, gdzie wiszą fotografie jego najbliższych, gdzie stoi stół i stare biurko i przy biurku parawan („pracuję za parawanem” — mówi Cieślowski); lecz również nie ulega wątpliwości, że rozmowa nasza toczyła się w cieniu szacownych murów Starej Warszawy — w mroku zaułków, pogmatwanych jak widziadła senne, w niewymierności snów, prowadzących w bezwyjściowe zaułki.

Z okna pokoju — ponad dachami domów — widać wieżę kościoła Pijarów i wieżę bernardyńską — motywy wielokrotnie spotykane w drzeworytach Cieślowskiego. A u spodu jego twórczości tkwią niezatarte i żywe wrażenia dzieciństwa.

W kręgu sztuki od najmłodszych lat. Ojciec — malarz. Dziadek, Franciszek Cieślowski — śpie-

wak opery warszawskiej. Więc pusta, mroczna widownia teatru Wielkiego, widziana ze sceny, gdzie mały chłopiec często przebywał podczas prób. Więc przedstawienia, widziane od strony kulis. Więc kartonowe makietki, lepione i malowane przez ojca — sale pompejańskie, chaty polskie, szopki, ze świeczkami i figurkami. Więc zwiedzanie Starego Miasta, które wydawało się wiele tajemnicze i zagadkowe. Więc sny o księgach, pełnych rycin i tekstów, o zawikłanych wnętrzach pełnych schodów, sal i korytarzy.

Przeszłość. Przeszłość własna — i przeszłość rodowa, plemienna. Dla Cieślowskiego nie są to rzeczy obojętne. Byt przodków, dociekanie źródeł tego bytu pasjonuje go równie mocno, jak kształtowanie teraźniejszości, w której mu żyć wypadło, jak wybieganie w przyszłość wizją

lub dyskursywnym myśleniem. Dlatego też, gdy mówi, że rodzina ojca, od czterech czy pięciu pokoleń w Warszawie osiadła, pochodzi z Poznańskiego, a zamierchli przodkowie matki byli tatarskiej krwi, brzmi to jak diagnoza, którą stawia po to, ażeby tym dokładniej wyjaśnić sobie pewne cechy swego charakteru.

Dzieciństwo z jego wydarzeniami i wrażeniami pozostaje nietknięte. Nie naruszył go okres późniejszy, kiedy młodzieniec został urzeczony poezją Baudelaire'a, błyskotliwymi rozważaniami Wilde'a, estetyzmem „Chimery” i drukowanym w niej „Próchnem” Berenta. Bez znaczenia są tutaj daty ukazania się wspomnianych pisarzy. Pokolenie artystów, których młodość przypadła na czasy wojny, przeważnie na takim typie twórczości, na takim materiale kształciło swój smak, swe upodobania i inklinacje, swój kult dla sztuki. Cieślewski nie jest tu wyjątkiem.

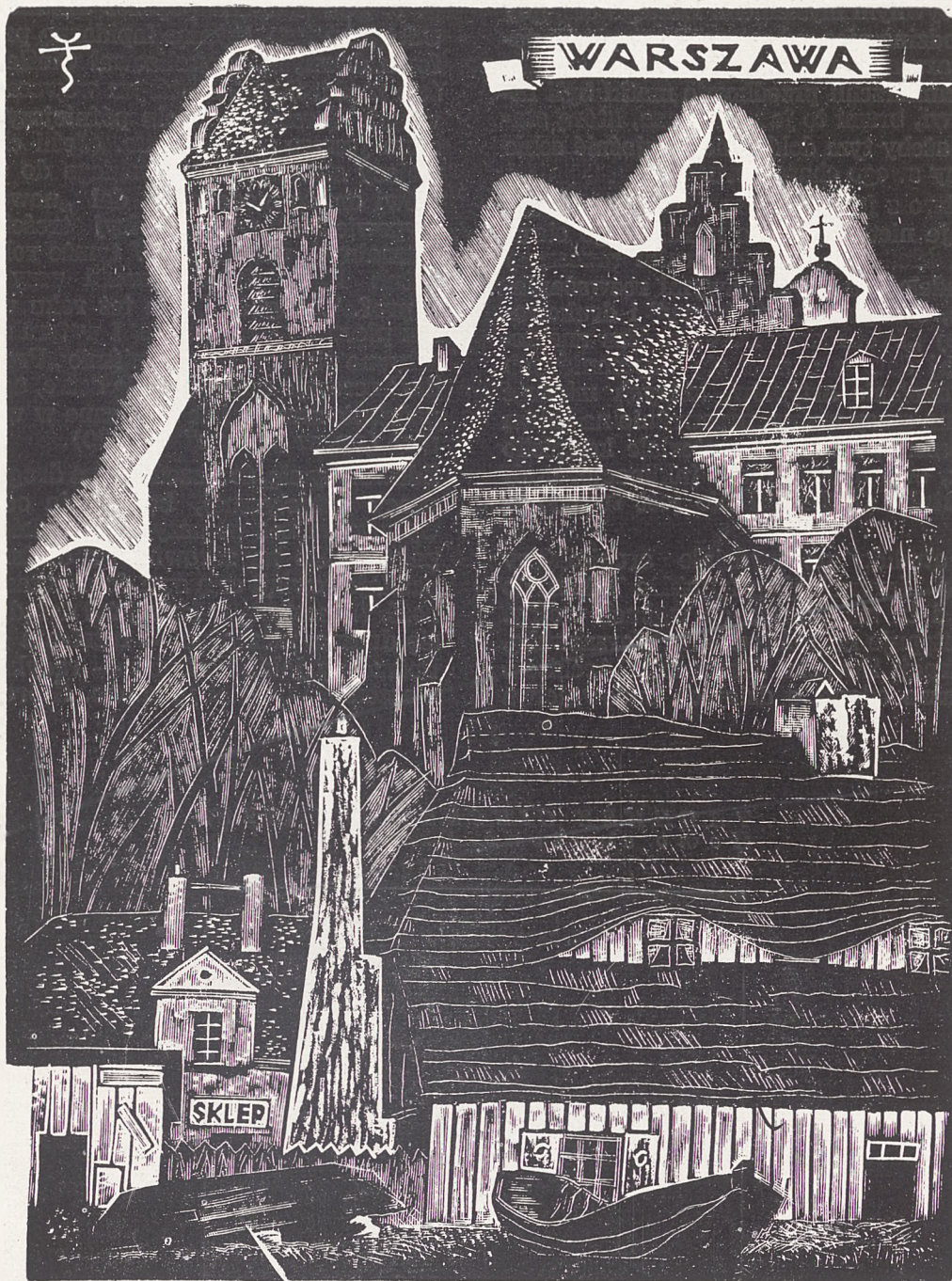
Po roku studiów na wydziale architektury Politechniki Lwowskiej przyjeżdża latem do Warszawy i tu zatrzymuje go wybuch wojny. W 1916 wstępuje na Politechnikę Warszawską. Na inauguracji Związku Słuchaczy Architektury wygłasza odczyt o dziejach budownictwa

p. t. „Od symbolu poprzez kształt ku treści”. Odczytem tym, czyniąc lapidarną próbę syntezy form dawnych, sygnalizował Cieślewski nadejście modernizmu, o którym wówczas, w okupowanej Warszawie, wielu późniejszym modernistom jeszcze się nie śniło. (Jeśli chodzi o dzisiejszy stosunek Cieślewskiego do tych spraw, mówi on, że modernizm dał „nowe słowa” — wypowiedział więcej wizyj treściowych, niż formalnych wskazań). W tymże roku w Szkole Sztuk Pięknych Cieślewski uczy się rzeźby u prof. Wittiga. W tym też roku wystawia po raz pierwszy w Zachęcie. I w tym samym roku zaczyna pisywać w czasopiśmie „Pro arte et studio” recenzje z wystaw. Są ostre, agresywne — podobnie zresztą jak te, pisane w wiele lat później (np. w „Jutrze” w 1930).

Zdawałoby się, że wszedłszy na drogę świadomej pracy artystycznej, będzie nią odtąd kroczył wytrwale i bez większych przeszkód. Nagle zapada ciężko na zdrowiu. Po dłuższej chorobie poddaje rewizji całą swą dotychczasową działalność. Atmosfera, w której żył dotąd, wydaje mu się duszna, nieznośna — rozstraja go i osłabia. Potrzebny jakiś kontrast — radykalna zmiana otoczenia. Wywołał ją zatem. Któregoś dnia —

T A D E U S Z C I E Ś L E W S K I (S Y N).
H o m o s a p i e n s . Drzeworyt.





T A D E U S Z C I E Ś L E W S K I (S Y N). Widok kościoła Panny Marii na Nowym Mieście od strony Wisły z najstarszym domem rybackim. Drzeworyt.

240 w następstwie powziętej w nocy decyzji — pierwszego spotkanego na ulicy oficera polskiego zapytał o biuro werbunkowe Wehrmachtu i wstąpił, a raczej mówiąc jego słowami — „sam się oddał” do wojska (1917). Do dziś nie może zapomnieć ówczesnej mordęgi moralnej i fizycz-

nej. Nawet wojna, w której przecież później brał udział, nie dała mu się tak we znaki, jak kurs rekrucki oraz pobyt w szkole oficerskiej w Ostrowi Łomżyńskiej. W styczniu 1919 r. został mianowany podporucznikiem „w polu”. Wstąpił z wojska w 1922.



T A D E U S Z C I E Ś L E W S K I
(S Y N). S w a r z e w o w d z i e ń
o d p u s t u. D r z e w o r y t.



T A D E U S Z C I E Ś L E W S K I
(S Y N).
M u r y o b r o n n e W a r s z a w y.

Atmosfera, którą raptownie opuścił, wdziwiając mundur, nie uległa jednak przezwytczeniu. Baudelaire tkwił niezmiennie w kieszeni oficerskiego frencza, razem z Whitmanem zresztą, przez całą kampanię. To, co było wydarzeniem w rozwoju wewnętrznym artysty, nie dało się zepchnąć zjawisku tak ogromnych i uniwersalnych rozmiarów, jak wojna.

W r. 1923 Cieślewski jest znowu w Szkole Sztuk Pięknych, tym razem w pracowni Skoczylasa — na grafice. Kończy studia akademickie w r. 1925. Grafika staje się dlań dziedziną, w której się głównie i — jak dotąd — najpełniej wypowiada. W krótkim czasie zdobywa rozgłos i uznanie jako drzeworytnik.

*

Ograniczając się celowo w wyborze tematów, sięgnął Cieślewski do Starej Warszawy. Zrósł się z nią od dzieciństwa, wrósł w nią, stała się ona jego treścią wewnętrzną.

Stare Miasto, dla którego każdy rdzenny warszawiak ma najgłębszą, bezkrytyczną tkliwość, wyszło z pojemnej teki Cieślewskiego jeszcze bardziej zasobne w uroki, bardziej bliskie sercu — piękne pięknem podwójnym: swym własnym oraz tym wydobytym przez grafika w czarno-białym bogactwie kształtów. Były te drzeworyty na wystawach, w pismach i książkach. Czyśmy wszystkie obejrzeni? Czyśmy je obejrzeni dokładnie? Im więcej się ich ogląda, w im większym nagromadzeniu, tym bardziej radują oko swą świeżością i pomyslową precyzją ujęcia. Gdy się je ogląda godzinami całymi, dochodzi się do nieodpartego wniosku, że pod rylcem, dłutkiem czy igłą Cieślewskiego stary mur otwiera nam swe tajemnice. Odnosi się to zresztą i do tych drzeworytów, gdzie mamy fragmenty innych miast — polskich czy francuskich lub włoskich. Tam jednak nie ma równie ścisłego zespolenia się z rytowanym przedmiotem, tam jest większy dystans pomiędzy ksylografem a odtwarzanymi przezeń murami,

T A D E U S Z C I E Ś L E W S K I (S Y N).
O k r ę t s y m b o l i c z n y . D r z e w o r y t .





T A D E U S Z C I E Ś L E W S K I (S Y N) . C a m p o S a n M a u r i z i o w W e n e c j i . D r z e w o r y t .

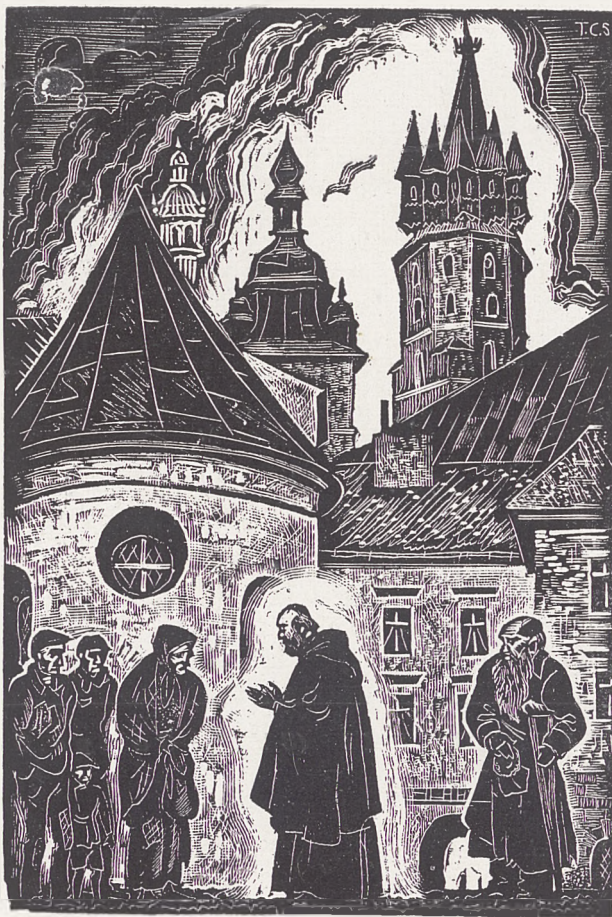
co sprawia, że wyglądają bardziej obiektywnie a co świadczy o wysokiej dyscyplinie artystycznej Cieśliewskiego i o rozległej skali jego możliwości. Lecz żywiołem Cieśliewskiego jest liryczna bezpośredniość reakcji, skrajny subiektywizm, egocentryzm niemal, sięgający korzeniami w dzieciństwo — i to się wyraża w takich dowolnościach i kaprysach wyobraźni, które każą fałom morskim uderzać o rynek Starego Miasta lub skupić się charakterystycznym budowlom różnych miast polskich nad brzegiem morza, a jeszcze silniej — w tych licznych fantasmagoriach, gdzie człowiek gubi się „w zamęcie rzeczywistości” i gdzie w chaosie murów, ksiąg, okien, potworów, piętrzących się schodów i wirujących ciał niebieskich paradoksem jakże upragnionym (kiedyindziej — jakże dręczącym!) jest jakieś wnętrze, z którego nie ma wyjścia lub do którego niepodobna się dostać. Ten sam motyw zawikłań przejawów rzeczywistości, gubienie się w iluzorycznych rekwizy-

tach, przenikania się wzajemnego dwu osobowości, czy też rozszczepiania jednej występuje również w utworach literackich Cieśliewskiego. Jest to motyw dominujący w całej postawie artystycznej Cieśliewskiego. Zapewne więc występowałby i w rzeźbie, bo i rzeźbą zajmuje się Cieśliewski. Kilka drobnych kompozycji rzeźbiarskich i projektów rysunkowych (m. in. wykonanego i ustawionego na Powązkach nagrobka) nie pozwala przesądzać tej sprawy.

W pracowni swej, która jest niewielkim pokojem mieszkalnym, nie ma Cieśliewski odpowiednich warunków do rzeźbienia. Gdyby je miał, odczuwałby tym boleśniej pewien brak, który zresztą i teraz odczuwa: brak — jak powiada — szczęściu rąk, za pomocą których chciałby jednocześnie pisać, rysować i rzeźbić. Myślę wszelako, że natura wyposażyła go aż nadto hojnie, dając mu dwie ręce a w ręce te składając talent — wielostronny i bujny.

Edmund Miller.

T A D E U S Z C I E Ś L E W S K I (S Y N)
Brat Albert w Krakowie. Drzeworyt.



POWSZECHNE STOWARZYSZENIE NAUCZYCIELI RYSUNKU W SPRAWIE KSZTAŁCENIA PLASTYCZNEGO MŁODZIEŻY.

Dnia 13 czerwca r. 1938 Powszechnie Stowarzyszenie Nauczycieli Rysunku uzyskało audiencję u Pana Marszałka Śmigłego Rydza, w celu omówienia zagadnień, związanych z plastyką i jej wpływem na podniesienie poziomu ogólnej kultury naszego społeczeństwa.

W czasie dyskusji, prowadzonych przez przedstawicieli Stowarzyszenia w osobach jego Prezesa rektora Wojciecha Jastrzębowskiego oraz profesorów Zygmunta Kamińskiego i Michała Walickiego, omawiano wiele tematów, interesujących każdego plastyka i nauczyciela, a zmierzających do uspołecznienia wartości sztuk plastycznych.

Żegnając delegację, Marszałek Śmigły Rydz prosił o streszczenie na piśmie poruszonych spraw. Stowarzyszenie złożyło Panu Marszałkowi swe postulaty, które są skrótem omawianych w czasie audyencji tematów. Podajemy je in extenso.

Do

JW Pana Marszałka
Edwarda Śmigłego-Rydza.

Delegaci Powszechnego Stowarzyszenia Nauczycieli Rysunku zwracają się do Pana Marszałka o łaskawe zwrócenie uwagi na zagadnienie nauki rysunku w szkole średniej ogólnokształcącej, uzasadniając swą prośbę następującymi argumentami:

Stowarzyszenie na razie pomija względy natury wyłącznie artystycznej, gdyż młodzież wybitnie uzdolniona znajduje sposoby uzupełnienia swego wykształcenia mimo metod nauczania w szkole i wypełni Akademii Sztuk Pięknych; natomiast ważkim argumentem, przemawiającym za wprowadzeniem obowiązkowej nauki rysunku, jest troska o rozwój umiejętności patrzenia młodzieży średnio lub mało uzdolnionej, oraz możliwości jej wypowiedzania się plastycznie.

Przeszło 180 tysięcy uczniów kształci się w szkolnictwie średnim, z czego prawie 50 tysięcy młodzieży wypełnia zakłady naukowe wyższe.

Młodzież ta, pozbawiona systematycznej nauki rysunku, nie mając wykształconej spostrzegawczości, pamięci wzrokowej i wyobraźni przestrzennej, nie będzie mogła należycie orientować się w studiach politechnicznych, wojskowych, fizyko-matematycznych i humanistycznych. Z zestawień statystycznych wynika bowiem,

że zaledwie 34% uczniów przechodzi w liceach naukę rysunków jako przedmiot obowiązkowy. Jedyne licea matematyczno - fizyczne i przyrodnicze mają rysunek jako przedmiot obowiązkowy, nie posiadają zaś tego przymusu licea humanistyczne i klasyczne; w konsekwencji tego stanu rzeczy, ogromna ilość słuchaczy wyższych uczelni (zwłaszcza wydziałów humanistycznych) posiada nierozbudzony zmysł plastyczny; odbija się to w sposób ujemny nie tylko w postaci obojętności na sztukę, lecz i w formie antyplastycznego patrzenia na otaczające człowieka przedmioty, co powoduje zmniejszoną konkretność spostrzegania i wyobraźni. Wprowadzenie rysunkowego przymusu osłabiłoby dysproporcję między teorią i praktyką nauczania; obowiązujące dzisiaj w szkolnictwie programy zalecają wyraźnie plastyczną ilustrację zjawisk z dziedziny historii, geografii, oraz kultur obcych krajów, natomiast prowadzący te wykłady nauczyciele w rzadkich tylko wypadkach mogą wprowadzić te zalecenia w życie; na wet wycieczka do muzeów prowadzona przez historyka czy hist. literatury nie spełnia swego zadania, o ile uczniowie nie umieją plastycznie odczuć odrębności formy i funkcji pokazywanych im zabytków materialnej i artystycznej kultury. Wreszcie — a podnieść to trzeba wyraźnie — wzmaga się troska o przyszłość młodzieży artystycznej, która, wegetując w najgorszych warunkach materialnych i zdrowotnych, pracując przy tym ucziwie i wytrwale, z niepokojem myśli o wadze swej przydatności dla społeczeństwa; rozszerzenie pola pracy pedagogicznej stworzy dla młodych artystów pewne podstawy egzystencji, przede wszystkim zaś ułatwi normalizację stosunków między twórcą a konsumentem sztuki, dzięki coraz to zwiększającej się liczbie osób, wychowywanych już w szkole w sensie plastycznym.

Rozumiejąc całą trudność realizacji nasuwających się stąd wniosków, Stowarzyszenie uważa niemniej za swój obowiązek sformułować swe postulaty, zwłaszcza iż potrzebę tych reform akcentują poniekąd same programy szkolne oraz najogólniejsze wytyczne współczesnej kultury. W przekonaniu Stowarzyszenia należy:

1. zaliczyć naukę rysunku w szkołach ogólnokształcących do liczby przedmiotów obowiązkowych i wprowadzić dodatkowo jedną godzinę przeznaczoną na naukę „wiedzy o sztuce”; (fakt, że nieliczne szeregi ludzi wykształconych bez znajomości rysunku dają sobie radę w życiu, nie osłabia znaczenia tej nauki);

2. w przyszłym roku szkolnym 1938/39 wprowadzić naukę rysunków jako obowiązkową na razie choćby tylko w pierwszych klasach gimnazjalnych i w pierwszych klasach licealnych wszystkich typów;

3. powołać w porozumieniu z Radą Profesorów Akademii Sztuk Pięknych wybitnych fachowców dla opracowania metod nauczania rysunku i dla skorygowania programów nauki rysunku w szkołach ogólnokształcących;

4. stworzyć przy Ministerstwie W. R. i O. P. stanowisko wizytatora nauki rysunków, a przy kuratoriach stworzyć fachowy aparat instruktorski;

5. zorganizować przy Ministerstwie W. R. i O. P. oraz przy Kuratoriach poradnie dla nauczycieli rysunku w szkołach różnego typu;

6. dążyć do tego, by w szkołach powszechnych wysoko zorganizowanych (III stopnia) uczyli rysunków nauczyciele odpowiednio do tej pracy przygotowani;

7. uzupełnić kwalifikacje absolwentów Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w ten sposób, aby prócz prawa do nauczania rysunku, zdobyli prawo do nauczania robót ręcznych; wówczas taki nauczyciel plastyk będzie miał pełną ilość godzin do etatu;

8. zdolnym nauczycielom szkół ogólnokształcących udzielać płatnych urlopów w celu kształcenia się w Akademii Sztuk Pięknych (na studium dla kandydatów na nauczycieli rysunku).

Odrębna grupa wniosków dotyczy szkolnictwa zawodowego. Mając na względzie:

1. że nauka rysunków w szkole zawodowej jest przedmiotem, ogniskującym dużo zagadnień nierozłącznych związanych z materiałem, narzędziem i konstrukcją,

2. że dobrze prowadzone szkoły zawodowe mogą się wiele przyczynić do podniesienia rodzimego rzemiosła, a tym samym do wzrostu dobrobytu licznych rzesz rękodzielniczych,

należy:

a. w Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych zorganizować szereg pracowni doświadczalnych, w których praca techniczna i artystyczna w różnych materiałach przyczyni się do rozwoju rzemiosła,

b. w pracowniach należyście zaopatrzonych szkół dla szkół zawodowych i ogólnokształcących dostateczną ilość dobrze przygotowanych nauczycieli plastyków, samodzielnych artystów rękodzielników oraz kierowników większych zakładów o charakterze przemysłowo-artystycznym,

c. zbudować odpowiedni gmach dla Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i dać jej fizyczną możliwość już

rozpoczętą w danym kierunku pracę dostatecznie rozwinąć i pogłębić. Rozwój rzemiosł niewątpliwie zwiększy popyt na wytwory rękodziel, wyodrębni ich styl spośród twórczości innych krajów (np. Szwecja, Anglia) i przyczyni się do przenikania naszych rękodziel poza granice Polski. Przedkładając te postulaty, których wagę życiową niejednokrotnie już oceniło przychylnie Ministerstwo W. R. i O. P., podpisani pragną prosić Pana, Panie Marszałku, o wzięcie do serca tych palących dla świata sztuki kwestii i życzliwą o nich pamięć, oraz poparcie swym wysokim autorytetem prośby naszej i o ich realizację przy pierwszej możliwości ze strony Rzeczypospolitej.

Rektor: *Wojciech Jastrzębowski, Prof. Michał Walicki, Prof. Zygmunt Kamiński.*

Z POWSZECHNEGO STOWARZYSZENIA NAUCZYCIELI RYSUNKÓW

21 maja 1938 r. w gmachu Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie odbyło się walne zebranie Powszechnego Stowarzyszenia Nauczycieli Rysunku.

Zebanie zagaja prof. Andrzejewski, prosząc na przewodniczącego rektora Jastrzębowskiego.

Protokół zebrania ogólnego P.S.N.R. z dn. 15.XI.1936 r. odczytuje p. Szararas - Bandtke. Protokół zostaje przyjęty. Prof. Andrzejewski wyjaśnia, iż wnioski, przyjęte przez tamto zebranie a nie zrealizowane dotąd, są zakwalifikowane do realizacji i znajdują się na liście wniosków przedkładanych obecnie przez Zarząd Główny. Sprawozdanie Zarządu Głównego referuje prof. Andrzejewski. Od dnia 15 listopada 1936 r. do chwili obecnej Zarząd Główny podejmował i podejmując starania, zmierzające do przywrócenia należnych praw nauce rysunków w tych szkołach, w których stał się on przedmiotem nadobowiązkowym. W tym celu, między innymi środkami działania, delegaci Stowarzyszenia w osobach: rektora Jastrzębowskiego Wojciecha, profesorów: Lewakowskiej Jadwigi, Pruszkowskiego Tadeusza, Rolińskiego Feliksa, Andrzejewskiego Zygmunta złożyli odpowiednie dezyderaty pp. naczelnikowi Bogdanowi Suchodolskiemu i dyrektorowi departamentu dr Pollakowi. P. naczelnik Suchodolski zaznacza, że projekty przywrócenia obowiązkowości nauczania rysunków zostały przedstawione do zatwierdzenia. P. Lewakowska w czasie swej drugiej wizyty u naczelnika Suchodolskiego zilustrowała na przykładach różne poziomy rysunków młodzieży z pierwszej klasy licealnej, która przedtem rysowała i tej, która dopiero w liceum zaczęła uczyć się rysować. Przykłady te unacziły panu naczelnikowi znaczenie obowiązkowe-

go nauczania rysunku w gimnazjach. Aby tę sprawę ruszyć z martwego punktu, radzono delegacji P. St. Naucz. Rys. udać się do dr. Pollaka i wiceministra Błęszyńskiego, z tym, że wydział programowy aprobuje projekt przywrócenia dawnych uprawnień nauce rysunku w ramach nienaruszalności innych przedmiotów, przy czym ilość godzin szkolnych dla każdego ucznia wynosiłaby 34 godz. tygodniowo. Rektor Jastrzębowski w czasie powtórnej delegacji w Ministerstwie W. R. i O. P. oraz w mowie, wygłoszonej w Senacie w r. b., domaga się na początek przywrócenia obowiązkowości rysunków w pierwszej i drugiej klasie względnie pierwszej gimnazjalnej. Gdyby projekt ten został zrealizowany, wyłoniłaby się konieczność utworzenia kursów uzupełniających dla nauczycieli rysunków.

Podsekretarz stanu dr Pollak zaznacza, że o konieczności wprowadzenia rysunków, jako przedmiotu obowiązkowego do szkół ogólnokształcących, jest przekonany i pracuje teraz nad możliwością wtłoczenia tych godzin do programów zasadniczych. Jednakże sprawa jest bardzo trudna, bo godzin wolnych już brak — (wychowania fizycznego zmniejszyć nie można). Trudności finansowe komplikują jeszcze sprawę. Propagują obowiązkowość nauki rysunku również niektóre wydawnictwa, między innymi książka pod tytułem: „Międzynarodowe Kongresy nauczania rysunku i sztuki stosowanej 1900 — 37 r., oraz Zjazdy i Konferencje nauczycieli rysunków w Polsce 1907 — 23 r.”, których druk w ubiegłym tygodniu został ukończony. Książka wspomniana, formatu ośmiemki, obejmuje 100 stron druku i jest do nabycia w cenie zł. 1,30. Książka oddana została na skład główny do Książnicy Atlas, która pobierając 40% od sumy sprzedażnej zobowiązuje się pomienione wydawnictwo odpowiednio zareklamować i rozesłać do ważniejszych księgarni na terenie Rzeczypospolitej. Za bezinteresowną pracę nad opracowaniem treści książki i nad jej układem graficznym — Stowarzyszenie składa podziękowanie jej autorom.

W celu powiadomienia prowincji o istnieniu i celach Stowarzyszenia rozesłano pewną ilość statutów i zaproszeń do organizowania miejscowych kół. Do dzisiaj jedynie na terenie Lwowa zorganizowane zostało koło dnia 1. I. 38 r.

W roku ubiegłym poczyniono starania z pomyślnym skutkiem o przyjęcie Stowarzyszenia w poczet członków Międzynarodowego Stowarzyszenia nauczycieli rysunków. Składki członkowskie za rok ubiegły zostały opłacone.

Zarząd Stowarzyszenia dąży do utrzymania bliższego kontaktu z pokrewnymi instytucjami w kraju i za gra-

nicą. Na kongresie nauczycieli rysunków w Paryżu w 1937 roku delegatki Stowarzyszenia: pp. Siedlecka Wanda i Lewakowska Jadwiga, brały udział w dyskusjach na plenum i pracowały w komisjach sekcji francuskiej i niemieckiej. Po powrocie delegatki wygłosiły referaty na tematy zjazdowe. Jesienią roku ubiegłego Stowarzyszenie delegowało p. Franciszka Bartoszkę na zjazd delegatów Związku Zawodowych Plastyków we Lwowie, celem uzyskania ich poparcia w zabiegach o przywrócenie należnych praw nauce rysunku.

Odczytów zorganizowanych było 3: „O Biskupinie”, „O twórczości Grottingera” i „O twórczości Wyspiańskiego”. Frekwencja na odczytach średnia. Zebrań sprawozdawczych było dwa.

Stowarzyszenie otrzymało subsydlum z Min. W. R. i O. P. w sumie złotych 700. Kwotę ową w całości zużyto na druk wspomnianych sprawozdań z międzynarodowych kongresów.

Fundusz Kultury Narodowej zaopatrjuje bibliotekę P. S. N. R. ofiarując cenne wydawnictwa, na zakup których nie pozwalają szczupłe fundusze organizacji. Otrzymane duplikaty przesyła się do formującej się biblioteki Koła Lwowskiego. Instytut Propagandy Sztuki daje Stowarzyszeniu w depozyt 127 barwnych reprodukcji z malarstwa polskiego. Reprodukcyjne nadają się do pogadanek o sztuce w szkołach. Jednak z braku lokalu nie ma gdzie zorganizować wypożyczania oprawionych i oszkolonych kolorowych druków oraz zgromadzić zaofiarowany depozyt.

Do Rady profesorów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie złożono memoriał w sprawie uzupełnienia uprawnień absolwentów Akademii Sztuk Pięknych, tyjących się nauczania plastyki w szkołach ogólnokształcących.

Do współpracy z Towarzystwem szerzenia dzieł sztuki w reprodukcjach powołano pp. Radwana Waclawa i Andrzejewskiego Zygmunta.

Zarząd na wspólnych konferencjach ustalił bibliografię typowych dzieł w języku polskim oraz niemieckim, francuskim, angielskim i rosyjskim, dzieł związanych z nauczaniem plastyki nauczycieli i młodzieży. Brak w literaturze naszej dzieł z zakresu literatury, estetyki życia codziennego i architektury wnętrza, z technologii materiałów używanych do nauki rysunku i malarstwa, oraz dzieł omawiających pomoce naukowe. Do opracowania architektury wnętrza pracownicy rysunkowej szkolnej zostali zaproszeni p. Lewakowska Jadwiga, architekt Eichorn i p. Dąbrowski. Zarząd w imieniu stowarzyszonych i własnym składa podziękowanie Akademii Sztuk Pięknych za pozwolenie korzystania z auli i sali konferencyjnej, oraz podziękowanie p. Lewakow-

skiej Jadwidze za udzielenie przytułku bibliotece i czytelnik.

Prof. Kokoszko, redaktor „Plastyki”, prosi o popieranie tego pisma. Będzie ono chętnie drukować artykuły na temat kształcenia plastycznego.

P. S. N. R. dąży do zdobycia własnego lokalu nie tylko dla konferencji, ale przede wszystkim dla organizowania wystaw, które są najskuteczniejszym środkiem właściwych metod nauki rysunku, przystosowanych do naszych możliwości fizycznych a przede wszystkim właściwości narodowych.

P. S. N. R. dąży do utrzymywania kontaktu z komitetem, organizującym kongres plastyków. P. N. S. R. zmierza do uświadomienia społeczeństwa o potrzebie nauki rysunku i do umiejętnego i skutecznego działania w celu przywrócenia należnych praw temu przedmiotowi.

P. S. N. R. pracować będzie nad podniesieniem nauczania rysunku, będzie się dopominać o najwyższe w naszych warunkach kształcenie nauczyciela plastyka, aż do możliwości doktoryzowania się w swoim zawodzie, będzie uświadamiać nauczycieli rysunku o potrzebie zrzeszenia się w Stowarzyszeniu zawodowo naukowym, jakim chce pozostać zorganizowany zespół nauczycieli rysunków, niezależnie od przynależności do tych lub innych związków zawodowych lub kierunków politycznych.

Sprawozdanie Zarządu Głównego, podpisane przez rektora Jastrzębowskiego jako prezesa Stowarzyszenia a odczytane przez prof. Andrzejewskiego, kończy się apelem do zebranych, by w uznaniu bezinteresownej, długoletniej pracy pedagogicznej prof. Karola Tichego nadać mu tytuł członka honorowego P. S. N. R.

Sprawozdanie przyjęte. Zebrani przez powstanie uczcili zasługi prof. Tichego, a prezes rektor Jastrzębowski wręczył mu dyplom członka honorowego P. S. N. R. Prof. Tichy w krótkich i serdecznych słowach podziękował za ten, jak się wyraził, „bezinteresowny objaw uczucia”.

Sprawozdanie kasowe za okres od 12. XI. 36 do 21. V. 38 odczytuje p. Lewakowska.

Dochód wyniósł	3.961,88
Rozchód wyniósł	1.965,22

Saldo na 21.V.38	zł 1.966,66
Saldo na 19.XI.36	zł 2.409,05

P. Dziewulska w imieniu Komisji Rewizyjnej postawiła wniosek o udzielenie absolutorium, co zebrani przyjęli przez aklamację.

Do nowego zarządu na wniosek ustępującego wybrani zostali p. p.: wizytator Zapolski Lucjan, Niemira Teodor, Radwan Waclaw, Kokoszko Edward, Krasnodębska - Gardowska Bogna. Jedno miejsce zarezerwowano dla stałego delegata koła lwowskiego.

Prof. Andrzejewski odczytuje listę wniosków przedstawionych przez Zarząd Główny:

a) podejmowanie dalszych starań w celu przyznania obowiązkowości nauczania rysunków w gimnazjach oraz w liceach humanistycznych,

b) wyszukanie odpowiedniego lokalu dla Stowarzyszenia wraz z salą wystawową,

c) podziękowanie Akademii Sztuk Pięknych za lokal z prośbą o dalsze pozwolenie korzystania z auli i sali konferencyjnej,

d) podziękowanie p. Rogoyskiemu i pp. Lewakowskiej Jadwidze, Siedleckiej Wandzie, Kamińskiemu Zygmuntowi i Rolińskiemu Feliksowi za trud nad wydaniem książki pod tytułem „Międzynarodowe Kongresy nauuczania rysunku i sztuki stosowanej 1900 — 1937 r. oraz Zjazdy i Konferencje nauczycieli w Polsce 1907 — 1923 r.”,

e) opracowanie bibliografii literatury poświęconej nauce rysunku oraz zagadnieniom kształcenia za pomocą plastyki,

f) popieranie miesięcznika „Plastyka”,

g) organizowanie cyklu odczytów,

h) wystawa rysunków młodzieży szkolnej,

i) opracowanie modeli i pomocy naukowych do nauki rysunku,

j) zwrócenie się do kół fizyków, przyrodników, ognisk zajęć praktycznych o wypowiedzenie opinii o inteligencji i orientowaniu się w tych przedmiotach uczniów uczących się i nieuczących się rysunku,

k) ustalenie wielkości i typów bloków rysunkowych,

l) zbadanie sprawy, czy nauczycielom rysunku przysługuje prawo posiadania dodatkowego pokoju przy pracowni.

W związku z wnioskiem e p. Rektor uważa, że najbliższą pracą Koła Warszawskiego powinno być zrealizowanie według bibliografii, opracowanej przez Zarząd Główny, wzorowej biblioteki nauczyciela w obrębie biblioteki Koła Warszawskiego. Następnie zaznacza, że członkowie powinni pisać sami, opracowywać tematy, których brak, a subwencje na ten cel znajdują się napewno.

P. Lewakowska zgłasza uzupełnienie do wniosku j, aby ankietę nad wpływem rysunku na rozwój młodzieży rozesać do wszystkich nauczycieli fizyki, przyrody, matematyki. Rektor Jastrzębowski zatrzymując się dłużej nad sprawą nadobowiązkowości rysunków, mówi, że społeczeństwo już zaczyna doraźnie odczuwać brak nauki rysunków, armia i policja dostają nowy materiał zupełnie nieudolny rysunkowo. Minister spr. wojskowych p. gen. Kasprzycki mówił p. rektorowi, że musi dokształcać rysunkowo żołnierzy. To samo mówił gen. Zamorski, organizator kursów rysunku dla policji.

Następnie p. rektor wspomniał o obniżeniu się poziomu kultury młodzieży, opuszczającej szkoły ogólnokształcące, których przeznaczeniem jest wychowywać przyszłych twórców i konsumentów naszej kultury. Dlatego też uważa p. rektor, że symptomem bardzo smutnym i w konsekwencji groźnym jest odpływ młodych, entuzjastycznych sił pedagogicznych ze szkolnictwa ogólnokształcącego do zawodowego. P. rektor stawia wniosek o rozesłanie ankiety do dyrektorów szkół ogólnokształcących w sprawie nauki rysunków. Prof. Dąbrowski wątpi o wyniku tej ankiety, bo jego zdaniem, niektórzy dyrektorzy szkół prywatnych chętnie skasowaliby rysunki ze względu na oszczędnościowych. P. Malinowski przeciwstawia się temu i mówi, że położenie nauki rysunku jest właściwie zależne mniej od budżetu szkoły, a więcej od kultury dyrektora. Jako przykład służyć może pewne gimnazjum prywatne, gdzie dyrektor wprowadził pogadanki z rodzicami na temat sztuki oraz rozmowy, w których nauczyciele wyjaśniają rodzicom, jak wiele zagadnień wiąże się z wychowaniem i nauką młodzieży. W czasie konferencji udowodnili nauczyciele przyrody, fizyki, matematyki, że uczniowie, którzy uczą się rysunku, więcej korzystają z nauki wspomnianych przedmiotów. W rezultacie 75% chłopców owego gimnazjum uczy się rysunku.

P. Lewakowska wyraża obawę, że raczej dyrektorzy szkół państwowych nie będą mogli szczerze wypowiedzieć się za wprowadzeniem obowiązkowego nauczania rysunku. P. Lewakowska porusza jeszcze sprawę instruktorstwa. Dotychczasowi instruktorzy zostali po 8 latach zwolnieni, więc obecnie jest moment, aby się starać o instruktorów do nauki rysunku z pełnymi kwalifikacjami naukowymi i zawodowymi.

W wolnych wnioskach p. rektor proponuje wydawać 4 razy do roku na powielaczu biuletyny informujące o pracach Stowarzyszenia, a sprawozdanie z walnego zebrania zamieścić w „Plastyce”.

P. Kudła zgłasza wniosek o wyszukanie specjalisty, który mógłby i zechciałby opracować broszurę o ciekawych wydawnictwach zagranicznych z nauki rysunku, w ten sposób, aby zorientować nauczycieli polskich we współczesnych zagadnieniach pedagogicznych różnych narodów.

P. Rosa Bailly, znana w Polsce i we Francji propagatorka idei poznania Polski i Polaków, przewodnicząca Towarzystwa „Les Amies de la Pologne”, zwróciła się z prośbą o nadesłanie do dnia 25 czerwca br. rysunków szkolnych obrazujących twórczość młodzieży polskiej. P. rektor obiecał dać passe - partout pod te prace, a rysunki młodzieży zobowiązali się nadesłać w liczbie po 10

sztuk p. p. Kudła, Szarras-Bandlke, Dąbrowski, Siedlecka, Czajkówna, Sobecki i Karyłowski do dnia 10.VI br. do mieszkania p. Lewakowskiej (Wiejska 7). Komisja, składająca się z pp. Bobieńskiej, Dąbrowskiego, Lewakowskiej, Siedleckiej, prace te wybierze i wyśle do p. Romany Szadurskiej, Pierackiego 18, szkoła im. Wereckiej. Do wysyłki tej, na propozycję p. rektora, dołączone będą rysunki z wystawy w Paryżu.

KOMUNIKAT.

W Warszawie powstał Związek Pedagogów Szkół Artystycznych R. P. Ma on na celu pogłębianie zrozumienia wartości sztuki w życiu państwa polskiego, ustalenie metod nauczania oraz ochronę własnych interesów zawodowych i społecznych.

Zarząd ukonstytuował się w następującym składzie:

prezes — Feliks Roliński, wice-prezes — Józef Sziperber, wice-prezes Marian Sigmund, sekretarz — Roman Łukijanów. Komisja Rewizyjna: Edward Butrymowicz, Mieczysław Trautman i Mieczysław Schulz.

Siedziba Zarządu jest lokal Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych — Warszawa, ul. Myśliwiecka 8.

Zarząd Związku rozpoczął nawiązywanie kontaktu z pedagogami szkół artystycznych w innych miastach Polski.

X SALON W INSTYTUCIE PROPAGANDY SZTUKI.

Doroczny Salon Instytutu Propagandy Sztuki, w odróżnieniu od wystaw tego rodzaju z dwóch poprzednich lat, objął obok malarstwa również rzeźbę i grafikę. Przewaga malarstwa była niewspółmiernie duża. Obok 210 pozycji malarskich, reprezentujących 154 artystów, 23 rzeźbiarzy wystawiło 36 prac. Równie skromnie ilościowo przedstawiał się dział grafiki; w wystawie wzięło udział 13 grafików, nadsyłając ogółem 23 ryciny.

Malarstwo na Salonie charakteryzował dość jednolity poziom. W ostatnich latach młodzi malarze polscy, rozumiejąc równowagę i współzależność w obrazie kompozycji, koloru i rysunku, idą po linii osiągnięć, które umożliwił ten sojusz. Zacierający ostrości między poszczególnymi ugrupowaniami wysiłek zdobycia poziomu formalnego stwarza niekiedy pewnego rodzaju eklektyzm, który przede wszystkim opiera się na przetrwaniu zdobycy impresjonizmu. Bonnard np. jest jeszcze dość silny w naszym malarstwie stalugowym, chociaż tak dużo i często mówi się o Cézannie. Do powstania pewnego eklektyzmu



HANNA RUDZKA-CYBISO W A. *Portret. Olej.* 1938. (Z X. Salonu w I. P. S.).



MENASZE SEIDENBEUTEL. *Pejzaż. Olej.* (Z X. Salonu w I. P. S.).

TERESA ROSZKOWSKA. *Kołyska. Tempera.* (Z X. Salonu w I. P. S.).



wydajnie przyczynia się charakterystyczny dla naszych czasów intelektualizm.

Czy i w jakiej mierze ta atmosfera artystyczna będzie owocna dla naszego malarstwa, przyszłość pokaże. Ostatnio mieliśmy na Salonie I. P. S. cały szereg dobrych malarzy, jak: Jan Cybis, Sokołowski, Wodyński, Czapski, Czyżewski, Rzepiński, Arct, Seidenbeutelowie, Tomorowicz, Hrynkowski, Ruszkowski. Nie wszyscy oni zresztą nadesłali tym razem płótna, odpowiadające ich talentowi.

Wyróżniające się prace wystawili: Jaeschke, Baake, Bartoszek, Rudzka-Cybiso, Hufnaglówna, Jasińska-Żuławska, Roszkowska, Kudła, Niesiołowski („Wnętrze”), Pachniewska, Pękalski („Obrona Arsenalu”), Seydenmanowa, Tyszkiewiczowa, Wilkanowicz, Zawadowski, Zielińska, Żuławska Jacek („Wnętrze”). Dość ciekawie wyglądała tym razem prowincja, np. Lublin, reprezentowany przez dwóch uzdolnionych malarzy, jak Filipiak i Kononowicz. Również na kulturę plastyczną wskazywał nadesłany z Jasła „Pejzaż z domami” Truskolaskiego.

W Salonie nie wzięli tym razem udziału członkowie Bractwa Św. Łukasza, którzy zajęci pracami na Wystawę Nowojorską, w najbliższym czasie wystąpią w I. P. S. zbiorowo.

Dział grafiki, aczkolwiek nielicznie obesłany, posiadał na wystawie swój ciężar artystyczny. Charakterystyczny tym razem brak kilku czołowych grafików polskich, jak np.: Chrostowskiego, Cieśliewskiego, Kulisiwicz, Bartłomiejczyka i innych rekompensowały w pewnej mierze dobre prace artystów młodszego pokolenia. Wymienić by tu należało przede wszystkim Raka i Hładkównę, poza tym Fijałkowską i Zylberberga. Ciekawą pozycję stanowiły akwaforty Brandla, artyści, przebywającego stale w Paryżu, który bardzo rzadko wystawia w Polsce. Brandel jest artystą starszego pokolenia i prace jego wykazują w stosunku do rzemiosła bardzo dziś rzadką ciepłą pieczołowitość. Zapewnia to jego dużej wirtuozerii technicznej wolność od chłodu rutyny. Jest on poza tym subtelnie czującym twórcą, który potrafi swe zdobycze formalne podporządkować emocjonalnemu przeżyciu tematu. Zasłużone miejsce zajęły na wystawie drzeworyty Mroźewskiego, wykonane, jak zawsze, z dużą fantazją i swadą techniczną.

Dość mocno również przedstawiała się na Salonie rzeźba. Przeważały portrety. Stosunkowo dość liczne studia dzieci (prawdopodobnie dziedzictwo po wystawie „Dziecko w Polsce”) dały kilka poważnych pozycji. Dwie dobre rzeźby dzieci w granicę nadesłał Masiak, artysta pracujący dużo w

metaloplastyce. Obie prace zdradzają charakterystyczne dla niego mocne wycucie materiału i dekoratywność kształtu. Surowsza jest dekoratywność prymitywizowanej formy Stanisława Sikory, występująca w ciętej w drzewie rzeźbie stojącego dziecka. Sikora jest poza tym autorem wybitnie dekoracyjnej grupy dzieci, która mniej tym razem snycersko potraktowana, działa przede wszystkim rytmicznie rozfalowaną powierzchnią. Bardziej klasycznie rzeźbiarski jest wykonany w granicie „Samouk” Karnego, szlachetnie zrównoważony w masie. W sferę plastyki, złączonej z architekturą, wkracza płaskorzeźba Klukowskiego „Daniel”. Kompozycja ta umiejętnie, ze swoistym plastycznym dynamizmem zamknięta w płaszczyźnie czworokąta, pomyślana na kamień, gorzej wygląda, wykonana w brzozi. Jedyną rzeźbą monumentalną w istotnym znaczeniu tego słowa była „Polonia Victrix” Habdasa. W za-prezentowanej na Salonie I. P. S. rzeźbie portretowej, z nielicznymi wyjątkami, przeważał pewien konwencjonalizm w ustosunkowaniu do formy.

Uderzał na wystawie brak studiów aktu. Z tego zakresu widzieliśmy tylko jedną pracę, a mianowicie poprawny i niepozabawiony dekoracyjnego wdzięku akt dziewczęcy Mazureczyka. *Maria Rogoyska.*

NAGRODY NA X. SALONIE INSTYTUTU PROPAGANDY SZTUKI.

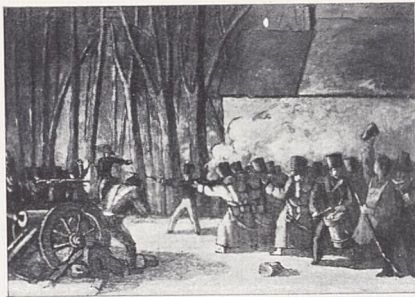
Na X salonie IPS-u przyznano 14 nagród pieniężnych oraz uznanie honorowe i zaszczytne wyróżnienie następującym artystom: w dziale malarstwa nagrodę Pana Prezesa Rady Ministrów 1000.— zł. Eugeniuszowi Arctowi (Warszawa) za obraz olejny „Po deszczu”, nagrodę Pana Ministra Spraw Wewnętrznych 1000.— zł. Janowi Cybisowi (Kraków) za obraz olejny „Kwiaty”; nagrodę Funduszu Kultury Narodowej Józefa Piłsudskiego 1000.— zł. Tytusowi Czyżewskiemu (Warszawa) za „Krajobraz z Wiśniowej” olejny; nagrodę Pana Ministra Poczty i Telegrafów 500.— zł. Adamowi Rychtarowskiemu (Warszawa) za obraz olejny „Strzyżów VII”; nagrodę Pana Prezesa Banku Gospodarstwa Krajowego 500.— zł. Zenonowi Kononowiczowi (Lublin) za obraz olejny „Kopanie ziemniaków”; nagrodę Pana Prezesa Komunalnej Kasy Oszczędności m. st. Warszawy 500.— zł. Kazimierzowi Tomorowiczowi (Warszawa) za „Pejzaż” gwasz; uznanie honorowe: Marianowi Jaeschkemu (Warszawa) za „Pejzaż duży” olejny, Zdzisławowi Ruszkowskiemu (Paryż) za obraz olejny „Stragan”, Janowi Sokołowskiemu (Warszawa) za obraz olejny „Kwiaty”; zaszczytne wyróżnienie:



EUGENIUSZ ARCT. Po deszczu. Olej. (Z X. Salonu w I. P. S.).

JAN SOKOŁOWSKI. Pejzaż. Olej. (Z X. Salonu w I. P. S.).





LEONARD PEKALSKI. *Obrona Arsenalu w r. 1830. (Z X. Salonu w I. P. S.).*



ALFONS KARNY. *Samo uk. Granit. (Z X. Salonu w I. P. S.).*

Bolesławowi Baakemu (Warszawa) za obraz olejny „Kazimierz Dolny”, Stanisławowi Grabowskiemu (Paryż) za obraz olejny „Kwiaty”, Hannie Jasińskiej-Żuławskiej (Gdynia) za obraz olejny „Sekwana”, Adamowi Kossowskiemu (Warszawa) za obraz olejny „Pejzaż z Assyżu I”, Henrykowi Krychowi (Warszawa) za obraz olejny „Skrzynka szczęścia”, Tymonowi Niesiołowskiemu (Wilno) za obraz olejny „Wnętrze”, Teresie Roszkowskiej (Warszawa) za temperę „Kołyńska”, Teresie Tyszkiewiczowej (Lelechówka) za obraz olejny „Kwiaty”, Konradowi Winklerowi (Warszawa) za obraz olejny „Zamek w Ojcowie”;

w dziale grafiki: nagrodę Pana Ministra Opieki Społecznej 250 zł.

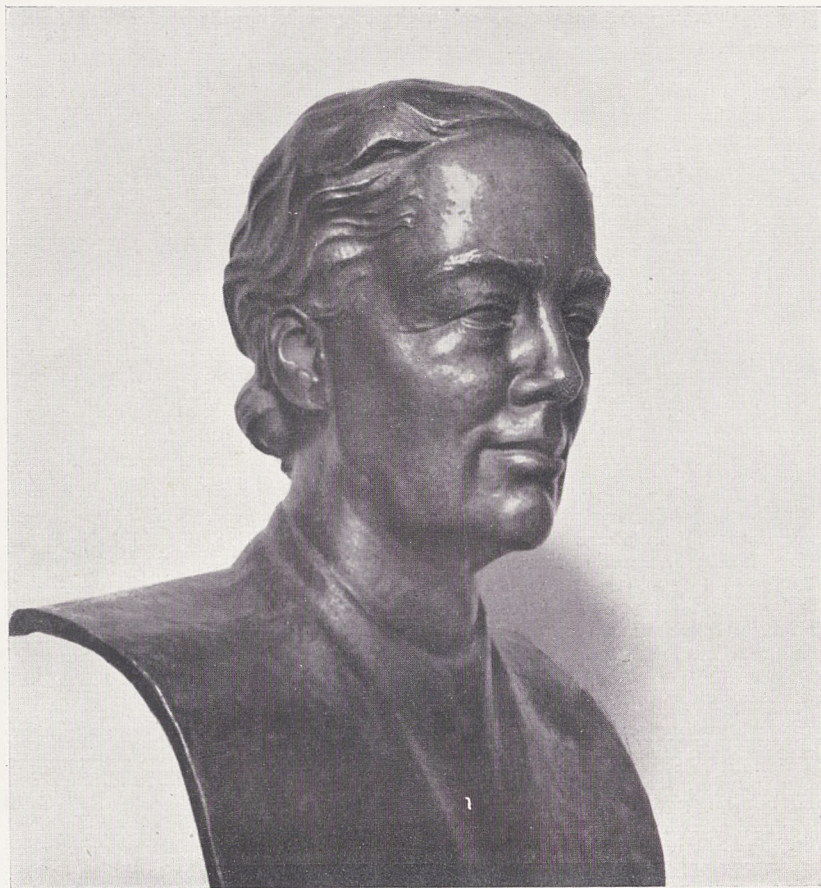
Jadwidze Hładki (Warszawa) za drzeworyt „Majka”, nagrodę Pana Prezesa Państwowego Banku Rolnego 300.— zł. Zofii Elżbiecie Fijałkowskiej (Warszawa) za drzeworyt „Pejzaż z drzewem”, nagrodę Pana Prezesa Poczтовой Kasy Oszczędności 250 zł. Aleksandrowi Rakowi (Warszawa) za „Odpoczynek”, sucha igła, zaszczytne wyróżnienie Fiszelowi Zber-Zylbergowi (Paryż) za drzeworyt „Pod pomnikiem bohatera”; w dziale rzeźby: nagrodę Pana Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego 1000 zł. Franciszkowi Masiakowi (Warszawa) za „Dziecko”, granit, nagrodę Pana Ministra Spraw Zagranicznych 500 zł. Alfonsowi Karnemu (Warszawa) za rzeźbę „Samouk”, granit, nagrodę Pana Ministra Spraw Zagranicznych 500 zł. Józefowi Klukowskiemu (Warszawa) za płaskorzeźbę „Daniel”, brąz, nagrodę Pana Prezydenta m. st. Warszawy 500 zł. Stanisławowi Horno-Popławskiemu (Wilno) za popiersie Biskupa Bandurskiego, granit, nagrodę Pana Prezydenta m. st. Warszawy 500 zł. Jerzemu Mazurczykowi

(Warszawa) za „Fragment fontanny”, gips; zaszczytne wyróżnienie: Marii Gorełównie (Warszawa) za „Głowę”, dąb, Franciszkowi Habdasowi (Warszawa) za „Głowę dziewczynki”, brąz, Hannie Kwiatkowskiej (Warszawa) za rzeźbę „Mongolska matka”, gips, Stanisławowi Sikorze (Warszawa) za rzeźbę „Pat”, drzewo, Karolowi Tchorkowi (Warszawa) za rzeźbę „Bliźnięta”, brąz.

OTWARCIE SKLEPU ARTYSTYCZNEGO W GMACHU I. P. S.

Instytut Propagandy Sztuki przystępuje w najbliższym czasie do szerokiej propagandy grafiki i organizuje w tym celu sprzedaż rycin współczesnych artystów polskich, za pośrednictwem sklepu, który otwarto 2 grudnia b. r. w gmachu I. P. S. przy ulicy Królewskiej 13. Instytut Propagandy Sztuki przewiduje rozszerzenie działalności sklepu artystycznego na inne działy plastyki: rysunek, malarstwo, rzeźba, ceramika, metale.

ZOFIA TRZCIŃSKA-KAMIŃSKA. *Portret Zofii Kossak. Brąz. (Z X. Salonu w I. P. S.).*



pomimo pozornej jednolitości ma zawsze nazwiska, które wysuwają się zdecydowanie na plan pierwszy. W roku ub. takim malarzem był Wojciech Weiss, który i teraz swoją „Martwą naturą” tę pozycję podtrzymuje. Prócz niego zwracają uwagę Bolesław Czedekowski, Apoloniusz Kędzierski, nieoczekiwanie Wojciech Kossak i Stanisław Appenzeller. Większa kompozycja Weissa nie wypadła jednolicie i pomimo ciekawych fragmentów całość jest pełna niespodziewanych odchyśleń od zasadniczego założenia. Spośród kilku prac Czedekowskiego najlepsza jest ta, którą zatytułował „W garderobie”. Tutaj głównym aktorem jest akt kobiecy. Postać męska wrysowana pod kątem prostym do osi kompozycyjnej jest tylko częścią tła, mającego być oprawą dla postaci centralnej. O ile wyidealizowanie aktu nie budzi zastrzeżeń, o tyle zwrócona en face głowa mężczyzny nasuwa obiekcje, czy człowiek jako zagadnienie, w tym formalnie dobrym obrazie, nie jest potraktowany trochę po kabotyńsku i bez umiaru. Kędzierski dał akwarelowe „Rude wzgórze”, które namalował z fantazją a dekoracyjnie. Wojciech Kossak w „Baterii konnej na pozycję!” zdystansował malarskim wigorem Betleya, którego „Defilada zwycięzców” i złym rysunkiem i szablone kompozycyjnym niczym się nie wyróżnia. Może to zestawienie Kossaka z Betleyem wyda się dziwne, ale w tym roku tak jest.

„Judasz” Appenzellera jest jedyną na wystawie poważną próbą malarstwa religijnego z uwzględnieniem wszystkich elementów, jakie winny się składać na sztukę. Wzajemne ich zestrojenie jest poważnym zadaniem malarskim. W tym wypadku Appenzeller projektując szerokie krajobrazowe tło, dając wysoki horyzont, tak że rozgrywającą się scenę oglądamy z góry i jednocześnie mocno osadzając postacie w terenie, powiązał wszystko, co powiązać powinien. A co jest tu najważniejsze, obok prawidłowego ustawienia koloru w atmosferze stanął na poziomie treści, jaką sam sobie narzucił. Toteż pewną niesprawiedliwością jest postawienie na jednej płaszczyźnie „Martwej natury” Weissa, która jest arcyłatwym zagadnieniem, z tą trudną kompozycją o poważnej treści, temacie, bogatej formie i kolorze.

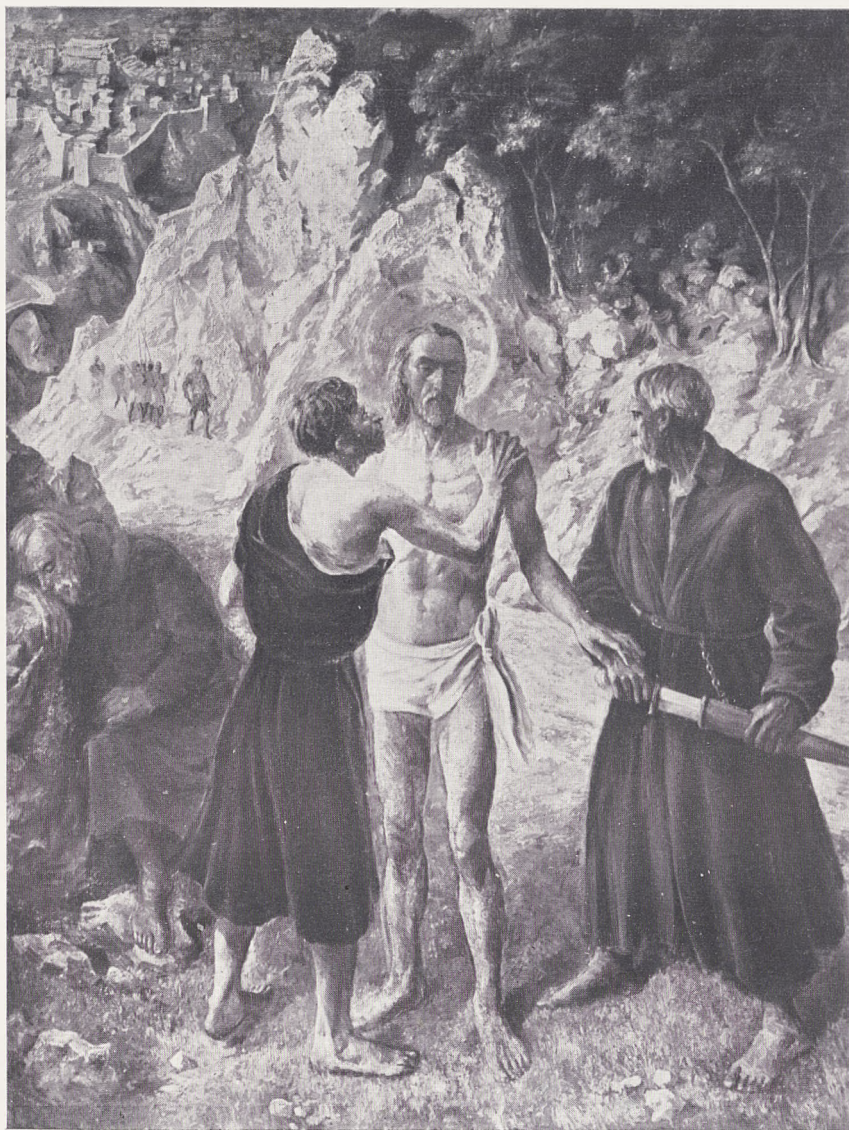
Apolinary Sperski parabolicznie usadowił swoją „Szóstkę” umieszczając tę grupę dzieci w miękko malowanym pejzażu. Powiązanie i wystylizowanie kolorem postaci i drzew jest jedynym na Salonie przykładem tego typu. Drzewo zamykające obraz od góry — dość tępe — nieciekawie tłumaczy intencje autora.

Dwie pastele Adama Bunscha, a zwłaszcza „Portret córki” mają posmak liryzmu, zresztą bardzo subtelnego. B. Frydrysiak wystawił dobry „Cheder” i zły perspektywicznie, a w kolorze surowy „Autoportret”. „Sarenki” Jakimczuka można by uważać za wzór stosowania techniki akwarelowej. „Mała Ewka” Hanny Pachniewskiej jest obrazem rozstrzelonym, ale ujmującym i zrobionym w ciekawej gamie. Ostatnią z najbardziej interesujących prac jest Ziomek-Kowalewskiej „Stasia”. Kowalewska ciągle jeszcze nie wykorzystuje swych wszystkich możliwości. Z minusów, których jest rzeczywiście wiele, wymienimy tylko zdradzające zły smak „Zaloty” Zawadzkiego, re-

prezentacyjne portrety Norblina, „Macieja” Badowskiego, a przede wszystkim „Dziewczątka” Chlebowskiego.

W rzeźbie uwagę zwraca duża kompozycja Franciszka Habdasza „Za wolność”. o świetnie opracowanej bryle, profilach i dużej, choć zamkniętej w monumentalnych formach dynamice. Dobrze wypadł „Łukasiński” H. Nałkowskiej-Bickowej i „Głowa” J. M. Szancera. Józef Proszowski dał „portret” o ciekawie i sumiennie a przy tym swobodnie przemyślanej całości. Karny pokazał interesującą „Poleszuczkę”. „Ariadna” Dunajewskiego przewyższa sensem rzeźbiarskim nieciekawą, ogromną bryłę „Portretu Marszałka”, w którym jest więcej

STANISŁAW APPENZELLER. Judasz. Olej. (Z Salonu dorocznego Zachęty).



błędown niż się na pierwszy rzut oka wydaje.

Kopciuszek Salonów — Grafika ma jako plusy „Mury obronne w Warszawie” Cieślowskiego syna, Łopieńskiego „Portret marsz. Piłsudskiego” i „Matkę Boską Piekarską” Stellera.

Trudno powiedzieć czym jest w Zachęcie uwarunkowany podział nagród. Na tym Salonie krzyczącą niesprawiedliwością jest nienagrodzenie rzeźby Habdasa, która z wystawionych jest bezwątpienia najlepsza. Nawiasem mówiąc podobna krzywda zdarza się Habdasowi nie po raz pierwszy w tym roku. Przykry przypadek.

Jerzy Szepteyki.

NAGRODY NA SALONIE DOROCZNYM R. 1938 TOWARZYSTWA ZACHĘTY SZTUK PIĘKNYCH.

Na Salonie Dorocznym Zachęty przyznano następujące nagrody pieniężne: nagrodę p. Ministra Spraw Zagranicznych zł 500.— p. Bolesławowi Baake za obraz olejny „Fara w Kazimierzu”, nagrodę p. Ministra Spraw Wewnętrznych zł 500.— p. Janowi Kotowskiemu za obraz olejny „Po-

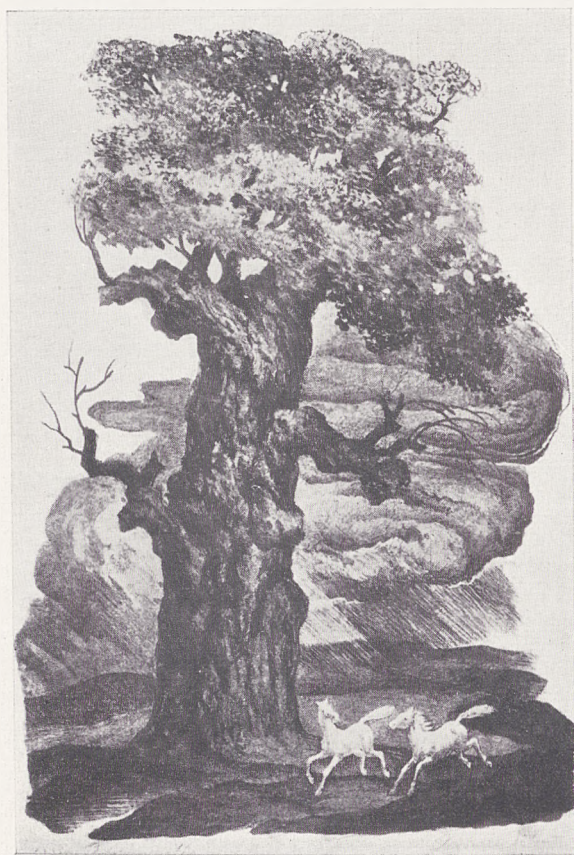
stój”, nagrodę p. Ministra W. R. i O. P. zł 500.— p. Wojciechowi Weissowi za obraz olejny „Martwa natura”, nagrodę p. Ministra Opieki Społecznej zł 300.— p. Stanisławowi Karniewskiemu za obraz ol. „Droga o zachodzie”, nagrodę p. Ministra Sprawiedliwości zł 250.— p. Wacławowi Piotrowskiemu za obraz olejny „Autoportret”, nagrodę Funduszu Kultury Narodowej zł 500.— p. Jerzemu Wronowskiemu za obraz olejny „Autoportret”, nagrodę p. Prezydenta m. Warszawy zł 500.— p. Stanisławowi Dyboskiemu za obraz olejny „Ulica Nowomiejska”, nagrodę p. Prezesa Banku Gospodarstwa Krajowego zł 500.— p. Henrykowi Krychowi za obraz olejny „Muzykant”, nagrodę p. Prezesa Poczty Kasy Oszczędności zł 250.— p. Józefowi Jaroszowi za obraz olejny „Pejzaż jesienny”, nagrodę Komunalnej Kasy Oszczędności m. Warszawy zł 300.— p. Zbigniewowi Dunajewskiemu za rzeźbę „Ariadna”, nagrodę Członków Zachęty Miłośników zł 300.— p. Stanisławowi Sikorze za rzeźbę „Antylopa Cudu”, nagrodę p. Leopolda Wellisza za grafikę zł 250.— p. Tadeuszowi Cieślowskiemu (synowi) za drzeworyt „Wieczór w Warszawie”. Ponadto przyznano nagrody równorzędne: nagrody im. Marii Lenckiej

po zł 400.— p. Edwardowi Karniejowi za obraz olejny „Akt” i p. Irenie Łuczyńskiej-Szymanowskiej za obraz olejny „Martwa natura” oraz nagrodę im. Leokadii Lempickiej zł 500.— p. Marii Rogowskiej za akwarele „Zima”.

Z LITERNICTWA.

Brak w naszej literaturze zawodowej popularnego, lecz ze znajomością przedmiotu opracowanego podręcznika z zakresu liternictwa dawał się odczuwać od dawna. Wraz z rozwojem naszego szkolnictwa artystycznego, coraz większym zrozumieniem walorów pięknej litery i bujnym rozwikwitem grafiki użytkowej potrzeba takiej książki jest coraz bardziej nagląca. Toteż z niecierpliwością i uzasadnionym zainteresowaniem bierzemy do ręki dwie niedawno wydane książki: Ludwika Tyrowicza „Liternictwo w reklamie”, nakł. Państwowego Wydawnictwa Książek Szkolnych we Lwowie i Tadeusza Rojewskiego „Podstawowe wiadomości z techniki liternictwa”, nakł. Książnicy - Atlas. Tytuł książki Tyrowicza od razu wyjaśnia zakres jej treści, a zarazem może ma zabezpieczyć autora przed zarzutem, iż tego lub owego nie omówił. Autor przeznaczył ją przede wszystkim dla młodzieży gimnazjów kupieckich, uczącej się „techniki reklamy”. Wśród wiadomości technicznych w obu książeczkach jest sporo takich, które uczniowie nawet najniższych kursów szkół zawodowych już posiadają, z tego wniosujemy, iż książeczki w znacznej mierze mają służyć zupełnym samoukom. Pisząc o „technice” liternictwa nie sposób jednak pominąć zagadnień estetycznych litery, gdyż te dwie sprawy najczęściej ściśle się z sobą wiążą i uczeń nie zapoznany z podstawowymi zasadami konstrukcji litery zawsze będzie skazany na błędnie pomacku i mniej lub więcej niedolne kopiowanie podsuniętych mu nie zawsze najlepszych wzorków.

Grzeszy w tym zakresie przede wszystkim książeczka p. Rojewskiego. Już pobieżne zapoznanie się z jej treścią świadczy, iż p. Rojewski ma b. słabe pojęcie o liternictwie. Jego informacje natury estetycznej więcej przyniosą szkody, niż pożytku uczniowi. Wprawdzie na początku swego podręcznika p. Rojewski pisze, iż „poznanie konstrukcji litery jest pierwszym najważniejszym zadaniem”, lecz noświeca temu zagadnieniu zaledwie 2 (!) wiersze. Podany najbardziej klasyczny „wzór liter”, wersalików, nie jest pismem klasycznym, ani w znaczeniu historycznym, ani w sensie największej prostoty (ograniczenie litery do niezbędnych elementów konstrukcyjnych). Litery B, P i R np. w takim ukształtowaniu, jak je



podaje p. Rojewski, są typowym błędem początkujących i nauczyciel musi zwalczać zazwyczaj taką skłonność do nadmiernego wydłużania poziomych wiążących w tym wypadku łuk z pionem. P. Rojewski nie rozróżnia pojęć: budowa i proporcja; w ogóle sprawę proporcji liter pomija, a o najważniejszej bodaj dla początkujących zasadzie rozmieszczania liter w wyrazach tak, aby uzyskać jednolitą walorowo całość słowną i równomierne zagęszczenie kolumny pisma — nie wspomina wcale. Wprawdzie na str. 13 pisze: „Dopuszczalne są skrócenia i obcinanie zakończenia litery, lub takie zestawienia ich, aby uniknąć pustki nieprzyjemnej dla oka” (wewnątrz wyrazu, p r z y p. n a s z), ale i na tym rzecz się kończy. Jaką metodą ma się posługiwać uczeń, by „uniknąć pustki nieprzyjemnej” — nie wiadomo.

Objaśniając czytelnika o literze dwuelementowej, p. Rojewski miesza, w załączonym alfabecie, litery dwuelementowe z jednoelementowymi, co jest dla liternika błędem zgoła kompromitującym, za który uczeń I kursu liternictwa dostaje notę niedostateczną.

Nie będziemy wskazywali na dalsze wady pracy p. Rojewskiego (a jest ich sporo), sądzymy, iż przytoczone dostatecznie charakteryzują brak kwalifikacji autora do napisania podręcznika z zakresu liternictwa. Same informacje o pędzlach, stalówkach, tuszach, farbach itp. w tym wypadku nie mogą wystarczyć.

W. P.

KONKURS NA SZKICE MALARSKIE NA TEMAT SPORTOWY.

1. W dalszym ciągu akcji dążącej do odbicia w sztuce współczesnych zainteresowań kulturą fizyczną i sportem, Instytut Propagandy Sztuki ogłasza konkurs na szkice malarskie na temat sportowy.

2. Celem konkursu jest przygotowanie artystów do udziału w przyszłej wystawie „Sport w sztuce”, która się odbędzie w I. P. S. przed XII Olimpiadą Sztuki.

3. Przedstawienie ruchu i sprzętu sportowego winno być zgodne z rzeczywistością. Przewiduje się, że autorzy prac nagrodzonych wezmą udział w projektowanym konkursie zamkniętym. Uczestnikom tamtego konkursu Polski Komitet Olimpijski ułatwi studia z natury w dziale sportu, który będą opracowywać.

4. Suma nagród na konkursie wynosi 2.000 zł. Wybrane szkice pozostają własnością autorów.

5. Wymiar szkicu około 30 na 40 cm. Technika dowolna.



BOLESŁAW BAAAKE. Fara w Kazimierzu Dolnym. Olej. Własność M. S. Z. (Z Salonu dorocznego Zachęty).

6. Konkurs jest dostępny dla wszystkich artystów obywateli polskich.

7. Każdy uczestnik konkursu może nadesłać najwyżej 3 szkice. Prace należy opatrzyć godłem i dołączyć do nich, oznaczoną tym samym godłem, zapieczętowaną kopertę zawierającą wewnątrz nazwisko i adres autora. W razie nadesłania więcej niż jednego szkicu, należy ponumerować je, opatrując tym samym godłem, a ilość szkiców oznaczyć na kopercie.

8. Sąd konkursowy stanowią przedstawiciele: Instytutu Propagandy Sztuki, Wydziału Sztuki Ministerstwa W. R. i O. P., Funduszu Kultury Narodowej im. Józefa Piłsudskiego, Polskiego Komitetu Olimpijskiego, Bloku Zawodowych Artystów Plastyków i Związku Polskich Artystów Plastyków — po jednej osobie.

9. Termin nadsyłania prac upływa 15 lutego 1939 roku. Prace należy kierować pod adresem I. P. S.: Warszawa, Królewska 13. Dla zamiejscowych rozstrzyga data stempla pocztowego.

10. Prace niewyróżnione będą do odebrania w ciągu 6 miesięcy od daty rozstrzygnięcia konkursu, po czym zostaną zniszczone. Prace autorów z poza Warszawy będą odsyłane tylko na żądanie w terminie wyżej podanym.

11. Koszty przesyłki prac w obie strony ponoszą autorzy.

KONKURS POWSZECHNY NA WYKONANIE DWÓCH KOMPOZYCYJ MALARSKICH WE WNETRZACH DWORCA GŁÓWNEGO W WARSZAWIE.

Kierownictwo Budowy Dworca, w imieniu Dyrekcji Okręgowej Kolei Państwowych w Warszawie, w porozumieniu z Komisją Artystyczną przy budowie Dworca Głównego, ogłasza konkurs powszechny na wykonanie dwóch kompozycji malarskich:

- a) w pomieszczeniu poczekalni I i II klasy — oraz
- b) w pomieszczeniu baru.

Program konkursu.

1. W konkursie mogą brać udział wszyscy artyści plastycy, obywatele polscy oraz Polacy bez względu na przynależność państwową.

2. Usytuowanie kompozycji malarskich:

a) w poczekalni I i II klasy — kompozycja malarska jest projektowana na fasadzie, biegnącej wzdłuż ściany północnej poczekalni. Wymiary fasety są następujące: dł. 17,50 m, wys. łuku fasety w rozwinięciu 3,65 m, promień łuku fasety 1,68 m;

b) w barze — kompozycja malarska jest projektowana na nadwieszonej ścianie zachodniej. Wymiary

tej ściany są następujące: wys. 2,97 m, długość wzdłuż krawędzi dolnej 7,56 m, wzdłuż krawędzi górnej 7,30 m, wysokość dolnej krawędzi ściany nadwieszzonej ponad poziom podłogi 2,66 m.

3. T e m a t :

Kompozycje malarskie winny świadczyć wobec przybywających do Warszawy o kulturze artystycznej stolicy. Równocześnie kompozycje malarskie winny być zrozumiałe dla szerszych mas podróżnych. Nie powinny wymagać od widzów specjalnego skupienia i powagi. Natomiast sposób ujęcia winien być bezpretensjonalny, nieskomplikowany i pogodny. Tematy kompozycji malarskich winny być dobrane w ten sposób, aby dawały korzyści oglądającym, zapoznając ich z pewnym zagadnieniem, np. z dziedziny turystyki, geografii, produkcji i przetwórczości wytworów rolniczych. Winny one obejmować zagadnienie ogólnokrajowe lub też winny być związane z tematem Warszawy, jako stolicy Państwa. Natomiast nie należy ograniczać się do tematów lokalnych lub regionalnych. Dla lepszego zorientowania projektujących — podaje się parę tematów, które Kierownictwo Budowy Dworca Głównego uznaje za odpowiednie.

a) dla poczekalni: „Szlak Wisły, począwszy od źródeł aż do ujścia” — „Warszawa, jako stolica Państwa”;

b) dla baru: tematy, zaczerpnięte z dziedziny fauny i flory.

W razie wątpliwości co do wyboru tematu — uczestnicy konkursu mogą uzgadniać projektowane tematy z Komisją Artystyczną przy budowie Dworca Głównego. W tym celu zwracać się do Sekretarza Konkursu, w sposób omówiony poniżej w punkcie 17.

4. W y k o ń c z e n i e w n ę t r z :

a) Poczekalnia: Wymiar pomieszczenia 17,50 × 8,00, wysokość (licząc do podświetlika) 5,60 m. Ściana wschodnia i zachodnia: licowana alabastrem w płytach, o wymiarze ca 31 × 33 cm: na ścianie zachodniej jest projektowana mapa Polski, której kontur jest ryty w alabastrze, a szlaki komunikacyjne są nakładane w metalu. Ściana południowa do wysokości 1.20 m jest wykonana jako oparcie foteli; powyżej do wys. 2.20 m ponad poziom podłogi projektuje się gabloty; nad gablotami okno, w ramie metalowej, ze szkłem przezroczystym.

Ściana północna: do wys. 1,20 ponad poziom podłogi, projektuje się cokolicoowany „Morawicą”; powyżej gabloty do wys. 2,20 m — wyżej nad gablotami faseta, na której jest projektowana kompozycja malarska; słupy są licowane morawicą szlifowaną (odcień jasno-szary, ciepły).

Sufit: projektuje się jako podświetlik w szkielecie żelaznym, malowanym na biało, szkło podświetlika jest bezbarwne. Pozostała część sufitu jest wykonana w tynku szlachetnym, w obróbce szlifowanej, w kolorze białym w odcieniu kości słoniowej.

Podłoga: terrakota, w wym. kostki 5 × 5 cm, w kolorze kremowym, z wstawkami z terrakoty w kolorze zielonym i siana. Procent wstawek w obu kolorach wynosi ca 10% powierzchni całej podłogi. Jako metal użyty we wnętrzu projektuje się bronz patynowany.

Meble: będą wykonane w ciemnym drzewie i tapicerowane skórą lub dermatoidem w kolorze zielonym.

Bar: wymiar pomieszczenia 13,50 × 9,30 m, wysokość licząc do podświetlika 5,70 m. Ściana wschodnia wykonana w alabastrze w płytach o wym. ca 40 × 50 (winnica jasno-szara, bogato użylona), pozostałe ściany są wykonane do wys. 2,50 w glazurze w kolorze jasno-szarym, o wym. płytek 15 × 15 cm, powyżej w tynku szlachetnym, w obróbce szlifowanej, w kolorze białym, w odcieniu kości słoniowej.

Sufit: tak, jak sufit w poczekalni. *Podłoga*: tak, jak podłoga w poczekalni, lecz w jednolitym kolorze terrakoty jasno-szarej.

Roboty ślusarskie będą wykonane w białym metalu; meble będą kryte dermatoidem, w kolorze naturalnym skóry.

5. O ś w i e t l e n i e :

a) dzienne: w poczekalni i barze przez świetlik i podświetlik;

b) sztuczne: w poczekalni — rynna świetlna, rzucająca światło na fasety, na której jest projektowane malarstwo. W barze rynna świetlna wzdłuż fasety na ścianie północnej baru oraz wzdłuż ściany nadwieszzonej południowej ponad ladą.

6. Jako tło pod kompozycję malarską przewiduje się tynk, podzielony na pola fugami chroniącymi przed powstawaniem przypadkowych rys i pęknięć. Fugi dzieła płaszczyzną ściany na prostokąty, o powierzchni jednego prostokąta nie przekraczającej 7,50 m². Gatunek tynku jest dowolny i zależy od techniki malarskiej pracy, przeznaczonej do realizacji.

Technika wykonania: malarstwo może być wykonane na tynku gładko zatartym jako malarstwo temperowe lub też może być stosowana każda technika malarska czy inna, któraby dawała płaszczyźnie bogatą i monumentalną fakturę (np. sgrafitto, płaskorzeźba, relief podmalowany lub tp.). Dopuszczalne jest wahanie się w głąb ściany tynkowej lub uwypuklenie fragmentów w granicach 2 cm.

Kompozycja w poczekalni może stanowić wspólną kompozycję dla całej ściany lub też składać się z poszczególnych fragmentów kompozycyjnych. W obu wypadkach należy projektować malarstwo na przestrzeni ca 20 — 50% całej powierzchni ściany, pozostawiając resztę powierzchni jako tło zamalowane lub niezamalowane.

W barze kompozycja malarska może wypełnić całą powierzchnię ściany lub tylko jej część, zależnie od uznania projektującego. Obie kompozycje należy utrzymać w ogólnym kolorze jasnym i pogodnym.

U w a g a : — Projektując kompozycję malarską w poczekalni I i II klasy, należy uwzględnić rynnę świetlną, przebiegającą wzdłuż płaszczyzny, przeznaczonej na malarstwo i zastaniającą dolną część tej płaszczyzny. Rynna wystaje przed płaszczyzną ściany 20 — 30 cm.

W a r u n k i k o n k u r s u .

7. Nadesłane projekty winny zawierać:

- projekt jednej z dwóch kompozycji malarskich w skali 1 : 10;
- fragment powyższej kompozycji wybrany dowolnie w skali 1 : 1.

Projekty zarówno w skali 1 : 10, jak i 1 : 1 mogą być wykonane w dowolnej technice malarskiej, nie koniecznie w tej, którą autor projektuje przy ostatecznym wykonaniu. W takim jednak wypadku technika wykonania pracy konkursowej winna uwzględniać możliwości, jakie daje projektowana technika ostatecznego wykonania.

c) K r ó t k i o p i s projektowanej techniki ostatecznego wykonania kompozycji malarskiej.

8. Uczestnicy konkursu mogą obejrzeć pomieszczenie baru i poczekalni w naturze w trakcie budowy oraz projekty architektonicznego wykończenia tych wnętrz. W tym celu należy zgłaszać się do Sekretarza Konkursu, w godz. 10 — 12, we wszystkie dni z wyjątkiem niedziel i świąt. Ponadto są do nabycia:

- odbitki rysunków, dotyczących ostatecznego opracowania architektonicznego obu wnętrz, a mianowicie: plany w skali 1 : 50 oraz elewacje ścian w skali 1 : 20;
- makiety w skali 1 : 10, fasety, wykonane w drzewie lub w gipsie.

9. S ą d k o n k u r s o w y s t a n o w i ą :

Przewodniczący: Prof. Wojciech Jastrzębowski.

Członkowie Sądu: Inż. Mieczysław Wołak, Naczelnik Wydziału Budynków Ministerstwa Komunikacji, Prof. Mieczysław Kotarbiński, P. Michał Boruciński,

Inż. arch. Aleksander Kodelski, kierownik budowy Dworca Głównego, Inż. arch. Stanisław Brukalski, członek Komisji Artystycznej, Inż. arch. Romuald Miller, członek Komisji Artystycznej — oraz Sekretarz konkursu — inż. arch. Tadeusz Dzięgielewski.

10. Termin oddania projektów miejscowych upływa o godz. 14-ej w dniu 2 kwietnia 1939 r. Prace winny być nadesłane do Kierownictwa Budowy Dworca Głównego (Al. Jerozolimskie 38), w opakowaniu, przy czym wewnątrz opakowania winien znajdować się tylko jeden projekt i zapieczętowana koperta, zawierająca nazwisko i adres autora.

11. Prace zamiejscowe mogą być nadsyłane pocztą, przy czym data stempla pocztowego winna być najpóźniej dnia 5 kwietnia 1939 r. Prace nadane po tym terminie oraz prace zamiejscowe nadane w terminie, które nadejdą jednak po dniu 15 kwietnia 1939 r., nie będą dopuszczone do rozpatrywania.

12. Uczestnicy konkursu mogą nadesłać dowolną ilość projektów konkursowych na temat jednej lub dwu kompozycji malarskich z tym jednak, że w każdym opakowaniu winien znajdować się projekt na jedną z dwu kompozycji oraz jedna koperta.

Prac nie należy opatrywać godłem. 13. Wyznacza się następujące nagrody:

dwie nagrody pierwsze po	
1.000 zł	2.000 zł
dwie drugie nagrody po	
600 zł	1.200 „
6 zakupów po 400 zł	2.400 „
	<hr/>
ogólna suma nagród i zakupów	5.600 zł

Ponadto przysługuje Kierownictwu Budowy Dworca Głównego prawo zakupu dowolnej ilości prac po zł 400 za każdy projekt.

14. Ministerstwo Komunikacji zastrzega sobie wolną rękę w wyborze

pracy konkursowej, przeznaczonej do realizacji.

15. Wszystkie prace konkursowe należy zaopatrzyć następującą adnotacją: „Konkurs na projekty kompozycji malarskich we wnętrzach Dworca Głównego”.

Koszty przesyłki projektów ponoszą w obie strony autorzy prac, na żądanie których projekty mogą być odesłane za zaliczeniem.

16. W sprawie wyjaśnień, dotyczących programu i warunków konkursu, należy zwracać się pisemnie lub osobiście do Sekretarza konkursu inż. arch. Tadeusza Dzięgielewskiego pod adresem: Kierownictwo Budowy Dworca Głównego w Warszawie, Al. Jerozolimskie 38 (tel. 569-60) w terminie do dnia 4 lutego 1939 r., w godz. 10 — 12-ej w dnie powszednie.

17. Odpowiedzi na wszystkie zapytania będą ogłoszone w czasopiśmie „Gazeta Polska”, w dniach między 13 — 18 lutego 1939 r. W tym samym piśmie będzie opublikowany wynik konkursu po jego rozstrzygnięciu.

18. Po rozstrzygnięciu konkursu wszystkie prace będą wystawione na widok publiczny.

19. Projekty nienagrodzone i niezakupione wraz z nierozpieczętowanymi kopertami będą do odebrania w ciągu 3-ch miesięcy od daty rozstrzygnięcia konkursu, w Kierownictwie Budowy Dworca Głównego.

20. Koperty dołączone do prac nieodebranych w ciągu trzech miesięcy zostaną nierozpieczętowane i spalone wobec sędziów konkursowych.

21. Prace nagrodzone oraz zakupione stają się własnością Ministerstwa Komunikacji.

Sekretarz Konkursu
inż. arch. Tadeusz Dzięgielewski.

SZTUKA POLSKA W AMERYCE

Dn. 4 grudnia r. 1938 nastąpiło zamknięcie międzynarodowej wystawy malarstwa w Carnegie Institute w Pittsburghu. W wystawie brali udział malarze, reprezentujący 11 państw. Polskę reprezentowało 17 malarzy, mianowicie: Rafał Malczewski, Wojciech Weiss, Cybisowa-Rudzka, Borowski, Kanarek, Jędrzejewski, Pankiewicz, Bolesław Cybis, Kubicki, Geppert, Arct, Jan Cybis, Czapski, Jamont, Michalak, Płuzański, Ślendrański. Pięknie wydany katalog wystawy reprodukowałam m. in. „Polowanie” Płuzańskiego, „Wiosnę” B. Cybisa, „Ładowanie” Jana Cybisa, „Dziewczynę” Weissa i „Nad jeziorem” Ślendrańskiego.

Z ŻAŁOBNEJ KARTY.

Dn. 11 sierpnia r. 1938 zmarła śp. Kaziemiera Czernicowa Pietrzkiwiczowa, wieloletnia i wielce zasłużona kierowniczka biura Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych. Śmierć jej przedwczesna oderwała ją od pracy umiłowanej, której oddawała się do ostatniej niemal chwili z gorliwością niestrudzoną i prawdziwym poświęceniem. Nietylko instytucja, której Zmarła oddawała tak cenne usługi od chwili jej powstania, ale również wielu artystów polskich odczuje boleśnie brak tej pracownicy wzorowej i niezastąpionej, która umiała godzić w tak rzadki u nas sposób systematyczną, drobiazgową pilność i ład pracy z ujmującym wdziękiem i serdeczną uprzejmością. Była prawdziwie „właściwą osobą na właściwym miejscu” — na placówce swojej skromnej, ale doniosłej, służyła wielkiej sprawie — Sztuce Polskiej — a w codzienne swoje rzetelnie spełniane obowiązki wkładała skarby swej pięknej duszy, a przede wszystkim najcenniejszy dar promiennej do broci. Dobroć tę poznali wszyscy, którzy mieli sposobność stykać się z nią w jej pracy. Umiejętnie i troskliwie pełniła trud przesyłania na wystawy zagraniczne dzieł artystów naszych, i całą duszą radowała się ich powodzeniem, nietylko przez narodową dumę, ale ludzkim serdecznym uczuciem. Cześć jej pamięci.

W Y N I K K O N K U R S U

ogłoszonego 8 kwietnia r. 1938 przez wydawnictwo miesięcznika „Plastyka“ za pośrednictwem spółdzielni „Ład“ na najtańsze sprzęty mieszkalne.

Sąd Konkursowy stanowili:

z ramienia „Ładu”

1. rektor prof. W. Jastrzębowski (przewodniczący),
2. inż.-arch. Z. Skibniewski,
3. instruktor stolarstwa A. S. P. J. Kaiser,

delegat Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego

4. dr A. Lauterbach,

delegat Ministerstwa Przemysłu i Handlu

5. dr J. Oryńczyna,

przedstawiciel miesięcznika „Plastyka”

6. redaktor E. Kokoszko (sekretarz).

Na Konkurs nadesłano 13 prac.

Sąd Konkursowy na posiedzeniu, odbytym w lokalu „Ładu” 9 grudnia r. 1938, przyznał nagrody następującym pracom:

- I nagrodę w wysokości zł 600.— pracy Nr 5 (p. W. Wincze),
- II nagrodę w wys. zł 400.— pracy Nr 8 (p. Cz. Knothe),

oraz dokonał czterech zakupów w wys. 100.— zł każdy:

- I zakup — praca Nr 10 (p. Z. Altówna),
- II zakup — praca Nr 13 (p. Bielska i K. Dydyńska),
- III zakup — praca Nr 3 (p. S. Tomaszewski),
- IV zakup — praca Nr 9 (p. Bukowska i O. Szlekys).

Ponadto Sąd Konkursowy wyróżnił poszczególne sprzęty w następujących pracach:

1. fotel, krzesło i stolik w pracy Nr 3,
2. ławę, tapczan, krzesło i stolik w pracy Nr 13,
3. fotel, krzesło i tapczan w pracy Nr 10,
4. tapczan i stolik w pracy Nr 9.



SKARBNICA NARODU



PKO
PEWNOŚĆ
ZAUFAŃIE

KĄŻDY URZĄD POCZTOWY JEST ZBIORNICA PKO