POŁUDNIE

KWARTALNIK
ILUSTROWANY
POŚWIĘCONY
SZTUKOM PLA
STYCZNYM
I KRYTYCE
ARTYSTY
CZNEJ

1

WAR
SZA
WA

WYDAW
NICTWA

1924

ROK
TRZECI

TREŚĆ ZESZYTU PIERWSZEGO.

ILUSTRACJE.

KLISZE I DRUK ZAKŁAD. GRAFICZNYCH B. WIERZBICKI I S-KA.
Klisze wykonano pod kierunkiem *Juljana Jędrzejewskiego.*
Składano pod kierunkiem *Stanisława Kozłowskiego.*
Ilustracje tłoczył *Aleksander Limmer.*

Ludomir Śleńdziński *Portret sportowy (olejny)*

ROK TRZECI

POŁUDNIE

KWARTALNIK ILUSTROWANY

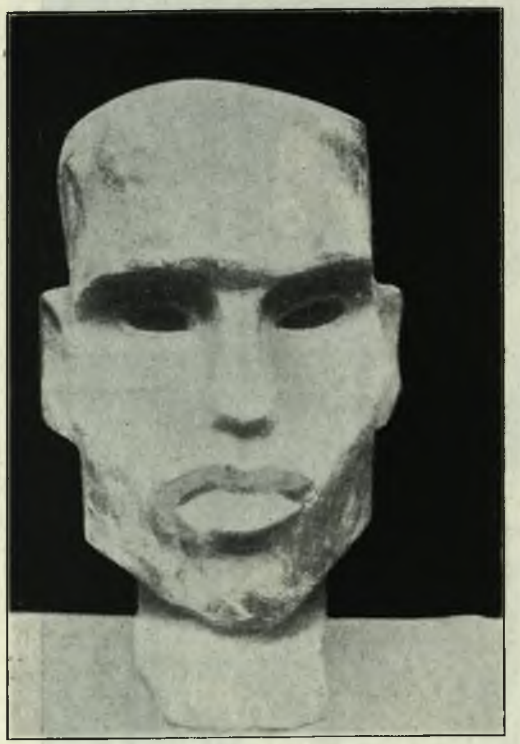
POŚWIĘCONY SZTUCE I KRYTYCE ARTYSTYCZNEJ

ZESZYT I

WARSZAWA
1924

Klisze i Druk Zakładów Graficznych B. Wierzbicki i S-ka, Warszawa, Chmielna 61.

Henryk Kuna *Atalanta (drzewo)*



Ksawery Dunikowski *Bolszewik (gips)*

Henryk Kuna *Główka (marmur)*

Stanisław Woźnicki.

OD MALOWNICZOŚCI DO LINEARYZMU.

(«SZTUKA» I «RYTM»).

Ale wiedzmy, że tylko przez uporne przenikanie istoty rzeczy, kopjując to, co jest w nich najbardziej widzialne, dotykalne, wymierzalne, jesteśmy w stanie wyrazić ich ducha.

Emile Antoine Bourdelle.

Od chwili założenia T-wa «Sztuki» (1897) do powstania «Rytmu» (1920) wielka zaszła zmiana w rozumieniu zadań plastycznych, w stosunku artysty do formy, do materjału i w związku z tem do dzieła, jako całości organicznej, związanej pewnem prawem. Zmianę tę najlepiej wyjaśni nam na załączonej reprodukcji zestawienie prac dwóch artystów, najbardziej charakterystycznych dla obu kierunków: Dunikowskiego «Bolszewika» (odlew gipsowy z modelu glinianego) i «Główki» Kuny (marmur).

Rzeźba Dunikowskiego odrazu wywołuje w widzu wysoki ton napięcia psychicznego, bierze nas siłą swej ekspresji wybuchowej, potencjałem nastroju. Radio tej treści wewnętrznej — kontrasty świetlne. Ciemna próżnia oczodołów wraz z cieniami pod czołem oraz nieregularny krój cieniów na ustach — to przedewszystkiem pociąga naszą uwagę i decyduje o wrażeniu. Dopiero potem zaczynamy widzieć samą formę jako taką (nie cienie padające), charakter opracowania powierzchni: zauważymy cały szereg grudek, wklęsków, chropowatości i — nie znajdując żadnej specjalnej satysfakcji w postrzeganiu postrzępionej sylwety i pogniecionych kształtów — odczujemy tę stronę dzieła, jako drugorzędną. Mimowoli też powrócimy do efektu zasadniczego, do upiornego kontrastu światła i cieniów w oczodołach. Na nich bowiem polega akcent dzieła najsilniejszy. Przez nie przemawia do nas treść wzruszeniowa tej głowy.

Inaczej zareagujemy na rzeźbę Kuny. Uwadze naszej narzuci się nie kontrast wewnątrz kształtu, lecz sam kształt jako całość [1]. Wzrokiem obej-

---

[1] Najsilniejszy kontrast światła i cienia pod podbródkiem przyjmujemy obojętnie. Cienie padające nie odgrywają tu roli czynnika kształtującego; jest nim bowiem sam *kształt*, natomiast cień i światło są tylko jego funkcją, t. zn. odwrotnie, niż w rzeźbie Dunikowskiego.

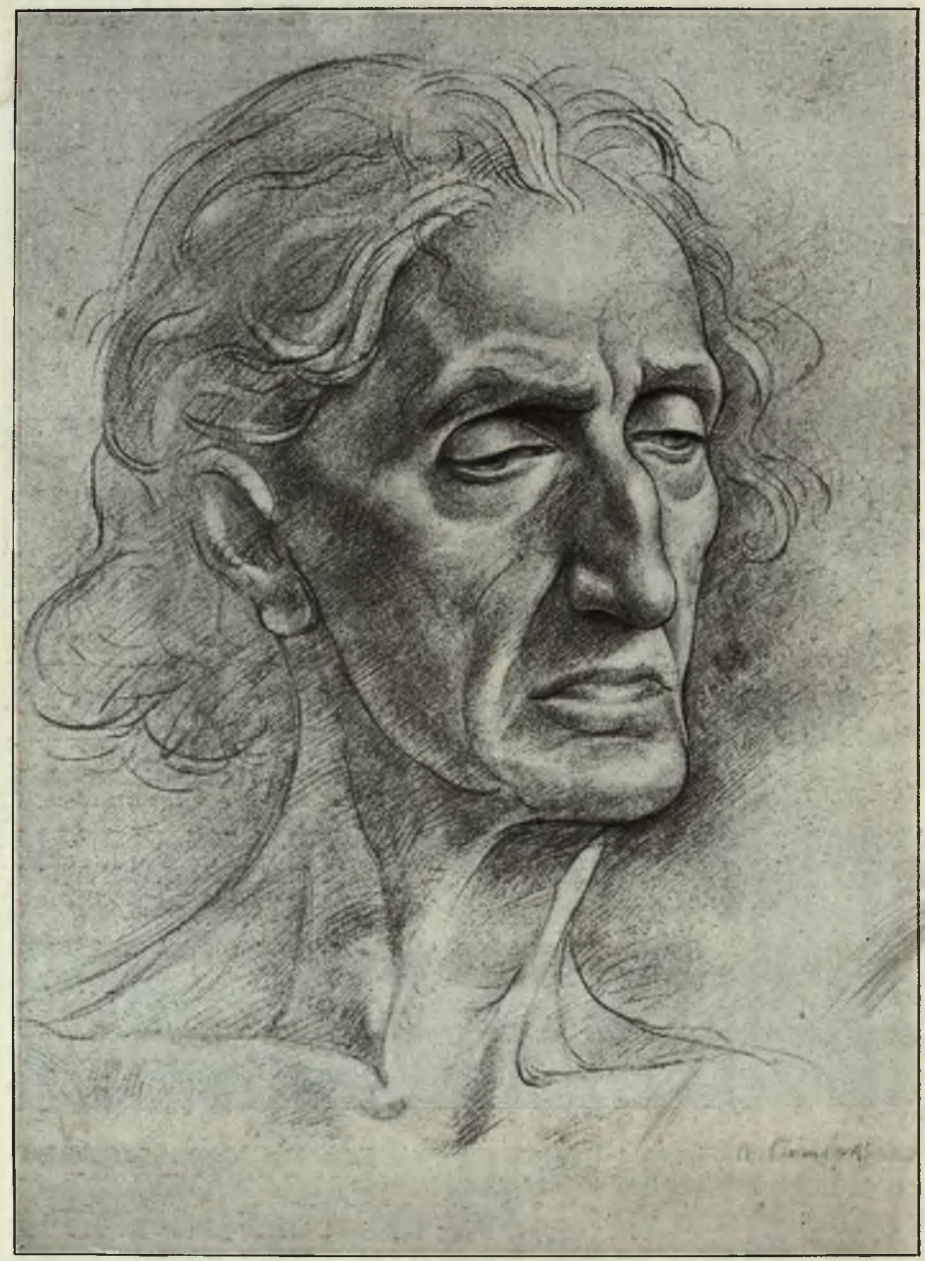
miemy przedewszystkiem sylwetę głowy. Zauważymy charakter rytmiczny linij miękkich i falistych, zamykających w biegu nieprzerwanym zarówno całość, jak i poszczególne części kształtu (nosa, włosów, oczu, ust). Pociągnie nas precyzja opracowanej starannie powierzchni, wyrazistość plastyczna formy, jako przejawu ściśle przestrzennego, płynność przechodzenia jednej formy w drugą. I naraz odczujemy, żeśmy już podpadli pod wpływ czaru treści duchowej tej głowy, że już dobitnie do nas przemawia jej wyraz cichy i skupiony. Nadal już ujmujemy razem obie strony dzieła: piękno plastyczne kształtu i jego treść psychiczną. Działanie ich staje się równoczesne i nierozdzielne, jak woń i kwiat.

Rzeźba Dunikowskiego mówi nam o specyficznej wrażliwości artysty na przeciwstawność wzajemną formy dzieła i jego treści. Akcent przenosi się na stronę ekspresji duchowej, formę zaś odczuwamy jako coś opornego, co żywioł wewnętrzny musi rozsadzać i rozsadza. W imię osiągnięcia maksymalnej ekspresji uczuciowej walczy artysta z oporną mu formą, rozgniata ją, szarpie, kawałkuje. Zostawia z kształtu tylko poobcinane kikuty, żużle formy, spalone żarem psychicznym.

W rzeźbie Kuny treść i forma tworzą zestrój równomierny, nawzajem jakby się pokrywający: forma się ożywia i duch szlachetnieje poprzez łagodne linje kształtu. Kształt staje się wypieszczonem naczyniem, wcielającem i wyzwalającem harmonijnie treść psychiczną. Treść jest tu kształtu uśmiechem. I to pozornie ciche, w sobie zawarte życie wewnętrzne kształtu, może nam się wydać głębsze w skali, bardziej różnostronnie fascynujące w treści, działające niejako na dłuższą metę, niż gwałtownie nam się narzucająca, prawie pozbawiona krwi i ciała, obnażona erupcja ducha rzeźby Dunikowskiego, sprowadzona do gry kilku elementarnych efektów świetlnych.

W głowie «Bolszewika» szło widocznie Dunikowskiemu o wyrażenie pewnej jakości żywiołu psychicznego. Forma zamknięta (taka np. jak u Kuny) już z powodu ograniczenia, ujarzmienia w określonej sylwecie, jest dlań sprzeczną z niekończącą się i poza wszelkie ograniczenia wybiegającą ekspresją tego żywiołu. To też Dunikowski czyni właściwym środkiem kształtowania rzeźby nie formę — ta dla jego celu jest zbyt martwa — lecz cienie i światła, których zmienny, iluzoryczny, ponad kształtem niejako unoszący się przejaw podkreślałby tem silniej płynność i żywiołowość absorbującej go treści. Treść ta, wyrażona przez cienie i jaśnie, wytryska niejako, wybiega automatycznie poza zgłuszoną, niedopuszczoną do głosu formę. To się wyraźnie odczuwa. Rzeźba Dunikowskiego nosi charakter pewnej brutalnej supremacji, gwałtu jednego czynnika nad drugim, staje się szarpiącym, nieokiełznanym krzykiem ducha. Jest typowym objawem twórczości impulsywnej, w zapamiętaniu, w pasji ekstatycznej. Jest improwizacją.

Roman Kramsztyk *Portret p. M. (olejny)*



Roman Kramsztyk *Głowa (rys. sangwiną)*

Przeciwnie, rzeźba Kuny nosi wybitne znamiona twórczości opanowanej. Artysta nie poddaje się wyłącznej supremacji pierwszego porywu uczuciowego, lecz stopniowo go ujarzmia, podporządkowuje go formie ręką miłującą, wprowadza opanowującą siłę intelektu i posługuje się w samem kształtowaniu całą gamą rozkoszowania się mięśniowego i wzrokowego. Kuna konstruuje.

Uogólnijmy nieco. — Rzeźby Dunikowskiego, nawet największe, będą zawsze szkicami, olbrzymiemi często, ale szkicami, wielkiemi improwizacjami, kreślonemi w momentach silnych napięć wzruszeniowych. Wobec przeniesienia w rzeźbie akcentu na grę światła i cieniów, powierzchnia kształtu, jak i sam jej dotykalny wyraz przestrzenny, stają się dlań obojętne [1]. W imię siły wyrazu może on posługiwać się nawet negacją formy, np. wyciętą próżnią w oczodołach, czyli brakiem formy w sensie przestrzennym. Idzie mu nie o formę, lecz o grę plam ciemnych i jasnych. Rzeźby jego są nerwowemi pułapkami na światło. Jego forma jest malownicza [2]. Technika — techniką

---

[1] Dlatego też rzeźby Dunikowskiego tracą niezmiernie w świetle rozproszonem, ustawione na «wolnem powietrzu». Kontrasty świetlne znikają, odejmując tem samem rzeźbom ich treść najistotniejszą, jedyną rację ich bytu. Albowiem rzeźba «obliczona na refleksy świetlne, cienie i półcienie — rzeźba negująca wszelką ogólniejszą formę i linję... rozmija się z celami rzeźby monumentalnej, jeśli nie rzeźby wogóle. Ostatecznie marmurowy pomnik Wiktora Hugo (Rodin'a), ustawiony w Palais Royal, dowiódł niezbicie, że światło na przerywanych płaszczyznach nie łamie się, lecz rozprasza, pozostawiając wrażenie poszarpania i niepokoju» (Kościelski). — W związku z powyższem wiążą się ciekawe spostrzeżenia Meier-Graefe'a o «monumentalnej» rzeźbie impresjonistycznej: «Wszystkie pomniki nowe, wykonane przez artystów współczesnych, po ustawieniu ich w któremkolwiek ze współczesnych miast — wywołują uczucie zupełnej niewystarczalności. Być może, że minął ów czas stawiania pomników z marmuru, być może, że nie jesteśmy zdolni wywołać w sobie patos «nieśmiertelności» — w każdym jednak razie jedno jest jasne: dla nowych pomników nie mamy już miejsca odpowiedniego. Często przyłapałem się na tem, że pseudo-klasyczne posągi w parkach Wersalu i Fontainebleau — posągi, obok których mógłbym przejść bez zauważenia ich na pierwszej lepszej wystawie — zaczynały mi się podobać, zaczynały wydawać mi się dostosowanemi do miejsca, a nawet na niem niezbędnemi. Jednocześnie zaś, jak każdy szanujący się człowiek, czułem w swoim czasie nienawiść ku członkom T-wa Pisarzy Francuskich, którzy nie przyjęli Rodin'owskiego «Balzaka». Lecz w żaden sposób nie mogę sobie wyobrazić, na jakiem miejscu w Paryżu możnaby go było od biedy postawić» (1903 r.).

My teraz wiemy. Tajemnicą ostawania się «nieśmiertelnego» rzeźb Fontainebleau i Wersalu — jest ich forma zamknięta, dotykalna, której wartość nie zależy od oświetlenia, lecz jest wartością sama w sobie.

[2] Na ostatniej wystawie prac Dunikowskiego w Warszawie (1924 r.) wielomówny w tym względzie był sposób zabarwiania rzeźb przez artystę, np. malowanie na rzeźbie brwi, bez podkreślania ich w formie. Świadczy to o kierunku jego zainteresowań artystycznych.

Przy tem wszystkiem ma on wrodzone, silne poczucie bloku, masy. Powodowany jednak ekspresyjnością wyrazu i walorami świetlnemi — sam neutralizuje wielkie monumentalne znaczenie blokowości, nie nadaje mu akcentu znaczącego i często wręcz po macoszemu niszczy go zupełnie.

narzutów, pełnych pasji dolepiań, ścinań. Jest to technika lepienia, nie rzeźbienia. W zasadzie jakość materjału musi być mu obojętną, to też w rzeczywistości posługuje się najchętniej materjałem najmniej opornym, biernie miękkim — gliną.

Zamknięta ze spokojem i skupieniem forma rzeźb Kuny nadaje im pierwiastek monumentalny, niezależnie od rozmiaru dzieła. Kształtowanie jego oparte jest o pewien rytm, jest związane prawem swoistego kanonu, który się nie narzuca, ale który odczuwamy jako pewną prawidłowość w budowie kształtów, jako pewną wspólną, wszystko przenikającą zasadę. Posługuje się kształtem uogólnionym, bez szczegółów. «Bierze płaszczyznę i sklepia ją zwolna. Dzieje się tak, jak z ziemią. Ukształtowała się ona kulisto; my wiemy o tem, choć nie możemy tego spostrzec bezpośrednio. On modeluje bez żadnych zygzaków. Modeluje jak rzeźbiarze z Tanagry, rzeźbiący swe akty». (Hausenstein). Stąd i materjał posiada dla niego znaczenie pierwszorzędne. Marmur, drzewo — to jego ulubione wątki, w których czarem swej wysokiej umiejętności wyrzeźbia kształty statyczne, organicznie zamknięte. Konstruuje jak architekt. Jego forma jest dotykalna, linearna [1]).

Dunikowski, jako twórca «Bolszewika», należy do wielkiej rodziny gotyku niemieckiego, baroku i secesji, — Kuna do tych, którzy w pierwszej linji ukochali piękno formy organicznej, do rodziny narodów klasycznych, gotyku francuskiego i renesansu.

Analiza oraz wnioski, dotyczące dwóch, rozpatrywanych przez nas objektów mogą być w rysach zasadniczych rozszerzone również na cały dorobek pracy jednego i drugiego artysty. Dotyczą bowiem nie tematu, lecz zasad kształtowania.

Zmianę, o jakiej mówiliśmy na wstępie, możemy obecnie określić jako przejście od założeń formy malowniczej do formy linearnej; od syntezy początkowej, tworzonej na gorąco, jakby utrwalającej *poryw* uczucia lub nastrój «pejzażowy» — do syntezy wypracowanej, poddanej próbom analizy myśli, praw formy, rozumienia organiczności kształtu i statyczności układu.

Założenia artystyczne Dunikowskiego charakteryzują stanowisko T-wa, «Sztuki» krakowskiej, założenia Kuny wyjaśniają nam stanowisko grupy artystów z «Rytmu» (Kramsztyka, Zaka, Borowskiego, Niesiołowskiego, Wąsowicza). I jedni i drudzy mają za podłoże impresjonizm — tylko «Rytm» oparł się na konstrukcyjnych dążeniach narodów romańskich i dąży do konsekwentnego przezwyciężenia impresjonizmu w imię monumentalnej formy organicznej — «Sztuka» zaś, zapatrzona w sentyment swych uczuć i Wiedeń,

---

[1]) Wyjaśnienie bliższe pojęć formy linearnej i malowniczej, patrz H. Wölfflin, «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe», München, 1915.

Eugenjusz Zak *Chłopak (olejny)*

Wąsowicz — *Portret zbiorowy (olejny)*

Wacław Borowski — *Sielanka (olejny)*

podpada pod wpływ secesjonizmu — poprzez próżnię oczu «Bolszewika» wygląda upiór bezcielesnego ekspresjonizmu Niemiec.

Czem dla pasji twórczej Dunikowskiego były ostre stany psychiczne, tem dla jego kolegów ze «Sztuki» był sentyment wzruszeniowy przy postrzeganiu modelu lub «wycinków» natury. Moment wyrafinowanej, sentymentem owianej imitacyjności przesłaniał im zadania ściśle formalne, troskę o zamknięcie kompozycyjne dzieła. Jest wręcz ciekawe, jak bardzo artyści ze «Sztuki» pozostali niewrażliwi na wysiłki współczesnych im artystów romańskich, starających się wywalczyć z impresjonizmu sztukę konstrukcyjną. Nie docenili nawet wartości zasady czystych, niemieszanych kolorów. Nie odnajdziemy w ich pracach ani śladu entuzjastycznego rozmiłowania się Francuzów w czystym barwniku, drogocennym elemencie kształtowania rozsłonecznionych, barwistych obrazów [1]. Owszem, mieszali je, lubowali się w brudnych mieszankach kobaltu, sieny i ochry (Stanisławski, Ruszczyc, ich epigoni), szło bowiem nie o świetność barwy, jako malarskiego składnika obrazu, lecz o nastrój. Jest to ta sama obojętność względem materjału i, w następstwie tego, względem faktury — co u Dunikowskiego. Stąd także powierzchnie ich obrazów podobne są do powierzchni jego rzeźb.

Wysiłek tytaniczny Cézanne'a, dążący do uczynienia z impresjonizmu «rzeczy trwałej, muzealnej», do scałkowania rozdrobnionych impresjonistycznych dotyków pendzla w wielkie zamknięte całości o formach najprostszych, zasadniczych, pociągnął za sobą wszystkich artystów kultury łacińsko-romańskiej, nie dotknął secesjonizmu niemieckiego i «Sztuki» krakowskiej [2].

«Życie» Przybyszewskiego i Wyspiańskiego, niemal organ «Sztuki» [3],

---

[1] Z wyjątkiem Pankiewicza, jednego z nielicznych u nas przedstawicieli impresjonizmu w sensie właściwym.

[2] W «Sztuce» pozostała po nim tylko konturująca linja czarna, sztucznie zamykająca kształt, postrzępiony przez plamki faktury impresjonistycznej, linja, którą sam jej twórca pierwszy potępił i porzucił, jako kompromitujący środek kompromisowy.

Przyjęła ją natomiast skwapliwie obudzona przez secesję odwieczna tęsknota duszy germańskiej za «nieskończoną melodją linji północnej» (Worringer), linji nieorganicznej, pojętej nie jako krawędź kształtu zamkniętego, lecz wijącej swą własną pieśń abstrakcyjną. Zaczyna ona obrzeżać poszczególne plamy lub ich ugrupowania. Z niej powstała typowa esownica secesyjna. Ona też była przyczyną i bodźcem zamiłowania do witraży. Nazwano ją dowcipnie «Kustgewerbelinie». Kult stylizacji roślin, kwiatów, włosów, ludzi i t. d. zapomocą tej nieorganicznej, płynnej «Kunstgewerbelinie» — tu ma swoje źródło. Ona to kształtowała rysowane przez Axentowicza i Mehoffera napisy i rysunki na kartach tytułowych krakowskiego «Życia», bratki w kośc. Franciszkańskim, nieskończoną ilość witraży z kwiatów i pejzaży i t. p. i t. p.

[3] «Już zrozumiało społeczeństwo, że śmieszną rzeczą żądać od malarstwa, by spełniało jakieśkolwiek zadanie, uznaną jest «sztuka dla sztuki», jaką uprawia nasz Stanisławski,

popiera i reprodukuje prawie wyłącznie artystów północy. Vigeland, L. v. Hoffman, Munch — oto ci, dla których nawet najszczytniejsze pochwały nie wydawały się redakcji «Życia» zbyt przesadne. «Życie» było ogniskiem polskiej secesji. W kilka lat później linja secesyjna przewinęła się raz jeszcze przez Chimerę w grafikach Okunia [1]. Wreszcie, zagłuszany przez długie lata w hypnozie hasła «Sztuka dla sztuki», zmysł konstrukcji organicznej, zmysł formy zamkniętej — musiał ożyć. Procesowi temu przewodniczył «Museion» Kościelskiego i Morstina. Megalomanji na punkcie «genjalności», chaotycznemu rozpławianiu się w potoku kosmicznym, bezwględnym walorom «duszy nagiej» [2], przeciwstawił romański «Museion» kulturę, pracę, zrozumienie wartości wyrastających z pracy wspólnej, pogodne i proste przyjęcie i tworzenie życia. Żądanie jasności i ścisłości w myśleniu pociągnęło za sobą zasadę jasności i określoności w kształtowaniu plastycznem. Rozpoczęła się praca nad przezwyciężaniem impresjonistycznej bezkształtności w imię formy zamkniętej, skonstruowanej przejrzyście i zwarcie. Odbyła się ona na kilku drogach. Tutaj rozpatrzymy główniejsze etapy tej, która w dążeniu do syntezy *nie posługiwała się rozbijaniem całości organicznej przedmiotów.*

W «Portrecie p. M.» Kramsztyka widzimy wyraźną dążność do scałkowywania drobnych plam impresjonistycznych w określone masy, w kształty. Kształt jakby zaczyna tężeć. Artysta zachowuje jednak plamę, jako malarski element kształtowania, również i światło niezupełnie uzależnia od formy. W łączności z zamierzeniami nowemi powoduje to pewną niejednolitość obrazu. Sylweta całej postaci jest np. wyodrębniona zapomocą rozjaśnienia tła wokoło, jednak twarz, włosy i czepek są traktowane jako jedna całość malownicza. Również i ręka prawa pozostaje czysto malowniczą koncepcją: cień i barwy nakładane płachetkami rozbijają wrażenie formy zamkniętej. Dążność do kształtu wyrazistego załamuje się na założeniu fakturowem: «touche divisée» impresjonistycznem. W rysunku sangwinowym «Głowa» tendencja w kierunku formy przebija wyraźniej. Widzimy to w silnem, zamkniętem ujęciu formy oka, kości policzkowej (w skrócie), nosa, ust. Linja obrzeżająca kształt

---

Mehoffer, Wyspiański, Weiss i cały ten zastęp malarzy naszych...» Redakcja «Życia» z powodu konfiskaty reprod. «Szatana» Vigelanda. — Kraków, Nr. 8, 1899 r.

[1] Nie po raz ostatni, co prawda. Nawet dziś tryumfuje ona w fantazjowaniu rzeźbiarskiem Szukalskiego i obrazach Ign. Witkiewicza.

[2] «Sztuka jest objawieniem duszy we wszystkich jej stanach... wybiega za nią we wieczność i wszechprzestrzeń, wgłębia się z nią w praiły bytu i sięga w tęczowe szczyty». «Tak pojęta sztuka staje się najwyższą religją, a kapłanem jej jest artysta. Jest on osobisty tylko wewnętrzną potęgą, z jaką stany duszy odtwarza, poza tem jest siłą kosmiczną, metafizyczną, przez jaką się absolut i wieczność przejawia». Przybyszewski, artykuł wstępny «Życia», Nr. 1 Kraków, 1899 r.

głowy staje się prężną, gnie się płynnie, zaczyna być krawędzią kształtu organicznego. Staje się świadomie zaakcentowaną wartością artystyczną [1].

Zestawienie powyższe daje nam pojęcie o Kramsztyku, jako o malarzu okresu przejściowego, tkwi on jeszcze głęboko w założeniach impresjonistycznych.

Żak i Borowski poszli dalej. Oddzielne dotyki pendzla stapiają i łączą, bryłując kształt miękko. Nie rozbijają go na elementy. Kształty obrzeżają linją pewną i zdecydowaną. Uspokajają rozproszoną kolorkowość, nadając poszczególnym masom kształtu jednostajne zabarwienie lokalne. Masy te zaczynają działać nietylko jako objętości, lecz także jako szerokie, określone plamy barwne. Powstają przeto możliwości zadań dekoracyjnych. Zaczyna się troska o układ tych mas na płaszczyźnie, o ten lub inny typ równoważenia ich w granicach obrazu, o kompozycję. Sylweta staje się czynnikiem kształtującym. Na niej spoczywa szczególny akcent wyrazu formy. Na rytmikę jej linji, płynność i związanie z formą organiczną [2] zwraca się obecnie szczególną uwagę. U Żaka i Borowskiego jest ona falistą, pełną wdzięku. Bogate możliwości dekoracyjne wyrazistej gry kontrastów lub splotów tych linij na płaszczyźnie obrazu — to nowa zdobycz w stosunku do Kramsztyka.

Pozostałością malowniczo-impresjonistyczną jest u nich swoisty sposób akcentowania formy przez rozświetlenia miejscowe. Światło nie jest podporządkowane formie, igra raczej na niej autonomicznie, wybuchając jak słabe wulkany w różnych miejscach jednej i tej samej partji kształtu. Osłabia to wyrazistość plastyczną formy i komplikuje przejaw dekoracyjny obrazu. Często zdarza się, że kompozycja mas przestrzennych i barwnych nie pokrywa się z kompozycją świetlną. Jest to ton obcy, pozostałość z typu kształtowania, w którym światło (jak u Dunikowskiego) było wyłączną zasadą. Nadaje to ich dziełom pewien charakter barokowy, jakiego, wychodząc z widocznych założeń linearyzmu, mieć one nie powinny.

W każdym bądź razie krok od pejzaży szkoły Stanisławskiego i główek Axentowicza jest ogromny. Element naturalizmu, jako biernej postawy artysty wobec zadań dekoracyjnych płaszczyzny obrazu zastąpiło się elementem świadomego, opanowanego konstruowania. Widzialna lub odczuwalna t. zw. «rzeczywistość» przestaje ciążyć bezwzględnie, jak gotowy, narzucający się kształt artyście, przestaje być ideałem i miernikiem wartości artystycznej. Podłożem, na którem teraz artysta buduje swe kształty, jest pojęcie konstruowania organicznego. Nie wygląd form gotowych, lecz prawa kształ-

---

[1] Ucho i część głowy jest nieopracowana.

[2] W przeciwieństwie do linji abstrakcyjnej w secesji i «Sztuce» krakowskiej.

tujące je, stają się ważne dla artystów. Artysta nie kopjuje, lecz «tworzy tak, jak natura» (L. B. Alberti). W dziele jego decyduje odczucie i zrozumienie praw wzajemnej celowości układu, organicznego związania, równowagi i harmonji. Prawidłowość zajmuje miejsce subjektywnych dowolności. Zamiast powodzi notatek, szkiców «z natury» — dzieła przeżyte, przemyślane i statycznie zamknięte. Zwrot ten interesuje jako wykładnik powszechnego dążenia do syntezy, do stylu, do zbliżenia sztuki z życiem, charakteryzującem współczesność. Artyści ujrzeli wyższy sens, jaki się kryje w poświęceniu dowolności osobistych na rzecz stylu zbiorowego, monumentalnego.

Założenie podwalin formy zamkniętej otwarło kwestję stylowego jej opracowania. Styl bowiem wyrasta organicznie z formy. Będzie prawem jej więzi wewnętrznej, prawem jej tektoniki. Będzie zarazem i charakterem formy. Rytmiści pod tym względem się załamali. Zaledwie forma poczęła się scałkowywać z rozbicia impresjonistycznego — już zaczęto ją schematyzować, podporządkowywać gotowemu linijnemu szablonowi. Treść kształtu deformowano, naginano do ram linji stylizowanej. Do stylu zaś nie dochodzi się kosztem załamania konstrukcji, nie przez deformację — to daje tylko stylizację — lecz przez spotęgowanie, podkreślenie charakteru formy.

Synteza rytmistów jest przeto przeważnie nie stylem, lecz szablonem rytmicznej stylizacji. Powodować to musi i powoduje monotonję ich dzieł, brak treści w formach, wypełniających przyjęty szablon linijny i, co za tem idzie, prawie dosłowne powtarzanie tych samych form i motywów. Nie żywa, dostała forma wrasta tam w przestrzeń logiką swej więzi wewnętrznej, lecz forma niedokształcona, spowita już w chwili narodzin w powijaki estetyzującego szablonu. Właściwe niebezpieczeństwo polega na tem, że artysta w momencie kształtowania, zgóry wyobraża sobie formę w kategorjach ustalonych sylwety stylizowanej.

Niesiołowski a zwłaszcza Wąsowicz opierają się temu. Nie stylizują sylwet linjami o melancholijno-lirycznym typie «Rytmu». Tracąc pozornie na «stylowości», — zyskują na bogactwie treści kształtu. Nasycają go zwolna, aż do koniecznego napięcia przestrzennego. Unikając pokus schematu — otwierają drzwi ku możliwościom stylu prawdziwego. Forma sama zaczyna wyprężać własną linję. Linja ta nie jest jeszcze u nich określoną ostatecznie, ale jest dalszym etapem pracy i świadczy o drodze dobrej [1].

Mocne, jędrne rzeźby Wittiga charakteryzuje również troska o unikanie stylizacji przedwczesnej. W pomniku «Lotnika» potrafił on zachować świeżość odczucia formy organicznej, przy zdobyciu dla niej zwięzłego tektonicznie wyrazu, architektonicznego zespolenia z podstawą, zwarcia całości w je-

---

[1]) Jako element kształtowania zachowują i oni drobną plamkę impresjonistyczną.

Zofja Trzcińska-Kamińska *Chłopak opuszczony. Fragment (drzewo)*

Trzcińska-Kamińska *Łokietek (kamień)*

den, nierozdzielny blok, o jednej syntetycznej sylwecie. Nie znajdujemy tam nic z estetyzacji Rytmu [1]).

Melancholję rytmiki linijnej Kuny — zastępuje Trzcińska-Kamińska energją i siłą. Dla niej sztuka jest dziedziną stwarzania kształtów trwałych, pełnych charakteru i życia, ujętych szeroko i syntetycznie. Ujarzmia je sylwetą energiczną. Z każdej linji tryska rozmach, brawura, w której artystka zda się lubować. Rodzi to czasem wrażenie pewnego barokowego niepokoju, pewnego niezrównoważenia: balansowania na samem pograniczu, gdzie kończy się forma zamknięta, a zaczyna dynamika ekspresyjna («Anioł»). Kształtowanie jej wywołuje wrażenie naciągniętej do ostatka struny. Dotychczas nie przeciągnęła jej jednak. I zadanie swoje rozwiązuje jednolicie. Rzeźbi statuarnie. Chociaż więc należy do T-wa «Sztuki» krakowskiej, jednak już przez szacunek do materjału, przez wysoce renesansowe umiłowanie kształtu pełnego, dotykalnego, wykracza poza szranki ideowe tego T-wa. Praca jej jest dalszym etapem w dążeniu naszej plastyki do stylu, niż «Rytm». Nie stylizuje. Nie estetyzuje. Jest silna, szorstka i żywiołowa. Jej rytm—rytmem życia, rytmem kształtu energicznego.

Prace omówionych artystów-rzeźbiarzy pozwalają nam ocenić olbrzymią odległość, jaka je dzieli od okresu impresjonistyczno-secesyjnego, kiedy to, według słów krytyka francuskiego, «kamień, marmur i drzewo pstrzyły się czernią wklęsków, krzyczały w konwulsjach mięśni, ograniczały się do wyrażania «wzruszeń» i kaprysów fantazji osobistej—kiedy, uzależnione od światła, wisiały niejako w powietrzu, żyły życiem upiorów, rozwiewających się w słońcu jak dym». Teraz mocne, zamknięte rzeźby stają się wrastającą w przestrzeń całością architektoniczną. Oczyszczenie i ugruntowanie zasad linearnego kształtowania w rzeźbie zostało dokonane. Zamkniętą formę organiczną zdobyli — Kuna, Trzcińska-Kamińska i Wittig.

Jeżeli w rzeźbie łatwiej było zerwać z założeniami impresjonizmu ze względu chociażby na opór materjału (drzewo, kamień), skierowującego mimowoli uwagę bardziej kulturalnych artystów na zagadnienia faktury i architektoniki budowy — to w malarstwie, zwłaszcza olejnem, sprawa ta była trudniejsza. Przyczyniała się do tego pozorna łatwość zastosowania farby olejnej w każdej technice, każdym sposobie malowania. Rozpowszechniona tech-

---

[1]) Siłę i kulturę zamierzeń monumentalnych Wittiga ocenili Francuzi. Sillart mówiąc o «Jesieni» Wittiga (Salon, 1913 r.), konstatuje, że jest w niej «forma miękka, konstrukcja surowa, jeszcze bardziej spotęgowana i bardziej wewnętrznie zrównoważona, niż u Maiolla. Maioll nigdy nie osiągał wrażenia takiego potężnego spokoju, jaki wieje od tej statuetki, przypominającej nieco rozstawieniem nóg kroczące figury egipskie. Nogi jej podobne do kolumn potężnych, zdolnych przenosić całe gmachy. A jednak, pomimo pewną ociężałość, figura zda się kroczyć płynnie i lekko».

nika szkicowego, pośpiesznego rzucania jednej plamy na drugą, stała się typem obowiązującym, synonimem «malarskiego» temperamentu artysty [1]. Zapomniano o J. v. Eycku i Antonello da Messina, którzy dlatego wynaleźli i stosowali farbę olejną, że bardziej niż jakakolwiek inna dawała ona możność malowania formy ciągłej, bez uciekania się do drobniutkiego cieniowania kreskami, jak w temperze lub fresku. Słynną przejrzystość i głębię barw swych obrazów zawdzięczają oni technice ściśle przemyślanych, kolejnych nawarstwiań barw czystych [2]. A dziś używa się barwnika stworzonego w imię formy, do rozbijania jej na płatki, strzępki i wiechetki. Stwarza się ponadto hypnozę wyłącznej «malarskości» takiej techniki. Hypnozę tak silną, że, jak widzieliśmy, nawet po obudzeniu tęsknoty za formą pełną, zamkniętą — artyści trzymali się w kształtowaniu wciąż jeszcze założeń faktury impresjonistycznej. Podkreślić jednak należy, że anachronizm techniki plamkowej z dnia na dzień stawał się widoczniejszy. Nowy smak wymagał nowej faktury. Faktury nie rozbijającej kształtu, lecz podkreślającej jego ciągłość i zamkniętość. Należało skończyć z fakturowemi echami impresjonizmu.

Zrozumiał to i uczynił Śleńdziński. Podjął nakazy starych mistrzów i pierwszy technikę plamkową zastąpił w malarstwie olejnem i rysunkach sangwiną t. zw. techniką w kierunku formy. Nadał barwie świetność i intensywność przez nawarstwianie gładkich barw czystych, podporządkował je zupełnie wyrazistości kształtu. Zachował przeto i formę i świetność zabarwienia lokalnego kształtu. Oparcie się na technice, odpowiadającej wymaganiom formy zamkniętej, wpłynęło dodatnio na jednolitość całej konstrukcji obrazu. Odpadły przypadkowości świetlne, jak u Borowskiego, roztrzęsienie form, jak u Kramsztyka. Znikło barokowe pogmatwanie przenikających się wzajem planów przednich i dalszych. Formy stały się dobitne i wyraźne, wszędzie z zaakcentowaną i dociągniętą sylwetą. Kompozycja barwna i świetlna obrazu pokryła się zupełnie z kompozycją formalną. Przejrzyście zaznaczyła się płaszczyznowa konstrukcja obrazu (np. jak w portrecie p. N.). Formy nabrały koniecznego napięcia i ostrości, «zakuły się w kształt spiżowy», barwy

---

[1] Łączyło się to zarazem z pewnem lekceważeniem faktury. Łączono farby byle jak, bez względu na ich właściwości chemiczne, i malowano na byle czem (tekturze, papierze, źle zagruntowanych płótnach itp.). To też obrazy czerniały zczasem (Stanisławski, Ruszczyc i inni), ale nie odczuwano tego niebezpieczeństwa podczas samej pracy, w tempie gorączkowego szkicowania.

[2] Farby olejne tak nałożone jaśnieją zczasem, stają się jasne i przezroczyste. Tem się tłómaczy do dziś zachowany świetny koloryt obrazów starych mistrzów. Jakie to ma znaczenie wyjaśni porównanie siły i czystości barw obrazu A. d. Messiny z przed 400 lat — z obrazem Stanisławskiego lub Ruszczyca po latach 20. Są to skutki zlekceważenia i niedostatecznego wyzyskania właściwych wartości barwnika olejnego.

Edward Wittig *Projekt na pomnik lotników (fragment)*

Henryk Kuna *Rytm (beban)*

Ludomir Śleńdziński *Portret p. N. (olejny)*

zaś w przeźroczystych i nasyconych masach, jak drogocenna emalja, harmonijnie pokryły surowo rozważoną i zamkniętą kompozycję obrazu. Krok przełomowy został zrobiony.

O całem znaczeniu pracy Śleńdzińskiego mówić jeszcze przedwcześnie. Z dnia na dzień wzrastający jego wpływ na młode pokolenie artystów stwierdza płodność i aktualność stosowanych przez niego założeń kształtowania.

Walka nad wydobyciem kształtu organicznego i zamkniętego z deformujących więzów impresjonizmu — jest jednocześnie walką dwóch światopoglądów. Trwa ona obecnie. W naszych oczach z impresjonistycznego chaosu i secesyjnej metafizyczności wyrasta powoli, jak boska Afrodyte z piany mórz Wschodu, — wizja kształtu pięknego, skończonego, zamkniętego w linji ścisłej i żywej. Duch konstrukcji Południa Europy zwycięża metafizyczną aorganiczność Północy.

Obecna, wytężona współpraca artystów, pociągniętych urokiem formy opanowanej, — ujawni nam, czy na tej drodze potrafimy wytworzyć swój wielki styl monumentalny.

Jan Dąbrowski.

PRĄDY W ARCHITEKTURZE WSPÓŁCZESNEJ.

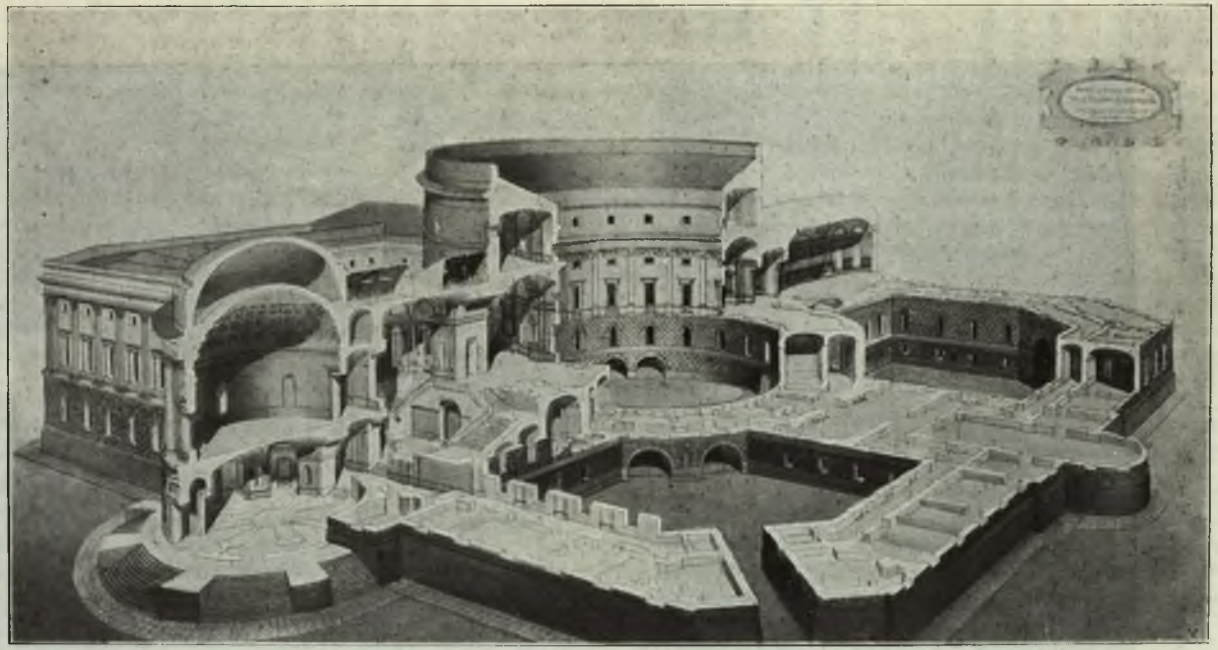
Zbyt blisko stoimy obecnych wydarzeń w dziedzinie sztuk plastycznych, aby można było dać dokładną charakterystykę prądów w niej nurtujących. Jeszcze trudniej przewidzieć drogi, po których pójdą wysiłki artystów współczesnych, zbadać i ocenić zasób sił wewnętrznych, wykazujących, czy dostatecznie są przygotowani, aby dać wyraz naszemu okresowi. Notatka niniejsza jest próbą charakterystyki stopniowego kształtowania się kierunków, skutkiem wynajdowania stałych wartości i wspólnych idej, jednoczących zbiorowe wysiłki twórcze. Mogą one stać się podwaliną, na której wzniesie się i uformuje styl czasu. Najtrudniej osiągnąć go w architekturze. Muszą zajść uprzednio wielkie zmiany, aby przeistoczyły się ustalone jej formy.

Wejście w życie pokolenia nowego, zdecydowanie bojowego i świadomego swych ruchów, zapowiada kategoryczne zmiany w plastyce. Zrozumiano to, co najważniejsze — że rozproszkowanie wysiłków, że brak wspólnej idei i dyscypliny względem siebie nie doprowadza do żadnych rezultatów. Gorączkowe dążenia do zmiany i uporządkowania życia, charakteryzujące początek naszego wieku, zapowiadały przekształcenie się człowieka i roli, jaką ma odegrać w przyszłych zbiorowych wysiłkach.

Przed laty dwudziestu architektura przeżywała okres wszelkich dowolności, okres panowania małych potrzeb «małego Ja» (Nietzsche). Nie było w niej żadnych upodobań stałych, jednocześnie panowały wszystkie minione style, doprowadzone do zupełnego zwyrodnienia. Każdy na swoją rękę szukał wyjścia z labiryntu zwiędłych form, lecz zatraciwszy tradycję rzemiosła, pozostawiony własnej orjentacji, błąkał się po bezdrożach. Jedynie kilka wybitnie silnych talentów dało szereg rzeczy wartościowych, — reszta wprowadza małoznaczące i pretensjonalne próbki własnych upodobań. Taki stan rzeczy dłużej trwać nie mógł.

Gwałtowny wybuch secesji i jej słuszny gniew na martwotę współczesnej sztuki nie mógł podołać zadaniu, i już w zarodku był skazany na zagładę. Za wszelką cenę chciano stworzyć nowy styl, sztukę, jakiej świat jeszcze nie widział; ogłoszono absolutną wolność, raczej swawolę twór-

Ludomir Śleńdziński *Portret p. P. W. (olejny)*



Paweł Wędziagolski — *Projekt Pałacu Sprawiedliwości (przekrój perspektywiczny)*

czości, wypędzono szkołę, przeklęto cały dorobek przeszłości i zawyrokowano, że wszystko, co wydała na świat «naga dusza» musi być piękne i wielkie, gdyż powstało w chwili improwizacji. Żądza dania czegoś nowego i nadzwyczajnego doprowadziła do potworności, linje zaczęły pływać, wyginać się, budowle robią wrażenie jakby ulepionych z ciasta, zatracono poczucie pionu i poziomu — rzeczy zasadniczej w sztukach plastycznych. Wybuchy wstrząsowe niczem nieskrępowanych temperamentów i chimeryczne zagłębianie się w siebie były przyczyną sromotnej i szybkiej śmierci tego nowoczesnego baroczku, wraz z jego produkcją z siebie i dla siebie twórczych genjuszków. Zamiast uzdrowić sztukę, musiał on szybko zginąć, gdyż powstał na jałowym gruncie, w przeciwieństwie do baroku, głoszącego hasła podobne, lecz wyrastającego na tak doskonałym fundamencie, jak renesans.

Jeszcze raz stwierdzono, że nie zrywa się bezkarnie ze zdobyczami wielkiej przeszłości, i przekonano się dobitnie, że wartość wypowiedzeń artystycznych zależy w wysokiej mierze od uprzedniego gruntownego przygotowania. Upadek secesji spowodował jeszcze większy chaos, powstaje niezliczona ilość uzdrawiających teoryj, każdy czuje się powołanym do ratowania i wzmacniania sztuki, wszystko jednak kończy się przeważnie na hasłach i krótkotrwałych próbach. Na jałowym gruncie nie urośnie nic silnego i długotrwałego.

Z dowolnych przypadkowości secesji narodziła się, jako antyteza, tęsknota za tem, co jest proste, spokojne i logiczne. Kilkoletnie szczegółowe badania renesansu, dokonane szczególnie pieczołowicie w Niemczech i spopularyzowane w okresie rozkwitu secesji, skierowały myśli do prostych zasad idei klasycznej.

Rozpoczyna się wtedy tylokrotnie wypróbowana pielgrzymka «mądrze wybranych dusz po światło dla własnych dróg», do ożywczego źródła ogólnej harmonji życia i piękna, zabezpieczonego od wszelkich przypadkowości, do tej «siły żywiącej, która jednakowo ogarnia swem jasnem okiem niebo i ziemię» (słowa prof. T. Zielińskiego). Wśród wielu kierunków idea klasyczna rozrasta się, opanowuje umysły wybitniejsze i wkrótce zostaje ogłoszona zasada obowiązująca w dziełach sztuki: spokój, rozwaga, konstrukcyjność i kompozycja.

Ruch ten zaznaczył się w ciągu ostatnich kilku lat przed wojną wzniesieniem szeregu monumentalnych budowli o formach klasycznych. W wielu wypadkach zdecydowano się na dosłowne niemal powtórzenie Palladiańskich budowli, zlekka tylko przystosowując je do nowoczesnych potrzeb.

Współcześnie z kierunkiem klasycznym rozrastał się ruch nowatorsko-rewolucyjny i tuż przed wybuchem wojny nabrał wyraźnej fizjonomji. Zasady z istoty swej klasyczne, zasady prostoty i spokoju, starano się wypowiedzieć w formie odpowiadającej współczesności.

Walkę pomiędzy temi kierunkami przytłumiła wojna, która pozwoliła im dojrzeć i przygotować się do rozprawy wśród nowych warunków.

U nas, w okresie przedwojennym, ruchy zagraniczne odbijały się słabem echem. Każdy robił według własnego «widzimisię», niezbyt troszcząc się o poszukiwanie dróg nowych. Trzeba było budować domy, więc je budowano z francuska po niemiecku, według najgorszych wzorów. [1] Próby unarodowienia architektury przez wprowadzenie pierwiastka ludowego, oraz przylepiania naszych ornamentów renesansowych do nowoczesnych domów, doprowadziły szybko do bankructwa tego kierunku.

Secesja, po kilku swawolnych wybrykach w Warszawie, przeniosła swe wpływy na prowincję.

W tym okresie imponowano stolicy zwyrodnieniem form Politechniki i Zachęty, *szarlatanerją* Filharmonji, w kulminacyjnym zaś punkcie zajaśniała krasa «unarodowionego» żelazo-betonu w wiadukcie ks. Poniatowskiego. Wprawdzie mniej lub więcej oficjalnie protestowano przeciwko tym nieudanym wysiłkom, protesty jednak nie osiągnęły skutku, gdyż garstka ludzi dobrej woli, niezrozumiana i niepoparta przez ogół w rzeczach tej miary, nie była zdolna zła naprawić. Zupełna dezorjentacja, brak uświadomienia artystycznego oraz trudności w nawiązaniu tradycji stwarzały dla sztuki warunki bardzo ciężkie. Nie było zapotrzebowania, nie było więc i należytej podaży. Nieliczne odchylenia w Warszawie i Krakowie wśród grupy młodych, zespolonych raczej młodością, niż wspólną ideą, nie mogły stworzyć jednolitego kierunku.

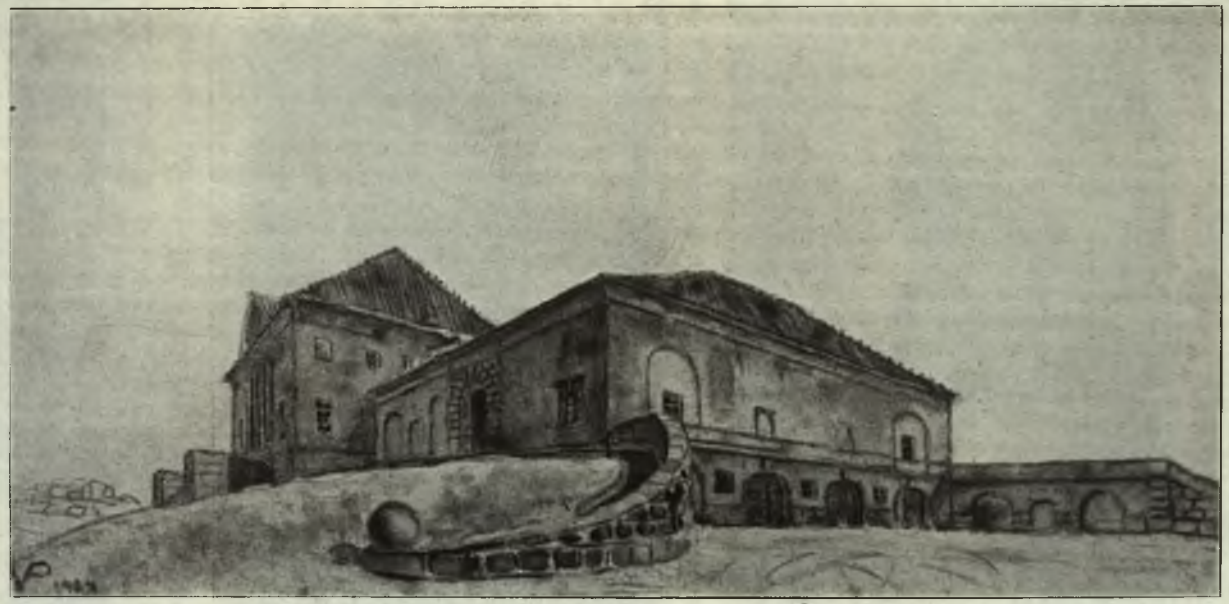
Odczuwano konieczność zmiany, jednak z powodu braku tradycji w pracy i wyszkoleniu nie potrafiono wyrazić swych pragnień w konkretnym czynie. U nas przeskakuje się z łatwością całe okresy mozolnej pracy przygotowawczej, które przeżywają narody o ciągłej kulturze artystycznej, zanim dojdą do pewnych wyników. Przychodzimy do gotowego i to, co inni osiągają długoletnią pracą, «zdobywamy» w przeciągu jednej wycieczki zagranicę. Stąd niepewność i powierzchowność naszych poczynań oraz dorywczość w pracy.

Wzmożone poczucie siły narodowej, chęć stanowienia o sobie oraz zainteresowanie się historją, skierowały myśli ogółu ku przeszłości. Badania naukowe, dokonane przez ludzi tej miary, co Gloger, Matlakowski i Mokłowski, dostarczyły młodym architektom wielką ilość materjału, pobudziły do dalszych poszukiwań. Wysiłek skierował się specjalnie ku odszukaniu w architekturze cech narodowych. Polskość stała się hasłem jednoczącem dążenia rozrastającej się grupy architektów młodych w kierunku nawiązania

---

[1] Dowodem ul. Marszałkowska i przyległe ulice.

Paweł Wędziagolski Projekt Willi pod Wilnem p. W.



Paweł Wędziagolski *Projekt Willi p. P. (widok od tyłu)*

łączności z przeszłością. Ponieważ wieś i miasteczko najlepiej zachowały cechy narodowe, więc tam zwrócono się po nowe formy.

Studja przeprowadzone nad zabytkami budownictwa wkrótce przekonały wszystkich, że poprzedni «wielcy odkrywcy» naszej przeszłości, którzy uszczęśliwili stolicę wszelkiego rodzaju attykami, wykuszami i ornamentami w «stylu polskim», nie wiele zrozumieli z istotnego charakteru dawnej polskiej architektury. Teraz dopiero dotarto do istoty typu dworku i domu miejskiego, zrozumiano, że typowy kościół wiejski jest całkiem różny od rozpowszechnionego poprzednio typu dwuwieżowej landary.

Zastosowanie w budownictwie form tą drogą odrodzonych wprowadziło pewien sentyment prowincjonalny, nie pozbawiony zresztą w budowlach mniejszych swoistego uroku. Posługiwanie się jednak temi formami w wielkich gmachach monumentalnych wykazało odrazu błędność założenia (stwierdził to szereg konkursów w okresie wojny). Wyjaśnił się przytem istotny sens monumentu. Monument w założeniu swem musi wykazać moc i powagę, logikę swej statyczności. Prosty i spokojny w swych formach winien panować nad otoczeniem jako jedyny akcent architektoniczny. Jest to ta «wielka architektura», jaką tworzyć mogą tylko ludzie o wielkim rozmachu myśli i bezwzględnem przekonaniu o prawości swych czynów; ci, w których odrodzi się «maniera grande», zagubiona po Corazzim, Kubickim i Marconim. Właśnie klasycyzm nasz przekazał potomności w tym zakresie tyle dokumentów wartościowych, że nawiązanie kontaktu z tym ostatnim okresem naszej żywej architektury może wybitnie wpłynąć na odrodzenie budownictwa monumentalnego. Idzie tu tylko o przejęcie i dalszy rozwój zdrowej zasady, nie zaś o naśladownictwo gotowych form i norm dawnej, wielkiej architektury.

Po wojnie, na tle szybkiej likwidacji czynów przedwojennych, dojrzewają także i u nas i walczą ze sobą dwa kierunki: klasyczny i nowatorsko-rewolucyjny. Walka ta wzmaga się lub słabnie stosownie do sił, reprezentujących te kierunki. Gorączka w ustalaniu swych upodobań, w poszukiwaniu nowych zadań i rozwiązań, powoduje wprost nieoczekiwane zmiany. Jedni od skrajnego modernizmu dochodzą do czystego typu klasycznego (np. gmach P. K. O. w Krakowie), inni zaś, poprzez wieś i miasteczko, hołdują elegancji «Ludwików», aby niebawem pogrążyć się w kubistycznych łamigłówkach.

Kierunek klasyczny wyrasta na podwalinie antycznej. Każdorazowe odrodzenie antycznych zasad kształtowania powstaje z potrzeby stworzenia rzeczy prostych, regularnych, statycznych i w planie swym przejrzystych. Ewolucja tego kierunku poprzez twórczość Palladia i klasycyzm francuski końca 18 wieku wykazują, że sztuka klasyczna, zachowując swą zasadę pro-

stoty i logiki, przyjmuje za każdym razem kształty odrębne. Punktem wyjścia tego kierunku jest przedewszystkiem koncepcja architektoniczna: harmonijne ukształtowanie przestrzeni, równowaga mas i logiczny rozwój formy. Teraźniejszość lub przeszłość, jako hasła, nie są tu istotne; czynnikiem jedynie decydującym jest pożądana przez artystę *forma plastyczna.*

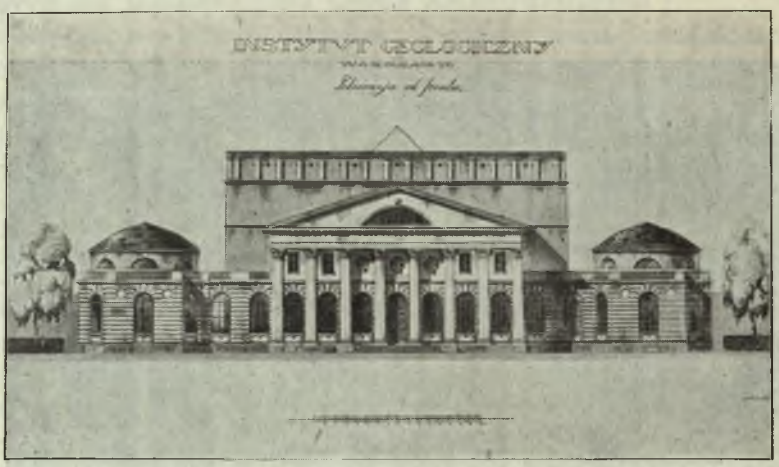
Kierunek nowatorski natomiast przyjmuje zasadę teraźniejszości i za wytyczne kształtowania przyjmuje hasła aktualne: pośpiech, szybkość, taniość, utylitaryzm i wiarę w materjał, jako automatyczne źródło form nowych. Formy przestrzenne są wypadkową tych czynników; inaczej, niż w kierunku klasycznym, w którym zasadniczej koncepcji architektonicznej podporządkowuje się wszystko pozostałe.

Wysuwanie na czoło fabryk z ich maszynami, jako symbolu nowoczesności, można traktować raczej jako przesadę nowatorów w poszukiwaniu dróg nowych. W fabryce imponuje kolosalność, ogrom, nie artyzm. Bardzo ciekawa nieraz gra spiętrzonych form, maszyn, słupów, stropów, krzyżujących się transmisyj, jest jednak przypadkowa z punktu widzenia koncepcji architektonicznej, przestrzennej. Przyczyną tego spiętrzenia są tylko względy użyteczności lub konieczność praktyczna. Jest to inżynierja, nie architektura. Dlatego też wprowadzanie do architektury miernika fabrycznego, nie uzdrowi ani nie odmłodzi architektury: niema nic wspólnego z kompozycją mas przestrzennych. Fabryka — to utylitaryzm.

Wartością tego kierunku jest zwrócenie uwagi na szereg nowych zadań, wywołanych przez rozwój techniki i przemysłu życia współczesnego, dla których musi się stworzyć odpowiednie ujęcie przestrzenne. Dalsza ewolucja może złagodzić historyzm klasyków i przesadność hasła «nowoczesności» rewolucjonistów; a wynikiem tego stać się może kierunek wspólny, który da wyraz plastyczny naszemu okresowi.

Jedno jest pewne, że naśladownictwo form gotowych, dawnych lub współczesnych, doprowadzi tylko do pustej stylizacji. Dopiero zrozumienie zdrowych zasad budownictwa, polegających na harmonji zewnętrznego kształtu gmachu z jego ideą budowniczą, na nieprzesłanianiu tej idei, może się przyczynić do stworzenia stylu czasu. Winna zapanować bezwzględna prawość architektoniczna i rozumne przejęcie «siły żywiącej nasienia antycznego». *(Zieliński).*

Marjan Lalewicz — *Projekt sali sejmowej*



Marjan Lalewicz *Projekt Instytutu Geologicznego (Elewacja przednia)*

Marjan Lalewicz *Projekt Instytutu Geologicznego (perspektywa)*

Jerzy Siennicki.

KOŚCIÓŁ ŚW. TRÓJCY W LUBLINIE.

Temat poruszony w niniejszym opisie p. n. «Kościół św. Trójcy w Lublinie» wymaga jeszcze dalszych badań naukowych. Już samo ustalenie imienia autora, względnie szkoły jego malowideł, jest zagadnieniem bardzo doniosłem. Data 1415, jako data wykonania polichromji kościoła, zestawiona z r. 1430 jako datą śmierci słynnego malarza XV w. Andrzeja Rublewa, nasuwa w pewnych kołach badaczy przypuszczenie, że napis: „рукою Андрѣво" — odnosi się do tego właśnie malarza. Przypuszczeń tych nie potwierdzałyby w zupełności zapiski kronikarskie, w których odnośnie do malowideł Rublewa pomieszczane było zawsze również jego nazwisko, w przeciwieństwie do kilku innych znakomitszych malarzy, których określano samem imieniem (np. „письма Діонисева"). Ponadto brak nam co do Rublewa (przynajmniej w Polsce) danych biograficznych, stwierdzających jego pobyt w Polsce. Zebranie dowodów na ten fakt byłoby konieczne. Prócz tego winno się przeprowadzić badania paleograficzne samego napisu, by ustalić autentyczność daty w nim pomieszczonej.

Do przeprowadzenia badań tych byłby w pierwszym rzędzie powołany prof. Stanisław Ptaszycki, wybitny historyk, mieszkający w chwili obecnej w Lublinie. Jak największy nacisk winno się położyć właśnie na badania historyczne, dotyczące czy to wzmianek historycznych, czy samego napisu, czy wreszcie wykazu tematów religijnych dla malowideł. Badania te mogłyby dać pewniejsze wyniki, aniżeli analiza artystyczna.

Analiza artystyczna bowiem liczyć się musi z całym szeregiem bardzo prawdopodobnych faktów. Przedewszystkiem przypuszczać należy, że malowidła te ulegały już poprzednio przemalowywaniu. W chwili obecnej numeracja przeprowadzana systemem punktacji stanowi dla analizy bardzo ważną przeszkodę. Jakkolwiek przeprowadzana ona była z należytą pieczołowitością, jakkolwiek odtworzyła przed oczyma naszemi sceny całe i tematy greckiego malowania religijnego, lecz, przyznajmy to otwarcie, nie była w stanie odtworzyć stylu malowidła, szczególnie zaś stylu rysunku. Odtworzenie bowiem plamy w kolorze właściwym jest bodaj rzeczą możliwą, o ile poprzednia swej barwy pierwotnej nie utraciła, a nowo nakładana nie straci jej w przyszłości. Lecz bieg linji, konturu jest elementem tak nieuchwytnym, w wielu utworach tak subtelnym, że żądać tego od restauratora jest prawie niepodobieństwem. A utwory Rublewa, szczególnie zaś ten jedyny, co do którego udowodniono niezbicie, że jest jego ręką malowany, posiadają właśnie ten niewypowiedziany, łagodny, miękki urok linji w rysunku twarzy lub głowy, w przeciwieństwie do ostrej stylowości prawie metalowych szat. Malowidła lubelskie w obecnym stanie tych cech nie posiadają. Gdyby przed rozpoczęciem jeszcze odnowienia można było postawić zasadę, że jest to prawdopodobnie dzieło «ręki» mistrza Andrzeja, lub przynajmniej jego szkoły, to nie powinien był powstać prawie barokowy rysunek głów obrazu, przedstawiającego Komunję Apostołów. Gdyby natomiast przyjąć — jak to czyni autor opisu — że malowidła te należą do szkoły «greckiej maniery», z której potem wynikło malarstwo nowogrodzko-pskowskie, a że ów «Andrzej» był wyemancypowanym dalszym jej ciągiem, to i tak w rekonstrukcji znajdziemy odstępstwa od stylu, które nasuwają szereg myśli krytycznych.

W wzmiance tej nie chodzi redakcji o faktyczną analizę krytyczną restauracji. Przeciwnie podkreślić należy z uznaniem fakt, że w czasach tak ciężkich tworzenia państwa, Polska ową rekonstrukcję podjęła, samą świątynię otoczyła opieką, że zainteresowała uczonych i artystów dziełem XV w., wyjątkowem na terenie Rzeczp., że do wykonania restauracji powołała odpowiednio uzdolnionego artystę (prof. E. Trojanowski). Uwagi powyższe jednakże odnośnie do prac konserwatorskich, które nie przestają być nadal tematem żywotnym, tembardziej wobec oczekujących nas dalszych prac podobnych, wydają się aktualne w związku z ogłoszoną pracą p. J. Siennickiego.

Redakcja.

I.

Za «Bramą Grodzką» albo «Żydowską», w części północno-wschodniej dzielnicy staromiejskiej w Lublinie, leży dawny zamek królewski.

Z wyniosłości, na której go zbudowano, rozlega się piękny widok na miasto oraz na łąki okoliczne i rzeczkę Bystrzycę. Zamek ma formę dużego, zwarto zabudowanego prostokąta, otoczonego budynkami, w których obecnie mieści się więzienie.

W południowym boku owego prostokąta stoi wieża okrągła wysokości 21 m., w której znajdują się lochy i sale sklepione, służące jako cele dla skazańców.

W ciągu wschodniego skrzydła, organicznie związany z całością Zamku, stoi od setek lat kościół św. Trójcy. (Fig. 1 i 2).

Stan kościoła w roku 1918, z chwilą przystąpienia do prac konserwatorskich i architektonicznych, był następujący:

Kościół dwunawowy z jednym filarem, murowany z cegły o formacie średniowiecznym 27,5 cm. X 13,5 X 8,0 cm. do 28,5 X 14,6 X 10,5, tynkowany zewnątrz i wewnątrz, pokryty blachą żelazną cynkowaną, nową, o szczycie frontowym renesansowym. Lice główne oraz absyda, wzmocnione skarpami, krytemi holenderką. Linja święta zaakcentowana skarpą na osi lica głównego. Nad gzymsem głównym, krytym holenderką — trzy wnęki, sklepione półkolisto, nad niemi—podobna czwarta. Po bokach ślimacznice renesansowe (fig. 2).

Wejście do kościoła z prawego boku, po schodach leżących w południowym skrzydle zamku. Podłoga nawy głównej znajduje się na wysokości pierwszego piętra w stosunku do poziomu podwórza zamkowego (4.30 mtr.). Pod nawą i prezbiterjum znajdują się dwa podziemia sklepione beczkowo, oparte na jednym słupie murowanym, oraz ścianie poprzecznej, niosącej łuk tęczowy. Leżą one o cztery stopnie niżej od powierzchni podwórza, oświetlone zewnątrz jednem oknem pod absydą, oraz drugiem z lewej strony drzwi prowadzących do podziemi.

Ślady w podziemiu pod prezbiterjum, wskazywały na istniejące, obecnie zasypane schody, wiodące do lochu najniższego. Podczas poszukiwań konserwatorskich znaleziono przejście prowadzące do tej najniższej kondygnacji. Z podziemia pod prezbiterjum, w grubości jego południowej ściany, wiodą schody częściowo zawalone, częściowo zaś zamurowane, do części kapłańskiej kościoła. Wnętrze podziemi nietynkowane pozwala na obejrzenie cegieł wielkiego, średniowiecznego kształtu, oraz złomów wapienia, z których mury zostały wzniesione.

W lewej i prawej ścianie (od wejścia do podziemia pod nawę główną) — dwoje drzwi zamurowanych obecnie.

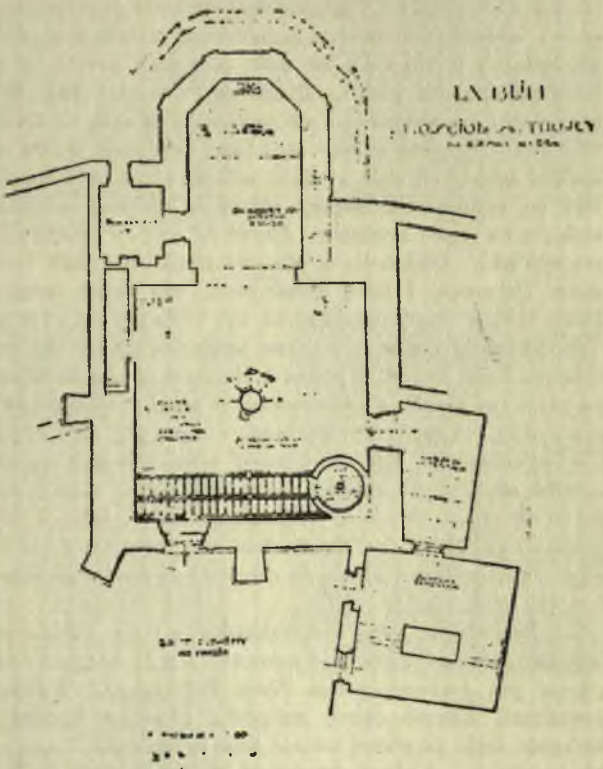
Wyszedłszy z mrocznego podziemia, dostajemy się schodami, zbudowanemi przez Rosjan w roku 1890, do nawy kościoła. Rzut jej prostokątny, zbliżony do kwadratu, pokryty jest sklepieniem ostrołukowem z żebrowaniem z fasonowej cegły średniowiecznej, złączonem zwornikami z piaskowca (fig. 5). Żebra sklepienia spływają w słup ośmiokątny, umieszczony centralnie, podtrzymujący sklepienie nawy głównej. Część kapłańska, również sklepiona sposobem gotyckim, przedstawia w rzucie poziomym połowę ośmiokąta o wydłużonych dwóch bokach. Z lewej strony, za tęczą, mała zakrystja, wymiaru 2.80 m. X 2.56 m., sklepiona żaglowo. W prezbiterjum, po prawej stronie tęczy, znajduje się otwór obramiony ostrołukowo, prowadzący do powyżej wzmiankowanych schodów, łączących podziemie z częścią kapłańską.

Prezbiterjum oświetlone czterema oknami gotyckiemi. Żebrowania sklepień w prezbiterjum mają piętki z piaskowca. Z nich sześć musiało mieć formę głów ludzkich lub zwierzęcych, zostały jednak poobijane, dziś tylko ogólnym kształtem i niektóremi szczegółami przypominają dawny swój wygląd.

Nawa, główna oświetlona w ścianie frontowej zachodniej dwoma oknami gotyckiemi, umieszczonemi nad chórem drewnianym. Lewe z nich (stojąc tyłem do ołtarza głównego) ma pod otworem okiennym na wysokości podłogi chóru (we wnęce okiennej) ślady obramienia kamiennego, zawiasów żelaznych z lewej strony i miejsca na zamek z prawej strony zamurowanego otworu. Stąd pewność, iż w tym miejscu znajdować się musiały drzwi jednoskrzydłowe.

Pod chórem, na północnej części ściany szczytowej, otwór okienny, sklepiony półkolisto, okratowany. Nyża w grubości muru, w którym się okno znajduje, sklepiona płaskim segmentem. Ślady nad niem i z boków wskazują, iż był on później nadmurowany. Okno zewnątrz

ma bogate obramienie renesansowe o charakterze portalowym. Ornamenty z piaskowca, — zabielone wapnem. Na supraporcie herb «Topór» i data 1902, która oczywiście nie stoi w żadnym związku z czasem powstania okna. W ścianie północnej jedno okno, również gotyckie. Ramy w oknach drewniane, o podziale prostokątnym, szklone szkłem zwykłem. Ołtarzy w kościele znajdowało się trzy. Główny, w stylu późnego odrodzenia, rzeźbiony w drzewie, złocony i malowany. Ozdobiony piętnastoma obrazami średniego pędzla, przedstawiającemi piętnaście tajemnic różańca św.. Obraz największy odrestaurowany częściowo w sposób nieumiejętny. Dwa inne ołtarze w tym samym utrzymane charakterze, na mensach murowanych z gzymsami piaskowcowemi o grubym okroju, obciętym płaszczyzną poprzeczną. Ołtarz po stronie epistoły przedstawia Wniebowzięcie N. M. P., po lewej stronie — ukrzyżowanego Chrystusa, oba malowidła miernego pędzla. W prezbiterjum znajdował się fotel drewniany, kryty czerwoną materją, — obecnie w kaplicy więziennej, mieszczącej się obok kościoła. Wokół filaru podtrzymującego sklepienie ławka drewniana dla wiernych, kształtu czworobocznego. Takież dwie ławki, jednakże proste, stoją pod chórem. Zostały również 2 konfesjonały i 1 stalla 5-ciomiejscowa. Pozatem zasługują na uwagę dwie tablice grobowe. Pierwsza z nich z szarego marmuru z napisem: *„D. O. M. Albertus Jaworzyński Canonicus Lublinensis huius Sacrarii Mansionarius, ut mortalem hanc vitam felici coronide clauderet, immortalem semper pio affectu desiderabat A.D. 164"*. — stała przy ścianie w nawie. Druga, biała, kamienna, była wprawiona w ścianę prezbiterjum od strony zakrystji z napisem: *„D. O. M. Adm. Radus Bernatowicz L. Th. D. Acri Apostolicae Pronotarius Canonicus et Mansionarius Lublinensis Plebanes Dei Matris ave eius indignus servus. Vivens mortis memot hanc sibi posuit memoriam. Hospes praecare animae eius felicem aeternitatem, tuae non immemor. Vixit annos L. decenit a partu virginis M. D. C. L."* Trzecia — z napisem w gotyckich minuskułach, silnie uszkodzona — wmurowana była pod oknem renesansowem. Obecnie wszystkie trzy tablice zostały wmurowane w ściany nawy głównej.



Kościół Św. Trójcy w Lublinie. Rzut poziomy.

Chór — drewniany, z desek pionowo położonych, bez ozdób, oparty na trzech belkach pięknie rzezanych z modrzewiu, sposobem gotyckim. Czwarta tworzy parapet drewniany. Na chór prowadzą modrzewiowe schody kręcone, ujęte w wieżyczkę murowaną. Wejście

do niej przez otwór sklepiony półkoliście. Na wieżyczce pod opadającym tynkiem widoczne były malowidła o rysunku prawidłowym i harmonijnym kolorycie.

Chcąc w dalszym ciągu zapoznać się z pracami, prowadzonemi od lat kilku przez Lubelski Oddział Sztuki i Kultury przy konserwacji kościoła Św. Trójcy oraz malowideł jego, — należy sobie przypomnieć niektóre fakty, związane z odkryciem t. zw. «fresków» jagiellońskich w Lublinie.

Pierwszy zwrócił na nie uwagę autor tekstu w dziele «Album Lubelski» A. Lerue, senator stronczyński, i względnie dokładnie stan ówczesny kościoła i drobne fragmenty malowideł opisał: «Odpadająca warstwa późniejszego zabielenia pozwala jeszcze widzieć nieco malowideł na ścianach i sklepieniu, za małe to jednak próbki, by z nich można odgadnąć przedmiot, który przedstawiać miały». Działo się to w roku 1875. Wzmianka ta jednak większego zainteresowania nie wzbudziła i nie pociągnęła za sobą żadnych prac, mających na celu odsłonięcie malowideł. Dopiero w roku 1899 Józef Smoliński, artysta malarz, odbił tynki z wieżyczki, obejmującej schody na chór wiodące, odkrył obraz przedstawiający skończoną całość i odtworzył go w akwareli. Figury naturalnej wielkości przedstawiają Matkę Boską z Dzieciątkiem siedzącą na tronie złocistym. Postać jej okrywa płaszcz ciemny z brzegami złocistemi, suknię ma niebieską. Dzieciątko w płaszczu złocistym i białej sukience. W ręce trzyma zwój pergaminu. Po prawej i lewej stronie tronu stoi dwóch świętych. W stojącym po prawej stronie Matki Boskiej należy domyślać się św. Mikołaja, po lewej zaś św. Klemensa lub św. Cyryla. Ten ostatni trzyma w ręce arkusz pergaminu, który jest prawdopodobnie przywilejem fundacyjnym. Przed tronem w postawie klęczącej ze złożonemi rękoma postać mężczyzny w płaszczu purpurowym, podbitym gronostajami, w sukni czarnej z pasem rycerskim. Głowa postaci łysa, twarz o rysach wyrazistych z brodą ciemną (fig. 6).

Porównując dawne wizerunki oraz opierając się na dawnych aktach, kronikach oraz nowych studjach, do których powrócimy, można z dość dużym prawdopodobieństwem przypuszczać, iż jest to postać fundatora malowideł, króla Władysława Jagiełły. Za królem stoją postacie: giermka z mieczem w dłoni, oraz osoby w sukni długiej, zapewne duchownego. Opisana scena rozgrywa się na tle czerwonych murów zamkowych — o średniowiecznych blankach i zazębieniach.

Rozpoczęte przez Smolińskiego dzieło nie zostało przez niego ukończone. Natomiast w roku 1903 władze rosyjskie sprowadziły z Piotrogrodu delegację cesarskiej Komisji Archeologicznej pod przewodnictwem Piotra Pokryszkina. Wówczas odbito tynki na znaczniejszej przestrzeni, odkryto dalsze malowidło i napisy literami staro-słowiańskiemi. Na uwagę zasługuje napis na prawej stronie łuku tęczowego. Napis niekompletny i uszkodzony brzmi, jak następuje: ...х зѣмль господаря 1000 лѣтъ и 400-ста и 5 на 10 лѣто и скончая сій костелъ м-ца августа на память с-того Лаврентія мученика рукою Андрѣево Амъ. (fig. 15).

Z napisu tego wynika, iż malowidła, lubo o charakterze bizantyjskim, zostały wykonane dla katolickiego kościoła św. Trójcy przez malarza ruskiego Andrzeja i skończone przezeń w roku 1415 prawdopodobnie na życzenie i z fundacji króla Władysława Jagiełły.

Przy odbijaniu tynków natrafiono na otwór wejściowy w ścianie północnej nawy z obramieniem kamiennem o profilu ostrołukowym. Otwór ten prowadzi do schodów łączących nawę z podziemiem, opisanem powyżej.

Cesarska Komisja Archeologiczna, na podstawie przeprowadzonych badań, postawiła cały szereg hypotez, które opiewają, iż świątynia była cerkwią, powstała w swej obecnej postaci w wieku XV na skutek wyprowadzenia z gruzów dawnej kopuły nad kościołem obecnego sklepienia gotyckiego. Komisja również uznała, iż świątynia oraz malowidła stanowią jeden z najdawniejszych pomników sztuki rosyjskiej, pochodzący z czasów ks. Daniela Halickiego. Odnośne komunikaty, zredagowane przez niejakiego T. K. oraz członków Komisji Archeolo-

Ryc. 1. Widok na kościół św. Trójcy w Lublinie.

Ryc. 2 Elewacja.

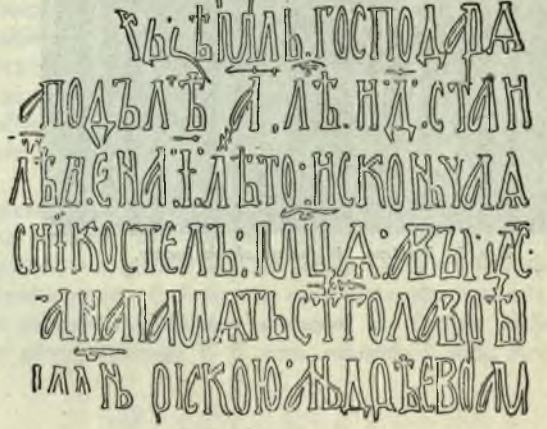
Ryc. 3. Wnętrze. Widok na ołtarz boczny.

Ryc. 4. Komunja apostołów.

Ryc. 5. Malowidła na sklepieniu.

Ryc. 6. Portret fundacyjny Wład. Jagiełły (Mal. na basztce schodowej).

Ryc. 14. Głowa M. Boskiej (Fragment).



Ryc. 15. Napis z prawej strony łuku tęczowego.

gicznej, zostały umieszczone w urzędowem wydawnictwie „Люблинскія Губернскія Вѣдомости" Nr. 263, 285, 287 z roku 1903 i Nr. 1 i 5 z roku 1904 oraz w wydawnictwie „Памятная книжка Люблинской Губерніи" 1904 r. w Lublinie.

Sprawę tę oświetlił w tym samym czasie filolog lubelski Hieronim Łopaciński. W artykule, umieszczonym w „Gazecie Lubelskiej" Nr. 67, 68 i 69 w lutym 1904 r., opierając się na bogatym materjale archiwalnym, gruntownie prostuje niedokładności chronologiczne i archeologiczne, popełnione przez komisję cesarską, oraz zbija jej tendencyjne i błędne hypotezy. Teoretyczne dowodzenia H. Łopacińskiego znalazły również całkowite potwierdzenie podczas badań konserwatorskich, dokonanych przez Lubelski Wojewódzki Oddział Sztuki i Kultury w latach 1919 — 1923.

Po wyjeździe Komisji Archeologicznej dalsze badania zostały wstrzymane przez władze więzienne rosyjskie. Dopiero w dwa lata po usunięciu się Rosjan z Polski, w r. 1917 zwrócił ponownie uwagę na «Freski Jagiellońskie» profesor Tomkowicz z Krakowa. Przy współudziale Lubelskiego Koła Opieki nad Zabytkami Przeszłości, udało się wyjednać od władz okupacyjnych austrjackich pozwolenie na restaurację malowideł, oraz pomoc materjalną pod postacią szesnastu tysięcy pięciuset koron, tudzież drzewa na rusztowania. Zwrócono się również do prof. Makarewicza z Krakowa, który w 1917 roku przystąpił do odbicia tynków w prezbiterjum i nawach, oraz do odkrycia i konserwacji malowideł.

W ciągu 1917 i 1918 roku zostały odmyte i zakonserwowane freski w części kapłańskiej, oraz główny ołtarz. Malowidła pod tynkiem znajdowały się we względnie dobrym stanie. W niektórych jednak miejscach były na tyle uszkodzone, iż nic odtworzyć nie było można. Luki te zostały założone farbą o tonie nie wyrywającym się z ogólnego kolorytu malowideł *(fig. 11)*. Uzupełnianie zaś malowideł w tych miejscach, gdzie się to dało uskutecznić, było przeprowadzone zapomocą tak zwanego punktowania.

Z pewnej ilości zachowanych w dobrym stanie punktów określono położenie poszczególnych linij, konturów, oraz płaszczyzn, które zakładano w uszkodzonych miejscach kolorem, odpowiadającym dawnym dobrze zachowanym tonom. — Oczywiście metodę tę stosowano tylko w miejscach mało uszkodzonych. Gdy tylko okazała się większa luka, pozostawiono ją bez dopełnienia, aby w ten sposób nie wnosić nowego, indywidualnego pierwiastka do dzieła starego mistrza. — Miejsca, w których tynk był uszkodzony, zakładano specjalnym kitem, wyrabianym z żywicy, kredy i terpentyny. — Badania tynku wykazały, iż składa się on z doskonałego, czystego, starego wapna, mieszanego z przędzą konopną.

Malowidła przed punktowaniem były zmywane kwasem octowym. Z większości fresków po odmyciu dokonał Lubelski Wojewódzki Oddział Sztuki i Kultury zdjęć fotograficznych, co pozwala obecnie na porównanie ich stanu przed restauracją oraz po odnowieniu.

Do malowania stosowano farbę «tempera», używając jaj kurzych, jako środka wiążącego.

Malowidła składają się z kompozycyj figuralnych na ścianach prezbiterjum, malowideł w polach sklepiennych i ornamentów na żebrowaniach, nyżach, obramieniach okien i łuku tęczowego.

Przed przystąpieniem do dokładnego opisu wykończonych malowideł w prezbiterjum, zaznaczyć pokrótce należy, iż treść ich jest zaczerpnięta z Nowego Testamentu, ściślej mówiąc, z ostatnich chwil życia Chrystusowego. W oddzielnych figuralnych kompozycjach, mniej więcej $^3/_4$ naturalnej wielkości, przedstawiono sceny, związane z męką Chrystusa Pana, poczynając od modlitwy na Górze Oliwnej, a kończąc na Wniebowstąpieniu. Poszczególne obrazy, rozmieszczone na ścianach prezbiterjum, odznaczają się mistrzowską kompozycją i doskonałą harmonją barw.

Godny uwagi jest obraz, przedstawiający naigrawanie się Chrystusa. Otaczający go ludzie, grający na średniowiecznych instrumentach muzycznych, przedstawieni są w ruchach

niezwykle gwałtownych. Na innym znów obrazie św. Piotr, obcinający ucho Malchusowi, wyobrażony jest w pozycji silnie nachylonej, pewna swoboda ruchów daje się zauważyć i na niektórych innych obrazach.

Cechy te, jak również symbole chrześcijańskie w postaci krzyża zachodniego, często wyobrażanego pozwalają mniemać, że mistrz Andrzej, który freski malował, musiał ulegać wpływom zarówno kultu katolickiego, jak i kultury polskiej.

Podajemy poniżej krótki opis malowideł w prezbiterjum kościoła.

Cokół, ozdobiony jest malowidłem, przedstawiającem draperję żółtą i szarą, zawieszoną na kółkach umocowanych w ścianie (fig. 3). Nad nią w czterech rzędach sceny z Nowego Testamentu od lewej strony łuku tęczowego poprzez główny ołtarz ku prawej stronie. Na polach sklepiennych, na tle błękitnem, chóry anielskie pod postacią uskrzydlonych głów i postaci.

W pobliżu klucza sklepiennego postać Chrystusa otoczona symbolami ewangelicznemi, odpowiadająca postaci Pantokratora. Wbrew jednak tradycji bizantyjskiej i wielu przykładom znanym dotychczas, jak np. freskom wewnętrznym cerkwi w Worońcu, Szczawicy, Arborci, Sant Ilie na Bukowinie, zbadanym i opisanym przez prof. Wł. Podlachę, Pantokrator nie mógł być umieszczony w najwyższym punkcie latarni kopuły nad nawą, gdyż świątynia gotycka św. Trójcy kopuły nie ma. Mistrz Andrzej wybrał miejsce, które uważał za najodpowiedniejsze dla umieszczenia postaci Chrystusa, mianowicie klucz sklepienny prezbiterjum w pobliżu głównego ołtarza. Z lewej strony głównego ołtarza, w kącie trudno dostępnym podpis zapewne jednego z uczniów mistrza Andrzeja.

Rząd pierwszy od dołu:

1) trzej rycerze w zbrojach, na tle zamku, silnie uszkodzony (fig. 10),

2) jasna postać, o twarzy zatartej, przed nią daszek, na którym stoi piejący kur. Malowidło silnie uszkodzone. Należy się w niem domyślać zaparcia się św. Piotra,

3) pole zupełnie zniszczone, w lewym górnym rogu trochę farby czarnej,

4) Chrystus w grobie, malowidło silnie uszkodzone. Widać grób, w którym spoczywają zwłoki, owinięte w zieloną materję. Na grobie siedzi anioł (fig. 11),

5) obraz za głównym ołtarzem, na lewej krótkiej stronie ośmioboku, tworzącego absydę, przedstawia pojmanie Chrystusa. Chrystus w aureoli, otoczony ludźmi o ruchach gwałtownych z kijami sękatemi w rękach. Przed Nim postać nachylona, jak do pocałunku. Z prawej strony (od widza) postać z brodą, w szacie powłóczystej, w pozycji nachylonej, obcina krótkim nożem ucho drugiej nachylonej postaci. Zapewne św. Piotr w obronie Chrystusa. Malowidło względnie niezbyt uszkodzone. Pomiędzy tym obrazem a następnym muszla żółtawa zajmująca całe pole średnie.

6) Chrystus w aureoli, w postaci stojącej, trzymany przez żołnierzy przed stołem, za którym siedzą trzy brodate postaci. Przedstawia zapewne sąd faryzeuszów nad Chrystusem. Obraz uszkodzony, częściowo zasłonięty głównym ołtarzem.

7) Następne malowidło przedstawia naigrawanie się z Chrystusa. Około Jego postaci ludzie grający na średniowiecznych instrumentach rzniętych i na piszczałkach. Po prawej i lewej stronie postaci, stojące na głowie, w gwałtownym ruchu. Góra obrazu uszkodzona belką drewnianą, która tu została założona w celu wzmocnienia pękającej ściany. Belka ta ciągnie się od głównego ołtarza aż do łuku tęczowego.

8) Chrystus pod krzyżem w postaci stojącej. Góra obrazu uszkodzona belką.

9) Chrystus na krzyżu między dwoma łotrami. Głowa Chrystusa, oraz obu łotrów zniszczona wyżej wymienioną belką. Nogi Ukrzyżowanego oparte na krótkiej beleczce poprzecznej. Krzyż stoi na wzgórzu Golgocie, wyobrażonem symbolicznie, jako wydrążona skała, w której jest umieszczona ludzka czaszka. Jest to głowa praojca Adama, który wedle

Ryc. 7. Słup w nawie.

Ryc. 8. Wniebowstąpienie (mal. w prezbiterjum).

Ryc. 9. Dysputa z Faryzeuszami.

legend apokryficznych miał być pogrzebany na Golgocie. Biodra Chrystusa przepasane szeroką, białą zasłoną.

10) Następne malowidło przedstawia zdjęcie z krzyża. Góra obrazu uszkodzona belką wzmacniającą mury. Ciało Chrystusa opada z krzyża na lewo (od widza), podtrzymywane przez Józefa z Arymatei. Z nóg opartych o beleczkę poprzeczną, wyjęto już gwoździe.

Pojedyńcze kompozycje oddzielone są od siebie czerwonemi pasami. Przypomina to układ kompozycji w Worońcu.

Rząd drugi:

Rząd drugi, wyższy, oddzielony również od innych pasem czerwonym, przedstawia:

11) Boga Ojca i Chrystusa o trzech tułowiach na dwóch nogach, rozdzielającego komunję 12-stu Apostołom. Z prawej od widza komunja pod postacią opłatka i kielicha z winem, z lewej pod jedną postacią. Chrystus w szacie powłóczystej niebieskawo-zielonej. Złote aureole apostołów tworzą mieniące się tło. Obraz nieuszkodzony (fig. 4).

Kompozycja ta odpowiada tradycji bizantyjskiej i przepisom Hermenei [1]), gdzie mnich athoński, Dionizos, zalecał malowanie dwóch kompozycyj przedstawiających komunję apostołów, raz pod postacią wina, drugi raz pod postacią chleba. Mistrz Andrzej obydwie te kompozycje połączył, umieszczając je zresztą według przepisów w absydzie po lewej stronie, w pobliżu głównego ołtarza.

12) Dziewięć postaci silnie uszkodzonych na tle trzech budynków.

13) Zmartwychwstanie Chrystusa. Postać w aureoli. Przed nim trzej rycerze w zbrojach, z lancami i puklerzami w postawie wylęknionej, na tle stylizowanych złomów bazaltowych. Silnie uszkodzony.

14) Postać w różowej opończy stoi przed trzema siedzącemi za stołem postaciami brodatemi. Na plecach stojącego potwór ciemno-bronzowy ze skrzydłami. Zapewne upostaciowanie szatana, namawiającego Judasza do sprzedania faryzeuszom Chrystusa. Silnie uszkodzony.

15 i 16) Chrystus w aureoli stoi przed Piłatem w koronie, umywającym ręce w miednicy. Nie uszkodzony. Obrazy rozdzielone oknem gotyckiem.

17) Biczowanie. Chrystus przywiązany do słupa, biczowany przez otaczające go postaci. Obraz mniejszego formatu niż poprzedni. Uszkodzony.

18) Pół-postaci w aureoli, z krzyżem wschodnim w ręce prawej, pod lewą pachą księga. Nie uszkodzony.

Rząd trzeci:

19) Wniebowzięcie. Obraz nie uszkodzony, przedstawia Marję Pannę w otoczeniu apostołów (fig. 8).

20) Wieczerza Pańska. Chrystus w pozycji półleżącej umieszczony za stołem, przy którym siedzi również dwunastu apostołów. Na stole stoi duże naczynie. Jako tło służą mury zamku.

Z prawej strony obrazu (od widza) oddalająca się figura w różowej szacie, z brunatnym potworkiem, siedzącym jej okrakiem na karku. Zapewne Judasz z djabłem, który go opanował. Obraz nie uszkodzony, znajduje się w pobliżu wielkiego ołtarza, w myśl przepisów Hermenei.

---

[1]) Hermeneja — księga ułożona przez mnicha Dionizosa z góry Athos. Zawiera ona przepisy i kanony malarstwa bizantyjskiego. Czas jej powstania nie jest ściśle określony. Łoziński przypuszcza za Didronem, iż napisana została w wieku XV lub XVI.

21) Całkowita postać anioła naturalnej wielkości, z krzyżem zachodnim w ręce. Nie uszkodzony.

22) Matka Boska z Dzieciątkiem. Twarz uszkodzona.

23) Postać stojąca świętego w aureoli. Twarz uszkodzona.

24) Postać stojąca świętego w aureoli. Cała postać uszkodzona i zatarta.

W rzędzie najwyższym pod samem sklepieniem prezbiterjum znajduje się tylko jeden obraz. Umieszczony nad Wieczerzą Pańską przedstawia Chrystusa w Ogrojcu. Na wzgórzu postać klęcząca przed nadlatującym aniołem, który trzyma w ręku kielich goryczy. Na pierwszym planie obrazu, w miejscu mało widocznem, podpis jednego z malarzy, zapewne pomocnika mistrza Andrzeja.

Ornamenty na żebrowaniach, we wnękach okiennych i na łuku tęczowym przedstawiają kompozycje geometryczne o motywach wstążek wijących się, tudzież łusek i motywów roślinnych.

Kolory silne i wyraźne, zharmonizowane jednak w zupełności.

Prócz napisu słowiańskiego na łuku tęczowym, przytoczonego przy opisie badania, dokonanego przez ros. Komisję Archeologiczną, widzimy jeszcze na lewym jego boku herby: Pogoń i Szreniawa, odnoszące się do Władysława Jagiełły, oraz rodziny Kmitów, z której trzech było kasztelanami zamku lubelskiego w wieku XV (fig. 10).

Jak z powyższego opisu wynika, roboty konserwatorskie w prezbiterjum kościoła zostały w roku 1917 całkowicie ukończone. Należało w dalszym ciągu odbić tynki, oraz przeprowadzić konserwację ścian i sklepień nawy głównej. Do pracy tej przystąpiono w r. 1918. Żebra sklepienne, wykonane z cegły fasonowej o profilu gotyckim, okazały się niezależnemi od właściwego sklepienia. Zarówno one, jak i sklepienia, były silnie spękane i groziły opadaniem. Łęki gotyckie nad oknami wykazywały rysy, przechodzące w niektórych miejscach przez całą grubość ściany. Ściana szczytowa z lewej strony, nad oknem, po pęknięciu wyszła z płaszczyzny pionowej, wystając w stosunku do nieuszkodzonej części o 10 ctm. W lewym rogu nawy głównej spostrzeżono rysę pionową, przechodzącą od podłogi kaplicy nieomal pod samo sklepienie. Oczywiście, iż wszystkie te uszkodzenia wymagały starannej naprawy.

Ponieważ przypuszczano, iż pod warstwą tynku świeżego (z roku 1890) będą ślady malowideł, które dadzą się jeszcze odtworzyć, przystąpiono równocześnie z naprawą uszkodzeń do odbijania tynków. Pod warstwą pobiały i wapna pochodzenia nowszego natrafiono na tynki stare ze śladami malowideł, prawdopodobnie «al secco». Malowidła te, w stanie zupełnie nadającym się do konserwacji, były jednakże silnie uszkodzone przez władze więzienne, które dokonały w roku 1890 ponownego otynkowania wnętrza kaplicy. Chcąc, aby nowy tynk lepiej trzymał się na gładkiej powierzchni fresków, pokaleczono tę ostatnią młotkiem w dość gęstych, równych odstępach. Ślady malowideł mniej lub więcej uszkodzonych pokrywały cztery pola sklepienne, łuk tęczowy, ścianę szczytową, ściany boczne nawy, oraz słup środkowy. Ściana prawa, składająca się z dwóch pól między wspornikami sklepień, miała w polu bliższem łuku tęczowego wnękę sklepioną ostrołukowo, z obramieniem kamiennem o gotyckim profilu. Po odbiciu tynku w polu bliższem ściany szczytowej, zauważono, iż ściana jest przemurowana pionowo na szerokości wymienionej wnęki i na wysokości od poręczy chóru do sklepienia. Cegła, użyta do przemurowania, była formatu mniejszego, niż cegła, z której murowano cały kościół (format zasadniczych murów 10 × 14 × 28). Wybicie części muru ujawniło poszur w postaci płyty kamiennej, oraz obramienie okienne o profilu takim, jak w poprzedniej wnęce. Po oczyszczeniu płyty oraz obramienia i glifu okiennego wydobyto na jaw wnękę tej samej formy i wielkości, jak i wnęka w polu sąsiedniem. Sądząc z pęknięć pionowych w murze oraz nad wnęką, ściana kaplicy była w tem miejscu poważnie uszkodzona, co wywołało prawdopodobnie zamurowanie wnęki oraz przemurowanie ściany do

Ryc. 10. Herb „Szreniawa" i „Pogoń" z figurą Jagiełły z krzyżem w ręce.

Ryc. 11. „Zdrada Judasza" i „Chrystus w Grobie".

Ryc. 12. Nyża ostrołukowa z „Nawiedzeniem" i „Prorokiem". (Mal. na ścianie nawy).

Ryc. 13. Lew ewangeliczny. (Mal. na sklepieniu).

samego sklepienia. Przy pracy tej, tynki, które zapewne również były pokryte freskami, zostały na znacznej przestrzeni całkowicie zniszczone. Nie wykazały żadnych śladów malowideł: wnęka, glif, oraz przyległe części ściany.

W dalszym ciągu, poprawiono w górnej części nawy głównej żebra sklepienne, ponieważ zaś nie przyjmowały one bezpośredniego udziału w dźwiganiu sklepień, można było pojedyńcze cegły fasonowe, z których się żebra składały, wyjmować, oczyszczać ze starej zaprawy i umocowywać na właściwem miejscu, używając zaprawy czysto wapiennej. Ze względu na mającą nastąpić późniejszą restaurację fresków, wszelka domieszka cementu była w zaprawie dla żeber sklepiennych, rys i pęknięć w murze oraz sklepieniu — niedopuszczalna. W ten sposób przygotowano do dalszej pracy malarskiej sklepienie, oraz ściany nawy głównej do poziomu chóru.

Wypadki historyczne, których widownią był kraj nasz w jesieni 1918 r. i połączone z niemi zmiany ustroju państwowego i politycznego, zahamowały na pewien czas pracę nad konserwacją kościoła św. Trójcy.

W 1919 r., po obsadzeniu przez Ministerjum Sztuki i Kultury Urzędów Konserwatorskich, podjęto kroki w celu dalszego prowadzenia robót, przyczem prace malarskie, związane z konserwacją fresków, powierzono prof. Edwardowi Trojanowskiemu, który odmył i uzupełnił w nawach kościoła wszystkie malowidła, jakie z pod tynku dały się wydobyć.

Analogicznie do malowideł w prezbiterjum podajemy poniżej spis fresków na sklepieniach i ścianach obu naw świątyni.

Na sklepieniu — chóry anielskie, aniołowie, archaniołowie, pozatem w polach sklepiennych przy środkowej części ściany szczytowej symbole czterech ewangelistów: lew św. Marka, oparty na księdze (fig. 13), orzeł — silnie uszkodzony, widać tylko nogi ze szponami, wół — również uszkodzony — ocalały jedynie nogi, symbol czwartego ewangelisty zupełnie zatarty.

Żebra sklepienia bogato ornamentowane motywami roślinnemi i geometrycznemi (fig. 7).

Ściany obu naw ozdobione wizerunkami świętych i proroków, scenami biblijnemi ze Starego Testamentu, tudzież obrazami z życia Chrystusa. Widzimy więc, poczynając od ściany szczytowej, frontowej, od zachodu, idąc z lewa na prawo:

Rząd górny:

1) Postać św. Andrzeja, od piersi w dół zniszczona, wielkość naturalna, barwy brunatne, złote i błękitne.

2) Św. Jerzy zabijający smoka. Postać cała widoczna, smok uszkodzony, widać jedynie głowę i ogon. Tło ciemno-niebieskie, prawie czarne. Kolory — złoty (żółty), brunatny, zielonkawy, żółtawy i czerwonawy. Zwraca uwagę oryginalny kształt kołczanu, wiszącego u prawego boku świętego.

Obaj święci umieszczeni są po obu stronach frontowego okna gotyckiego.

W tym samym rzędzie po lewej stronie drugiego okna:

3) Prorok Daniel w lwiej jamie. Zachowany nieźle—został wydobyty na jaw prawie w całości. Kolory: żółty, czerwony, tło czarne z odcieniami niebiesko-zielonawemi.

4) Z prawej strony tegoż okna prorok Jonasz. Również nieźle zachowany. Kolory— czerwony, zielonkawy, złoty i szary.

Obie te kompozycje, jak i ornament w glifach, ściśle zastosowane do gotyckiej architektury okien, obalają w zupełności twierdzenie rosyjskiej Komisji Archeologicznej z 1903 r., która dowodziła, iż kościół św. Trójcy powstał z gruzów bizantyjskiej, kopulastej budowli w w. XIV, malowidła zaś pochodzą z czasów ks. Daniela Halickiego. Tymczasem stwierdzone jest, iż malowidła powstały w w. XV, jak widać na murach istniejącego gotyckiego kościoła. Rzut fundamentów kościoła o kształcie wybitnie kościelnym, pozwala twierdzić, iż kościół św. Trójcy,

wymieniony w aktach watykańskich w r. 1326, nie mógł być wzniesiony na gruzach centralnie założonej świątyni bizantyjskiej.

Wcześniejszych zaś wiadomości o kościele niema.

Uważać więc należy twierdzenie rosyjskiej Komisji Archeologicznej z r. 1903 za pozbawione wszelkich podstaw.

Nad tym rzędem malowideł po bokach obydwóch okien umieszczone są nad lewem oknem:

5) Dwa popiersia proroków z brodami, trzymających w rękach zwoje papieru, zapisane pismem staro-słowiańskiem.

6) Nad prawem oknem—dwa popiersia, zapewne kobiece (bez zarostu), w aureolach, jedna z nich trzyma w ręce krzyż pojedyńczy, druga zaś podwójny. Pole między postaciami—uszkodzone. Po bokach—stylizowane gwiazdy.

Dalej w tym samym górnym rzędzie na ścianie północnej:

7) Mojżesz (?), postać naturalnej wielkości w płaszczu żółtawo-różowym.

8) Adam—postać nat. wielk., całkowicie naga, z długą białą brodą, przepasana wieńcem z liści zielonych.

9) Obrzezanie Chrystusa w świątyni.

10) Chrzest Chrystusa w Jordanie.

Po obu stronach otworu na ścianie tęczowej dwa obrazy, stanowiące jedną scenę, mianowicie «Zwiastowanie»:

11) Po lewej stronie Archanioł Gabryel.

12) Po prawej Matka Boska siedząca na tronie. Rozdzielenie tej kompozycji na 2 części—zgodne z przepisami Hermenei. Obie postacie są pod względem malarskim najwybitniejszą kompozycją wśród malowideł kościoła św. Trójcy.

13) Nad łukiem tęczowym popiersia dwóch aniołów, połowa nat. wielk..

14) Chusta św. Weroniki, na której twarz Chrystusa ma wybitne piętno wschodnie. Chusta—żółta. Kompozycja ta zwana w Hermenei i podlinnikach «Mandiljon».

Ściana południowa—rząd najwyższy:

15) Postać męska, w aureoli, w szatach powłóczystych. Broda i włosy długie. Na głowie charakterystyczny kołpak. W ręku amfora o 2 uchach (fig. 12).

16) Nyża ostrołukowa—bogato ornamentowana.

17) Nawiedzenie N. M. P. przez św. Elżbietę—częściowo dołem uszkodzony (fig. 12).

18) Kompozycja zniszczona, bez możności wydobycia na jaw malowidła.

19) Nyża, jak (16) ze zniszczonem malowidłem.

20) Góra Ararat (?), widać postać ludzką, być może Noe, pozatem dwie postacie ludzkie, dwa węże, głowy byka i krowy. Obraz silnie uszkodzony, nie daje możności ścisłego zdefinjowania.

Rząd środkowy:

Rząd niższy, rozpatrywany w tym samym porządku, poczynając od lewego rogu nad chórem, na ścianie zachodniej (szczyt frontowy), uwidocznia, co następuje:

21) Zasłona żółta — uszkodzona.

22) Wnęka pod oknem gotyckiem, wyżej wspomnianem pod 2) oraz glify okienne, bogato ornamentowane. Motywy geometryczne. Kolory czarny, czerwony, niebieski, biały, żółty.

23) Pole zniszczone.

24) Zasłona szaro-fioletowa uszkodzona. Na niej wydrapane daty i podpisy, odczytane natychmiast po odbiciu tynków. A mianowicie:

Ioannes Izdebsky organista,
Ioannes Cap,
1656,
Chorkowsky Samuel,
1622,
Mathias de Kaczko,
A. D. 1553 (data niewyraźna),
I. Kotkowsky.

Prócz tych napisów, względnie wyraźnych, wiele innych, zniszczonych przez tynk i zatartych z biegiem czasu. Napisy pozostawiono, gdyż dają one wskazówki co do czasu powstania chóru w początku w. XVI.

W dalszym ciągu widzimy:

25) W glifach okna gotyckiego — bogaty ornament roślinny i taśmowy, w dalszej części nyży okiennej całkowicie zniszczony. Kolory ornamentów: czerwony, żółty, zielonkawy, niebieskawy, biały, czarny.

26) Pole zniszczone.

W tym samym rzędzie na ścianie północnej:

27) Pole uszkodzone.

28) Okno gotyckie. Na glifach bogaty ornament roślinny i taśmowy. Pod oknem, w nyży postać w aureoli i żółtym płaszczu, nie związana kompozycyjnie z całością. Postać około $^1/_3$ naturalnej wielkości. Nasuwa się przypuszczenie, iż kompozycja ta jest późniejsza, niż pozostałe i została spowodowana dobudowaniem chóru.

29) Przemienienie Pańskie, Chrystus w aureoli, dwaj aniołowie i trzej apostołowie, przerażeni światłością.

30) Wskrzeszenie Łazarza — uszkodzony.

31) Wjazd do Jerozolimy. Chrystus jedzie na ośle. Charakterystyczne maleńkie postaci ludzkie, zdejmujące z siebie suknie i rzucające je w ruchach gwałtownych po nogi osła.

Na ścianie tęczowej:

32) Uzdrowienie trędowatego.

33) Gościnność Abrahama. Trzy postaci uskrzydlone przy stole, zastawionym naczyniami różnego kształtu. Na drugim planie postać kobieca i męska na tle drzew. Kompozycja umieszczana według przepisów bizantyjskich zwykle w absydzie ołtarzowej.

Na ścianie południowej:

34) Postać w aureoli, siedząca wśród skał. Zapewne Chrystus na pustyni.

35) Dwa obrazy, przedstawiające Chrystusa dysputującego z grupą mężczyzn na tle średniowiecznych budowli. Być może, iż jest to dysputa z faryzeuszami (fig. 9).

36) Chrystus wśród skał, u stóp jego postać klęcząca. Silnie uszkodzony.

37) Nad chórem postać z lwem, silnie uszkodzona.

Rząd dolny:

W rzędzie jeszcze niższym pod chórem widzimy:

38) Siedmiu proroków w postawie stojącej. Każdy z nich w ramie prostokątnej — czerwonej. W rękach proroków widoczne zwoje papieru z napisami alfabetem staro-słowiańskim.

Na ścianie północnej w tym samym rzędzie:

39) Trzech proroków w postawie stojącej. Wielkość naturalna. Tło ciemne, niebiesko-zielone, wpadające w czarne. Kolory: żółty, fiolet, zielony i brunatny. Gotyckie belki chóru osadzone w aureolach lewego i środkowego proroka.

40) Uśpienie Bogarodzicy. Matka Boska na łożu w otoczeniu apostołów. W oddali postać Chrystusa w aureoli.

41) Trzy duże pola — całkowicie zniszczone. Pozostały ślady drzew i architektury.

Na ścianie tęczowej:

42) T. zw. Trimorfen czyli Deitus. Chrystus na tronie. Z jednej strony Matka Boska, z drugiej św. Jan Chrzciciel. Głowa świętego zniszczona.

Kompozycji tej, przewidzianej i opisanej w Hermenei, nigdy prawie nie brakuje między kompozycjami malarskiemi w świątyniach bizantyjskich. Jest to plastyczne przedstawienie pomysłu utworzenia Trójcy z Chrystusa, Marji i Jana Chrzciciela.

43) Czterech ewangelistów w postaciach stojących. Malowidło odznaczające się pięknym złocistym tonem.

Na ścianie południowej:

44) Matka Boska na łożu. Duszę, wylatującą z ust Matki Boskiej, przyjmuje anioł.

45) Postać leżąca na tle skał. Cała obandażowana. Obok stoją trzy postaci w aureolach.

46) Pięciu rycerzy w zbrojach stoi przed postacią w płaszczu czerwonym i koronie. Za tło służą mury i blanki zamku średniowiecznego. Obraz uszkodzony znacznie, gdyż prawie połowa jest zniszczona całkowicie.

47) Basztka obejmująca schody drewniane, prowadzące na chór. Na basztce, opisana na początku pracy niniejszej, kompozycja przedstawiająca Władysława Jagiełłę, klęczącego przed Matką Boską, siedzącą na tronie z Dzieciątkiem (fig. 6).

Kompozycja, przedstawiająca dobrodzieja kościoła, czyli ktitora, umieszczona po prawej stronie od wejścia do kościoła, jest typowym obrazem fundacyjnym. W znanych dotychczas obrazach fundacyjnych przedstawiany był fundator świątyni, ofiarowujący model kościoła Chrystusowi, siedzącemu na tronie. Archidiakon Paweł z Aleppo, opisując zwyczaj umieszczania obrazów fundacyjnych, pisze, iż portret fundatora umieszczany był wewnątrz świątyni na prawo od wejścia.

Nasza kompozycja naogół zgadza się z powyższemi wskazówkami, z wyjątkiem jednego charakterystycznego szczegółu. Mianowicie Jagiełło nie trzyma w rękach modelu świątyni. Można to uważać za potwierdzenie przypuszczenia, iż był on tylko fundatorem fresków, kościół św. Trójcy budował zaś któryś z jego poprzedników.

Na wieżyczce, na kotarze koło wejścia, wyskrobane nazwisko i data:

Sienicki Ioannes

1777.

Cały dół ścian nawy, na wysokości około dwóch metrów, ozdobiony malowanemi zasłonami w kolorach żółtym, szarym i brudno-czerwonym.

Zasługuje również na uwagę słup środkowy, podtrzymujący sklepienie obu naw., ozdobiony figurami świętych, umieszczonemi w kilku rzędach. Rzędy oddzielone od siebie pasami bogato ornamentowanemi. Kolory też same, co i w kompozycjach ściennych. Dół słupa — czarny. Fig. 7 przedstawia górną część słupa po odmyciu resztek pobiały i po zapunktowaniu.

Stefanja Zahorska.

KUBIZM I JEGO POCHODNE.

Ustalenie genetycznych związków i relacyj takiego zjawiska, jak nowa sztuka, jest rzeczą niewątpliwie trudną i po części ryzykowną. Jednak bynajmniej nie niemożliwą. Przyjrzawszy się baczniej temu, co jest, odkrywamy wyraźne nici biegnące w przeszłość, zarysowują się sploty ideowe łączące teraźniejszość z przeszłością w rozwojową i logicznie związaną całość.

W jednym z poprzednich mych artykułów o nowej sztuce [1] starałam się wskazać na główne filozoficzne jej źródło. Na tragiczną walkę o wyzwolenie się z pęt agnostycyzmu i dotarcie siłą twórczego wysiłku jednak do absolutu. Widzę dwie zasadnicze drogi, któremi idzie ten wysiłek: drogę irracjonalizmu — uczucia — prowadzącą do expresjonizmu i drogę racjonalizmu — intellektu — wiodącą do kubizmu. Tak powstają dwa najbardziej zasadnicze kierunki nowej sztuki, mające jeszcze i tę wspólną cechę, że obydwa potrafiły z niesłychaną siłą obalić wszelkie nawyki tradycji, sprzeczne z ich ideologją, że miały odwagę dokonać zniszczenia, by zacząć budować odnowa. Ale poza wspólnem źródłem i wspólną negacją, niema między niemi bliższego współżycia. Ich drogi rozchodzą się na razie. W rozwojowych przemianach kubizmu i w tych kierunkach, które można uważać za zasadniczo od niego pochodne (jak konstruktywizm, puryzm, suprematyzm itd.) przebijają się całkiem nowe pierwiastki, tworzy się splot nowy, odbiegający od pierwotnego metafizycznego założenia i nie mający z ekspresjonizmem nic wspólnego. Aby ten rozwój i te przemiany zrozumieć, nie wystarczy oprzeć się tylko na tym jednym czynniku, jakim jest zwrot do metafizyki. Znaleźć trzeba źródła dopływów, których odmienna jakość zmienia zabarwienie całości.

W poszukiwaniu genezy tego nowego konglomeratu narzuca się znowu konieczność przyjrzenia się baczniej niedalekiej przeszłości. Źródła zasadniczego poglądu filozoficznego nowej sztuki tkwiły w drogach myśli ludzkiej drugiej połowy XIX w. Tam również poszukać należy zaczątków innych

---

[1] Filozofja Expresjonizmu. Przegląd Warszawski. Styczeń, 1924.

współczynników jej rozwoju. Jeśli jednym syntetycznym rzutem oka zechcemy objąć najpoważniejsze zdobycze tego okresu, uderzą nas pewne przemiany najcharakterystyczniejsze i czynniki najistotniejsze, które tak głęboko przeorały psychikę człowieka, tak władczo wkroczyły w jego życie, że siła tego wpływu narzuca pytanie o stosunek ich do ówczesnej i współczesnej sztuki.

Jednym z tych czynników to rozwój badań przyrodniczych i powstała na jego tle teorja ewolucji. Dokonały one całkowitego przewrotu w stosunku człowieka do otaczającej natury. Świadomość genetycznej łączności z wszystkiemi innemi formami życia na ziemi, świadomość współzależności od wielkich praw natury zniwelowały dystans dzielący człowieka od niej. Przyrodniczy sposób patrzenia wszedł w krew nowoczesnego człowieka i stał się stałym współczynnikiem jego myślenia.

Równocześnie samopoznanie wyznaczyło nowe miejsce wszystkim wysiłkom myśli. Pojęcie względności. Jeszcze raz przemyślenie i nietylko samo stwierdzenie faktu, ale i przewartościowanie wszystkich wyników poznania i wszystkich możliwości poznania. Pojęcie względności staje się nienaruszalnem założeniem pracy myślowej i ustala specyficznie nowoczesny stosunek człowieka do siebie samego, do życia i bytu. To już nie oderwana od życia teorja, ale czynnik nieodłączny i charakteryzujący psychikę nowoczesnego człowieka.

W końcu czynnik trzeci: wspaniały, zdobywczy pęd techniki. Świadomy swych celów rozum zamienia nieubłagane prawa, którym sam podlega i które dławią istotę jego własnej ograniczoności, na podległe mu narzędzia, niemi zdobywa ziemię i tworzy nowe formy życia. Z tworu staje się twórcą, konstruktorem swoistych całości, których zasadą jest logika i celowość wobec swego przeznaczenia. Specyficzna duma i pewność siebie unosi się wraz z dymem fabrycznych kominów nad całą europejsko-amerykańską kulturą, wżera się w psychikę ludzi, stanowi nieodłączny czynnik całego sposobu życia nowoczesnego człowieka. Bez tej chełpliwej wiary w siłę swego konstruującego i organizującego rozumu, bez oparcia o technikę i organizację zbiorowej pracy, nowoczesny człowiek nie da się wcale pomyśleć.

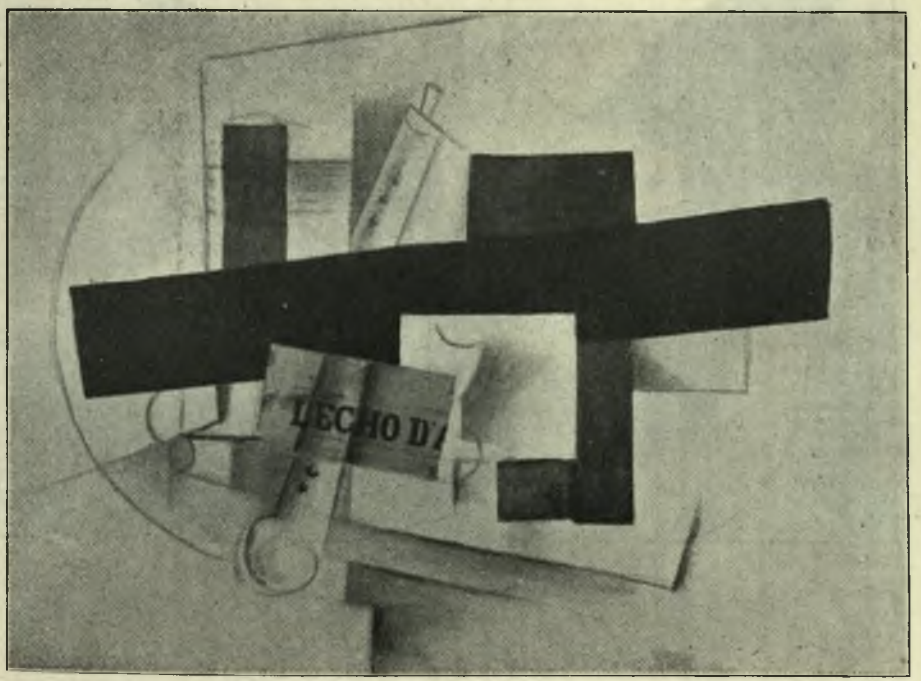
Jeśli te trzy wymienione przez nas czynniki nie obejmują nawet całości dokonań ubiegłego wieku, to w każdym razie istnienie ich jest niewątpliwe i w każdym razie stanowią one pewne integralne momenty ówczesnej i współczesnej psychiki.

Powstaje pytanie, jaki jest ich stosunek do sztuki drugiej połowy XIX w.? Czy i jak się one w niej ujawniły?

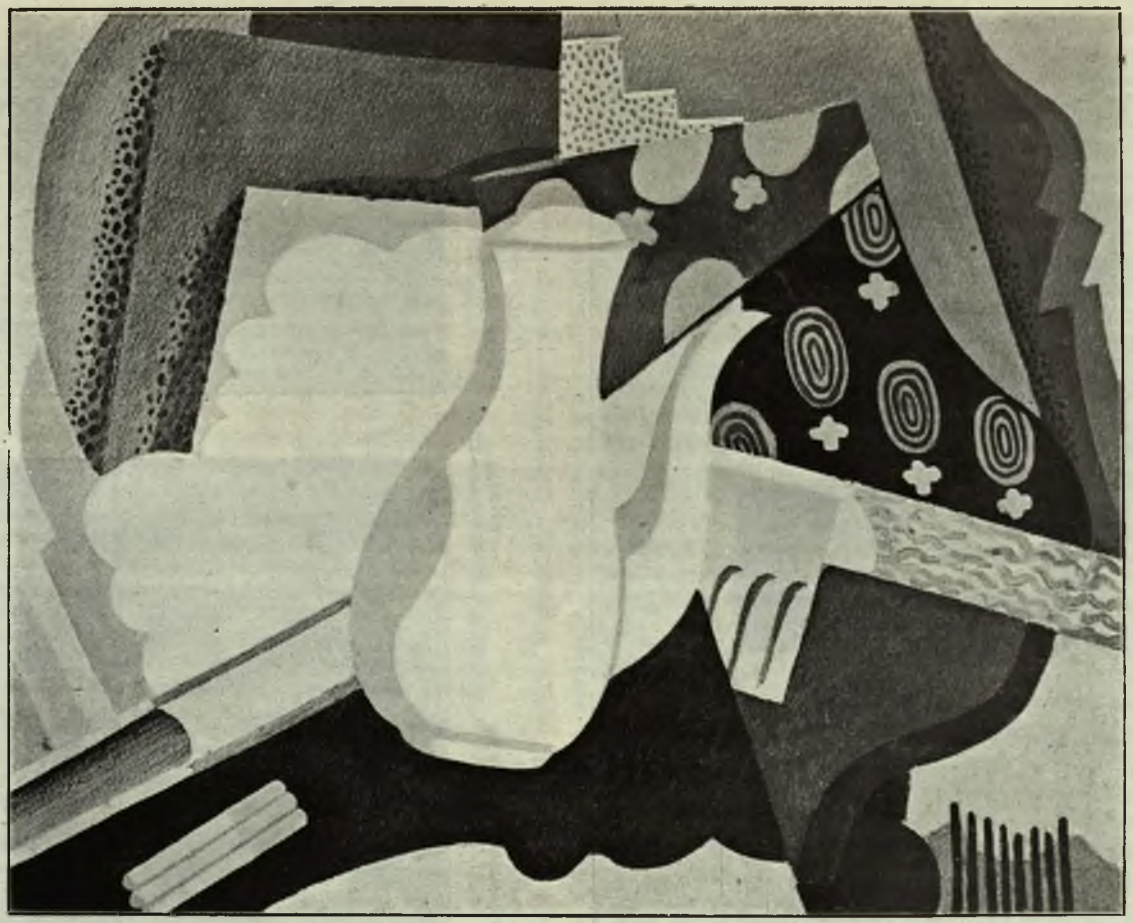
Dwa pierwsze z tych czynników odnajdziemy bez trudu w plastycznej sztuce ówczesnej. W impresjoniźmie niema tego antropocentryzmu, który charakteryzuje np. sztukę klasyczną, odrodzenie, a także i późniejsze epoki.

Picasso *Kobieta z mandoliną (olejny, 1911)*

Picasso *Kobieta w mantylce (olejny, 1910)*



Braque *Martwa natura z klarnetem (1913)*



Henryk Stażewski *Martwa natura (olejny)*

W obrazach odrodzenia np. krajobraz lub wnętrze jest tłem, na którem ma się uwypuklić przedmiot największego zainteresowania — postać ludzka. Ona jest tym dominującym motywem, najważniejszem upostaciowaniem idei; zagadnienia formalne z nią związane są rozstrzygające dla formy całego obrazu. W impresjoniźmie następuje ideowe i formalne równouprawnienie wszystkich czynników przedmiotowych; drzewo, chmura, zwierzę, dom — wogóle wszystko, co istnieje w naturze, posiada tę samą ważność i ten sam stopień samodzielności bytowania na obrazie, co człowiek. Jedność i równorzędność tych przedmiotów wyraża się w poddaniu ich bez różnicy wpływom światła i atmosfery; właśnie ten czynnik jest ową instancją najważniejszą, niwelującą i jednoczącą zarazem tak, jak prawo natury niweluje i jednoczy wszystkie podległe mu objekty, nie wykluczając człowieka i jego życia. Przyrodniczy sposób patrzenia na świat, znoszący naiwny antropocentryzm, stał się istotnym czynnikiem psychiki człowieka XIX w. i znalazł swój dziwnie jasny i bezpośredni odpowiednik w twórczości artystycznej, stając się jednym z podstawowych założeń impresjonizmu.

O stosunku pojęcia względności do impresjonizmu mówiono i pisano już zbyt wiele, aby sprawę tę trzeba było raz jeszcze poddawać szczegółowej analizie. Impresjonizm — to właśnie malarskie konsekwencje, to najprawowitszy potomek pojęcia względności. Nie uznając niezmienności żadnego istnienia, żadnej stałości, żadnych granic, utopił w morzu względności wszelką określoną formę i byłby utopił sam siebie, gdyby nie jedna kładka na tym grząskim gruncie: przyznanie istnienia subjektywnemu wrażeniu barwnemu w pewnym punkcie czasu i przestrzeni. Ta wąska platforma wzroku i barwy pozwoliła nawiązać kontakt z impresjonizmem kierunkom, które przyszły po nim. Zresztą cały gwałtowny zwrot ku określoności formy, dążenie do uchwycenia przedmiotu jako stałego, niezmiennego bytu, które ujawniło się w kierunkach poimpresjonistycznych, uwarunkowane było właśnie owem konsekwentnem przeprowadzeniem pojęcia względności w impresjonizmie.

A teraz, gdzie znajdziemy w sztuce czynnik trzeci? Ten czynnik pozytywny, w stosunku do samopoczucia wartości, który człowieka zdegradowanego pod wpływem przyrodniczego zniwelowania i poznania względności, postawił znowu na stanowisku władczem.

Dziwne, że właśnie tego czynnika brak jest w sztuce omawianego okresu.

W impresjoniźmie przejawia się tylko człowiek — twór natury, unicestwiający się sam, w uznaniu jej wielkości. Obserwator i odtwórca tego, co widzi. I to zarówno, gdy chodzi o wnętrze fabryki, krajobraz, czy portret. Temat nie wpływa na zmianę stanowiska. Nie wpływa również na tę zmianę fakt, że natura nie jest dla impresjonisty, ściśle biorąc, bytem samym w sobie, lecz tylko sumą wrażeń wzrokowych. Impresjonista jest zawsze poławiaczem

faktów i ich odtwórcą, a nie syntetykiem, budującym swój systemat na tle tych faktów w specyficznej mowie form sztuki. Dlatego też impresjonizm nie mógł stworzyć systemu ornamentacyjnego, który jest konstrukcją artystyczną najczystszego typu. Jest to typ sztuki, w której przeważa pierwiastek obserwacji, a nie konstrukcji.

Podobnie i w sztuce t. zw. stosowanej tego okresu, stojącej przecie tak blisko praktycznego życia i techniki, nie widać tej twórczości autonomicznej, konstruktywnej, opartej o pierwiastki w ścisłem znaczeniu twórcze, a nie odtwórcze; króluje tam zdumiewająca niecelowość formy, poszukiwanie wartości artystycznych właśnie poza obrębem tej celowości — i mgliste fantasmagorje na temat przyrody. Dziwniejsze to, że i architektura, będąca w istocie swej celową konstrukcją, nie znajduje innego wyjścia, jak — maskowanie tej swej istoty historyczną polewką, mieszaniną form, wyrosłych na gruncie innej psychiki, innych potrzeb i innych celów. Wyjątkiem jest tutaj tylko niewielka stosunkowo grupa zjawisk: amerykańskie drapacze nieba i pokrewne im budowle[1], które rezygnując z wszelkich zapożyczań formalnych, stwarzają niejako miejsce na nowe wartości formalne, odpowiadające ich istocie. Wkońcu jeszcze zjawisko tak ciekawe i znamienne, jak wieża Eiffel w Paryżu, pierwszy objaw w Europie, w którym żelazna, matematycznie logiczna konstrukcja staje niezamaskowana we właściwej sobie formie, nie tyle doskonałej, ile swoistej i śmiałej.

Te wyjątki nie obalają jednak faktu zasadniczego. Mowa form nie umiała nawet w bezpośrednim kontakcie z techniką oddać jej zasady i zespolić się z nią organicznie. Oderwana od techniki nie miała z nią nic wspólnego ani wewnętrznie, ani zewnętrznie. Nowoczesny człowiek, poskramiacz sił przyrody, twórca i konstruktor, w sztuce pozostał raczej biernym i podporządkowanym. Swej twórczej dumy, swej tak znamiennej wiary w siebie samego w sztuce nie wypowiedział.

I jeszcze jedno: gdy w koncepcjach organizacji społecznego życia wybija się coraz bardziej na plan pierwszy idea zbiorowości, gdy rodzi się socjalizm i komunizm, kooperatywizm i syndykalizm — w sztuce panuje krańcowy indywidualizm. Gdy życie kształtuje się w myśl idei świadomego wysiłku zbiorowego — w sztuce rozstrzyga indywidualny impet i talent, a czynnik świadomej pracy schodzi na plan drugi.

Taki stosunek odwrotności nie jest wprawdzie zasadniczo niczem dziwnem.

---

[1] Nie chodzi mi tu oczywiście o ich wartość artystyczną, która bardzo łatwo może być zakwestjonowana, ale o sam fakt ich istnienia w obrębie architektury. Również w tem, co mówię o impresjoniźmie, nie mieści się jego *ocena* z punktu widzenia wartości artystycznych, a tylko dążność do ustalenia jego stosunku do psychiczno-kulturalnego podłoża, z którego wyrósł.

Nie jest może pozbawiony pewnej ukrytej racji paradoks, że nie byłoby sztuki, gdyby nie było czynników psychicznych, zepchniętych z terenu czynnego życia. Ale stan taki stwarza zawsze możliwość reakcji i zmiany stosunku. I ta właśnie możliwość a nawet konieczność reakcji jest dla nas ważna. Czynniki, które stały się istotnemi częściami składowemi ludzkiej psychiki a które nie mogły wcielić się i wypowiedzieć poprzez istniejący system artystycznego ujęcia — w danym wypadku przez impresjonizm—musiały wcześniej czy później wydobyć się na wierzch, krzyknąć o swoje prawo bytu w sztuce i znaleźć swój wyraz, swoją formę.

Powstaje zjawisko dziwne, niszczenia i łamania wartości nietylko niepotrzebnych, ale i potrzebnych, potwornego nieomal skręcania się w sobie w konwulsjach twórczych i pozornie twórczych, nieartykułowane krzyki i przebłyski myśli — poto tylko, by przeświadomił się i narodził w formie jeszcze jeden czynnik, by otworzyła się jeszcze jedna możliwość rozwojowa sztuki. Zdaje się, że tego rodzaju wielkie procesy nie odbywają się w myśl teorji o ekonomji pracy.

Kubizm i płynące z niego konsekwencje stały się momentem wyzwalającym dla tych właśnie czynników, które tkwiąc w psychice i w całem nowoczesnem życiu, nie znalazły dotąd swego odpowiednika w sztuce. Nie tyle w kubiźmie samym, ile w pochodzących od niego kierunkach znalazły one swe ujście i swój najczystszy wyraz.

Samo powstanie kubizmu niema nic wspólnego z przejawianiem się w sztuce czynnika techniki i organizacji życia społecznego. Zagadnieniem, z którem przedewszystkiem rozprawia się Picasso i Braque jest przedmiot, trójwymiarowość i stosunek do płaszczyzny obrazu. Tkwi tu jeszcze spora doza negacji — punkt wyjścia jest właściwie typowo naturalistyczny, tylko tendencja odwrotna, tendencja pokonania założeń naturalistycznych. W 1906 i 7 roku zarówno Picasso jak Braque stoją właściwie jeszcze na gruncie naturalizmu. Malują «przedmiot», akt czy krajobraz, przedmiot ujęty wzrokowo i dotykowo, bez rozbijania tej wzrokowo-dotykowej jedności, choć z tendencją ujęcia jej w zamkniętą formę. Potem następuje okres analizy: przedmiot — jeszcze ciągle rozpoznawalny jako taki, lecz silnie zdeformowany — rozkłada się na szereg płaszczyzn mniej lub więcej geometrycznych, ułożonych tak, że powstaje twór bryłowaty, bryłowatość ta jednak jest jakby zróżnicowaniem powierzchni obrazu, a nie formą umieszczoną w iluzorycznej przestrzeni, idącej od powierzchni obrazu w głąb. (Picasso, «Dama w matyli»). Wkońcu trzecia faza wstępna: zupełne pokonanie założenia naturalistycznego, wzrokowo-dotykowa jedność przedmiotu rozbita na płaszczyzny, wypełniające

powierzchnię obrazu, już nierozpoznawalny jako taki przedmiot, rozłożony na pierwiastkowe, geometryczne formy ułożone obok siebie na płaszczyznie obrazu. (Mniej więcej rok 1911—1912 ilustr.).

Dotąd jest to rozprawa z naturalizmem, z przedmiotem i trójwymiarowością w stosunku do płaszczyzny obrazu, rozbicie zewnętrznej rzeczywistości, przestrzeni i przedmiotu, walka i negacja, której pozytywnemi momentami jest tylko: 1) teza filozoficzna, że istota przedmiotu nie leży w tym wzrokowo-dotykowem wrażeniu, poprzez które go w życiu ujmujemy, lecz w prawidłowości zasady jego budowy; 2) zaczątki dwóch założeń formalnych: płaszczyzna obrazu jako zasadnicza rzeczywistość w malarstwie, która musi być zachowana i forma geometryczna jako czynnik budowy. W tym okresie Picasso i Braque idą mniej więcej równolegle obok siebie.

Jeśli się mówi o kubiźmie jako o objawie wyłącznie destrukcyjnym i analitycznym, to może to mieć zastosowanie zasadniczo tylko do zjawiających się w tej fazie czynników walki z założeniami naturalizmu. To co następuje jest już fazą pozytywną, fazą budowy. Oczywiście tylko w stosunku do obrazu, a nie w stosunku do przedmiotu, do rzeczywistości zewnętrznej. Zagadnienie przedmiotu, rozłożenie trójwymiarowej bryły na dwuwymiarowej płaszczyźnie obrazu zostaje wogóle odrzucone. Forma geometryczna, która w fazie ubiegłej była wynikiem analizy przedmiotu, staje się teraz najważniejszym czynnikiem budowy obrazu, bez żadnego związku z genetycznem swem podłożem — z przedmiotem.

Budowa obrazu. Oto jest zasadnicze zagadnienie kubizmu. Na tej drodze przodem idzie Braque. Obok niego Picasso, Albert Gleizes, Herbin, Juan Gris, Marcoussis, de la Fresnaye i in. Widoczne jest z tego, że kubizm zrodził się we Francji i tam przedewszystkiem ma swych klasycznych przedstawicieli.

W Polsce kilka obrazów o najczystszym typie kubistycznym mieliśmy sposobność oglądać na wystawie «Bloku» w Warszawie w marcu b. r. Były to utwory Henryka Stażewskiego. Zamieszczona obok ilustracja jednego z nich — jakkolwiek bezbarwna, więc pozbawiona najważniejszego współczynnika budowy, może posłużyć za przykład do przeprowadzenia analizy formalnych zamierzeń kubizmu. Zreprodukowany obraz nie jest ostatnim wyrazem poszukiwań ani kubizmu wogóle, ani artysty w szczególności. Centralnym punktem kompozycji jest jasna plama dzbanka, którego pochylenie na prawo stwarza pewien zawiązek ruchu kołowego od góry ku dołowi. Ułożenie płaszczyzn na prawo od dzbanka, szczególniej jasnej płaszczyzny z trzema wgłębieniami i ciemnej z eliptycznym motywem ornamentacyjnym, daje ruch kołowy w kierunku odwrotnym, od dołu ku górze, który ma zrównoważyć ów ruch poprzedni. Pewna dynamika ruchu ujawnia się również w kontu-

rach płaszczyzn jasnej i ciemniejszej w górnym lewym rogu obrazu. Uspokojenie i wstrzymanie całego tego zawiązku ruchliwego następuje głównie przez wprowadzenie jasnych, długich form, przekątnie od dzbanka w dół zdążających, które wybiegając poza sferę ruchu i opierając się o granice obrazu są jakgdyby dźwigarami przytrzymującymi środek ruchomy. Ciemna plama, o którą opiera się dzbanek, działa przez oś poziomą, na której się rozwija i ciężar swej barwy, jak podstawa spokojna i nieruchoma. Krańcowe plamy otaczające całość kompozycji spajają i zamykają ją. Tak więc założenie dynamiczne zostaje przezwyciężone i z zawiązków ruchowych powstaje całość statyczna. W tem całem zagadnieniu odgrywa rolę nietylko układ plam i ich kształt, ale — i to w pierwszym rzędzie — barwa. Jasna, lekka plama na lewo od dzbanka zostaje przytrzymana ciężarem ciemnych plam ponad nią, ciemne plamy na prawo od dzbanka ciążyłyby za bardzo, gdyby nie umniejszenie ich ciężaru przez jasny motyw ornamentacyjny i jaśniejszą plamę od góry i na prawo od nich. Ta sama rola zmniejszenia ciężaru przypada jasnej plamie (jakby papierosy) umieszczonej na tle ciemnem, w dole na lewo. Ciężar plamy normuje się zatem zarówno intensywnością barwy, jasnością tonów, jak również różnicami fakturowemi (nakładane ciemne plamki na płaszczyznach na lewo od góry i na prawo, pasemka na białej plamie na prawo, zbite i gładkie nałożenie barwy na ciemnej plamie podstawy itd.). Zróżnicowanie przestrzenne przeprowadzone tylko jako wybijanie się na plan pierwszy plam jasnych lub intensywniejszych, wobec ciemniejszych i mniej intensywnych, płaszczyzna obrazu jednak nie została przebita żadną iluzją przestrzeni.

W przeciwieństwie do dynamicznego charakteru kompozycji Stażewskiego, kompozycja Gleizes'a jest raczej statyczna. Zawiązkiem kompozycyjnym jest jasna plama pośrodku, przypominająca jakby cytrę. Zaznaczona jest w niej wybitnie oś pozioma a równocześnie, w pionowych linjach i w prostokątnej formie pośrodku niej oraz w czarno-białych pasemkach powyżej, wprowadzone jest przeciwstawienie tej osi, t. j. oś pionowa. Na tem przeciwstawieniu dwóch zasadniczych kierunków, zaznaczonem najwyraźniej przez przecięcie całej płaszczyzny obrazu osią poziomą i pionową oraz na stopniowem wyrównywaniu przeciwstawienia zapomocą form łukowatych, rozwija się cała kompozycja. Ciemna, ciężka plama na lewo od cytry wybitnie zaznacza ową tendencję pojednawczą, wyrażoną formą łukowatą, ale w poziomym konturze tej plamy na lewo od dołu powraca oś pozioma. Dwie plamy, ciemniejsza i jaśniejsza, w dół od cytry, są rytmicznym powrotem motywu: łuk i linja pozioma. Prawa strona obrazu podtrzymuje motyw pionowego kierunku. Na peryferjach obrazu łuk — wyrównanie — zwycięża coraz wyraźniej i logicznie przechodzi w ostateczne zamknięcie, w elipsę. Ciężary

plam są przytem doskonale zrównoważone: jasna cytra opiera się na ciemniejszej plamie poniżej, ciężka forma na lewo od góry znajduje swą przeciwwagę w mocnem, ciemnem opasaniu półelipsą całej prawej strony obrazu. Formy leżą mocno na sobie a przeciwstawienia kierunków, starannie równoważone, nie burzą nigdzie poważnej statyki form.

Oczywiście przeprowadzenie analizy na bezbarwnej ilustracji jest rzeczą niewdzięczną. Tam, gdzie nie zachodzą żadne przedmiotowe lub tematyczne asocjacje, a forma jest uproszczona niemal do monotonji, tam rola barwy, jej ton, natężenie i wzajemne oddziaływanie staje się jeszcze ważniejsze, aniżeli w każdym innym obrazie, jest integralną i nie dającą się opuścić częścią kompozycji.

Wspomnieć należy jeszcze o ostatnich próbach kubistów (Braque, Marcoussis, de la Fresnay, Lurçat itd.), wprowadzenia zamiast formy geometrycznej, formy organicznej, zaczerpniętej z pewnych przedmiotowych motywów. Zasada budowy obrazu pozostaje ta sama: płaszczyzny zróżnicowane kształtem, barwa i faktura ułożone w spoistą całość na płaszczyźnie obrazu, lecz formy te nieumiarowe i bardziej różnorodne dają w całości pewne asocjacje przedmiotowe (Braque — postać kobieca, — Marcoussis — martwa natura z jarzynami itd.). Podchwycono te objawy w obozie przeciwników kubizmu z wielkiem zadowoleniem i krzykiem, widząc w tem — zbyt pospiesznie — zapowiedź powrotu marnotrawnych synów. W istocie jednak — jak świadczą dalsze próby tych malarzy i ich wypowiedzenia [1]), nie jest to powrót do przedmiotu w sensie oddania przedmiotu, lecz tylko dążenie do wzbogacania formy, zasadniczo niezależnej od rzeczywistości zewnętrznej.

Tak więc czysty kubizm [2]) uważa obraz za konstrukcję form, zróżnicowanych pod względem kształtu, wielkości, barwy i faktury, a spojonych bez-

---

[1]) «On apercevra rapidement que dans ces terrains individuels croît une notion nouvelle issue de l'idée initiale se précisant, qui tend vers une réalisation plastique de *création* et s'éloignant toujours plus de la vieille notion que ne satisfait plus de *représentation* objective». Albert Gleizes, 1924.

[2]) Z broszury Alberta Gleizes'a o kubiźmie (Berlin 1922) przytaczam następujące wyjątki, streszczające niektóre zasady kubizmu: «Malarstwo jest sztuką ożywienia płaszczyzny... malarz musi malować w dwóch wymiarach». «Malarz musi się liczyć z wpływem światła na zamalowaną płaszczyznę». Światło uznane jest zatem tylko jako czynnik poza obrazem działający. «Zadaniem malarza jest... przenieść trójwymiarowość płaszczyzny, nie zaś pośredniczyć w przypominaniu trzech wymiarów na płaszczyźnie». «Prawda leży poza wszelkim realizmem i osiągnąć ją można tylko przez wewnętrzną strukturę». «Dzieło sztuki nie jest wynikiem fantazji lub wybryku. Posłuszeństwo wobec pewnych stałych praw jest konieczne i wykonuje się przez regułę i metodę». Najważniejszem prawem jest prawo równowagi. Pozatem 4 zasady: «1) Zmierzenie płaszczyzny. 2) Znajomość zasad równowagi. 3) Nauka o prawie zasadniczem. 4) Nauka o kontrastach barwnych.

względną równowagą w zamkniętą całość na płaszczyźnie. Dopuszcza plastyczność o tyle tylko, o ile użycie jasnych i ciemniejszych tonów, barw wstępujących i występujących i różnice fakturowe wywołują wrażenie pewnego stopniowania plastycznego i pomagają przy centralizacji układu. Możliwe jest użycie osi przekątnych na płaszczyźnie i form dynamicznych, całość jednak musi w rezultacie dać wrażenie spokoju i zamknięcia w sobie.

Trzeba wmyśleć się w trudności, które taki program nastręcza, by zrozumieć, że tego rodzaju subtelne ważenie ciężaru formy w związku z intensywnością barwy itd. jest pracą, wymagającą ogromnego wysiłku i wprawy, a przedewszystkiem ogromnego opanowania siebie. Że jest to subtelna praca konstrukcyjna, przy której drobne przesunięcie pędzla już może zburzyć całą misterną równowagę budowy. Ci, którzy przystępują do obrazu kubistycznego z założeniami naturalizmu, którzy szukają przedmiotu, widzą oczywiście tylko niezrozumiałe i dowolne — bo przedmiotowo nieuzasadnione — geometryczne figury. Zrozumieć je można oczywiście tylko, zrozumiawszy zasadnicze założenie i wtedy dowolność zamieni się na logikę konstrukcji form, a rzekome szaleństwo na srogą dyscyplinę, wymagającą więcej może wysiłków, aniżeli n. p. uchwycenie podobieństwa w portrecie. Inna rzecz, jaka jest ostateczna wartość tej dyscypliny — o tem pomówimy później — ale, że nią jest i że niewątpliwie ma swoją wartość, temu niepodobna zaprzeczyć.

Przy bliższem przyjrzeniu się staje się również zrozumiałe, dlaczego kubiści uważają klasyków odrodzenia, lub późniejszych n. p. Ingres'a za swych protoplastów. Opierają się tutaj na wspólności założenia budowy obrazu, jako naczelnego zadania. Wprawdzie konstrukcja form u Rafaela ma ponadto swój przedmiotowy i tematyczny odnośnik, nie zmienia to jednak zasadniczo faktu, że ta budowa obrazu, która jest ideałem kubistów, z niezmierną konsekwencją jest u niego urzeczywistniona, inne są tylko środki i inne ideowe podłoża, kubizm wyciąga niejako zasadę budowy i daje ją w formie najprostszej i skondensowanej. Daje faktyczną formę trójkąta lub trapezu tam, gdzie u Rafaela lub Leonarda podobna figura kompozycyjna da się skonstruować na podstawie faktycznych i idealnych linij. Zasada ekonomji środków i matematycznej jasności — tam ukryta — tu staje naga i rezonersko zimna.

Bardzo bliski kubizmu jest puryzm, jeden z kierunków powstały we Francji z klasycznego kubizmu. Najwybitniejszymi jego przedstawicielami są Ozenfant i Jeanneret.

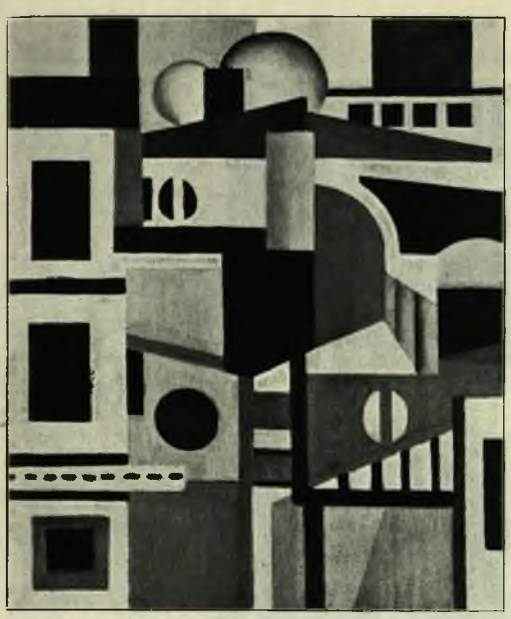
Stosunek puryzmu do przedmiotu jest nie tak analityczny i destrukcyjny jak w kubiźmie, lecz raczej reformatorski, «Purification de la nature» — a więc wydedukowanie z przypadkowości kształtów w naturze form pierwiastkowych, geometrycznych, które są podstawą naturalnego kształtu. Przed-

miot pozostaje więc na obrazie, ale w swej formie «oczyszczonej», sprowadzonej do formuły geometrycznej. Uzasadniając konieczność użycia formy geometrycznej Maurice Raynal powiada, że nie chodzi tu o metafizyczną istotność kształtu przedmiotu, powołuje się na określenie Kanta, że piękne jest, co się ogólnie podoba i twierdzi, że forma geometryczna w puryźmie odgrywa rolę właśnie tego objektywnego czynnika piękna i dlatego zostaje użyta — bez uzasadnienia metafizycznego. Pozostawiając przedmiot, puryzm nie neguje zasadniczo i przestrzeni w obrazie, ale dokonuje na niej tego samego oczyszczenia, czyli stwarza z przestrzeni, tak samo jak z przedmiotu, formę geometryczną. W konsekwencji uznaje warstwowe ułożenie kształtów, względnie zachodzenie przedmiotów na siebie.

Do budowy obrazu przystępuje puryzm z tem samem założeniem stworzenia zrównoważonej konstrukcji plam, co kubizm. Idzie tutaj jeszcze dalej może: dążenie do bezwzględnego spokoju i równowagi doprowadza do unikania osi przekątnych, natomiast osi pionowe i poziome są podstawą układu form w tej prostopadłościennej przestrzeni, równoległej do płaszczyzny obrazu.

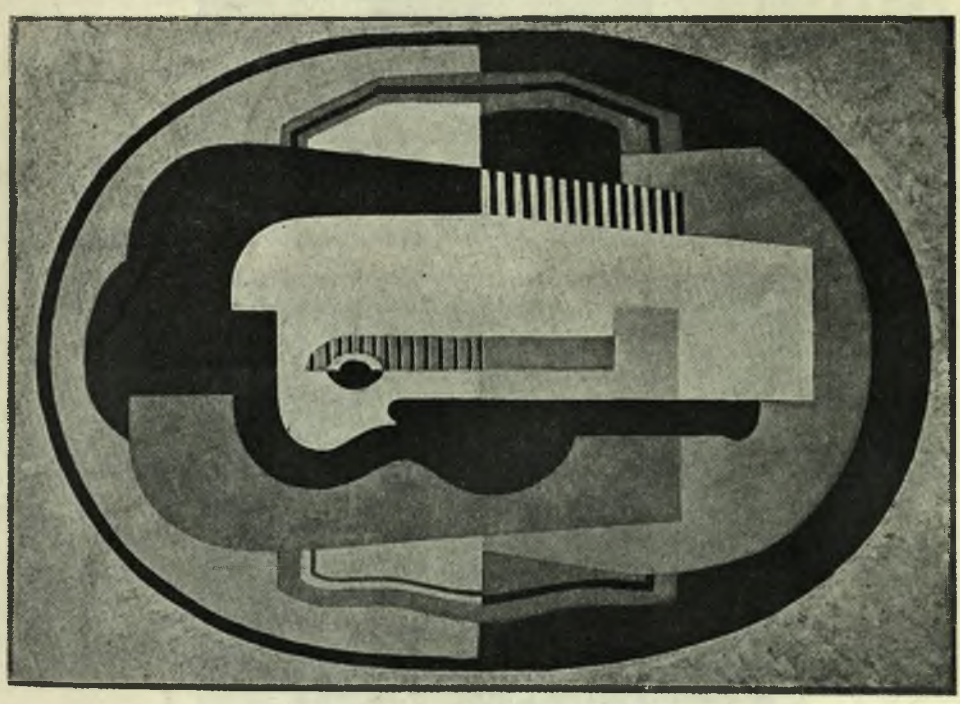
Na załączonej reprodukcji ‹Ozenfant — Martwa Natura› zaobserwować można dokładnie owo zasadnicze dążenie do statycznej konstrukcji plam. Główne założenie obrazu, to przeciwstawienie dwóch plam: białej ‹filiżanka i szklanka› i czarnej ‹butelka›. Chcąc dać oparcie dla plamy ciemnej, Ozenfant pokrywa dolny plan obrazu barwą czarną, którą — celem zmniejszenia jej ciężaru — rozbija wprowadzeniem barwy szarej ‹trójkątna podstawa kieliszka›. Ta sama czarna barwa powraca w wąskim pasie od strony prawej i od góry. Przeciwstawienie — t. j. barwa biała przechodzi z plamy zawiązkowej w wydłużenie podstawy szklanki, powtarza się w wąskiej listewce na prawo i w szklance na lewo. Rozłożenie zmierza do utrzymania równowagi, jednak w danym wypadku z nieco wątpliwym skutkiem. Na pozostałej płaszczyźnie obrazu przeciwstawienie czarno-białe zmienia się na pogodzenie i wyrównanie, dokonywujące się przez barwę szarą, ściemniającą się w sąsiedztwie czarnej i jaśniejącą w sąsiedztwie białej. Dążenie do statyki w kompozycji ujawnia się jeszcze w jednym czynniku: oto kształty zdają się opierać jeden na drugim, co nadaje całości charakter stania i spokoju. Zgeometryzowanie przestrzeni widoczne jest w skonstruowaniu prostopadłościanu równoległego do płaszczyzny obrazu, stanowiącego jakby ową iluzoryczną przestrzeń, w której wszystkie formy są umieszczone.

Przechodząc zkolei do dalszych pochodnych kubizmu, możemy nie zmieniając zupełnie punktu widzenia, dotknąć zlekka suprematyzmu. Jeśli powiem, że suprematyzm jest do pewnego stopnia wstępnem ćwiczeniem do kubizmu, to wynikałoby z tego, że odmawiam mu prawa bytu, jako samodzielnemu kierunkowi w sztuce. Nie cofam się przed tą konsekwencją. Z nie-



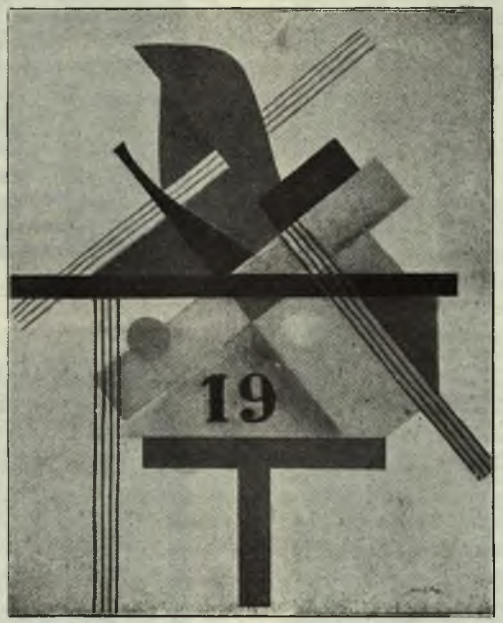
F. Leger *Kompozycja (olejny)*

Ozenfant *Obraz*

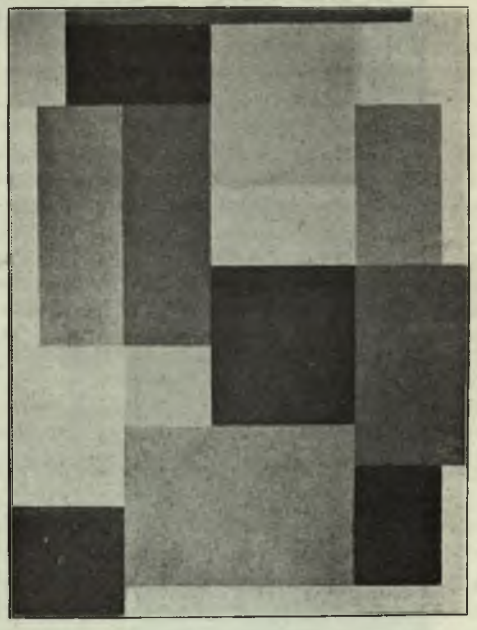


Albert Gleizes *Obraz (1922)*

Marja Nicz-Borowiakowa
Kompozycja (olejny)



Mobelly-Nagy



Doesburg

słychanem samozaparciem stara się ten kierunek, ‹obrazy Strzemińskiego na wystawie Bloku›, którego twórcą jest Malewicz, rozwiązać zagadnienie równowagi formy w związku z intensywnością barwy i różnicami fakturowemi, na formach na siebie nie zachodzących, ułożonych w pewnej od siebie odległości. Operuje przytem formami niekoniecznie geometrycznemi, komplikując zagadnienie przez użycie form nieumiarowych, ale upraszczając je znowuż przez ograniczanie się wogóle do niewielu form w obrazie. Wkrada się tu co prawda małe nieporozumienie, mianowicie płaszczyzna między poszczególnemi formami zamienia się na — tło. A jakżeż można mówić o tle, jeśli chodzi tylko o konstrukcję samych form, tło — to już pewien symbol przestrzeni, a wartości konstrukcyjnej może nabrać wtedy tylko, jeśli zamieni się na określoną formę. Niemniej jednak wiele cennych, technicznych zdobyczy mieści się w tych niepozornych plamach i plamkach. Szkoły malarskie znalazłyby tu bogaty materjał i powinny go uwzględnić.

Mówiąc o kubistach francuskich nie wspomnieliśmy o jednej ciekawej francuskiej indywidualności, a mianowicie o Fernandzie Léger. Zasługuje on mojem zdaniem na osobną rubrykę, mimo, iż zasadniczo należy do kierunku kubistycznego, jest on bowiem zjawiskiem łącznikowem nie tyle może historycznie, ile formalnie i ideowo. Léger podpisał również cyrograf zrównoważenia konstrukcji na płaszczyźnie. Ale formy, któremi się posługuje, to już nie bezwzględnie płaskie twory. Są to walce długie, lub krótkie, grube lub cienkie, krążki i kręgi, coś jakby śruby i pasy transmisyjne. Zachowana jest pewna plastyczność tych form. W abstrakcyjną logikę form w kubiźmie wkrada się pewna przedmiotowa asocjacja. Pokrewieństwo tendencyj i ideałów ujawniło się tutaj w pochwyceniu i przejęciu form z zaprzyjaźnionej duchowo dziedziny. Wyobraźnia Léger'a, kierowana ideałem matematycznej jasności i prawidłowości natrafiła na świat maszyny — ucieleśnionej logiki konstrukcyjnej — i zaczerpnęła z niego motywy formalne. Nie chodzi oczywiście o namalowanie maszyny. Nie «oddanie» lecz «konstruowanie» jest i tutaj założeniem. Bierze więc tylko luźne motywy z maszyny i to, co z nich konstruuje, jest to obraz, powstały z form o charakterze najczęściej dynamicznym, których rytmiczny układ daje pewną koncentryczną całość. U Léger'a brak jednak często zamknięcia kompozycji. Widać to również na załączonej reprodukcji, gdzie wprawdzie jest koncentryczny zawiązek kompozycyjny, ale leżące poza nim formy ucięte są przypadkowo, bez formalnego zamknięcia.

Dla nas najciekawsze w twórczości Léger'a jest właśnie owo jasne uwypuklenie się ideologji, owa asocjacja maszynowa, która jest jakby ogniwem, wiążącym kubizm z dalszą i nader charakterystyczną jego pochodną, t. j. z konstruktywizmem.

Obóz konstruktywistyczny ma swoich najwybitniejszych przedstawicieli nie tyle może we Francji, ile w Rosji, Holandji, Belgji, Niemczech, Węgrzech itd. Literatura bardzo bogata i sformułowanie programu wyjątkowo jasne. A jest to program już nietylko formalny i nietyle może oparty na założeniach filozoficznych, ile raczej społecznych. Wyzbywszy się wszelkich przedmiotowych i tematycznych uzasadnień, odrzuciwszy po części założenia metafizyczne — jak to się ostatnio w kubiźmie stało — artyści mieli do wyboru dwie drogi: albo forma dla formy [1]), albo też forma w zastosowaniu do jakiegoś celu. Tym celem stał się przedmiot praktycznego użytku, zastosowanie formy do praktycznego życia. Próżnia między ogółem społeczeństwa a artystami, choć znoszono ją brawurowo i rzekomo obojętnie, musiała jednak wywołać reakcję i dążność do wyrwania się z izolacji i do wkroczenia w życie. Tak powstał konstruktywizm. Kubizm, wyrwany ze swej muzealnej abstrakcyjności, na swym sztandarze wypisał wewnętrzne i zewnętrzne braterstwo z techniką i chce wejść w życie, by kształtować jego plastyczne formy. Forma dla formy — to kubizm, forma dla praktycznego życia — to konstruktywizm.

Jeżeli jednak w źródłach kubizmu leży metafizyczne dążenie do istotności przedmiotu, szukanie logosu, to konstruktywizm, wykarmiony siłą popędową motorów i turbin, zdecydowanie odrzeka się od wszelkiej tendencji metafizycznej. «Sztuka konstruktywna zrywa z transcendentalizmem. Żywotność swą widzi — «nie w głoszeniu chwały absolutu» — lecz w woli tworzącej według logicznych praw własnej świadomości i własnej, imanentnej energji». «Wobec ciągłego rozwoju nauki i cywilizacji ostać się może tylko taki światopogląd, który szuka teorjopoznawczej pewności nie w mglistych absolutach, lecz w odkryciu funkcjonalnych związków, zachodzących między poszczególnemi gałęźmi społecznego i gospodarczego życia». «Całe zagadnienie religji załatwić można jednem, obojętnem wzruszeniem ramion». Lecz «obojętność transcendentalna nie oznacza anarchji, gdyż «nie zaprzecza prawidłowości naukowego myślenia i cywilizacyjnej pracy». Jedyne zatem co się ostaje, to logiczne myślenie i praca cywilizacyjna. Chodzi o «silne związanie z życiem materjalnem, o życie fizyczne, o umysł czysty, jasny, przedmiotowy». «Sztuka konstrukcyjna z radością poddaje się objektywnemu porządkowi, ścisłej prawidłowości, jasności świadomego życia. Wyznaje swe pokrewieństwo umysłowe, formalne i wspólność materjału z techniką maszynową i architekturą techniczną» [2]).

---

[1]) «.... obraz nic nie opowiada nic nie wyraża, nic nie odtwarza — on jest, istnieje». W. Strzemiński, Blok nr. 2.

[2]) Ernő Kallai: «Społeczne i umysłowe perspektywy sztuki konstruktywnej». »Ma», (Węgry) nr. 8, rok VIII., sierpień, 1922.

Na tej pozytywistyczno-materjalistycznej podstawie, z której w imię logiki i jasności wyrzucone są wszelkie czynniki emocjonalne i racjonalne, buduje się pewien program społeczny, wkraczający już bezpośrednio w koncepcję pracy artystycznej. W przyszłem społeczeństwie «jednostka zatraci... swe znaczenie, które miała w okresie mieszczańskiego indywidualizmu. Będzie czynnikiem składowym, poprzez który rozwija się niestrudzona aktywność społeczna pracy i radości». «Sztuka konstruktywna zwraca się ku perspektywie życia społecznego, potężnego w każdym momencie i spojonego w porządek architektoniczny». «Rozwój i żywiołowość sztuki konstruktywnej zapewnione są przez jej związek z cywilizacyjną gospodarką i społecznemi podstawami życia». Temi podstawami są «organizacja i centralizacja, techniczne urządzenia i zasada zbiorowej użyteczności» [1].

Ideał społeczny może niewszędzie wyrażony jest tak jasno, jak w przytoczonym artykule, ale przebija z mniejszym lub większym radykalizmem z większości enuncjacyj i odzwierciadla się bezpośrednio w sformułowaniu programu artystycznego. A mianowicie: konstruktywizm dąży do: «Nowego uformowania życia w myśl naszej nowoczesnej świadomości uniwersalnemi środkami wyrazu, w przeciwieństwie do każdej subjektywnej produkcji artystycznej, przeważnie uczuciowo zabarwionej». — Do «rozwiązania praktycznych zadań w duchu nowoczesnej metody pracy, w przeciwieństwie do twórczej, subjektywnie ograniczonej improwizacji». Metody pracy: «Ekonomja pracy. Do wykonania zadań, narzuconych przez życie dzisiejsze, nie wystarcza inicjatywa jednostki. Kollektywna współpraca jest praktyczną koniecznością ‹nowoczesne metody organizacji› Przez organizację czynności twórczej umożliwia się wszystkim rozwiązywanie realnych zadań ‹rozszerzenie pola twórczości› i podnosi się produktywność indywidualną» [2].

Kollektywizm na całej linji. Nietylko jako decydujący czynnik w ustroju społecznym, ale jako podłoże twórczej pracy artystycznej. Obok kollektywizmu — maszyna, ideał jasności, celowej organizacji, produkcji dla mas, ekonomji pracy itd. Wszystko to w idealnie antyseptycznej atmosferze świadomości i rozumu, oczyszczonej z wszelkich bakteryj emocjonalnych. Gdyby istnieli ludzie bez indywidualizmu, bez podświadomości, bez irracjonalizmu, bez uczucia — nie byłoby bodaj idealniejszej sztuki — jak konstruktywizm.

Nie podobna jednak zaprzeczyć, że w samej tendencji — nienowej zresztą — zbliżenia się do życia i do technicznej produkcji tkwią pierwiastki zdrowe. Gräff ‹Niemiec› robi samochody i samoloty ‹jest przytem inżynie-

---

[1] l. c.

[2] De Stijl, Redaktor Theo van Doesburg. Gravenhage ‹Holandja› nr. 5, rocznik VIII. Sierpień, 1922.

rem), słynny Tatlin (Rosjanin) szyje buty i palta, Rodczenko (też Rosjanin) zajmuje się prócz samochodów specjalnie reklamą i nakładem książek itd. itd. Naczelną zasadą tej twórczości pod hasłem praktycznej zastosowalności jest bezwzględne przystosowanie się do użytkowości przedmiotu, do materjału i techniki jego produkcji. Nie chodzi o tworzenie ozdób na przedmiocie, chodzi raczej o samo uformowanie przedmiotu jako bryły lub płaszczyzny, o wydobycie wartości estetycznych z ukształtowania — konstrukcji — jego niezbędnych części składowych, przy zastosowaniu form jak najprostszych (ekonomja środków), przeważnie geometrycznych i z dążeniem do stworzenia całości logicznej, jasnej i zrównoważonej.

Bardzo widoczny i częściowo nowatorski jest wpływ konstruktywizmu w drukarstwie. Dążenie do urozmaicenia układu, przy zachowaniu równowagi i jasności, zastosowanie ozdób czysto drukarskich, stwarza pole do nowych pomysłów, często ciekawych, choć nieraz poronionych, w każdym zaś razie opartych na tendencji wykorzystania wszystkich możliwości tkwiących w samej technice i wzbogacających artystyczne możliwości drukarstwa. Zasadniczo jednak, stając na stanowisku praktycznej użytkowości, musiał konstruktywizm uznać architekturę za sztukę naczelną, najbardziej syntetyczną, której wymogom podlega malarstwo i rzeźba. Zagadnienia architektury wychodzą już poza ramy niniejszego artykułu. Zaznaczyć tylko mogę, że architekturę uważa konstruktywizm za «konstrukcję form plastycznych, ograniczonych zrównoważonemi stosunkami barwnemi na płaszczyźnie» [1]. Z tego punktu widzenia malarstwo jest dopełnieniem architektury, współdziałając z nią w wytworzeniu zrównoważonej monumentalnej całości.

Poza konstruktywizmem, jako «sztuką stosowaną», istnieje jednak jeszcze konstruktywizm jako twórczość niezależna, albo — powiedzmy — przygotowanie się do twórczości przyszłej, praktycznie zastosowalnej.

W tym odłamie spotykamy zasadniczo dwa typy konstrukcji: konstrukcje na płaszczyźnie i konstrukcje plastyczne. Typem płaszczyźnianych konstrukcyj są załączone reprodukcje dzieł Moholly-Nagy, Mondrian i Żarnowerówny. U Moholly-Nagy jest założenie wyraźnie statyczne przez użycie formy w kształcie T, na której opiera się cała kompozycja. Osi przekątne górnej części kompozycji są mimo użycia różnych plam i różnego natężenia barwnego jednak przemyślnie zrównoważone, a nieumiarowa, ciemna plama szczytowa zamyka całość architektonicznie pomyślanej konstrukcji. Charakterystyczne jest użycie prócz plam — linij, które powtarzają się często w tworach konstruktywistycznych i nadają im charakter jakgdyby ornamentacyjny. Powtarzają się one także u Mondrian w kompozycji opartej na rytmie, nie

---

[1] Theo van Doesburg: Architektura, jako sztuka syntetyczna. «Ma», nr. 7, lipiec 1922

mającej centralnego punktu i robiącej dlatego wrażenie motywu z dywanowego lub posadzkowego ornamentu. (U Moholly-Nagy też niema ścisłego zamknięcia kompozycji i też istnieje możliwość narostu, jakkolwiek układ jest scentralizowany i logicznie spojony). Dążąc zasadniczo, do równowagi, konstruktywizm posługuje się praktycznie zarówno formą dynamiczną jak i statyczną, układem rytmicznym i ciągłym zarówno jak scentralizowanym i otwartym lub zamkniętym.

W konstrukcjach plastycznych — nie omawiam ich dokładnie, ponieważ w artykule tym ograniczam się do zagadnień malarskich, — spotykamy rzeczy w materjale i w koncepcji oparte o architekturę. Wyraźne jest przytem dążenie do stworzenia monumentalnych, zrównoważonych całości przy użyciu mniej lub więcej geometrycznych brył, przenikających się wzajem, lub na sobie opartych, ograniczonych prostemi płaszczyznami i zdecydowanemi konturami. Efekty światło-cieniowe są obliczane przy załamaniach płaszczyzn lub przy obróbce materjału (gładkiej czy też chropowatej) względnie przy kombinowaniu materjałów różnych. Drugi typ zasadniczy to twory o bardziej technicznym charakterze. Koła, szyny, sprężyny, śruby, wszystkie części składowe maszyn i zasada ich celowej organizacji, powtórzone sa tutaj z opuszczeniem tylko ich praktycznej celowości — w całej różnorodności materjału (metale, drzewo, szkło, skóra itd. itd.), celem: wykombinowanie stosunków formalnych, współdziałanie płaszczyzn i przestrzeni, barw właściwych danemu materjałowi, lub nałożonych.

Sądzę, że do zrozumienia konstruktywizmu, jako całości, wystarczy to, cośmy dotąd o nim powiedzieli[1]).

Poświęciliśmy mu tyle miejsca, ponieważ, jak żaden inny kierunek, uzupełnia obraz nowej sztuki — względnie jej kubistycznego odłamu. Kubizm jest zjawiskiem ideowo i czasowo pierwszorzędnem i jeśli w nim ujawniły się najpierw i najczyściej te tendencje, które stały się punktem wyjścia nowego stosunku do rzeczywistości i do formy, jeśli stworzyły właściwy program artystyczny, to w korycie konstuktywizmu skupiły się najwyraźniej dopływy boczne, a jednak istotne i nastąpiło rozbudowanie ideologji przez wcielenie w nią czynników, które w kubiźmie nie ujawniały się zupełnie, albo tylko połowicznie.

---

[1]) Prócz wymienionych dotąd kierunków możnaby jeszcze kilka «izmów» wyliczyć. Opuszczam ich omówienie z braku miejsca i dlatego, że nie wnoszą one nic zasadniczo nowego w obraz naszkicowany. O futuryźmie nie wspominam, ponieważ uważam go za kierunek pośredni między kubizmem a ekspresjonizmem i w pewnej mierze bliższy temu ostatniemu. Mechanizm jest znacznie mniej ciekawy od konstruktywizmu, a o mariażach takich jak mechano-dadaizm mówić nie warto, tembardziej że jego adherenci mówią aż za dużo o sobie samych.

Punktem wyjścia kubizmu było szukanie przedmiotu, jako bytu niezmiennego, istniejącego poza zmiennością wrażeń, któremu odpowiada stała, określona forma. Tą drogą, idąc dalej i kierując się już tylko artystyczną stroną zagadnienia, doszedł kubizm do stworzenia jasnego programu artystycznego. Jego niepomierną zasługą jest to, że w czasie rozbicia wszelkiej formy wysunął zagadnienie formy w obrazie na plan pierwszy, — że zażądał budowy obrazu od malarza, który dotychczas, tworząc iluzję rzeczywistości, zapomniał o rzeczywistości najkonkretniejszej t. j. o obrazie samym, — że w czasie rozpanoszenia się nastrojów, impetów i talentów zażądał dyscypliny, nauki i świadomej pracy. A że był pionerem, który musiał zwalczać i wywalczać, więc też nic dziwnego, że reguła tego nowego zakonu jest sroga aż do jednostronności. To spartańskie uproszczenie formy, które kubizm wprowadza, jest zapewne wynikiem tego pionerskiego stanowiska; jest ono doskonałe jako dyscyplina i środek pedagogiczny, jest jednak zubożeniem i jednostronnością; nie może być w żadnym razie uważane za rezultat końcowy, lecz tylko za etap przejściowy — z czego sobie zresztą kubiści sami doskonale zdają sprawę. Podziwu godny jest ten krok miarowy i wstrzemięźliwy, który, prowadząc na wędzidle temperament artystyczny, stara się kierować rozwojem konsekwentnie i nie zatracić osiągnięć istotnych w zdobyczach zbyt szybkich. Patrząc na kubizm jako całokształt, dochodzi się do przekonania, że jest to dyscyplina, która kładzie podwaliny pod nowy światopogląd artystyczny i pod nowy system form.

W tej pracy budowania nowej sztuki, konstruktywizm jest dopełnieniem kubizmu. Przejąwszy nieomal bez zmian formalne jego założenia, stara się dostosować je do praktycznego, nowoczesnego życia, do przedmiotów użytkowych i nowoczesnego sposobu ich produkcji.

Specyficzne, ideowe stanowisko konstruktywizmu sprawia, że jego stosunek do przedmiotu jest bezwzględnie zracjonalizowany i forma na tem tle powstała jest prosta, sucha i w rezultacie uboga. W samem ujęciu jednak niektórych zagadnień artystycznych i ich związku z praktycznem życiem, ujawnia konstruktywizm śmiałe nowatorstwo i płodne pomysły. Odrzucając wszelkie niewolniczości wobec tradycji i opierając się na technicznej produkcji, dochodzi do prostych i celowych ukształtowań formalnych. Lecz popadając w niewolę wobec zasad tejże produkcji, czyni z formy raczej przymusowy wynik, aniżeli samoistne zagadnienie, zamiast autonomicznej woli formy, wprowadza formalny determinizm. Jeśli w samem dążeniu do oparcia się o materjał i środki techniczne produkcji przedmiotu tkwi niewątpliwie tendencja uzdrawiająca dotychczasową anarchję i niesamodzielność w tej dziedzinie, to w jednostronności jej stosowania i w zredukowaniu autonomji formy do minimum ujawnia się wielkie niebezpieczeństwo zubożenia for-

my i poddania twórczości artystycznej zbyt niewolniczo produkcji technicznej.

W zagadnienie budowy obrazu nie wprowadza konstuktywizm zasadniczo nic nowego. Raczej zauważyć się w nim daje pewne rozluźnienie kompozycji i przejście od układów scentralizowanych, opartych na logicznej rozbudowie środkowego założenia, do układów czysto rytmicznych opartych na mechanicznem narastaniu motywów. Jeśli w tych próbach można dopatrywać się zapowiedzi na przyszłość, to są to może pierwsze zalążki jakichś nowych ornamentów ciągłych i dywanowych.

Oto mamy obraz nowej sztuki od kubizmu począwszy — na konstruktywiźmie skończywszy. Uwypuklają się ideologiczne czynniki składowe tych kierunków i zarysowuje się odpowiedź na pytanie postawione na wstępie. Nie «deus ex machina» i niczem nieuzasadniona dowolność, lecz przedziwna, wielka prawidłowość zdaje się objawiać w tem następstwie zjawisk i ich stosunku do człowieka i życia.

Stopniowo i powoli, ale z nieubłaganą konsekwencją i siłą przedarły się na powierzchnię artystycznego życia czynniki te, które już w drugiej połowie XIX w. poczęły kształtować psychikę człowieka i jego życie, a nie umiały się dotąd w sztuce wypowiedzieć. Już w kubiźmie dążenia do konstrukcji i twórczości kierowanej tylko logiką i celowością jest tem podłożem, na którem opiera się wkroczenie w sztukę zasady praktycznej celowości, podniesionej w konstruktywiźmie do rzędu zasady najwyższej, kształtującej formę artystyczną.

Wpływ techniki, zapoczątkowany w kubiźmie zarówno w pewnym typie haseł i ideałów, jak i w koncepcjach formalnych, przejawia się w konstruktywiźmie już niczem nie zamaskowany. Objawia się on zarówno w przejmowaniu poszczególnych motywów i kompleksów motywów, jak i w przyznaniu technice roli rozstrzygającej przy rozwiązywaniu zagadnień formalnych, jak w końcu w przeniesieniu zasad, kierujących twórczością w technice, na twórczość artystyczną.

I równocześnie w tymże samym konstruktywiźmie przejawiają się z dosłownością, graniczącą z recytowaniem lekcji, koncepcje organizacji życia społecznego, powstałe w w. XIX i przeniesione żywcem na teren życia artystycznego.

Prawowierny, marksowski materjalizm historyczny leży na dnie całego sposobu patrzenia na życie i sztukę, sposobu ujawniającego się w ogólnych enuncjacjach konstruktywizmu. W tem uzależnianiu zjawisk artystycznych od czynników materjalnych, od podłoża ekonomicznego i od produkcji, widać niezaprzeczalne piętno tej metody.

Natomiast w jednostronności jej stosowania niema śladów jej przemyślenia i przewartościowania lub chociażby wzbogacenia nowemi czynnikami w związku z terenem artystycznym, na który została przeniesiona.

W wielkiem zagadnieniu stosunku indywiduum do zbiorowości, przechylona została szala bezwzględnie na korzyść zbiorowości. Socjalistyczno-komunistyczne tradycje, przeniesione na teren sztuki, kazały z lekkomyślną jednostronnością odrzucić wogóle pojęcie indywiduum, jako autonomicznego twórcy i zaprzepaściły w tej jednostronności słuszny zresztą postulat współpracy.

Jeśli w metafizycznym punkcie wyjścia kubizmu mogliśmy widzieć reakcję na pozytywizm, to w tych czynnikach, które się dzięki racjonalistycznemu założeniu wplotły w obraz nowej sztuki i urobiły jej powierzchnię dzisiejszą, widać raczej prosty i bezpośredni wpływ XIX w. Omawiany odłam nowej sztuki, który na sztandarze swym wypisał hasło aktywności, staje się dziwnie bierny, jeśli chodzi o człowieka samego. Przyjmuje go takim, jakim go urabiają stosunki zewnętrznego życia i ten produkt gromadnej walki o byt chce uważać za samego człowieka i to za całego człowieka. Wystarczy spojrzeć na projekty domów i urządzenia wnętrz w pismach konstruktywistycznych, by zrozumieć, jaka krwawa operacja dokonuje się na właściwym człowieku i jego duszy. Może zresztą o tyle niekrwawa, że skazana z góry na niepowodzenie. Te formy żołniersko proste, celowo wykalkulowane, przerażające są w swym bezindywidualnym, bezradosnym chłodzie, rezonerstwie i ubóstwie, przerażający jest ten typ człowieka, który we współżyciu z temi formami mógłby się czuć sobą. Wszystko to, co może stanąć na przeszkodzie zwycięstwu w walce o byt, wszystko, co krzyknie protestem przeciw uczynieniu z człowieka posłusznego członka gromady i wszystko, co stanowi istotę i bogactwo jego wewnętrznego życia — zostaje poprostu okrojone.

W dziejach ludzkości było już wielu takich operatorów, było już wiele okresów, które chciały to absolutne zracjonalizowanie i uspołecznienie człowieka przeprowadzić. I oto jeszcze raz wysuwa się to hasło z całą naiwną jednostronnością i to wysuwa się je na terenie takim jak — sztuka. I czyni się to w imię osiągnięcia radosnej harmonji z życiem, ale dąży się do tej harmonji nie drogą zharmonizowania naprawdę wszystkich istotnych czynników składowych, lecz drogą poprostu odrzucenia wszystkiego tego, co przeszkadza najprostszej i najnaiwniejszej koncepcji harmonji.

Prostem odejmowaniem, prostem powiedzeniem «tego nie ma — to nie istnieje» rozwiązuje się na papierze zagadnienie i mówi się potem «to jest harmonijny, nowoczesny człowiek, a to jego sztuka».

A twórcy tego programu nie baczą na to, że stają w sprzeczności nie tylko już z najprostszemi faktami indywidualnej obserwacji, ale że najzawilsze

i najtrudniejsze zagadnienia nowoczesnej nauki rozcinają jednem dziecinnem machnięciem noża.

«Świadoma, logiczna twórczość» — cóż powie na to nowoczesna psychologja, badająca życie podświadome i dostrzegająca w tym podziemnym, skomplikowanym świecie najsilniejsze źródło artystycznej twórczości. Dążność do przeświadomienia czynników podświadomych, najczęściej irracjonalnych, wchodzących w skład procesu twórczego — jakkolwiek wątpliwe jest, czy dałaby się kiedykolwiek w całości przeprowadzić — byłaby jednak zgodna z temi możliwościami rozwojowemi, które wskazuje nauka, ale odrzucanie tych czynników, przynajmniej w programie, jako niepotrzebnych, jest poprostu nieliczeniem się z rzeczywistością. To też jeśli hasło takie ma oznaczać wogóle dążenie do wprowadzenia współudziału świadomości i logicznej kontroli w proces twórczy — to niepodobna się na nie nie zgodzić, jako na niezbędny postulat, gdy chodzi o tworzenie dzieł harmonijnych i pełnych. Jeśli ono jednak ująć chce twórczość jako logiczną kombinację świadomych czynników i tylko jako to, z odrzuceniem wszystkiego innego, to wówczas staje w sprzeczności z charakterem twórczości artystycznej wogóle, jest pustym dzwiękiem rzuconym w chaos artystycznego życia, niezdolnym życia tego opanować.

Hasło twórczości zbiorowej wykazuje podobną pochopność w rozcinaniu podobnych gordyjskich węzłów. Łatwość, z jaką pewne programy uznają rolę indywiduum w społeczeństwie za «burżuazyjny przeżytek», da się wytłomaczyć chyba młodzieńczem uniesieniem — a nie da się zupełnie usprawiedliwić ani stanowiskiem Marxa w tej sprawie, ani też nie może liczyć na poparcie ze strony nowych prądów w socjologji. Tembardziej przeniesienie tego krańcowego stanowiska na teren twórczości artystycznej jest eksperymentem, nie nadającym się do obrony naukowej. Jeśli przyznamy konieczność współpracy, szczególniej na terenie zagadnień artystycznych, związanych z praktycznem życiem, jeśli uznamy konieczność uczenia się i przejmowania indywidualnych zdobyczy i jeśli wkońcu przyznamy, że krańcowy indywidualizm prowadzi do degeneracji w całokształcie sztuki, to nie wynika z tego bynajmniej, byśmy mieli popaść w krańcowość odwrotnego stanowiska. Nie miejsce tu na zasadnicze rozpatrzenie tej kwestji, zbyt zawiłej i wielkiej. Któż jednak może pominąć znaczenie indywidualności takiej, jak Leonardo da Vinci, któż zaprzeczy znaczeniu Cézanne'a właśnie dla nowej sztuki? Występuje tu jednostka, jako ogniskująca w sobie niewypowiedziane tendencje swego okresu i otwierająca swym indywidualnym, twórczym wysiłkiem nowe drogi rozwoju. Zatem jako skutek i przyczyna równocześnie. Nic łatwiejszego zresztą, jak z jednej, przeżytej już krańcowości, popaść w drugą. Słuszniejszem bodaj byłoby ująć rozwój jako współdziałanie prze-

ciwieństw i wypośrodkować drogę, któraby przy maksymalnem natężeniu i swobodzie indywidualnej twórczości dała jednak możność współpracy. Tak czyniono w odrodzeniu, ale o tem głucho w programach konstruktywistycznych. Nie widać tam wogóle tendencji do respektowania jednostki, do uznania jej wysiłków za integralną część rozwoju, jednostka ujęta jest nie jako czynny punkt wyjścia przemian rozwojowych, ale jako kółko w maszynie, której siłą popędową jest idea — bierna w zasadzie — przystosowania się do warunków życia. W konstruktywistycznem ujęciu zagadnienia indywiduum i zbiorowości przebija ta sama bierność, coś, coby można nazwać materjalistycznym fatalizmem, jak w ujęciu człowieka wogóle.

Pogląd historycznego materjalizmu, przeniesiony z krańcowością, wybiegającą nawet poza jego naukowe sformułowanie na teren sztuki, jest w każdym razie znowu manipulacją bardzo odważną, tem odważniejszą, że jest nietylko wypowiedzeniem poglądu teoretycznego, ale też podstawą, na której ma się oprzeć praktyczny, życiowy program artystyczny. Roztrząsać to wielkie zagadnienie merytorycznie jest oczywiście na tem miejscu niemożliwe. Wypada jednak zaznaczyć, że ten materjalistyczny pogląd stoi w jaskrawej sprzeczności z kierunkiem, który w czasach ostatnich zajął dominujące miejsce w badaniach nad sztuką, t. j. z kierunkiem psychologicznym. Ale zdobycze i dane tego stosunku są w programach konstruktywistycznych absolutnie zignorowane, nawet nie zwalczane, a poprostu nie brane pod uwagę. I charakterystyczne jest jeszcze, że, gdy kierunek psychologiczny wychodzi w każdym razie z badań faktów artystycznych i przedewszystkiem na nich opiera swe hipotezy i teorje, to tutaj mamy raczej przeniesienie metody powstałej na innym gruncie w dziedzinę drugą i naginanie faktów tej dziedziny do założeń z góry przyjętych. Możnaby ostatecznie spojrzeć przez palce na całą teoretyczną stronę programów artystycznych i wybaczyć im ich brak przemyślenia lub jednostronność, gdyby nie to, że jednak to stanowisko teoretyczne normuje poczynania praktyczne, że jednak stosunek do przedmiotu i formy jest bezpośrednio wyrazem stanowiska ogólnego i że świadomość otwiera lub zamyka pewne drogi poszukiwań formalnych, zależnie od przyjętych ogólnych założeń. Rewizja ideowych programów staje się koniecznością nie ze względu na ścisłość lub «prawdę», lecz ze względu na samą fizjognomję sztuki, która jest ich plastycznym wyrazem.

Zasadniczym czynnikiem, charakteryzującym wszystkie omawiane przez nas kierunki, czynnikiem, który najpierw i najsilniej objawił się w kubiźmie, to nawskroś intelektualistyczne stanowisko wobec sztuki. Już w samem pojawieniu się formy geometrycznej, którą możnaby ująć jako plastyczny wyraz apriorycznych form oglądu, tkwi pewien czynnik racjonalistyczny. Racjonalistyczna jest pierwotna metafizyka kubizmu i w spadku po niej pozo-

staje w kubiźmie do dnia dzisiejszego bezwzględne intelektualizowanie, charakteryzujące również wszystkie pochodne od niego kierunki i spajające je wraz z kubizmem w jedną rodzinę.

Intelektualizm takich okresów jak cinquecento lub neoklasycyzm pierwszej połowy XIX w. staje się znikomy wobec intelektualizmu kierunków kubistycznych. Tam świadomy rozum wprowadzony został jako czynnik kontrolujący i spajający w uporządkowaną całość działanie wszystkich innych pierwiastków, tutaj chodzi już nie o kontrolę i współdziałanie, lecz o wykluczenie z twórczości wszystkiego tego, co nie jest czystem, logicznem myśleniem. Należy to zrozumieć: niema uczuciowego napięcia, niema wogóle żadnego irracjonalizmu, żadnej dynamiki emocjonalnej. Jestto tylko czysta kalkulacja rozumowa. Dlaczego? Dlatego, by stworzone formy były jasne, czyste i logiczne w układzie.

Ideał opanowania i harmonji zostaje w ten sposób zaprzepaszczony. Już nie ma czego opanowywać. Pod tym gorsetem niema już wogóle żywego ciała. Niema w co wprowadzać harmonji, bo nie ma żywiołowego parcia sił wewnętrznych, których świadome kierowanie dałoby rozkosz władztwa i harmonijnego bytu. Jest tylko plastyczny odpowiednik jednego czynnika — rozumu. Zamiast żywego bogactwa różnorodności, zamiast radości harmonijnej pełni, klasztorna srogość jednostronności.

Niechaj się filozofowie zastanawiają nad tem, jak właściwie uzasadnić postulat jedynowładztwa rozumu w sztuce. Nie czuję się na siłach dania odpowiedzi na to pytanie... I pytam tylko, czy na tem podłożu psychicznem wyłącznie rozumowej kalkulacji może wogóle powstać wielka sztuka?

Widzę drogę rozwojową, na której powstał ten program: anarchja indywidualistyczno-wrażeniowa, brak świadomej logicznej budowy. W tym niebezpiecznym momencie upadku musiała się zrodzić reakcja i wszystkie żywotne siły musiały przeć ku wprowadzeniu porządku w ten chaos, ku formie, jako wyrazowi opanowanej i świadomej swych celów i środków twórczości, ale odskok tej reakcji był tak silny, że znalazł się na przeciwległym krańcu, w rozrzedzonej atmosferze czystej logiki i celowości, grożącej niemożnością życia i twórczości. Może teraz dopiero otworzy się przed nami życiodajna droga wewnętrznego bogactwa i świadomej pracy sztuki, która będzie radością tworzenia i budowania zorganizowanych całości i radością wyzwolenia najistotniejszych treści wewnętrznych. I ku temu wyrównaniu muszą zmierzać wysiłki, jeśli słuszny postulat rozumowej kontroli i dyscypliny nie ma się stać śmiertelną samoudręką i jeśli sztuka ma uniknąć tej smutnej sytuacji, którą określa mądre przysłowie: «per vitam vivendi causam perdere».

Franciszek Siedlecki.

ZADANIA WSPÓŁCZESNEJ DEKORACJI SCENICZNEJ.

Autor, jego dramat stanowi punkt wyjścia twórczości scenicznej. Ostatnie czasy, czasy synkretyzmu artystycznego, dopuściły na scenę wszelki dramat ze wszystkich epok, kultur i narodowości. Przyjął go teatr dzisiejszy, teatr nocy, o sztucznem świetle, bez względu na to, czy dramat w swojem właściwem życiu artystycznem pełną piersią wdychał wolną przestrzeń, jak w teatrze greckim, czy kąpał się w blaskach słonecznych pełnego dnia na placach publicznych miast średniowiecznych, czy też, jak w teatrze Szekspira, akcję swą rozgrywał na wsuniętem w środek sali widzów rusztowaniu z napisem, zastępującym naszą dekorację. Stąd to powstały wszystkie reżyserskie usiłowania, mniej lub więcej udatne, zmierzające do uprzystępnienia dzisiejszemu człowiekowi dramatów dawniejszych, od których dzieli go cała przepaść różnic kulturalnych. Studja historyczne nad temi minionemi kulturami i wżywanie się w inne epoki pomagają człowiekowi dzisiejszemu uczynić duszę swą tak elastyczną, iż zdolna jest do przyjęcia różnych punktów widzenia, z jakich odmienne kultury patrzą na stosunek człowieka do bytu i otaczającej go natury. — Usiłowania reżyserskie zdążały do przeniesienia widza w ten ówczesny punkt widzenia. Lecz czyniono to przeważnie za pomocą podobieństw zewnętrznych, jak urządzanie w cyrku przedstawień tragedji greckiej (np. Edypa w inscenizacji Reinharda) lub zmodernizowanych moralitetów przed katedrą w Salzburgu. Widz wobec tych usiłowań pozostawał zawsze obojętny, był widzem tylko, a nie biorącym udział żywy w akcji, ani jedna komórka artystyczna pełna potencjalnego uczucia, tworzona na scenie, nie mogła się zaszczepić w duchowy organizm dzisiejszego człowieka i w nowe pędy rozgałęzić. Teatr szarpał się, jak konie rasowe ciągnące zbyt ciężką, starą, skrzypiącą brykę, obładowaną resztkami potężnych bogactw, lecz o formach skazanych już w czasie obecnym na zatracenie. Powstała więc wielka tęsknota za nowym dramatem, bo teatr sam z siebie, na podstawie utworów dawnych nie mógł dojść do nowych kształtów. I rzeczywiście zwolna wyłaniać się począł dramat nowy, u nas w Polsce może najwcześniej.

Początki naszego nowego dramatu tkwią już w polskiej poezji romantycznej, a krystalizuje on w genjuszu Wyspiańskiego. Stanisław Wyspiański,

zadumany w Szekspirze i w tragedji greckiej, wyzwala się z nich obu przez poczucie tragizmu zbiorowego, «narodowego». Tragizm grecki to postawa człowieka wobec bezwzględnego losu, — stąd maska, koturn i niesamowity głos wydobywany przez otwór maski, tragizm nowoczesny, szekspirowski to walka człowieka z otoczeniem, «Ja» człowieka przeciwstawiające się koniecznościom natury, — stąd mimika twarzy, napięcie wewnętrznej uczuciowości, perspektywiczna, barokowa dekoracja. U Wyspiańskiego jednostka, owo szekspirowskie «ja», rozpływa się w istotności wyższej, określonej stosunkiem jednostek dramatu do siebie; to już nie atom — jednostka grecka, nie siła — charakter szekspirowski, lecz stosunek istot, któremi mogą być zarówno ludzie jak zbiorowe jednostki, a który istnieje poza czasem i przestrzenią. Jest to nowa artystyczna treść, czekająca na nową formę sceniczną.

Dotychczasowe przedstawienia dramatów Wyspiańskiego były przyciszoną rozmową między poetą a podobnie jak on myślącą i czującą widownią, były to jakieś wspólne zadumy nad przeszłością, jakieś zbory oczekiwania bliskiej przyszłości. Lecz nie osiągnęły one nigdy samoistnego bytu artystycznego, nie dały pełni artystycznej, nowego rodzimego kształtu na scenie. Przedstawiane w innych miastach Polski — nie w Krakowie — sposobem tradycjonalnym, były absolutnie obce publiczności i nie zdołały żadnego związku między sceną a publicznością wytworzyć.

Chcąc się przynajmniej przybliżyć do nowej formy scenicznej, któraby była istotna dla dramatów Wyspiańskiego, któraby ujawniła całą potęgę, grozę i piękno ich na scenie, trzeba sobie zdać sprawę z elementów konstrukcyjnych.

Już u Mickiewicza duch indywidualnych cierpień Gustawa zmienia się w ducha cierpień narodowych Konrada. Wyspiański idzie dalej, bo u niego ów duch, obejmujący cały naród, porzuca wszelkie szranki ziemskiego bytu jednostki, istnieje w szeregach generacji poza czasem i przestrzenią. Bolesław Śmiały i Stanisław przestają być bohaterami w dawnem znaczeniu dramatu, — istotą dramatu jest ich wzajemny stosunek do siebie, jak gdyby dwóch prapierwotnych sił narodowych, stosunek, który w dalszych historycznych generacjach objawi się symbolem widma króla i trumny Świętego, tłoczącej poprzez wieki, w wiecznem trwaniu, wybujałe życie. Mickiewicz w Legjonie Wyspiańskiego zmaga się z Andrzejem, patronem słowiańszczyzny, i z wróżami Litwy pogańskiej, bo czas dla Wyspiańskiego nie mija — bo u poety wszystko żyje równocześnie w wyobraźni czystej, wszystko na tej samej płaszczyźnie duchowej; wspomnienia pamięci, światy zmysłowy i nadzmysłowy sprowadzone są do tej samej wartości, do tej samej płaszczyzny.

W Akropolis wznosi się Wyspiański na najwyższe szczyty, z których spogląda na dzisiejszą ludzkość poza narodami; stosunek trzech kultur: greckiej, żydowskiej i chrześcijańskiej, jak promień radioaktywny ożywiający cały

dramat, przybiera przy końcu kształt nowej istności, Apollina — Sotera, wjeżdżającego na wozie płomiennym w dawną katedrę wawelską i wskazującego na nowy wschód ludzkości.

Teatr dzisiejszy, podzielony na widownię i scenę, dający tylko przy sztucznem świetle przedstawienia, otacza widza zupełną ciemnością dla wywołania żywszego obrazu na scenie. Scena jest dla widza jak gdyby projekcją jego obrazu wewnętrznego, który rodzi się w ciemni myślowej. Im bardziej będzie on zbliżony do kształtów, jakie mu wyobraźnia nadaje, tem żywiej złączy się widz z zaklętą w dramacie myślą autora. Wyobraźnia operuje kształtami, branemi z otaczającego świata i ze źródeł nam nieznanych. Kształty ze świata zewnętrznego przemieniają się w wyobraźni ze zdecydowanej postaci zmysłowej w formy płynne, mniej określone, niematerjalne, iluzyjne. Zapomocą umiejętnie użytego światła można odmaterjalizować wszystkie kształty, zamknięte przestrzenią sceniczną. Dzisiejsze kilkasetświecowe, elektryczne lampy żarowe można umieszczać wszędzie na scenie, gdzie tylko są potrzebne, a więc z góry, z boków i z dołu, prócz tego pomagać sobie możemy lampami umieszczonemi na widowni, bądź to w proscenjum ub zawieszonemi na suficie. Otrzymujemy przeto dwa rodzaje oświetlenia: jeden z widowni, służący przedewszystkiem do oświetlenia aktora, drugi na scenie do oświetlenia dekoracji.

Światło elektryczne ma jeszcze tę właściwość, że nie tylko barwę jego zmienić można zapomocą kolorowych szkieł, jedwabi lub żelatyn, lecz jakościowo może ono być różne, zależnie od materjału, jaki przechodzi w stan żarzenia pod wpływem prądu elektrycznego. Tej odrębnej tonacji światła elektrycznego nie uwzględniano prawie zupełnie dotychczas na scenie, ponieważ jest to połączone z niezmiernie skomplikowaną budową przewodów elektrycznych i stąd należy raczej do sceny przyszłości, do nowego teatru. Uwzględniając taką tonację na scenie, pokonalibyśmy do pewnego stopnia trudności, wynikające z oświetlenia aktora i przestrzeni scenicznej. Gdy w dzisiejszych warunkach oświetlamy aktora białem światłem, to równocześnie oświetlamy całą scenę, przez to oczywiście wszelkie barwy uzyskiwane z lampek kolorowych o słabem natężeniu zupełnie giną, pochłonięte przez białe światło. Na scenie, wyłącznie kolorowo oświetlonej, aktora mało widać — widz nuży zbytnio nerwy wzrokowe, przez co całe artystyczne wrażenie słabnie.

Różne tonacje, uzyskane przy małej różnicy natężenia światła, dawałyby pełny obraz sceniczny, ukazywałyby aktora we właściwem oświetleniu. Chcąc jednak to uzyskać, należałoby rozmieszczone na całej scenie i widowni rozmaite źródła światła połączyć w jednym centralnym przyrządzie, zbudowanym podobnie do organów, na którymby elektrotechnik, dotykając klawiszy,

przeprowadzał wszelkie konieczne zmiany koloru, natężenia i tonacji światła, stosownie do efektu scenicznego, o jaki chodzi. — Rzecz prosta, że w miarę doskonalenia oświetleń elektrycznych, dzisiejsze dekoracje malowane na płótnie muszą ustąpić miejsca projekcyjnym obrazom, rzucanym bądźto na jakieś kształty geometryczne, złączone architektonicznie, lub na materjały niezmiernie wiotkie i przejrzyste, na którychby się wyświetlały jak obraz widziany w naturze na siatkówce oka. Chcąc zmienić dekoracje dzisiejsze na dekoracje wyświetlane — należy znaleźć na scenie niewidzialne dla widza miejsca dla ustawienia aparatów projekcyjnych. Musi to za sobą pociągnąć pewne nowe rozwiązania konstrukcji sceny i co za tem idzie, nowe formy architektoniczne teatru.

Rozwojowi tej iluzyjnej sceny przeszkadza aktor, który jako żywa, materjalna istota odrazu wyprowadza z równowagi wszelkie artystyczne założenia dekoratora. Wywiązuje się przeto walka między aktorem i dekoratorem, która z natury rzeczy, przy dalszym rozwoju techniki scenicznej, musiałaby się skończyć usunięciem żywego aktora ze sceny, a zastąpienie go obrazem świetlnym. Da się to uzyskać zapomocą całego szeregu zwierciadeł, które obraz aktora, w nich odbity, przeniosą na scenę. Podobne przedstawienia można widywać w tak zwanych czarodziejskich teatrzykach, gdzie zapomocą pomniejszających luster ukazują się widzowi maleńkie postaci grających aktorów. — Zapomocą kombinacji luster wklęsłych i wypukłych scena przyszłości będzie mogła powiększać i zmniejszać postaci aktorów, a megofony i mikrofony przeniosą nam głos aktora w takiej sile, jaką uzna za stosowną reżyser. — Całe przedstawienie odbywać się będzie w zamkniętym pokoju obok sceny, a zostanie ono sztucznie przeniesione przed oczy widza zapomocą całego szeregu urządzeń optycznych i akustycznych. Okazanie widzowi pełnej iluzji rzeczywistości w całej swej czystości, nie zamąconej żadnym rzeczywistym przedmiotem, lecz uzyskanej wyłącznie przez odbite promienie w zwierciadle i projekcje obrazów świetlnych, będzie ostatecznem rozwiązaniem zawiłych problemów dzisiejszego teatru wielkich miast, teatru nocnego, teatru na schyłku kultury scenicznej. Lecz będzie to doprowadzeniem tegoż teatru do absurdu, bo do zupełnego zmechanizowania, do usunięcia z teatru najważniejszego czynnika, jakim jest bezpośredni kontakt sił psychicznych, koncentrujących się na scenie w duszy aktora z wrażliwą duszą widza.

Z wielkich miast, z szalonych wirów nocy, chroni się już dzisiaj sztuka tam, gdzie płynie życie dnia, życie na wsi, życie w słońcu, życie roślinne. Człowiek związany z niem wiecznie i czerpiący z niego wszelkie środki swej egzystencji jest jego ostatecznym znakiem.

W teatrze, który się z tego życia zrodzi, zwycięży aktor — on jeden zapanuje na scenie. Uwolni się od wszelkich dekoracyj, zatrzyma osta-

tecznie niewysokie wzniesienie z desek, ażeby go wszyscy z wszystkich stron widzieli, rekwizyt stanie się jedynie symbolem, wyłącznym materjałem scenicznym, rozporządzalnym stanie się on sam. Szaty jego będą proste, uwydatniające piękno jego budowy. Gest jego i rytmika poruszeń zdążać muszą do tej harmonji, jaką widzimy w obrotach gwiazd i błędnych planet, jaka zaklęta jest w każdym muzycznym instrumencie. Słowo przez niego wypowiadane winno się stać jakąś istotą żyjącą, co pełna uczucia bieży do widza i tuląc jego duszę w swoje objęcia unosi ją w sfery, skąd wzięła początek, w sfery prawiecznego Logosu. Tak z teatru nocy zrodzi się «Teatr dnia». Podzieli go aktor na równi z poetą, który w ciszy swego ducha dociera do rzeczywistości życia i odziewa ją w kształty poezji. Ten teatr na północy, gdzie przez połowę roku szary mrok ziemię pokrywa, użyje jeszcze światła sztucznego, lecz jedynie do oświetlenia aktora, a nie do wywołania iluzji scenicznej. Będzie to prawdziwy teatr słowa mówionego, rytmicznego gestu, z prostoty form i z głębi poetyckiego ducha zrodzony.

Ludomir Śleńdziński *Fragment plafonu w Pałacu Prezydjum Ministrów*

Ludomir Śleńdziński *Fragment plafonu w Pałacu Prezydjum Ministrów*

Jan Lorentowicz.

TEATRY W STOLICY.

Teatry nasze, od dłuższego już czasu, przechodzą ostry kryzys. Nigdy może ten stan rzeczy nie ujawnił się dobitniej, niż w obecnym, dobiegającym końca sezonie. Pozornie sprawa stoi znakomicie: Posiadamy w Polsce 38 teatrów i 1686 aktorów «związkowych» (w czem 445 «kandydatów» i «aspirantów»); obok tego zaś mamy 49 autorów dramatycznych (w czem 46 należących do Związku Aut. Dram.). Jeżeli jedne teatry, dla tych lub innych powodów, świecą pustkami, za to inne są «przepełnione». Prasa opowiada nam nieustannie o teatralnych cudach «wystawy», o świetnych «kreacjach» aktorskich a dyskusje na temat widowisk zajmują znacznie więcej miejsca, niż rozprawy o wszystkich sztukach i naukach razem. Cudzoziemiec, który osądzi rzecz z pozorów, musi dojść do wniosku, że jesteśmy jednym z najbardziej teatralnych narodów na świecie, że posiadamy niesłychanie bujną twórczość dramatyczną i rozsiane po całym kraju wyborne zespoły aktorskie.

Bliższe wejrzenie w istotę zjawiska odsłania prawdę dość bolesną: okazuje się, że żadna ze sztuk w Polsce nie stoi w tej chwili tak daleko od źródeł prawdziwej twórczości oryginalnej jak — teatr. Wprawdzie już od samego początku sceny polskiej przeważali w niej autorowie cudzoziemscy, nawet dekoratorów teatralnych sprowadzaliśmy przez dziesiątki lat z zagranicy. Ale mieliśmy przecież epoki, gdy się zjawiały świetne i pierwszorzędne talenty. Dziś, w odrodzonej Ojczyźnie wyschły, zda się, źródła natchnienia twórców dramatycznych. Czterdziestu dziewięciu pisarzy wystawiło w teatrach przez rok: cztery farsy, trzy komedje i jeden «dramat egzotyczny». Do tego dorobku dołączono jeszcze niegrany w Warszawie dramat zmarłego autora oraz kilka mniej lub więcej szczęśliwych «wznowień». To wszystko, na co się zdobył w swej stolicy naród trzydziestomiljonowy w dziedzinie swej twórczości dramatycznej. Zwolna ustala się śród ogółu przeświadczenie, że sztuka «oryginalna» jest nie tylko rzadkością, ale wogóle mało jest potrzebna, skoro można sprowadzać z całego świata wszystko najponętniejsze, co tam dla teatrów wyprodukowano. Te nastroje publiczności podtrzymuje i do pewnego stopnia urabia znaczna część krytyków, którzy na autorów polskich

w teatrze wybierają się jak myśliwi na dzikie zwierzęta. To też zdarza się coraz częściej, że nawet *premiery* sztuk polskich świecą pustkami. Gdy najbardziej niedorzeczne farsy francuskie przyjmowane są przez krytyków z sympatją i szczególną pobłażliwością, krotochwila polska np. budzi w nich jakiś kwaśny, pogardliwy uśmiech i pobudza ich do rozważania pytań, dlaczego autor oryginalnej farsy... nie napisał pięknego dramatu lub pięknej komedji. A sam przecież fakt, iż z ustalającą się zwolna pełnią życia narodowego wraca nam i zdolność samodzielnego śmiechu, ma swe znaczenie, jeżeli nie literackie (n. b.) farsa takiej pretensji nie miewa), to — społeczne i obyczajowe.

Wystawione w tym roku krotochwile polskie traktować należy jako pierwsze próby rodzaju scenicznego, do którego przez długie lata nie mieliśmy pociągu. Próby — przeważnie niepomyślne, ale pomimo wszystko godne uwagi, jako nowe zjawisko.

Wskrzeszona przez Magistrat farsa miejska rozpoczęła swój żywot od krotochwili p. Nowiny (pseudonim jednego z b. wice-prezesów teatrów rządowych) pt. «Szukajcie murzyna». Zdawało się, że autor, osiadłszy w Paryżu i mając możność wniknięcia w technikę krotochwili francuskiej, przyniesie specymen najlepszego paryzjanizmu, tembardziej że i akcję swej nowej sztuki przeniósł do Francji. Tymczasem interpretacja polska wyjaskrawiła wszystkie niezręczności techniczne, djalogi wypadły bezbarwnie a dwuznaczniki francuskie, w dosłownym przekładzie polskim, brzmiały zbyt brutalnie.

W niedostatecznej reżyserji i wykonaniu straciła też wiele druga krotochwila polska, «Cudowne medjum» Stefana Kiedrzyńskiego (teatr Komedja). Punktem wyjścia sztuki jest nasz partykularyzm dzielnicowy, który wytworzyły długie dziesiątki lat odrębnego życia politycznego i obyczajowego w trzech zaborach. Ambicje dzielnicowe muszą wywoływać tarcia, którym nie brak pierwiastku humorystycznego. P. Kiedrzyński wprowadza właśnie do swej sztuki figurę galicjanina z takiemi odrębnościami myśli, nawyknień, ruchów i wymowy. Zamiar, odziany w fabułę nie dość konsekwentnie i lekko rozwiniętą, załamał się cokolwiek, pomimo niezawodnego talentu autora. «Cudowne medjum» nie posiada ani charakterów komedjowych, ani też zdecydowanej linji farsowej. Sytuacje pozbawione są żywszego humoru a nadmierne dłużyzny djalogów obarczyły całość zbędnym balastem.

Bez wielkiego powodzenia wystawiono również komedjo-farsę p. Zygmunta Nowakowskiego pt. «Tajemniczy pan» (teatr «Komedja»). Autor, chociaż jest sam artystą dramatycznym, nie chciał pamiętać o niezmiennem prawie techniki scenicznej, polegającem na tem, że postacie sztuki mogą nie wiedzieć jakiejś tajemnicy, dotyczącej głównego bohatera, ale tajemnicę tę winien znać *widz*, jeżeli ma się interesować naprawdę rozwojem wypadków. P. Nowakowski nie tylko każe czekać do końca trzeciego aktu z ujawnieniem tej ta-

jemnicy, ale jednocześnie oświadcza, że i sama tajemnica była głupstwem a wszystkie wydarzenia «tajemniczego pana» bańką mydlaną, która powinna widzowi wystarczyć swą barwą i kształtem. Gra wyobraźni i gra słów odbywa się w zawrotnem tempie, łamie się w dysonansach, fałszach i zbyt częstych dywersjach. Talent autora objawił się w wybornych niekiedy djalogach, w pełnych ruchu i groteskowości powikłaniach.

O zdecydowaną farsę i tylko farsę chodziło Adamowi Grzymale-Siedleckiemu w jego «Podatku majątkowym» ⟨teatr Letni⟩. Zamiar ten wywołał dość komiczne oburzenie niektórych recenzentów, którzy nie mogą się uspokoić, że tak wybitny i poważny krytyk zniżył się do pustego śmiechu. Oczywiście oburzenie to, natury cokolwiek prowincjonalnej i zaściankowej, nie ma najmniejszego znaczenia. Ważne jest, czy zamiar udał się w całej pełni, jak to było niedawno z «Sublokatorką» tegoż autora. Niestety, na samym początku sztuki zachwiała się główna, komedjowo postawiona figura, t. j. paskarz szukający sposobów nieopłacenia podatku majątkowego. Ten błąd konstrukcyjny zaszkodził nieco całości, pomimo zupełnie dobrych, zabawnych i według wszelkich kanonów farsowych napisanych dwóch następnych aktów.

Najczęstsze narzekanie w krytyce dramatycznej dotyczy wad techniki pisarskiej naszych autorów. Wad tych postanowił uniknąć p. Zdzisław Kleszczyński w swym «Zwycięzcy» ⟨teatr Mały⟩. Napisał sztukę, w której «robota» jest arcy-zręczna, konstrukcja — francuska, intryga — francuska, psychologja — francuska a całość mógłby napisać Bataille lub inny fabrykant bulwarowych *pièces*. To świadome podrabianie Francuzów było tak udatne, że recenzenci zawołali, iż wolą jednak... oryginały francuskie, pomimo iż intryga «Zwycięzcy» była zajmująca, sam dramat sprawnie postawiony a wszystkie wartości sztuki oparte na rozwoju akcji, djalogach, subtelnie ułożonych sytuacjach i zręcznych konfliktach.

Największem powodzeniem ze sztuk oryginalnych cieszył się w sezonie «Ptak» ⟨teatr Rozmaitości⟩ p. Jerzego Szaniawskiego. Autor krąży wciąż około jednego tematu: przeciwstawienie budzi zmechanizowanych do szczętu w szablonach życia społecznego — marzycielom, «lekkoduchom», warjatom nie wpuszczanym do żadnego «przyzwoitego» i «poważnego» towarzystwa. Tak było w «Papierowym kochanku» i w «Lekkoduchu», tak jest i w «Ptaku». Z jednej strony nowa odmiana groteskowości, z drugiej — nowa odmiana sympatycznego, poezją opromienionego szaleństwa. Lekkoduchem w «Ptaku» jest student, który w małem miasteczku wypuszcza ptaka egzotycznego i tym niewinnym żartem, dokonanym jedynie dla tego, aby było «ładnie i wesoło», wywołuje całą rewolucję w zaśniedziałych mózgach członków magistratu i innych «poważnych» obywateli. Autorowi wystarczyło

treści zaledwie na dwa akty, z których drugi ma wiele uroku, a nawet — poezji. W trzecim słabiutka akcja tonie w drobiazgach bez wyrazu i znaczenia.

Wybitną sensacją sezonu była «Lampa Aladyna» (teatr Polski) Wacława Grubińskiego. Sztuka jest intelektualną igraszką na temat pochwały próżniactwa a raczej skomplikowanym hymnem na cześć geniuszu. Nie znaczy to wcale, aby «Lampa Aladyna», przy całej swej lekkości i szalonem tempie wydarzeń, nie była owocem właśnie bardzo mozolnej i wytężonej pracy autora, zasłuchanego w akcenty djalogów Wilde'a i Shawa i przepadającego za żonglerstwem pojęć. Pomimo przeładowania wieloma szczegółami zbędnemi, «Lampa Aladyna» jest dziełem szczerego talentu, niemałej kultury umysłowej i wyostrzonej zdolności dialektycznej. Chłodna i zawiła w zamierzeniach, nie zawsze trafia do przeciętnego widza, ale ma szereg momentów bardzo interesujących.

Znacznie gorzej poszło z dramatem. Prof. A. Ossendowski, popularny podróżnik po Azji środkowej, dał się namówić do przerobienia na dramat fragmentu swej książki: «Przez świat ludzi, zwierząt i bogów». Zarówno przerabiaczowi, jak i jego inspiratorom zdawało się, że wystarczy sam materjał egzotyczny, ze współczesnych dziejów Mongolji zaczerpnięty, aby stworzyć dramat sensacyjny. Eksperyment wypadł dość wątle, pomimo malowniczości środowiska odtworzonego. Autora ukamienowano w krytyce z miejsca, z furją kanibalów...

Bez głębszego wrażenia przeszedł również «Rycerz powietrza» (teatr Rozmaitości) Tadeusza Rittnera, wystawiony w wiele miesięcy po jego śmierci. Uległ tu autor (podobnie jak w poprzednim utworze «Ogród młodości») złudzeniu, że *poezja* — to dowolne operowanie alegorjami i symbolami oraz układanie sytuacyj według pewnych formuł algebraizmu myślowego. Zajmowało Rittnera zawsze i najuporczywiej przeciwieństwo: rzeczywistości i marzenia, przyziemności bytowania i — wzlotu do ideału. W «Rycerzu powietrza» wyraził to przeciwieństwo dość prymitywnie. Z jednej strony element przyziemny stanowią ludzie d o s ł o w n i e zajmujący się ziemią t. j. rodzina właścicieli — rolników, osiedlona u podnóża gór, z drugiej — element górny wyrażający dążenia wzwyż przedstawiają: ojciec tej rodziny, który się wspina na najwyższe szczyty gór (i ginie podczas jednej z wycieczek) oraz syn, który wznosi się jeszcze wyżej, bo... jest lotnikiem (i także ginie podczas jednego ze swych wzlotów). Z tak przedziwnego uproszczenia symbolów nie mogła się narodzić akcja ani poetycka, ani oparta na dramatycznej k o n i e c z n o ś c i tych czynów, które mają obrazować w sztuce przenośnie autorskie.

* * *

W całej oryginalnej twórczości ubiegłego sezonu uderza przedewszystkiem ubóstwo momentów twórczych. Z jednej strony przeważają w niej kombinacje myślowe, z drugiej — mniej lub więcej udatne próby opierania sztuki na «robocie» technicznej. Zobaczmy, jak wyglądało tło, na którem przesuwały się te polskie utwory współczesne t. j. jak się odbywała ogólna praca artystyczna w teatrach warszawskich.

W teatrach miejskich zamknięto bardzo użyteczny i niezbędny w stolicy teatr powszechny im. Bogusławskiego, bo dawał deficyty, przywrócono zaś do życia farsę, aby podpierała swemi zyskami niedobory Rozmaitości. Plan ten w pierwszych trzech miesiącach sezonu zrealizował się wątpliwie, za to w ciągu drugich trzech miesięcy (od stycznia do kwietnia r. b.) farsa w teatrze Letnim przyniosła 145 miljardów nadwyżki, co pozwoliło pokryć nietylko dawne własne niedobory, ale i 35 miljardów deficytu teatru Rozmaitości.

Kierunek artystyczny teatru Rozmaitości powierzono p. Juljuszowi Osterwie, kierownictwo zaś literackie — młodemu, zdolnemu poecie i krytykowi, p. Stanisławowi Miłaszewskiemu. Jednocześnie dość nieokreślone stanowisko «dyrektora» teatru zatrzymał p. L. Solski.

Młodzi kierownicy «pierwszej sceny polskiej», którą przeniesiono do gmachu dawnego teatru Bogusławskiego, zrazu zaczeli pracę dość górnie. Na otwarcie sezonu dano «Zemstę» w odnowionej szacie dekoracyjnej i z sensacyjną obsadą: Rapacki, Frenkiel, Kamiński, Solski, Osterwa, Jaracz, Pichorówna i Majdrowiczówna. Następnie wystawiono «Skąpca» z Solskim i «Poskromienie złośnicy» z Węgrzynem, wybornie wyreżyserowane przez R. Ordyńskiego. Dalej odważono się na molierowskiego «Amfitrjona», którego nawet w Paryżu grywają bardzo rzadko, jako utwór sztucznej poezji i wątpliwego rezonansu. Wreszcie dla uczczenia pamięci Rittnera wystawiono jego «Rycerza powietrza». Pierwsze przedstawienia «Zemsty» wzbudziły żywe zainteresowanie ze względu na sensację obsady. Ale gdy zarówno dalsze przedstawienia «Zemsty», jak i innych sztuk «wielkiego» repertuaru (przy systemie wygrywania ich od premjery do premjery i konkurencji teatrów p. Szyfmana) nie miały dostatecznej frekwencji, kierownicze sfery magistrackie zażądały «zniżenia lotu», ze względu na dobro kasy. Śród kierowników Rozmaitości nastąpiła dezorjentacja: próbowano przynęcić publiczność sztuką przerobioną z powieści A. France'a «Bogowie łakną krwi», ramotą pseudo-egzotyczną p. t. «Zbuntowana», niewinną komedyjką hiszpańską «Romantyczna panna», wreszcie martwym od urodzenia «Żywym Buddhą». Jeden tylko «Ptak» ocalił honory domu i — kasy.

Zadanie repertuarowe Rozmaitości skomplikowało się jeszcze wskutek zorganizowania w tym teatrze wieczorów popularnych we wtorki i piątki,

które miały zastąpić częściowo działalność teatru powszechnego. Pomimo, iż przeznaczono na te wieczory szereg sztuk już granych poprzednio, ale, przy częściowej zmianie personelu, żadnej nie dało się wystawić w dawnym komplecie wykonawców. Próby, niezbędne dla uzupełnienia luk, zabierały aktorom bardzo wiele czasu i odrywały ich od pracy nad nowemi sztukami. To też Rozmaitości, zanim przeniesione zostaną do «Teatru Narodowego» (taką nazwę otrzymają odbudowane Rozmaitości) liczyć muszą na pomoc finansową farsy.

Pracowała ona w teatrze Letnim z powodzeniem rozmaitem. Zrazu szło ciężko i teatr świecił pustkami. Później jednak zdobyto kilka fars bardzo zabawnych, jak «Pan Naczelnik — to ja!» i publiczność tłumnie uczęszczać zaczęła na popisy p. Fertnera.

Ciężki a niesprawiedliwy los spotkał «Redutę». Przez pierwsze dwa lata swego istnienia ten przemiły teatr awangardy był benjaminkiem Warszawy. Dał szereg świetnych widowisk, opracowanych wybornie pod względem reżyserskim, podanych z nadzwyczajnym pietyzmem. Ale przywieziona z Rosji metoda «przeżywania» i lubowania się w realistycznych szczególikach wymagała tak długiej pracy, że premjery Reduty stawały się coraz rzadsze. Gdy Osterwa przeszedł całkowicie do Rozmaitości i kierownictwo Reduty objął p. Schiller, zespół tego teatru kameralnego, złożony przeważnie z adeptów «instytutu», zwrócił się do widowisk amatorsko-lirycznych. Spiewano «Nowego Don Kiszota», «Pastorałki», «Wielkanoc», «Pochwałę wesołości» — śpiewano stare melodje i pieśni polskie przez cały niemal rok. Jedyną «premierą» dramatyczną Reduty było wystawienie «Domu otwartego» w nowej inscenizacji, która do pewnego stopnia pokazała bankructwo całej metody: «przeżywanie» poszczególnych momentów krotochwili, studjowanie realistyczne jej «prawdy», zamieniło je w widowisko niemal nudne. Od początku przyszłego sezonu Reduta przestanie istnieć, jako teatr aktorski, będzie tylko sceną aplikacyjną «Instytutu Reduty». Tymczasem zespół wyjechał na zakończenie sezonu w objazd 35-ciu miast kresowych i galicyjskich, gdzie również występować zamierza w śpiewach chóralnych i solowych t. j. nie da wyobrażenia o najlepszych wynikach swej pracy.

Teatr Polski, od początku swego istnienia tj. od lat jedenastu, uprawiał głównie (i z wielkiem powodzeniem) wielki repertuar. Dla finansowego podparcia tej imprezy, p. Szyfman założył teatr Mały z atrakcyjnym repertuarem bieżącym, a od kwietnia roku zeszłego zorganizował teatr «Komedja» z widowiskami lekkiej komedji i krotochwili. Pomimo takiego sukcesu, wielkie koszta i niepewność frekwencji na przedstawieniach wielkich utworów klasycznych sprawiły, iż teatr Polski ratować się musi coraz częściej przedsięwzięciami czysto dochodowemi. W ubiegłym sezonie dano wprawdzie

(obok wznowień) szereg niezwykle starannie wystawionych «wielkich» premier, jak: «Sen nocy letniej», «Cyrano de Bergerac», «Uczta szyderców» Benellego, «Lampa Aladyna» Grubińskiego i «Od poranku do' północy» Kaizera; ale jednocześnie chwytano się pomocy finansowej takich sensacyj, jak «Wiera Mircewa» i «Legenda o garbusku». Wierny swej tradycji, teatr Polski bardzo silny nacisk kładzie na dekoracyjną stronę widowiska. Panuje tam wciąż tendencja dekoracyj «wspaniałych», olśniewających, stanowiących odrębny element twórczy w widowisku, najczęściej z dziełem autora nie połączony, ale *obok* indywidualności pisarza dramatycznego, ukazujący indywidualność dekoratora. System ten, wprowadzony przez Frycza i W. Drabika, przyjął się i rozrósł bujnie na warszawskim gruncie i stanowi stałe źrodło rozkoszy wzrokowej widzów i przedmiot ich chwalczych dyskusyj. Zwolna zaraza «pięknych» dekoracyj ogarnęła wszystkie teatry warszawskie, z wielką krzywdą dla słowa autorskiego, któremu służyć mają.

Najruchliwszą i najżywotniejszą ze scen warszawskich był teatr Mały, poświęcony repertuarowi awangardy teatrów cudzoziemskich a w pierwszym rzędzie — teatrów paryskich. Poza polskim «Zwycięzcą», pięć sztuk wypełniło niemal cały sezon teatru Małego. Każda z nich odegrała w swoim kraju znamienną rolę, a niektóre krążyły po całej Europie, wywołując wszędzie sensację lub żywe dyskusje. Po głośnych «Sześciu postaciach w poszukiwaniu autora» Pirandella, dano w Małym: «Okręt do Kanady» Vildrac'a, «Poławiacze cieniów» J. Sarmenta, genialną komedję F. Crommelyncka «Wspaniały rogacz», wreszcie — wznowienie czarującego «Świerszcza za kominem», przerobionego z powieści Dickensa. Świadomie i celowo dobierane sztuki, stanowiące najwybitniejsze objawy powojennej twórczości dramatycznej w Europie, nadają tej małej scence charakter odrębny, budzący bardzo żywe zainteresowanie.

Mniej szczęśliwie poszła sprawa z teatrem «Komedja», który walczy wciąż z brakiem dobrych lekkich komedyj i ma być od sezonu zamknięty.

Zamykając przegląd działalności scen warszawskich, wspomnieć musimy o trzech teatrach popularnych, które wegetują z trudem: teatr im. Fredry «Powszechny» i stojący na bardzo niskim poziomie teatr Praski.

* * *

Olbrzymi aparat materjalny i osobowy teatrów w Warszawie znacznie przewyższa potrzeby szczupłej ilości widzów, których zastępy nie urosły od wybuchu wojny. Jednocześnie aparat ten, wskutek przerażającego zastoju oryginalnej twórczości dramatycznej, służy przeważnie propagandzie sztuki obcej. To są najbardziej charakterystyczne znamiona kultury teatralnej w stolicy, nie mogącej ustalić normalnego swego bytu w odrodzonej Polsce.

KRONIKA ARTYSTYCZNA

OD REDAKCJI.

Kronika w numerze obecnym nie nosi jeszcze charakteru przeglądu wyczerpującego, jaki jej w przyszłości nadać zamierzamy. Przyczyną tego najważniejszą jest brak miejsca. Zagadnieniom aktualnym, zasługującym na to wybitnie, poświęciliśmy obszerniejsze rzeczowe omówienia w dziale artykułów.

SALONY WARSZAWSKIE.

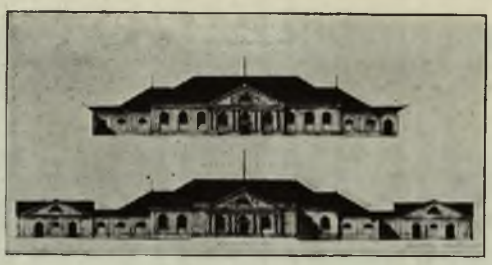
Do najzdrowszych objawów w rozwoju życia artystycznego Warszawy należy otwarcie salonu Garlińskiego.

Salony dawne Richlinga, Kulikowskiego, Gutnajera obecnie zajmują się już tylko sprzedażą dzieł artystów naszych «znanych malarzy», ze sławą z przed lat 30, i młodszych, idących utartemi przez nich drogami. Salony te straciły wszelką łączność z młodem pokoleniem i nie zdradzają wcale ochoty do nawiązania z niem jakichkolwiek stosunków. Po dziś dzień panuje u nich kult pejzażu rodzimego, propagowanego przez St. Witkiewicza, malarstwa rodzajowego i techniki plamkowej, o wprowadzeniu na rynek nowych wartości, o propagowaniu ich przez te instytucje wśród publiczności nie może być mowy. Cennym objawem było sprowadzenie przez Gutnajera kolekcji dzieł Cbełmońskiego — być może w tym celu, by tem dosadniej wykazać niski poziom artystyczny jego epigonów.

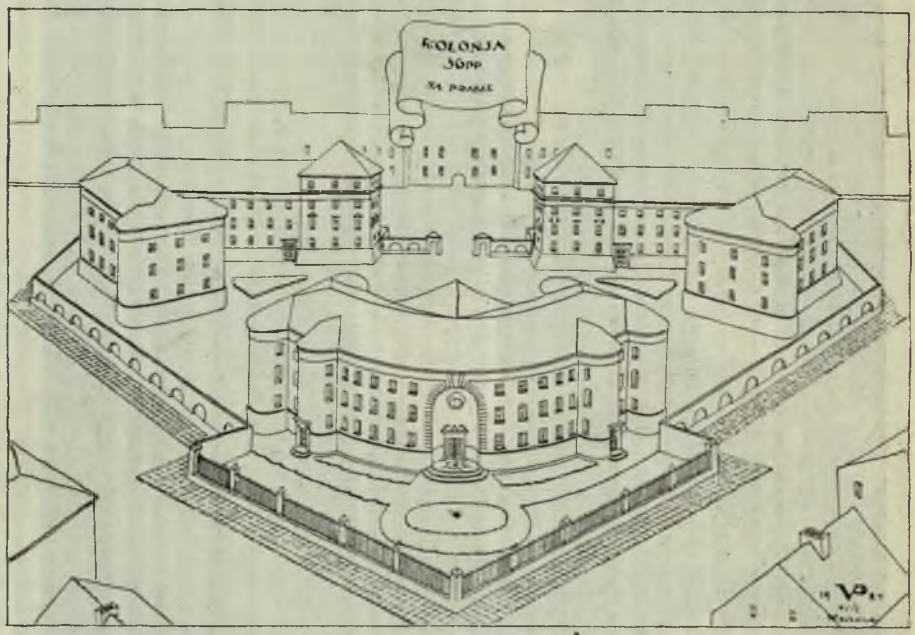
Garliński pierwszy uczynił krok stanowczy i odważny. W małej jego salce znalazła przytułek bezdomna sztuka Polski żyjącej: przeszło przez Salon Garlińskiego prawie wszystko, co było najcenniejsze i najbardziej interesujące w malarstwie współczesnem. Salon uzyskał w krótkim czasie pełne zaufanie artystów. Symboliczne wprost znaczenie ma fakt, że artyści Rytmu, zrywając na znak protestu obrazy swe ze ścian Zachęty, przenieśli wystawę właśnie do salonu Garlińskiego. Dowodem zaufania niech będzie i to, że w ostatnim sezonie wystawiali u niego swe prace: Borowski, Skoczylas, Niesiołowski, Zamojski, Niewska, Sliwiński, Stryjeńska, Mierzejewski, Czerny, Tom, I. Witkiewicz, R. Malczewski, obecnie na wystawie Rytmu «u Garlińskiego» figurują nazwiska: Sleńdziński, Husarski, Ż. Kamiński, Kramsztyk, Żak, Schrammówna, arch. Borowski, Baudouin de Courtenay.

Dysponująca olbrzymim lokalem, odwiedzana z nałogu przez publiczność Zachęta kompromituje się nadal i podrywa swe znaczenie. Do tego prowadzi stosowana przez artystów, obdarzanych zaufaniem «miłośników» — maniera «ilościowego zapełniania sal wystawowych i «salonu Zachęty». «Sale muszą być zapełnione — to jest dewiza, o poziom mniejsza. Trudno o konsekwentniejsze przystosowanie się do obecnych nouveau-riche'owskich czasów. To też w salonie znajdują się niejednokrotnie obrazy, których nie umieściłaby na swej wystawie żadna szanująca się szkoła początkowa dla malarzy. Jeśli się chce być programowo konserwatywnym, to trzeba przynajmniej umieć prowadzić wyższą politykę konserwatywną. A konserwatyzm musi być przedewszystkiem polityką prestige'u. Nie wolno mu nigdy doprowadzać do tego, by ktokolwiek przejrzał, że niema właściwie czego konserwować. Musi się oprzeć na zasadzie, że jeśli już nie dopuszcza niczego nowego, to to, co daje, ma swoją wypróbowaną, starą ale

Ludomir Śleńdziński *Portret p. B. K. (olejny)*



Teodor Bursze *Projekt Maneża*



Paweł Wędziagolski *Projekt kolonji oficerskiej*

Teodor Bursze i Juljan Lisiecki *Projekt koszar*

jarą wartość. Ale co powiedzieć o konserwatyźmie, który stoi poniżej najprzeciętniejszego poziomu technicznej przyzwoitości? Zabija oczywiście sam siebie, a wkoło siebie szerzy demoralizację i zniechęcenie?»*)

Zniechęcenie to musiało wreszcie doprowadzić do wybuchu. Było nim tegoroczne Walne Zebranie w Zachęcie. Wobec tępego i złośliwego uporu «miłośników» opuścili lokal «Zachęty»: Grupa «Rytm», Związek Zawodowy Grafików, T-wo Artystyczne i in. Pozostała w «Zachęcie» niewielka grupa malarzy i rzeźbiarzy (nazwiska ich będą odtąd zawsze nosiły pewien specjalny charakter) dla których silniejszą podnietą, niż koleżeństwo, niż troska o podniesienie poziomu sztuki, — jest «pasek» na niekulturalności i niewyrobieniu krytycznem «miłośników» Zachęty.

St. W.

WALKA O PRAWA ARTYSTÓW W T-WIE ZACHĘTY SZT. P. W WARSZAWIE.

Organizacja T-wa Zachęty Szt. P. w Warszawie jest jednym z tych przeżytków z okresu niewoli, których w naszem życiu publicznem wiele jeszcze pozostało, a które tamują normalny jego rozwój.

Członkowie T-wa Zachęty dzielą się na dwie grupy: na grupę artystów i trzykroć liczniejszą grupę t. zw. «miłośników». Wszyscy ci członkowie są w decyzji o składzie władz T-wa (na walnych zgromadzeniach) równouprawnieni. Skutkiem takiego układu stosunków «miłośnicy» majoryzują stale słabszy liczbowo żywioł artystyczny i to w sprawach dla T-wa najbardziej istotnych, np. w wyborze artystów do komitetu.

Artyści zasiadający w komitecie stanowią komisję fachową T-wa, zadaniem ich jest przyjmować dzieła na wystawy, udzielać sal na wystawy zbiorowe, rozmieszczać obrazy i zakupywać dzieła do rozlosowania. Niema chyba towarzystwa, w któremby zawodowcy pozwolili na to, by komisję kwalifikującą ich uzdolnienia fachowe wybierali laicy, «miłośnicy» ich produkcji, ale tak jest w Zachęcie i dlatego w wyborze decydują najrozmaitsze względy uboczne, tylko nie artystyczne.

Kto są ci «miłośnicy», jaki jest ich stosunek do sztuki i artystów, co daje im prawo decydowania w sprawach tak doniosłych jak wybór rzeczoznawców-fachowców? Ktoś stojący zdala od stosunków panujących w Zachęcie sądzić może, że są to ludzie zasłużeni około rozwoju sztuki, ludzie tworzący galerje dzieł sztuki, aby je potem podarować narodowi, mecenasi, wysyłający młodych artystów na swój koszt zagranicę, fundujący dla chorych artystów sanatorja, lub wreszcie finansujący pisma artystyczne. Sąd taki byłby jaskrawą ułudą. «Miłośnicy» nasi, mimo że ich jest w samej Zachęcie 922, ani nikogo zagranicę nie wysłali, ani jednego, nawet najmarniejszego, pisma artystycznego nie wydali, żadnej galerji nie utworzyli — natomiast, mimo swego «miłośnictwa», z obojętnością i spokojem patrzyli na śmierć w nędzy takich artystów, jak zmarły w ub. roku Jan Rembowski i w tym roku Wł. Porankiewicz — nie troszczą sie o to, że analogiczny los czeka i wielu innych, utrzymujących się z trudem przy życiu.

Więc jeśli ta wielka liczba miłośników sztuki nie robi nic dla jej rozwoju, ani nie ułatwia warunków bytu artystów, to jednak może finansowo podtrzymuje byt Zachęty? Zajrzyjmy do sprawozdania Tow. Zachęty za rok ubiegły i weźmy cyfry pod uwagę.

Na ogólną sumę przychodów 7,485,415,442 Mkp. w roku ubiegłym, wkładki członkowskie 922 miłośników przyniosły 446,409,196 Mkp.

Od tej sumy odliczyć należy 134,675,000 Mkp., za które zakupiono dzieła do rozlosowania dla «miłośników», czyli suma, którą miłośnicy wnieśli do kasy Zachęty wynosi 311,734,196 Mkp.

Co dają równocześnie artyści materjalnie Zachęcie? Przedewszystkiem bezpośrednio 840,421,879 Mkp., jako połowę 10% komisowego od sprzedaży dzieł sztuki (drugą połowę pobiera sprzedający personel).

Główny zaś dochód Zachęty z biletów wejściowych, wynoszący w ubiegłym roku 5,397,407,800 Mkp. jest przecież wyłącznie zasługą tych artystów, którzy wystawy urządzają.

Zestawienie powyższe wykazuje, że przychód jaki zyskała Zachęta od swych «miłośników» nie jest nawet połową części komisowego, przypadającego Zachęcie ze sprzedaży obrazów, jest dwudziestą częścią sum ogólnych, przysporzonych przez artystów, a dwudziestą trzecią częścią wszystkich przychodów Zachęty. Sumą wnoszoną przez «miłośników» nie możnaby nawet pokryć wydatków administracyjnych T-wa w ciągu jednego miesiąca.

«Miłośników» trzyma jednak przy Zachęcie jakiś interes. Zrozumiemy to, gdy przedstawimy sobie, jakby Zachęta wyglądała, gdyby tak «miłośników» nie było i gdyby oni zamiast bezpłatnych wejść dla siebie i swych rodzin, przez cały rok musieli opłacać normalne wstępy. Przypuśćmy, że zainteresowanie «miłośnika» sztuką sięga aż tak daleko, iż uważałby za swój obowiązek zwie-

*) St. Zahorska: Sztuki plastyczne. Przegląd Warszawski, Marzec 1924 Str. 395.

dzać każdą nową wystawę przynajmnjej raz w towarzystwie jednego członka rodziny. Zmian wystaw w roku mamy piętnaście, jeśli to pomnożymy przez podwójną liczbę miłośników (miłośnik z jednym członkiem rodziny), to otrzymalibyśmy 27,660 normalnych biletów wejściowych, w stosunku do sumy 114,922 normalnych biletów wejściowych, wykupionych w roku ubiegłym, stanowi to część czwartą płynącego z biletów wejściowych dochodu. Porównajmy cyfry raz jeszcze. Czwarta część przychodu ze sprzedaży biletów wynosi 1,349,000,000 Mkp., przychód z wkładek „miłośników wynosi 31,734,000 Mkp., czyli «miłośnictwo» pozbawiło Zachętę przynajmniej około miljarda dochodu w roku ubiegłym.

Zestawienia powyższe ilustrują dobitnie jakie wartości materjalne wnoszą w Zachętę «miłośnicy". A co wnoszą w T-wo moralnie? Na zebrania doroczne — ohydną atmosferą przedwyborczych wieców politycznych, w stosunku do artystów, których sztuka jest dla nich niezrozumiałą, cynizm, złośliwość i brutalną przemoc fizyczną swej stałej przewagi liczebnej.

Dziś jedynem marzeniem artystów jest aby „miłośnicy" afekt swój do artystów stracili, by wypuścili ich ze swojej niedźwiedziej opieki, by przestali wreszcie dusić instytucję, odgrywającą w życiu artystycznem stolicy pierwszorzędną rolę.

Władysław Skoczylas.

PLAFON W PREZYDJUM MINISTRÓW.

Architektura jest sprawdzianem wielkiego malarstwa. Sciany dopiero mogą wykazać w całej pełni słuszność i pewność założeń artystycznych tego lub innego kierunku. Wyzyskanie jednak na ten cel połaci ściennych jest w dzisiejszych warunkach rzeczą niezmiernie trudną, tembardziej przeto winno się podnieść z uznaniem każdy krok, zrobiony w tym kierunku.

Jedną z podobnych prób na wielką skalę był olbrzymi plafon w gabinecie P. Prezydenta Ministrów w gmachu Prezydjum, wykonany przez Sleńdzińskiego. Dwa fragmenty z niego podajemy w reprodukcjach.

Myśl wykonania dzieła podjął i przeprowadził Naczelnik Wydziału Finans.-Gosp. p. Szymczak za prezydentury Ministra p. Nowaka.

Plafon wyobraża z jednej strony okręt z niewiastą w bieli i czerwieni, kierowany mocną dłonią przez sternika nawy, poprzez wzburzone morze. Korab otacza wieniec postaci splecionych, symbolizujących przeciwności losu. Plafon ujęty jest w ramę kasetonów z herbami wszystkich województw Polski. Jest to po wojnie bodaj pierwszy przykład poważnego rozwiązania zadania malarstwa plafonowego.

Równą opieką otoczył p. Szymczak i przebudowę gmachu, umożliwiając przez to przeprowadzenie jej z należytą pieczołowitością, czyniąc ją jednem z najkulturalniejszych przedsięwzięć w tym kierunku. Przebudowa tego interesującego gmachu zabytkowego, bo sięgającego czasów pałacu Kazimierowskich, odbyła się pod naczelnem kierownictwem prof. M. Lalewicza oraz architektów J. Krupy, T. Burszego i J. Dąbrowskiego.

Ze względu na wysoką wartość artystyczną pomienionych robót, w najbliższym numerze poświęcimy im obszerniejszy artykuł.

St. W.

KONKURSY NA POMNIKI.

O wyglądzie i wartości rzeźbiarskiej pomnika nie można sądzić ze szkicu. Czem będzie dzieło skończone, *w skali*, wnioskować możemy tylko z ukończonych prac artysty, nie zaś z tej lub innej, przypadkowo trafnej, sylwety figurki szkicowej. Figurki mogą odpowiadać zadaniom konkursu, lecz w żadnej mierze nie świadczą o kwalifikacjach artysty do monumentalnego ich wykonania. Dopóki przeto nie wyszkolimy nowych kadr rzeźbiarzy, rozumiejących właściwe zadanie rzeźby pomnikowej, za jedyną drogę usuwającą ewentualne nieporozumienia uznaćby należało nie drogę konkursów, lecz zwracanie się bezpośrednie do artystów, którzy już złożyli dowody umiejętności kształtowania monumentalnego. Tak np. bezpośrednie zwrócenie się do Wittiga — dało oczekiwany rezultat dodatni. Jego «Pomnik Lotników» jest jedną z najszczęśliwszych bodaj prób związania rzeźby figuralnej z cokolem w jedną całość, bez naruszenia organiczności i prostoty. Nagrodzony I nagr. projekt Biernackiego na pomnik dla poległych saperów — jest już bardziej skomplikowany, tematowo niejasny. Wielkie, lapidarne formy, oblepiające cokół, mogą wypaść nudnie w pomniku skończonym, obciążają go przytem przyziemnie, czyniąc podobnym w pewnym stopniu do fontanny. Myśl o prostej wymowie form, jaką widzimy u Wittiga, nie była tu kierowniczą ideą. — Projekty Lubelskiego odznaczają się geometryzacją — zbliżają się najbardziej do architektury. Im też najmniej grozi utrata walorów monumentalności po wykonaniu ich w skali właściwej. Upodobanie do wyłą-

Jan Biernacki *Projekt pomnika dla saperów*

Wacław Wąsowicz *Portret (olejny)*

C. Sokół *Wizja architektoniczna*

Tymon Niesiołowski *Kompozycja (olejny)*

Aleks. Żurakowski Proj. Pomnika „Nocy Listopadowej"

Marjan Lubelski Pomnik dla Saperów (projekt)

Marjan Lubelski Pomnik dla d-a Zamenhofa

Edward Wittig Pomnik dla Lotników (projekt)

Szczepkowski Pomnik Wolności I nagroda

cznego operowania skośnemi formami ściętych piramid — czynią je natomiast nieco monotonnemi.

Plon najobfitszy przyniósł konkurs na pomniki, mające uświetnić pamięć bohaterów walki o niepodległość Polski. Konkurs w całej rozciągłości wykazał niewyrobienie w tym kierunku naszych art.-rzeźbiarzy. Prace nadesłane (niezwykle obficie) były przeważnie rozwiązaniami szablonowo - prowincjonalnemi, o tych lub innych pomysłach i alegorjach, w bryle jednak, w masie rozwiązane po dyletancku. Z tej powodzi należy wyróżnić przedewszystkiem projekt Szczepkowskiego, nagrodzony I nagrodą. Pomyślany szeroko i prosto, jako zespół dwóch brył zasadniczych — podstawy z postacią, w schemacie wydłużonego sześcianu — tworzy całość zamkniętą. Czy rzeźba wyrażona w szkicu zapomocą wcinań głębokich i ostrych nie straci swych efektów po wykończeniu i ustawieniu jej w świetle rozproszonem, to jeszcze pytanie. Odpowiedź na nie może dać tylko wykończona praca artysty. Wspomnieć też należy o pomyśle Ostrowskiego, wyzyskującego w projekcie wrota kamienne na zboczu cytadeli przed miejscem tracenia rycerzy naszej niepodległości. Być może, że był to w założeniu najbardziej racjonalny pomysł z całej wystawy. Nagrodę drugą otrzymał Żurakowski, dając, jako pomnik, symbol Nocy Listopadowej Wyspiańskiego. Nike na wysokim słupie prostokątnym, ujętym w stylu „moderne". Jedyny to pomysł doby ostatniej, rozwiązujący zadanie pomnika w postaci wysokiego słupa z rzeźbą wieńczącą, pomysł tak rzadko u nas opracowywany. Kolumna Zygmunta, zdawałoby się, mogła natchnąć w tym kierunku inwencję naszych rzeźbiarzy.

Reasumując powyższe wywody zaznaczamy raz jeszcze, że nie konkursy, tylko wytężona praca artystów nad wykończoną, monumentalną rzeźbą wogóle może nam dać gwarancję lepszych czasów dla naszych pomników. Dotychczas wciąż jeszcze wisi nad nami, jak miecz Damoklesa, secesyjny wieneć secesyjnych wierzb, pochylonych nad secesyjnemi żabkami, rechoczącemi secesyjny nokturn secesyjnemu Chopinowi.

S. W.

KRONIKA ARCHITEKTONICZNA.

Żółwim krokiem posuwa się odbudowa kraju a nastręcza mimo to coraz to nowe powody do utyskiwań, do spóźnionego stwierdzania błędów, które często nie mogą już być naprawione. Jeszcze kilka lat temu — przy braku zamówień — architekci dużo i z przejęciem debatowali wspólnie nad planem uregulowanej rozbudowy Wielkiej Warszawy. Plan ten utworzono. Teraz zaś, z chwilą względnego ożywienia ruchu budowlanego, większość architektów nie zwraca nań żadnej uwagi, przeciwnie, każdy na własną rękę deformuje i kaleczy uprzednio z miłością wypracowane plany, byle tylko nie stracić nastręczającego się obstalunku. Tak np. przeprowadzenie kapitalnego (bo obliczonego nie na z lub 3 lata) remontu b. koszar przy ul. Nowowiejskiej zignorowało zupełnie uchwały uprzednie, dotyczące prawidłowego rozplanowania terenów b. koszar Litewskich w celu uformowania Placu Wolności od Alei Ujazdowskich, oraz przebicia arterji od tego miejsca, aż pod pola wyścigowe. — Założenie nowych, specjalnych urządzeń leczniczych (zakładów ginekologicznych) przy Szpitalu Ujazdowskim, odsuwa również na dalszą metę przeniesienie tego szpitala poza miasto, odkłada zarazem na daleką przyszłość wykorzystanie tego wyjątkowego terenu, w centrum miasta położonego, na rozbudowę muzeum i Sejmu. — Sprolongowanie przez Radę Ministrów dzierżawnego układu dotyczącego pola wyścigowego oraz budowanie na przylegającem polu lotniczem budynków murowanych — również odsuwa prawidłową regulację tych wolnych terenów, nie mówię już o uniemożliwieniu komunikacji prostej z centrum miasta przyszłego Quartier Latine, które miało powstać nieco dalej, w kierunku Rakowca. — Prócz tych faktów dużej miary wspomnijmy także o drobniejszych. Magistrat m. Warszawy wydaje np. szereg pozwoleń na budowę domów, mających już z góry ulec zniesieniu wobec uchwalonego planu regulacyjnego ulic (np. zabudowa ul. Rymarskiej). — Warszawie zaczyna grozić niebezpieczeństwo «przypadku ul. Marszałkowskiej», które nastąpić musi, gdy i nadal podobna bezplanowość i ignorowanie planu regulacji przyświecać będą pracy architektów.

Obawa podobna dotyczy i zależnej od rządu rozbudowy kresów, w pierwszej linji budynków wojskowych. Gmachy, mające na kresach wyobrażać siłę i kulturę Państwa w symbolu jego mocy — w wojsku, — muszą być opracowywane specjalnie pieczołowicie i poddane jasnym, bezwzględnym wytycznym. Budynki koszar, gimnazjów, skarbu z czasów Ks. Warszawskiego lub z wieku 18 i 17-o do dziś dnia są w oddalonych miejscach kresów jedynemi budowlami monumentalnemi, jak przystało na gmachy, reprezentujące moc i powagę Rzplitej. Mimo braku organizacji i ścisłego dozoru artystycznego w tej dziedzinie — podnieść należy z uznaniem zaangażowanie przez M. S, Wojsk. do tej pracy architektów wybitnych, dających gwarancję artystyczną. Jest to sprawa

poważna i lekceważyć jej nie można. — Wspomnieć też trzeba o kilku dodatnich przykładach rozbudowy naszych kresów. Na czoło wysuwa się remont kapitalny zamku w Mirze, zainicjowany przez właściciela ks. Swiatopełk-Mirskiego. Projekt przebudowy zamku wykonany przez arch. T. Burszego, a zaakceptowany z uznaniem przez Wydział Konserski T. O. n. Z. P. — ma być stopniowo wykonany. Poważny stosunek do architektury cechuje też i budowę willi pod Wilnem przez arch, P. Wędziagolskiego. Jest ona przykładem wysokiej kultury architektonicznej przez zachowanie czystej i szlachetnej formy, przekazanej nam przez Palladia. Oby pietyzm i troskę o godność architektury naszego kraju przejęli po nich i inni budowniczy.

L. D.

KILIM.

W przeciwstawieniu do tkanin wschodnich, gdzie zdecydowane kolory równoważono jednym, przedzielającym je, podstawowym tonem, w którym łamały się rozbieżności barw innych i w ten sposób osiągały zharmonizowanie, tkanina polska, w pierwszym rzędzie nasz kilim, wprowadza kolorystyczność polegającą na kontraście, na zestawieniu barw a nie na ich wzajemnym niwelowaniu. Rzecz prosta, że w tak pojętej tkaninie wszystkie jej wady i zalety w dwójnasób silnie występują. I ta zasada naszego kilimu daje mu doniosłą wartość. Tkanina bowiem przedewszystkiem wnosi w nasz dom barwę, a z nią i radość.

Następstwem tej zasady jest odrębny sposób konstruowania ornamentu. Zdecydowana zamaszystość szerokiej plamy występuje tu w miejsce azjatyckiej drobiazgowości nikłych ozdób lub zalewania całej powierzchni małemi kostkami, mnożącemi się w nieskończoność. Powikłanie i zawęźlenie azjatyckiego ornamentu odpada, występuje natomiast zdecydowane równouprawnienie położonych obok siebie, zwartych motywów.

I jeszcze rzecz jedna. Kilim jest wytworem poziomego krosna, którego ruch jest mechaniczny, a którego płocha obejmuje całą szerokość. Dobra tkanina musi wyraźnie mówić o sposobie, w jaki zastała wytkaną. A zatem jest rzeczą niekulturalną mozolne i z konieczności niepoprawne wyrabianie plagjatów, któreby przypominały gobelin lub dywan. Każda technika ma swój urok, a rozmaitość technik zapewnia nam najskuteczniej posiadanie rozmaitych wyrobów, z których każdy wnosi w nasz dom coraz to inny efekt, inaczej uderza w naszą wyobraźnię i w sposób sobie właściwy nas wzbogaca.

Gdy ze stanowiska tych kilku zasadniczych wymagań rozpatrzymy naszą produkcję w kraju, musimy niestety dojść do stwierdzenia, że wiele, bardzo wiele robi się rzeczy złych, wadliwych, sprzecznych z pojęciem wogóle tkaniny, a nie tylko kilimu. Naiwne, naturalistyczne kwiaty olbrzymich rozmiarów, lub też żywcem w tkaninę wtłoczone papierowe wycinanki, stanowią wciąż jeszcze niestety znaczną część wytwarzanego towaru. Ale z masy tej wyłaniają się skuteczne usiłowania. Na plan pierwszy wysunęły się wytwórnie zakopiańskie i warszawski „Kilim Polski", przyczem pierwsze odznaczają się walorami kolorystycznemi, drugi zaś wartościami kompozycyjnemi. Pomyślnie również zapowiada się „Kilim Beskidzki" w Gorzeniu oraz warsztat poznański. Pracownie krakowskie i w Glinianach utkęły niestety w drodze.

Łatwo byłoby zganić czy skrytykować niezmierzoną ilość wadliwych wytwórni kilmowych. Nie ta droga jednak prowadzi do sanacji. Uznać bowiem należy, że najuczciwsze nasze wysiłki wytwórców uzależnione są od zbytu, — że tylko zapotrzebowanie naprawdę wartościowego wytworu wywoła nareszcie w zacofanych wytwórcach szlachetny wysiłek.

Adam Dobrodzicki.

KRONIKA KONSERWATORSKA.

Kataklizm wojenny i długoletni brak racjonalnej konserwacji dotkliwie odbił się na naszym stanie posiadania. Tembardziej więc podwoić musimy czujność. W „Kronice Konserwatorskiej" stale omawiać będziemy aktualne zagadnienia i sprawy, związane z konserwacją i opieką nad zabytkami sztuki.

Wilanów. Przy pałacu wilanowskim, nadwątlonym mocno w ostatnich kilkunastu latach, a zwłaszcza w okresie wojennym przez ząb czasu, co wywołało zrozumiałe zaniepokojenie zarówno kół fachowych, jak i opinji publicznej — prowadzone są od lat trzech roboty konserwatorskie pod kierunkiem profesora J. Wojciechowskiego i arch. T. Sawickiego. Restaurację rozpoczęto od najbardziej zagrożonego skrzydła prawego. Prócz nieodzownego remontu dachów nad całym pałacem, z których Niemcy w czasie okupacji zdarli blachę miedzianą, dokonano całkowitej zmiany pokrycia dachowego nad skrzydłem prawem, od strony dziedzińca. Dach ten zniekształcony w swoim czasie przez nadanie mu zbyt płaskiego spadku i oparcie o gzyms balustrady, otrzymał właściwe pierwotne nachylenie i kryje się obecnie, tak jak na innych skrzydłach pałacu, za balustradą. Zasadnicza ta zmiana

wpłynie niewątpliwie w sposób dodatni zarówno na wygląd estetyczny, jak i na racjonalną konserwację płaskorzeźb pod gzymsem, ulegających stale zawilgoceniu. Wraz z remontem dachów uregulowano ważną sprawę odpływu wody przez urządzenie w gzymsie głównym tak zwanych „gargulców". Przegniłe części stropu nad apartamentem mieszkalnym pierwszego piętra w prawem skrzydle zostały wznowione i odciążone przez wprowadzenie wiązarów wiszących. Niefortunnie zastosowane w czasie jednego z remontów w wieku XIX, gipsowe ażury w balustradach postanowiono zastąpić kamiennemi tralkami według wzoru, jaki się dochował, to w roku ubiegłym częściowo już uskuteczniono. Najbardziej zagrożonemi okazały się płaskorzeźby, biusty i panoplja, stanowiące integralną całość z architekturą pałacu. Wykonane przeważnie w technice narzutowej i wystawione bezpośrednio na działania atmosferyczne i zacieki, ulegały, zwłaszcza w ostatnich czasach, szybko posuwającej się ruinie. Roboty rzeźbiarskie i sztukatorskie, mające na celu ich restaurację, względnie uratowanie przynajmniej walorów dekoracyjnych, prowadził art. rzeźb. J. Biernacki przy pomocy kilku młodych rzeźbiarzy. Dotychczas odrestaurowane zostały płaskorzeźby i biusty w skrzydle prawem — i przylegającej doń części korpusu środkowego. Prof. Biernacki szczęśliwie wywiązał się z trudnego problemu, jaki miał przed sobą. W najbliższej przyszłości omówimy na tem miejscu dokładniej rzeźby wilanowskie, technikę i metodę ich restauracji, która zarówno pod względem technicznym jak i stylistycznym, wypadła nader udatnie.

Nad całokształtem robót, dokonywanych w Wilanowie, czuwa specjalna komisja, powołana ze względu na wyjątkowe artystyczne i historyczne znaczenie pałacu przez wojewodę warszawskiego. W skład jej, obok konserwatorów państwowych i pełnomocnika właściciela, wchodzi delegat Tow. nad Zab. P. prof. O. Sosnowski. Pożądane byłoby tylko, żeby tak konieczne, a podjęte zbyt późno prace konserwatorskie w Wilanowie posuwały się w szybszem, niż dotychczas, tempie.

Brochów. Dzięki pracy dr. T. Szydłowskiego pod tyt. „Ruiny Polski" mamy prawie wyczerpująco zobrazowane ciężkie a niepowetowane straty, jakie wyrządziła wojna europejska, obracając w gruzy i zgliszcza szereg cennych budowli zabytkowych w Małopolsce i na terenie b. okupacji austrjackiej. Polska północna i kresy nie doczekały się i nie doczekają się już pewnie analogicznej monografji. A i tu burza wojenna uczyniła poważne szczerby, bodaj nawet jeszcze dotkliwsze, dość wymienić kościół pokamedulski w Wigrach pow. suwalskiego, malowniczo sytuowany nad samem jeziorem Wigerskiem, kościół i klasztor pobernardyński w obróconym w zgliszcze Przasnyszu, a zwłaszcza, najcenniejszy z nich i najpiękniejszy w swej surowej prostocie, kościół w Brochowie nad Bzurą w pow. Sochaczewskim. Zestawione obok reprodukcje, przedstawiające Brochów przed i po zbombardowaniu, mówią same za siebie. Jedyny ten, konsekwentnie w systemie architektury warownej aż do szczegółów przeprowadzony kościół - castellum, któremu prof. Szyszko Bohusz poświęcił specjalne studjum, dochował się do ostatnich czasów w postaci niemal nietkniętej przez późniejsze przeróbki. Dziś są to smutne i potężne ruiny. Trzy wieże - baszty utrącone zostały do wysokości pierwszego piętra, wyburzony szczyt zachodni i ściana południowa odsłoniły wnętrze. Dobrze jednak się stało, że postanowiono kościół ten, imponujący i przepiękny w swej sylwecie, odbudować a nie pozostawić i konserwować w ruinie, co początkowo było brane poważnie pod uwagę, projekt odbudowy, wykonany przez konserwatora zabytków J. Wojciechowskiego, wspólnie z arch. T. Sawickim, rozwiązuje sprawę pomyślnie i z umiarem. Zachowując te same wysokości i proporcje, autorzy nie dążą do identycznego powtórzenia wyglądu pierwotnego, choć dochowały się z przed wojny dokładne zdjęcia pomiarowe i fotografje. Wychodząc z tej samej prostoty form, szczęśliwie i taktownie wprowadzili pewne drobne innowacje, akcentując w ten sposób różnicę między autentyczną częścią murów a nową nadbudową. W roku bież. parafja, dzięki pomocy ze strony departamentu sztuki i pożyczce z Banku Odbudowy, przystępuje do restauracji, która potrwa lat kilka.

Z. Rokowski.

KRONIKA MUZYCZNA.

W drugiej połowie sezonu koncertowego r. 1923/24 konstatujemy dość znaczne — jak na Warszawę — ożywienie ruchu muzycznego w stolicy. Wynika to zarówno z wznowionych, po blisko półrocznej przerwie, stałych koncertów w Filharmonji, recitali i wieczorów muzycznych w Sali Konserwatorjum, jak i z chwilowego pobytu w Warszawie licznych gości z zagranicy (Battistini, Smirnow, Hoehn, Orłow, Marteau, Berdiajew, Kussewicki i inni),

Oryginalną twórczość muzyczną, tak anemiczną u nas — powiększyły między innemi, dwa utwory, wysuwające się na plan pierwszy obecnych zainteresowań muzycznych

Warszawy: opera «Noc letnia» Emila Młynarskiego i III symfonja Karola Szymanowskiego.

Trzyaktowa opera Młynarskiego (premjera dn. 24 marca r. b.) osnuta jest na tle niezbyt pomysłowego i oryginalnego libretta H. Frieda w tłumaczeniu T. Godeckiego. Wątła akcja — jak głosi afisz, dzieje się we Francji w XVII wieku — zawiązuje się na podłożu sielankowego romansu księcia (Gruszczyński) i Rózi-ogrodniczki (Mokrzycka). Pomysł nienowy; Rózia tem się różni od swojej dalekiej poprzedniczki Żerbiny z «La serva padrona» Pergolese'go (XVIII w.), że ostatecznie, nie zostaje księżną, a wychodzi za Jana, ogrodnika (Freszel).

Krótki i energiczny wstęp orkiestry w F dur, pod umiejętną dyrekcją A. Dołżyckiego rozpoczyna operę, zakończoną tym samym tematem. Partje liryczne (koniec I aktu, początek II i III-ego), duety, djalogi i chóry urozmaicają tę, barwnie instrumentowaną operę. Tańce pasterzy, ludu podczas uroczystości weselnych, intermezzo baletowe przed tronem w akcie III-cim dodają jej taniego trochę efektu, utrzymując całość, pozbawioną silniejszego wyrazu dramatycznego, w guście tradycyj włoskich.

Trzecia symfonja Szymanowskiego «Pieśń o nocy», owacyjnie przyjęta w Filharmonji dn. 11 kwietnia r. b. jest pod względem formy raczej poematem symfonicznym, niż symfonją w klasycznem znaczeniu tego słowa. Zarówno tytuł nasuwający określoną treść poetycką, brak tradycyjnej cztero czy trzyczęściowej formy, jak i zawartość muzyczna świadczą o nawskroś nowoczesnem pochodzeniu tego utworu. Stylem muzyki i zabarwieniem orjentalnem symfonja przypomina znaną w Warszawie operę Szymanowskiego p. t. «Hagit». Bethowenowski pomysł w prowadzeniu partji wokalnej (solo tenorowe) przy końcu symfonji stanowi poetycko-muzyczne, pełne mistycznej głębi motto utworu.

Szczegółowa estetyczno muzyczna ocena dzieł tego typu, co III symfonja Szymanowskiego, należy do przyszłości.

H. D.

W sobotę dn. 10 maja r. b. w Sali obrad Zarządu Polskiej Macierzy Szkolnej odbyło się zebranie w sprawie realizacji znanego czytelnikom „Południa" projektu Polskiej Akademji Wiedzy Muzycznej.

Po szczegółowem wyjaśnieniu sprawy przez autora projektu p. E. Wrockiego i krótkiej dyskusji, zebrani w liczbie kilkunastu osób, przyjęli jednogłośnie następujący wniosek: upoważnia się komisję tymczasową, złożoną z pięciu osób, prezydujących na zebraniu, do przygotowania ogólnego zebrania wraz z przedstawicielami poszczególnych instytucyj muzycznych, celem wyłonienia Komitetu Organizacyjnego Polskiej Akademji Wiedzy Muzycznej. *D.*

WYSTAWY OBRAZÓW W KRAKOWIE.

W niedzielę dn. 25.V otwarty został w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych Salon Wiosenny. Zapełniają go po większej części obrazy członków «Sztuki», których część była na wystawie «Sztuki» w Warszawie. Patrząc na tę wystawę oczyma Warszawiaka, przywykłego do wystaw Zachęty, niepodobna nie przyznać, że poziom salonu Krakowskiego jest niewątpliwie wyższy od przeciętnych pokazów Zachęty. Dobra tradycja, której podstawą jest pewien poziom techniczny i uczciwość artystyczna, nie przestała jeszcze w Krakowie obowiązywać, przynajmniej jeśli chodzi o filary szkoły krakowskiej. Młodsza generacja, a przynajmniej jej część w Salonie reprezentowana, nasuwa jednak poważne troski; nie mając technicznej sprawności swych mistrzów, pozostając niekiedy nawet w tyle poza przeciętnym poziomem, nie wykazuje przytem żadnej tendencji szukania nowych dróg, żadnych prób ku samodzielności lub choćby przewartościowania. W miłym półśnie maluje dziś tak jak przed laty dwudziestu i szuka rozwiązania tych samych zagadnień, co wówczas. Nic nowego — żadnego świeżego tchnienia.

Prócz obrazów, któreśmy już widzieli w Warszawie, Weiss wystawił jeszcze jeden akt kobiecy, mający te same zalety i wady, co inne jego obrazy, ta sama doskonałość pędzla, jeśli chodzi o wydobycie bogatej gamy subtelnych i ciepłych tonów barwnych, to samo miękkie przemodelowanie ciała i oddanie miękkości materjału — i ta sama bierność wobec zagadnienia formy. Po tylu i tak świetnych próbach, po osiągnięciu takiej technicznej sprawności, nie widać u niego dążenia do syntezy, do stworzenia systemu formalnego. — U Weissa przedmiot stwarza surogat formy. Forma nie opanowuje przedmiotu. Kompozycja obrazu rozumiana jest przedewszystkiem jako zagadnienie barwy, a że barwa ma u niego przedewszystkiem za zadanie oddanie materjalnej jakości przedmiotu, więc i całe zagadnienie kompozycji musi być w kompromisie ze ścisłością przedmiotową.

Mehoffer wystawił również kilka obrazów, między innemi dwa kartony do witrażów. Szczegółowa analiza tych kompozycyj — niemożliwa na tem miejscu — byłaby bardzo pouczająca, gdyby chodziło o wykazanie, co to jest nieporozumienie w sprawie dekoracji. Cała kompozycja oparta — dla osiągnięcia dekoracyjności — na układzie symetrycznym, a jednak mimo prawidłowość układu wrażenie dekoracyjności nie zostało osiągnięte. Zawiła i niejasna linja konturowa figur i grup, pod-

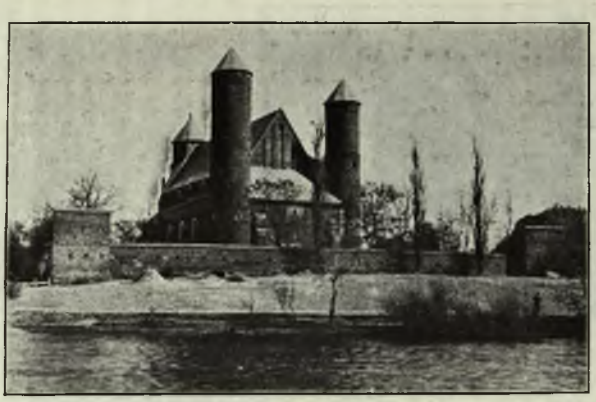
Sala jadalna

Bibljoteka

Gabinet (w w wieży)

Westibul

Teodor Bursze. Projekt odbudowy zamku Ks. Św. Mirskiego w Mirze.



Kościół w Brochowie przed wojną

Kość. w Brochowie po wojnie (str. wschodnia)

„Triumf Sobieskiego". Pałac w Wilanowie (korpus główny)

„Patientia" w niszy skrzydła prawego. Pałac w Wilanowie.

Biust przy rezalicie środkowym praw. skrz. Pałac w Wilanowie.

dająca się przypadkowościom naturalistycznie ujętego przedmiotu, daje wrażenie wiernego oddania przedmiotu, a nie dekoracyjnej prawidłowości.

O innych członkach «Sztuki», jak Pieńkowski, Sichulski, Jarocki niema nic nowego do zaznaczenia. Ani trochę inni i ani trochę lepsi, jak byli dotąd. Z artystów stojących poza «Sztuką» Waśkowski wykazuje w swym portrecie p. Dante-Baranowskiego pewne dążenia do uproszczenia formy i jakgdyby zaczątki poszukiwań w tym kierunku, przy ciemnym i dość słabym kolorycie. Przerażające pod względem kompozycji i formy są pomysły p, Jabłońskiego («Obrońcy Lwowa») i p. Gepperta (smutne zastosowanie wesołych łowickich pasów w kompozycjach «Pobudka» i «Zwycięstwo»).

Z rzeźb jest jedna ciekawa głowa kobieca (autor nie podany w katalogu) o spokojnej sylwecie, jednolita w ujęciu. Raszke dał rzeźbę, fragment grupy ołtarzowej dla Zawiercia, który jest wymownym dowodem tego, do jakiej degeneracji w rzeźbie może doprowadzić powierzchowne parafrazowanie późnego gotyku, poparte jego gruntownem niezrozumieniem i wyłącznie powierzchownem zadowalnianiem się efektami malarskiemi. Reszta artystów wystawiających z poza «Sztuki» przedstawia dość smutny obraz bezwładu i raczej upadku, aniżeli rozwoju.

Prócz Salonu jest w Krakowie obecnie jedna jeszcze tylko wystawa w prywatnym Salonie przy ul. Florjańskiej. Jest to zbiorowa wystawa dzieł T. Axentowicza. Uwiodła go jedwabna suknia kobieca. Początkowo są to uczciwe portrety w stylu Kaulbacha, w których miękki, doskonale oddany błysk jedwabiu, odgrywa dość znaczną rolę. Potem zaczynają się pastele, coraz więcej pasteli i coraz więcej sukien. Atłasowe, rożowe, kremowe. Kilka śmiałych pociągnięć kredką, a już jedwab błyszczy, jak prawdziwy i upaja nietylko widza, ale i malarza, który zapomina o tem, że jest jeszcze i kobieta — jest jeszcze i obraz.

W tej bezdusznej, jedwabnej elegancji zatraca się wkońcu wszystko i nie pozostaje już nic więcej, prócz tego czarującego jedwabiu no i pięknych, złotych ram, które w każdym razie wyglądać muszą dość efektownie na tle matowych tapet salonów. W rezultacie przegląd majowy Krakowa — prócz sędziwych a wiecznie żywych piękności miasta, nie dał żadnych wrażeń ożywczych, płynących z życia współczesnego.

St. Z.

RUCH ARTYSTYCZNO-NAUKOWY W KRAKOWIE.

Świadectwem żywotności Krakowa i chęci utrzymania dawnych tradycyj jest praca artystyczno-naukowa ostatnich kilku lat. Z natury rzeczy ruch w zakresie badań nad sztuką nie może być znany szerszemu ogółowi — choćby ze względu na trudności wydawnicze. Sądzimy, że będzie rzeczą pożądaną podanie kilku wiadomości o tem, co się na tem polu dzieje. Naprzód jednak parę słów o działalności instytucyj, mających za zadanie ochronę, restaurację lub inwentaryzowanie zabytków. I tu bowiem, mimo braku funduszów i innych przeszkód, dość dużo się robi. Zbyteczne byłoby chyba przypominać restaurację Wawelu przez prof. Szyszko-Bohusza, w trudniejszem jeszcze może położeniu pod względem organizacyjnym i finansowym znajduje się, szczególniej od ostatnich pięciu miesięcy, Urząd Konserwatorski (przy Województwie). Podczas ostatnio przeprowadzanych redukcyj Urząd Konserwatorski w Kielcach, zresztą dotąd wprost znakomicie funkcjonujący, został skasowany, a obszar jego (województwo kieleckie) przydzielony do Urzędu Krakowskiego, przyczem skład personalny tego ostatniego pozostał niezmieniony. Jasne więc jest, że nie może on na tak wielkim obszarze rozwijać owocniejszej działalności, nie posiadając odpowiednich kredytów państwowych, mimo to, mimo brak pieniędzy np. na konieczne odnowienie barokowych posągów apostołów przed kościołem św. Piotra w Krakowie, urząd ten zdołał uratować szereg zabytków od zagłady, lub przynajmniej chwilowo opóźnić ich zniszczenie, a prócz tego wykonuje katalog wszystkich zabytków na obszarze województwa. — Druga instytucja o szerszym, choć zbliżonym charakterze, to Towarzystwo Miłośników Historji i Zabytków Krakowa. Z ostatnich prac jego zanotować należy wydanie trzeciego tomu «Domów krakowskich» p. Chmiela (dyrektora Archiwum Miejskiego) i przygotowanie do druku nowego tomu «Rocznika krakowskiego», poświęconego zakonowi dominikańskiemu z okazji jego jubileuszu. Mówiąc o nowych wydawnictwach wspomnieć trzeba o inicjatywie dr. Kopery (dyrektora Muzeum Narodowego) wydawania ilustrowanych katalogów celniejszych zabytków muzeów polskich. Jak wiadomo, Muzeum Narodowe w Krakowie wydało już dwa zeszyty, zawierające nader pożyteczny wybór najlepszych dzieł sztuki, w niem się znajdujących. — Z wewnętrznych prac organizacyjnych, podnieść musimy fakt ciągłego porządkowania i inwentaryzowania wspaniałej kolekcji zbioru graficznego Bibljoteki Jagiellońskiej. Podobnież, choć z konieczności na

mniejszą skalę, pracuje Uniwersyteckie Muzeum Sztuki i Archeologji, tak pomocne przy ćwiczeniach z zakresu historji sztuki.

W ostatnich miesiącach ważnym faktem było założenie Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych, mającego grupować najwybitniejsze jednostki ze sfer artystycznych, naukowych i konserwatorskich. Prezesem tej instytucji, pomyślanej na większą skalę, został wybrany Edward hr. Raczyński, a osoba sekretarza generalnego Szyszko-Bohusza daje rękojmię, że wydawnicze zamierzenia Instytutu nie pozostaną w krainie projektów i marzeń. Naprzód ma się ukazać praca prof. J. Mehoffera.

Przejdźmy do twórczości naukowej na polu historji sztuki. Na pierwszem miejscu postawić tu należy działalność Komisji Historji Sztuki Polskiej Akademji Umiejętności. W jesieni ubiegłego roku ukazał się ostatni zeszyt «Prac» Komisji a w zimie indeks do II-go tomu. Szereg zupełnie gotowych prac członków Komisji czeka na możność druku. Z jak różnych dziedzin były przedstawione prace w Komisji w r. 1923 i 1924 zobaczymy z poniższego przeglądu (podajemy tylko większe rozprawy). A więc profesor Uniw. Jagiell. Jerzy hr. Mycielski przedłożył pracę o «Kościele polskim św. Stanisława w Rzymie»; prof. U. J. Juljan Pagaczewski o «Gobelinach Stefana Korycińskiego» i o «Posągu srebrnym św. Stanisława w kościele paulinów na Skałce». Praca ta nawiązuje do całej twórczości Stanisława Stwosza i zakrojona jest na większą skalę. Docent U. J. Dr. Szydłowski i architekt Stryjeński przedłożyli pracę o dworach, budowanych przez Kubickiego w pierwszem dziesięcioleciu XIX wieku. Ks. Dr. Kruszyński zreferował swe badania nad pasami polskiemi, zrobionemi we Francji i w Niemczech; Dr. Furmankiewiczówna nad podziemiami kościoła benedyktynów w Mogilnie i w Wielkopolsce i nad rzeźbami romańskiemi z Goźlic; Dr. Ameisenowa dalsze swe badania nad malarstwem średniowiecznem; Dr. Bochnak pracę swą nad makatami marszałka de Créqui (w posiadaniu hr. Pusłowskiego); Dr. T. Dobrowolski nad kościołem romańskim w Wysocicach. P. K. Skórewicz z Warszawy przedstawił pracę o dziejach zamku Warszawskiego, ilustrowaną zdjęciami architektonicznemi i fotograficznemi. Prócz tego również w Akademji przedłożył prof. P. Bieńkowski niektóre wyniki swych długoletnich badań nad typami barbarzyńców w sztuce starożytnej, jako ułamki dalszego tomu swego Corpus barbarorum gentium. Swiadczy to o tem, że historja sztuki w Polsce interesuje się nietylko sztuką polską. Gdy mowa o pracach z historji sztuki, nie należy zapominać również i o opracowaniu przez prof. Szyszko-Bohusza, odkopanych przez niego fragmentów murów katedry Bolesława Chrobrego na Wawelu (ogłoszone w XIX Roczniku krakowskim). Nie wyczerpuje to jednak ruchu na tem polu w Krakowie, wspomnieć należy także o pracach młodszych historyków sztuki. Dzięki Muzeum Techniczno-Przemysłowemu mogły się ukazać w druku dwie rozprawy, powstałe w Zakładzie Historji Sztuki Uniw. Jagiell.: Dr. Bochnaka: Makaty marszałka de Créqui, Dr. Dobrzyckiego: Porcelana śląska i Dr. Dobrowolskiego dwie drobne prace. Wogóle Zakład Historji Sztuki stara się rozwinąć szerszą działalność, skrępowaną głównie niemożnością kompletowania czasopism i zakupna książek, wskutek niewystarczającej dotacji. Skala zainteresowań adeptów historji sztuki jest dość szeroka, bo od starożytności grecko-rzymskiej począwszy, aż do XIX wieku. Do tego ostatniego odnosi się kilka ostatnich, wykonanych już rozpraw doktorskich, a więc monografje: p. Gutkowskiej o Głowackim, p. Jarosławieckiej o architekturze pseudoklasycznej w Krakowie i p. Sawickiej o Kielesińskim. W robocie są już ponadto inne. Na drukowanie ich nie zezwalają jedynie warunki zewnętrzne. Żałować należy, że podobnie, jak brak pieniędzy na «Kronikę Uniwersytecką», tak nie znajdą się fundusze na wydawanie Prac Zakładu Historji Sztuki Uniw. Jagiell. — Należy podkreślić, że Wydział Nauki Ministerstwa W. R. i O. P. idzie szczególniej w jednym kierunku na rękę pracownikom naukowym, tak starszym, jak młodszym, mianowicie przez udzielanie subwencyj na wyjazdy zagranicę, coprawda niestety tylko w dwu wypadkach. — Z krótkiego tego przeglądu widzieć można, że jednak mimo powojenne warunki, historja sztuki w Krakowie pracuje i tworzy. O stosunkach zaś z zagranicą świadczyć mogą fakty takie, jak wysłanie przez Ministerstwo W. R. i O. P., dzięki uprzejmości Rządu Francuskiego, do Ecole Française w Atenach, ucznia profesora Bieńkowskiego, p. Gostkowskiego, lub nawiązanie kontaktu z Akademją członka jej, profesora uniwersytetu wiedeńskiego, Strzygowskiego w sprawie prac jego zakładu nad architekturą drewnianą w Polsce (w Małopolsce), w związku z opracowaniem architektury drewnianej w całej Europie środkowej, północnej i wschodniej. — Można więc mieć nadzieję, że pewien rozmach, jaki się tu daje zauważyć, utrzyma się i w latach następnych.

St. J. Gąsiorowski.

DRZEWORYTNICY.

Szanowny Panie Redaktorze.

Poniższych kilka uwag proszę przyjąć jako uzupełnienie artykułu o drzeworytnikach, który był drukowany w poprzednim zeszycie «Południa». Brak zbiorów graficznych w Warszawie spowodował to mimowolne pominięcie dwóch wybitnych malarzy, pracujących w Poznaniu.

Nieuniknione konsekwencje linji i plamy, bezwzględność decyzji w rozłożeniu światła i cienia, stanowcze wykreślenie charakteru i wyrazu, oto są zagadnienia, które najbardziej pociągają niezwykły talent Leona Dołżyckiego, jednego z najwybitniej pracujących u nas drzeworytników. Jego ciągły wysiłek w poszukiwaniu formy, która byłaby wyzwolona od zmienności, od chwiejności, poprowadził go do najwyższych uproszczeń. Jeśli się weźmie pod uwagę, że malarz ten odznacza się wybitnym, wybujałym temperamentem, to praca jego, starająca się temu temperamentowi wyznaczyć ustalone granice, staje się tembardziej nieoczekiwana i w bujności swej niesamowita. To też twórczość graficzna Dołżyckiego wśród grafików polskich zajmuje wyodrębnione stanowisko, narzuca się swą siłą przeciwstawiania się różnym płynnym walorom w sztuce, i przez te swoje skłonności do formy abstrakcyjnej zmuszona jest wywalczać sobie dopiero zrozumienie i uznanie. Przestrzeń w grafice tego bujnego malarza została jakby zdławiona, w płaszczyźnie jego drzeworytu ukazuje się indywidualność wyjątkowo skupiona.

Towarzyszem pracy na tej drodze jest Szmaj Józef, któremu przypadło w grafice naszej miejsce najskrajniej posuniętej formy abstrakcyjnej. Fantazja, zagłębiająca się w wartości syntez, ogarniających olbrzymie zawroty zjawisk, gwałtowne skróty, w jakich się ten artysta wyzwala, zupełne nieliczenie się z nawykami przy wyrębywaniu formy, rzucone na teren jego rzeczywiście śmiałej i bogatej pomysłowości, czynią z niego zjawisko, z którem może trudno się pogodzić, ale uszanować i zainteresować się niem musi.

Adam Dobrodzicki.

Z POEZJI.

Stefan Napierski. Poemat. Nakładem autora. Warszawa 1924. Okładkę projektował Ludwik Gardowski.

«Poemat» jest debjutem wydawniczym autora, znanego już ze Skamandra od r. 1921. Wśród Skamandrytów, których poezja tętni młodością, energją i życiem — wyróżnia się Napierski nastrojem melancholji i pesymizmu, bijących z kart jego książki. Zamyślenie nad bezcelową włóczęgą życiową i jej beznadzieją, uświadomienie bezpowrotu młodości, smutek starości i tęsknota do śmierci, jako radosnej przemiany bytu — zwracają myśl do Boga, przerywa ją, jak zgrzyt, zwątpienie w Jego istność. Intelektualista, uśmiechający się blado nad każdą rzeczą, nastrojowiec, prześladowany przez strach, bijący z realizmu życiowego na każdym kroku — splot niezrozumiały dla przeciętności, wykwit wyrafinowania kultury współczesnej.

Subjektywizm Napierskiego daje rzeczy najlepsze — objektywizacje mniej udatne, z małemi wyjątkami są schematycznem ujęciem zjawisk.

Całość podana w wyrobionej, wykwintnej formie, noszącej na sobie cechy solidnego opracowywania utworów. Asocjacje oryginalne i dalekie, często niesamowite, rytmika przystosowana ściśle do treści wiersza — podkreśla i wzmacnia, neutralizuje i osłabia — dając jako ostateczny rezultat wrażenie starannego zharmonizowania. Rym giętki, oryginalny, pełen szczęśliwie dobranych asonanc. Forma «Poematu» wykazuje maestrję poetycką Napierskiego.

Tem dziwniejsze, że wobec tych walorów, książka wyszła we własnym nakładzie autora.

S.

L. Podhorski-Okołów. Białoruś. Poezje. Wilno. Nakładem i drukiem Ludwika Chomińskiego.

Poezje zawarte w «Białorusi» ukazywały się w ciągu roku w «Skamandrze» i «Tyg. Ilustr.» Po «Drodze do Emaus», po całorocznem milczeniu — przerywanem od czasu do czasu wierszem albo rozprawą z zakresu poetyki — nie wahajmy się zanotować tych 15 wierszy, jako poważne zdarzenie, wyrosłe w cieniu jednego silnego przeżycia tęsknoty za krajem.

Słowom prostym, ale wydobytym z dna poetyckiego wysiłku, jasnym i wyraźnym linjom kompozycji, prawie uduchowieniu środków poetyckich, które go tak pewnie wiodą do mistrzostwa — zawdzięcza Okołów to, że wciąż powracające intonacje żalu i tęsknoty, rozpamiętywania, nadzieje i modlitwy wygnańca staną się źródłem wzruszenia artystycznego dla każdego czytelnika.

W krótkiej wzmiance należy podkreślić rzecz najważniejszą: dźwiękową stronę tych wierszy. Zgodnie ze swojemi poglądami teoretycznemi (« O rymowaniu». «Jak powstaje utwór poetycki»), Okołów unika rymów gramatycznych, których łatwość pociąga za sobą

ubóstwo myśli i obniża napięcie uczuciowe. Dokładna analiza wewnętrznej instrumentacji wiersza wykazałaby z pewnością znamienny zwrot w twórczości Okołowa—przewagę obrazów dźwiękowych nad formami stylistycznemi.

W—r.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA NADESŁANE.

Blok. Czasopismo awangardy artystycznej. Redakcja: Henryk Stażewski, Teresa Żarnowerówna, Mieczysław Szczuka, Edmund Miller. Nr. 1. z. 3-4. Warszawa 1924. Czasopismo grupuje najbardziej modernistyczne odłamy sztuki współczesnej: kubizm, konstruktywizm, suprematyzm i t. d.

Grombecki Henryk: Co jest przyczyną nienormalnych stosunków w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych. (b. m. i cz. Warszawa 1924).

Kaczorowski Stanisław Piotr. Bibliografia dantesca in Polonia. Dante w Polsce. Bibliografja przekładów dzieł jego, tudzież prac jemu poświęconych a w Polsce lub przez Polaków wykonanych ze wstępem, przypisami i wzorami przekładów. Opracował..... W Krakowie. Nakł. Pol. Ak. Um. 1921.

Keller Gottfryd: Trzej sprawiedliwi grzebieniarze. Tłom. A. Tom i Frycz. Warszawa 1924.

Książki Ignisa. I. Mickiewicz Adam. Poezyj tom pierwszy, 1822. II. Norwid Cyprjan Kamil. Autoportret. III. Villiers de L'Isle Adam. Akedysseril. IV. Stevenson Robert Ludwik. Klub samobójców. V. Dygasiński Adolf. Łabędzia woda. VI. Żywot Łazika z Tormesu. (La vida de Lazarillo de Tormes). VII. Keller Gottfryd. Romeo i Julja na wsi. VIII. Baudelaire Karol. Moje serce obnażone (Dzienniki poufne). IX. Jacobsen Jens Peter. Mogens. X. Iwaszkiewicz Jarosław. Ucieczka do Bagdadu. XI. Witkiewicz Stanisław. Myśli. XII. Ch. L. Philippe: Dobra Magdusia i biedna Marynia. XIV. Jerzy Meredith: Historja Generała Opple i lady Camper.

Wydawnictwo odznaczające się wśród dzisiejszej powodzi tłumaczeń niespotykaną starannością tak pod względem redakcyjnym, jak i typograficznym. Podkreślić należy nadzwyczajny pietyzm i uczciwość tłumaczy w stosunku do oryginałów.

Przegląd Warszawski. Miesięcznik poświęcony literaturze, sztuce i nauce. Wychodzi pod redakcją *Mieczysława Tretera.* Warszawa 1924. Rok 4. Zeszyty 28, 29, 30. Z pomiędzy prac w zeszytach tych pomieszczonych zwracają specjalnie naszą uwagę w n-rze 28: *Ostap Ortwin:* O liryce i wartościach lirycznych; *Andrzej Tretiak.* Charakterystyka literatury angielskiej; *St. Zahorska,* Filozofja ekspresjonizmu; *Jerzy Warchałowski:* Wycinanki; w n-rze 30: *Alfred Lanterbach:* O społecznej funkcji sztuk plastycznych.

Stolica. Czasopismo ilustrowane poświęcone sztuce, nauce i sprawom społecznym. R I. Zesz. 1. Warszawa 1924.

Wiadomości literackie. Tygodnik. Rok I. Nr. 1 — 20. Warszawa 1924. — W formie gazety wydawany przegląd, omawiający aktualne zjawiska w zakresie literatury w Polsce i zagranicą. Zaletą wydawnictwa, szybkie i wyczerpujące informacje, kolportowane zwyczajnie dotychczas przez czasopisma, rzadko się zjawiające.

Wichert Kajruksztisowa Julja. Błędne Ogniki. Poezje. Wilno 1924.

Wrocki Edward: Zechciejmy chcieć. Sprawa projektu «Polskiej Akademji Wiedzy Muzycznej». — Uzasadnienia i teren pracy tej instytucji. — Realny plan organizacji. Warszawa 1924.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
Warszawa, Nowy Świat 7, tel. 152—87.
Konto czekowe P. K. O. Nr. 8918. Godz. biurowe od 11-ej do 12-ej.

KOMITET REDAKCYJNY:
Redaktor naczelny
STANISŁAW WOŹNICKI
Sekretarz Red. i kier. lit.
JULJUSZ SALONI
Członkowie Kom. Red.:
Prof. MARJAN LALEWICZ
Arch. PAWEŁ WĘDZIAGOLSKI
Dr. STEFANJA ZAHORSKA
Kierownik artystyczny
MIECZYSŁAW SCHULZ

Redakcja prosi pp. autorów o nadsyłanie rękopisów i egzemplarzy recenzyjnych.

WARUNIKI PRENUMERATY NA ROK 1924

Cena zeszytu w prenumeracie . 6 zł. 70 gr.
„ „ z przes. poczt. . 7 „ 20 „
„ 4 zeszytów w prenumeracie 25 „ — „
„ 4 zeszytów z przes. poczt. 27 „ — „

Opłacający należytość z góry za jeden lub cztery numery nie ponoszą kosztów przesyłki. Oddzielne zeszyty w sprzedaży księgarskiej 8 zł. 30 gr.

Wydawca: *Stanisław Woźnicki.*

POŁUDNIE

(LE MIDI).

Paraissant tous les trois mois consacré aux arts plastiques et à la critique.

Sommaire de la I-re livraison

ILLUSTRATIONS.

L. Śleńdziński: Dame à la raquette. Portrait de M-me N. (à l'huile). Portrait de M. P. W. (à l'huile). Deux fragments d'un plafond (à l'huile). Portrait de M. B. K. (à l'huile). — *K. Dunikowski:* Le Bolchevique (plâtre). — *E. Zak:* Le garçon (à l'huile). — *W. Borowski:* Idylle. — *Sophie Trzcińska-Kamińska:* Garçon abandonné (sculpture en bois). Le Roi Łokietek (pierre). — *W. Wąsowicz:* Portrait d'un groupe (à l'huile). — *H. Kuna:* Tête (marbre). Atalanta (bois). Rhythme (ébène). — *R. Kramsztyk:* Portrait de M. M. (à l'huile). — *E. Wittig:* Projet du monument des Aviateurs (ensemble et fragments). — *P. Wędziagolski:* Projet du Palais de Justice. Projet de la villa de M. W. P. (4 dessins). Projet d'une Maison pour officiers. — *M. Lalewicz*: Projet de la Salle de la Diète. Projet de L'institut de Geologie (2 dessins) — 16 photographies de l'Église S-te Trinité à Lublin. — *P. Picasso:* Dame en mantille. La Dame à la mandoline. — *A. Gleizes:* Nature morte. — *H. Stażewski:* Nature morte (à l'huile). — *M. Nicz-Borowiakowa:* Composition (à l'huile). — *Mohollу-Nagy:* Tableau. — *Doesburg:* Tableau. — *T. Bursze:* Quatre projets de l'intérieur du Château de Mir. Projet d'un manège. — *T. Bursze et J. Lisiecki:* Projet de caserne. — *J. Szczepkowski:* Projet de monument. — *J. Biernacki:* Projet de monument. — *M. Lubelski:* Deux projets de monuments. — *Jean Żurakowski:* Projet de monument. — *T. Niesiołowski:* Composition (à l'huile). — *C. Sokół:* Vision architectonique. — Deux photographies de l'église à Brochów. — Trois photographies des sculptures du palais de Wilanów.

Directeur — *Stanisłas Woźnicki.* Secrétaire — *Jules Saloni.*
Direction: Varsovie, Nowy-Swiat 7.

POŁUDNIE

KWARTALNIK
ILUSTROWANY
POŚWIĘCONY
SZTUKOM PLA
STYCZNYM
I KRYTYCE
ARTYSTY
CZNEJ

2

WAR
SZ

WYDAW
NICTWA

TREŚĆ ZESZYTU DRUGIEGO.

ILUSTRACJE.

WIERZBICKI I S-KA.
zewskiego.
biego.

ROK TRZECI

POŁUDNIE

KWARTALNIK ILUSTROWANY

POŚWIĘCONY SZTUCE I KRYTYCE ARTYSTYCZNEJ

ZESZYT II

WARSZAWA
1925

Klisze i Druk Zakładów Graficznych B. Wierzbicki i S-ka, Warszawa, Chmielna 61.

ZOFJA TRZCIŃSKA-KAMIŃSKA — Figura na pomnik nagrobkowy

Z Wystawy Grupy Plastyków w Łazienkach Królewskich

Fot. S. Plater-Zyberk

LUDOMIR ŚLENDZIŃSKI — Portret p. R.-S. (olejny)

Z Wystawy Grupy Artystów Plastyków w Łazienkach Królewskich

ΠΕΡΙ-ΥΨΟΥΣ[1].

Nuże więc, doskonałego naprawdę weźmy pisarza, i to takiego, któremu nic zarzucić się nie da. A może warto zasadnicze tu sobie postawić pytanie, co wyżej cenić należy w poematach i utworach prozaicznych: wielkość obok pewnych uchybień w szczegółach, czy też niewybicie się wprawdzie w ostatecznym wyniku nad poziom, zachowanie atoli normalności i całkowitej poprawności. I dalej, na Zeusa, czy zalety liczebnością, czy celnością przewyższające otrzymać powinny palmę pierwszeństwa? A są to rozważania, należące do badań nad wzniosłością stylu i bezwarunkowo domagające się rozstrzygnięcia. Co do mnie, to jestem przekonany, że genjalne natury właśnie nie są bez błędu, w dokładności bowiem zbytniej w szczegółach leży niebezpieczeństwo popadnięcia w małostkowość, w zamierzeniach zaś na wielką skalę, jak w nadmiernem bogactwie, musi coś ujść uwagi. Może też leży w istocie samej rzeczy, że poziome i mierne natury, których nigdy do podjęcia niebezpieczeństwa nie zmusiło rwanie się do szczytów, nie wiedzą najczęściej, co upadek, i bezpieczniejszy wiodą żywot, podczas gdy śliska jest droga wielkich zamierzeń przez własną już swą wyniosłość. Lecz i o drugim nie zapominam czynniku, a mianowicie o tem, że z natury skłonniejsi jesteśmy do wynajdowania słabszych punktów we wszystkich dziełach ludzkich i że pamięć o błędach zaciera się ogromnie trudno, wrażenia zaś dodatnie szybko ulatują. Zauważywszy zaś sam niemało błędów i u Homera i u innych pisarzy wielkiej miary i bynajmniej nie znajdując w nich upodobania, uważam je jednak nie za świadome przekroczenia, lecz za przeoczenia, płynące bezwiednie z nieopatrznej i niebacznej beztroski genjusza, i sądziłbym, że, pomimo to, o pierwszeństwie decyduje zawsze przedniość zalet — nawet jeżeliby zawiodła niekiedy, — a to nie z jakiegokolwiek już innego względu, jak choćby dla samej panującej wzniosłości nastroju. A gdy tak bardzo poprawnym okazał się w swych Argonautykach Apollonios, i tak zupełnie, poza paru szczegółami, udały się Teokrytowi jego sielanki, czy wolałby kto Apolloniosem zostać, niż Homerem? A cóż z Eratostenesem?

[1]) «O stylu wzniosłym». Pod tym tytułem zachowała się nader interesująca grecka rozprawka, poruszająca w subtelny i wykwintny sposób problemy literackie i stylistyczne. Autor jest nieznany, a czas powstania można tylko z pewnem prawdopodobieństwem oznaczyć na wiek I po Chr. Z rozprawki tej podajemy wyjątek.

Czyż w Erygonie (a jest to poemacik, któremu trudno coś zarzucić) większym jest on poetą od Archilocha z całym bezładem jego rozmachu, wybuchem boskiego, w żadne prawa nie dającego się ująć natchnienia? A cóż? W lirycznej poezji Bakchylidesem wolałbyś być czy Pindarem, a w tragicznej Ionem z Chios, czy, na Zeusa, Sofoklesem? A przecież poprawni są oni w każdym calu i w swem wykończeniu wytworni, podczas gdy Pindar i Sofokles, rozżarzając czasem wszystko w swym rozpędzie, gasną jednak bez przyczyny i osuwają się marnie na ziemię. A jednak, czyż jest kto przy zdrowych zmysłach, któryby obok jednej tragedji Edypa, postawił jako jej równoważne choćby wszystkie zebrane razem dzieła Iona?

Jeżeliby zaś ilością zalet, a nie istotnem kryterjum, mierzyć stopień doskonałości w produkcjach literackich, to ze wszystkich względów ponad Demostenesem postawićby trzeba Hyperidesa. I skalę bowiem ma on bogatszą i zalet więcej i celuje nieledwie we wszystkiem, jak zapaśnik w pięcioboju, który, choć ustępuje w pierwszeństwie w każdym rodzaju zawodów przed współzawodnikami, przoduje jednak wśród niefachowców. Do wszystkich bowiem doskonałości, które, oprócz umiejętności kompozycji, potrafił przejąć od Demostenesa, dołączył Hyperides, i to w wysokim stopniu, zalety i czar właściwy Lizjasowi. Bo i opowiada z całą prostotą, gdy tego potrzeba, a nie wygłasza wciąż wszystkiego systematycznie i monotonnie, jak Demostenes, a miły i nader subtelny wdzięk wykazuje w charakteryzowaniu. Niewypowiedzianą znajdujemy u niego wytworność, najwykwintniejszą złośliwość, szlachetny gest, zręczność w użyciu ironji, żarty — bynajmniej nie prostackie, lub ordynarne na ową modłę Attyków, lecz dostosowane do tematu — takt w wyszydzaniu, werwę komiczną, w drwinach niechybną celność ukłócia, a we wszystkiem niezrównany jakiś i niewypowiedziany urok. Posiada w najwyższym stopniu wrodzoną łatwość przywodzenia słuchaczów do litości, pewną rozlewność w rozsnuwaniu mitów, a wobec poddawania się nastrojom, ogromną skłonność do schodzenia z obranej drogi, jak oto w utworze o Latonie, utrzymanym w poetyckim raczej nastroju, podczas gdy w Epitafium popisywał się, jak nikt może, swą retoryczną wystawnością. Jeżeli zwrócimy się teraz do Demostenesa, to da się zauważyć, że brak mu daru charakteryzowania, potoczystości, źdźbła miękkości czy ozdobności, i że ze wszystkich wyżej wymienionych zalet trudno mu jakąś przypisać. Gdy usiłuje, wbrew własnej naturze, wesołym być, czy dowcipnym, zamiast śmiech wzbudzić, wywołuje drwiny—gdy chce być ujmujący, jest nim najmniej. Gdyby tak spróbował skomponować małą mówkę w obronie Fryny czy Athenogenesa, wyraźniejby nam jeszcze podkreślił wartość Hyperidesa. A jednak sądzę, że zalety tegoż, jakkolwiek są liczne, pozbawione będąc tchnienia wielkości i płynąc z trzeźwego serca, bezsilne są i nie potrafią wstrząsnąć słu-

chaczem (któż bowiem odczuł dreszcz grozy, czytając Hyperidesa?), podczas gdy Demostenes to dopiero, co najwyższe, chwyciwszy, ostateczną doskonałość, napięcie wzniosłości, życiem drgający patos, przepych, bystrość umysłu, rozpęd, gdzie jest właściwy, niedostępną nikomu potęgę i moc, wszystko to, jakby jakieś boskie, twierdzę, dary (gdyż niegodziłoby się ludzkiemi nazwać je cechami) przyciągnął ku sobie i wszystkich niemi zawsze zwycięża, posiadanemi zaletami brak innych okupując i jakgdyby zagłusza grzmotami i zaćmiewa błyskawicą mówców wszelkich czasów tak, iż łatwiejby można bez przymknięcia powiek w bijące spoglądać pioruny, niż nieulękle wytrzymać powtarzające się raz po raz wybuchy jego namiętności. A jeżeli chodzi o Platona, to inna tu jeszcze, jak wspomniałem, zachodzi między nim a Lizjasem różnica. Nietylko bowiem przedniością zalet, lecz i ich liczbą nie dorównując Platonowi, przechodzi go usterkami Lizjas więcej jeszcze, niż ustępuje mu w zaletach.

Cóż więc zaiste powodowało tymi boskimi pisarzami, że, wzbijając się w swej twórczości na najwyższe szczyty, pomijali wzgardliwie wypracowywanie szczegółów? I to też między innemi, że zrozumieli, iż nie za marne i mizerne uznała przyroda nas, ludzi, stworzenia, lecz wprowadzając w życie i cały wszechświat, jakgdyby na wielkie jakieś święto, zaszczepiła nam w duszy, widzom przyszłym wszystkich swych przejawów i najambitniejszym szermierzom, niezwalczoną miłość wszystkiego, co wzniosłe i przewyższające nas swą boskością. Przeto i wszechświata całego mało dla zapędu ludzkich oczu i rozważań, lecz myśl przekracza często granice przestrzeni; i jeżeliby ktoś ogarnął spojrzeniem całe życie i zobaczył, ile mieści w sobie we wszystkiem osobliwości, wielkości, piękna, poznałby może wówczas cel naszego istnienia. Stąd też naturalny jakiś skłania nas impuls do podziwiania nie małych, na Zeusa, strumieni, choćby przezroczyste były i pożyteczne, lecz Nilu, Dunaju czy Renu, a przedewszystkiem Oceanu. I nie darzymy zapalonego przez nas płomyka, ponieważ niezmącone daje nam światło, większym zachwytem od ciał niebieskich, jakkolwiek giną często zasnute pomroką, ani nie uważamy go za cudowniejsze zjawisko od wybuchów kraterów Etny, wyrzucających z głębin kamienie i całe odłamy skał i wylewających niekiedy rzeki owego podziemnego, czystego ognia. Twierdzićby można we wszystkich sprawach tego rodzaju, że osiągają ludzie to, co pożyteczne lub niezbędne, podziwem zaś ogarniają jednakże to, co nadzwyczajne.

Czyż więc nie słusznem jest odrazu zdać sobie sprawę, że, co się tyczy wzniosłości w literaturze, w każdym swym przejawie bezwzględnie korzyść i pożytek przynoszącej, to twórcy wielkiej miary, jakkolwiek bynajmniej doskonałymi nie są, mają niemniej jednak w sobie coś nadludzkiego. Gdy inne bowiem zalety nie wychodzą poza zakres ludzkiej natury, unosi

się gdzieś wzniosłość aż pod boską wspaniałość, i chociaż poprawność wolna jest od zarzutów, to podziw wywoływać zdoła tylko wielkość. I czyż trzeba dodawać, że każdy z owych mężów wszelkie swe uchybienia jednym okupia często wzniosłym zwrotem i udanym pomysłem? Najważniejsze zaś jest to, że nawet, jeżeliby kto zebrał i razem zestawił wszystkie usterki Homera, Demostenesa, Platona, innych wielkich pisarzy, to musiałby wyznać, że stanowią one drobną nader, a raczej nieskończenie małą cząstkę w porównaniu z odniesionemi przez owych genjuszów na każdem polu triumfami. I oto przyczyna, dla której cała potomność ‹której przecież nawet nierozum o zawiść nie posądzi› w darze im wieniec przyniosła zwycięstwa i strzeże nienaruszony po dziś dzień i, jak się zdaje, zachowa

pokąd płyną rzek wody, wyniosłe zielenią się drzewa.

Tłum. *Marja Maykowska.*

Fot. S. Plater-Zyberk

LUDOMIR ŚLEŃDZIŃSKI

Główka (olejny)

Z Wystawy Grupy Plastyków w Łazienkach Królewskich

Fot. S. Plater-Zyberk

LUDOMIR ŚLEŃDZIŃSKI

Akt (sangwina)

Z Wystawy Grupy Plastyków w Łazienkach Królewskich

Józef Strzygowski.

PŁYTA GROBOWCA HEGEZO.

I. Pomnik. Na cmentarzu starogreckim nad Eridanem (niedaleko Hagji Triady) w Atenach stoi dziś jeszcze na dawnem swojem miejscu stara, w r. 1870 wydobyta na światło dzienne, płyta grobowca. Otoczona jest obecnie żelazną kratą ochronną i dlatego niełatwo obejrzeć ją na miejscu, przyczem decydującą rolę odgrywa jeszcze zmienność oświetlenia dziennego. Posługujemy się przeto najchętniej odlewami gipsowemi albo też fotografjami, cho-

ciaż zatraca się przytem doniosłe znaczenie marmuru jako materjału, i utrwalonego oświetlenia nie należy wtedy traktować jako stałej cechy oryginału. Pomnik w rzeczach istotnych nie jest uszkodzony.

Opis. Widzimy dwie kobiety, jedną siedzącą, drugą stojącą, umieszczone pod ścianą szczytową w ten sposób, że głowy ich znajdują się prawie na tej samej wysokości. Na poprzecznej kamiennej belce powyżej napis: 'ΗΓΗΣΩ ΠΡΟΞΕΝΟ. Postać główna na prawo siedzi ciężko na rozłożystem, wygiętem krześle. Podnosi zlekka górną część ciała i ogląda jakiś ‹nie zachowany› przedmiot, który trzyma przed sobą w obu rękach. Pochylona ku przodowi głowa ukazuje się prawie w czystym profilu, podobnie jak i dolna część ciała, z tego powodu zastanawia fakt, że pierś, zarysowująca się, równie jak i inne części ciała, pod bogatą suknią, jest zwrócona ku przodowi. Falisto utrefione włosy, przedzielone są poprzecznemi przewiązkami, a w tyle ujęte w czepiec. Za brodą i na karku widać spływający szal. Na szatę dolną narzucony jest pewnego rodzaju płaszcz, którego koniec, upięty pod lewem ramieniem, opada poniżej siedzenia krzesła. Prawe ramię jest lekko wzniesione, — wpółzwarta dłoń, widoczna aż do kciuka i palca środkowego, skierowana jest w przegubie prawie pionowo. Lewa ręka spoczywa na łonie, dłoń otwarta znajduje się tuż przy szkatułce, którą obu rękoma podtrzymuje postać kobieca z lewej strony. Stoi ona bez podnóżka, nieco niżej, zatopiona w sobie, z lekko odchyloną prawą nogą, zwraca ciało nieco ku przodowi, a głowę wprost przed siebie. Włosy jej ujęte są w czepek, wolna szata spada w długich fałdach od ramion aż do obutych stóp, przy których tem wyraźniej zaznacza się bosa stopa siedzącej. Obydwie postacie ukazują się nie w obrębie ramy ściany szczytowej, lecz przed nią, tak, że oparcie krzesła i prawe ramię stojącej znajdują się przed pilastrami.

Ustalenie. Choćby nawet pomnik nie znajdował się na swem pierwotnem miejscu, to jednak z samego materjału moglibyśmy wywnioskować, że pochodzi on z pracowni, leżącej na obszarze Grecji. Poglądy historyczne, wydoskonalone od czasu Winckelmanna, potwierdzają to rozstrzygnięcie w sprawie miejsca powstania, dla jego spółczesnego i czasowego określenia uzyskano już obecnie zupełnie ścisłe wiadomości: twierdzimy, że jest to płyta grobowca attycka, z czasu rozkwitu, nie mamy tylko pewności, czy pochodzi z piątego, czy też już z czwartego wieku przed Chr. Przypuszczam więc, że z pomnikiem tym znajdziemy się w okresie, wyświetlonym przez wszystkich prawie zupełnie zgodnie. Inna sprawa, jeżeli rozpatrywać będziemy dzieło sztuki jako takie.

II. Dzieło sztuki. Istota dzieła sztuki polega na wartościach artystycznych, które rzeczowo mają być ustalone przez obserwację. Są one

dwojakiego rodzaju: rzemiosło (materjał i opracowanie) i wartości duchowe (przedmiot, postać, forma i treść).

1. Materjał i opracowanie. Płyta pentelijskiego marmuru 1.49 m. wysoka i 0.95 m. szeroka jest na powierzchni (zachowanej jeszcze na dole) opracowana dłótem w ten sposób, że niema tam równomiernie występującej ramy; pełna wysokość pozostała jedynie u góry na szczytowym murze, a pełną głębokość zobaczyć można tylko pod krzesłem; zresztą powstał obraz płaski, który miejscami wyłania się w najdelikatniejszych przejściach z gładkiej i całkiem nagiej powierzchni. Uderzenia dłóta są starannie wygładzone, linje twarzy nieco głębiej wcięte, szal siedzącej nawet wgłębiony w tło; na karku tworzy się fałda. Zresztą płaskorzeźba wznosi się w przejściach ustopniowanych. Godne uwagi jest to, że przy umieszczaniu postaci w granicach obrazu linja poziomu podstawy nie została ściśle utrzymana; na dole po lewej stronie opuszczono ją znacznie niżej dla umieszczenia podnóżka siedzącej i stopy stojącej kobiety. Czy można z tych szczegółów wyciągać wnioski o tem, kto wykonywał zachowany pomnik: sam autor dzieła, czy też rzeźbiarz, kopjujący pierwowzór?

2. Przedmiot. Mamy tu do czynienia ze stellą grobowca, przeznaczoną do ustawienia prostopadle nad ziemią; stella wprawiona jest w podstawę z wapienia pirejskiego. Być może, że ściana szczytowa jako taka jest znakiem konwencjonalnym, symbolizującym wnętrze. Sama grupa przedstawia prostą scenę obyczajową: jakaś dostojna kobieta ogląda jakiś klejnot, który stojąca przyniosła jej w kasetce. Figurki tanagryjskie lub holenderskie obrazy traktują podobne tematy. Postać główna, istota o możliwie najwyższej cielesnej, umysłowej i duchowej kulturze, jest w zupełności pogrążona w marzące oglądanie, które ograniczone jest w swem trwaniu, bo służąca oczekuje z otwartą skrzynką. Czeka ona wprawdzie cierpliwie i, zda się, bierze udział we wszystkiem; spojrzenie jej skierowane jest na panią — zali przygląda się ona klejnotowi, który trzyma pani końcami palców. W tem nieobojętnem oddaniu jest coś wzruszającego, co wraz z pięknem zamyślonej pani ze względów czysto ludzkich zyskuje pomnikowi wielu zwolenników.

Badacz — archeolog przygląda się sukniom i upięciu włosów kobiet, bada krzesło, kasetkę i podnóżek, wyciąga wnioski z tego obrazka obyczajowego o życiu codziennem, a z ram o stosunkach rzeźby do budownictwa u Greków (porównaj: Conze: Die attischen Grabreliefs I, str. 21). Badacz sztuki nie poprzestaje na tem, lecz poszukuje wartości czysto duchowych.

3. Postać: Napis wskazuje imię Hegezo, córki Proxenosa. Za wizerunek jej chcielibyśmy uznać postać główną. A jednak ma ona w sobie tak wiele cech, typowych dla bogów z fryzu w Partenonie, że musimy się

nieco zawahać. Gdyby to potężne ciało wyprostowało się, to przerosłoby służącą prawie o połowę. Tej dostojności odpowiada to, że siedzi ona — można powiedzieć — na tronie, gdyż mebel ten jest do pomyślenia jedynie w bronzie. Pani ubrana jest w szaty, które zaledwie można jako tako wyjaśnić. Po jońsku na ramieniu zapięty chiton można wprawdzie rozpoznać z całą pewnością, lecz fałdzisty płaszcz, zarówno jak i upięcie włosów na głowie daje się tylko podziwiać w swym pięknym układzie. Swobodę w traktowaniu postaci bez żadnej wątpliwości stwierdza się: w nienaturalnem ustawieniu piersi, w ułożeniu na nich i na udach szat jakby wilgotnych, a niemniej w tem, że krzesło jest niekompletne, ma tylko część zbliżoną do widza. Laik odrazu jest skłonny wytknąć owe «nieprawidłowości», do których zaliczy również zbyt ostre załamanie prawej dłoni. Badanie jednak dalsze mogłoby wykazać, że artysta z całą świadomością gwałcił naturalność, a przez to bezwarunkowo wypowiedział się w tym sensie, że w sztuce jego nie idzie o naśladowanie natury, lecz o uzyskanie pewnego określonego wrażenia. Uprzytomnijmy sobie w związku z tem jeszcze bogate ufałdowanie sukni pod piersiami, spadającą w fałdach szatę pod łokciem i poza przednią nogą krzesła. Ciała i szaty mają jednakowo opracowaną powierzchnię, szaty są wyrzeźbione bez jakiegokolwiek specjalnego akcentowania materji, zaznaczone są jedynie przez uwzględnienie fałdów, w ten sposób służą raczej do podkreślenia rozkwitu ciała, aniżeli do osłonięcia go, stawy są uwidocznione najsilniej. W ciałach widnieje wieczna młodość.

4. Forma. Obie postacie wyglądają jakby wycięte z przebiegającego pasma podobnych obrazów i tylko ściana szczytowa wiąże je w jedną całość. Układa się ona w postaci granic, obramiających grupę, lecz jednocześnie grupa tak je rozsadza, że powstałe z tego napięcie usuwa możliwość niezmąconego spokojnego wrażenia.

Masa. Grupa kobiet jest luźnie złożona i tak wypełnia ramy, że obszerna płaszczyzna tła odgrywa wybitną rolę. Zadowalające ułożenie postaci siedzącej i stojącej ‹przedstawmy sobie dla przeciwieństwa takie zestawienie na oddzielonym szczycie świątyni› — wydobyto w wydłużonym prostokącie zapomocą uszeregowanego podziału: siedząca zajmuje całą prawą połowę pod przekątną, stojąca występuje w postawie pionowej, wciśnięta w lewy kąt. Łączność ich wzajemną osiągnięto przez odpowiedni rozkład kierunków i bieg linij.

Statyczność obrazu ustala ściana szczytowa przez swoje linje pionowe i poziome. Zwróćmy uwagę na to, jak artysta podkreśla działanie pionu w środku płaszczyzny zapomocą kierunku fałdów pod przednią i nad tylną nogą krzesła, pozioma zaznacza się w układzie kasety i w siedzeniu krzesła ‹prawie na linji złotego podziału›, wreszcie w podnóżku. W tych i około

Fot. S. Plater-Zyberk

LUDOMIR ŚLEŃDZIŃSKI — Fragment portretu p. N. (olejny)

Z Wystawy Grupy Plastyków w Łazienkach Królewskich

Fot. S. Plater-Zyberk

LUDOMIR ŚLEŃDZIŃSKI — Portret p. N. (olejny)

Z Wystawy Grupy Plastyków w Łazienkach Królewskich

tych prostych układają się dopiero linje krzywe, jak: tylne oparcie krzesła, półkole ramion i na lewo esowata linja ciała służącej z wyrównującemi linjami fałdów. Pochylone ku sobie głowy wiążą ostatecznie to, co może jeszcze wymagało połączenia. Dzięki przeciwstawieniu linij prostych mamy tu do czynienia ze spotęgowanem przenikaniem się fal linijnych, które same w sobie ujawniają harmonję i z łatwością mogłyby być przetransponowane na ornament rokokowy.

Ciała wprzęgnięto w tę grę linij tak doskonale, że nie ucierpiała w niczem prawda ich przedstawienia na rzecz dekoracyjności formy. Dwa te czynniki raczej dopomagają sobie wzajem i to do tego stopnia, że powstaje zupełne wyrównanie między kształtem naturalnym a formą artystyczną. Użyte do tego środki są silniej skupione w górnej części ciała kobiety siedzącej. Wspomnieliśmy już, jak ciało to skierowuje się prostopadle, ręka prawa podkreśla pion środkowy, a w ramieniu zaznacza się łącząca tendencja linjowa. Zwróćmy jednak uwagę, jak nagie przedramię staje się wyraźne przy nagromadzeniu fałdów naokoło niego, a jednocześnie przez ich rozbicie na światła i cienie nabiera pełnej okrągłości.

Dolne części płaskorzeźby przechodzą w ruchliwą masę, która uspokaja się tylko pod krzesłem; w górnej części panują dwa punkty, mianowicie głowy, w swem pełnem wyrazu ustawieniu na powierzchni, ograniczonej przez kąty proste. Stanowią one ogniska, koncentrujące treść duchową postaci i fabułę obrazu.

Przestrzeń. Pozostawiona na dolnym brzegu część powierzchni pierwotnego bloku marmurowego pozwala nam odtworzyć łatwo całość. Równają się z nią najbardziej wysunięte części krzesła, ramiona połączone zapomocą kasety i szczyt. Przy nieznacznem wcięciu płaskorzeźby — zaledwie kilka centymetrów — udało się jednak wysunąć postacie możliwie najbardziej ku powierzchni obrazu. Zawdzięcza się to dwóm sposobom: po pierwsze silnemu wgłębieniu pod krzesłem, powtóre obwisowi płaszcza, który opada z pod ramienia nad siedzeniem i silnie odbija się przy jasnem świetle przedniem od głębokiego cienia tła.

Przejście do głębi następuje skutkiem ułożenia poza sobą rąk na ciele z jednym, pomieszczonym w środku, punktem stałym, t. j. powierzchnią twarzy, a przedewszystkiem przez ukośne ustawienie piersi, z których jedna zwraca się ku przodowi, druga zaś ukazuje się w profilu. Nie idzie w tym wypadku nigdy o przedstawienie przestrzeni, lecz wyłącznie o czysto artystyczne wywołanie wrażenia przestrzeni. Połowa krzesła i ramię służącej odsuwają ścianę szczytową wstecz tak, że przesunięcie postaci wgłąb, ku ścianie, wydaje się zupełnie naturalne. Wrażenie pogłębienia wzmagają w środku ręce z siłą podwójną, podkreślone przez kasetkę w swem

następstwie przestrzennem. Linja horyzontu przyjęta jest na wysokości pokrywy kasetki. Tu skupiają się oznaki bezpośredniej blizkości, podczas gdy powyżej i poniżej występuje rozwiązywanie przestrzeni.

Światło i cień. Dla zdjęcia, pomieszczonego w załączeniu jako reprodukcja, wybrano oświetlenie prawe górne, przez to twarz siedzącej znalazła się we własnym cieniu, co wzmacnia istotnie wrażenie zadumy. Ale i skądinąd zdjęcie to jest korzystne dla kształtu i formy rzeźby. Płyta, ustawiona na wolnem powietrzu, nie oddziaływa tak silnie i dlatego, stojąc przed oryginałem, doznaje się przykrego uczucia zawodu, pochodzi to właśnie z powodu gry światła. Przy obserwacji tonu i jego podziału dobrze będzie rozpocząć od geometrycznego wycięcia między nogami krzesła, ponieważ ono, podobnie jak ramy konstrukcyjne budowy i kontrast pomiędzy obu postaciami, usunie możliwość zjawienia się jakiegokolwiek niezdecydowanego wrażenia. Sama wibracja delikatnej powłoki zewnętrznej nastręczyłaby do tego zupełnie wystarczających podstaw.

Artysta opiera się na kontraście pomiędzy ruchliwością ciała i spokojnem podłożem tła. Gdy kładzie nacisk na wiązania, czy to samego ciała ludzkiego, czy też decydujących punktów zwrotnych pod względem formalnym, to czyni to celem wywołania zdecydowanego wrażenia przez zwrócenie na nie wzroku i uwagi widza. W żadnej innej dziedzinie nie występuje w tym stopniu swoistość czysto greckiego pierwiastka, jak w stonowanym opracowaniu ciała i szaty. Sam fakt światła zmiennego wskazuje widzowi punkt obserwacyjny, z którego widać zgodne działanie wszystkich części, a okrągłość form ciała występuje równie mocno, jak formalne podkreślenie fałdowań, działające raczej przez linje jasne i ciemne, niż przez masy światła i cienia.

Barwa. Na możność zabarwienia rzeźby wskazuje brak przedmiotu w rękach siedzącej. Mógł to być zapomocą farby naznaczony sznur pereł. Bo trudniej przypuścić, że i szal «Hegezo» w ten sposób był uzupełniony (Milchhöfer. Die Museen Athens, str. 38). Farba mogła też mieć znaczenie uzupełniające, naprzykład na czepcu służebnej.

5. Treść. Znaczenie przedstawionej sceny wychodzi daleko poza zwyczajny obrazek obyczajowy. Ustalono (Brückner: Der Friedhof am Eridanos, str. 106), że chodzi tu o nagrobek dla założyciela grobowca tej rodziny, do której on sam należy. Niektórzy sądzą (Neue Jahrbücher, XXV, 1910, str. 32 — jest tam także podobizna trzech innych zachowanych stell, por. Praktika, 1910, str. 106), że «Hegezo» trzyma w ręku dar ślubny, ofiarowany przez małżonka. Powaga jednak, jaka unosi się nad całością, budzi odrazu potrzebę jakiegoś głębszego, symbolicznego ujęcia. Wskazuje na to zgóry — czysto rzeczowe znaczenie rzeźby jako grobowca, i napis — nieza-

leżnie od tego, czy położony tam został równocześnie z postawieniem płaskorzeźby, czy potem, dodatkowo przy jej kupnie. Artysta wkłada tyle osobowości własnej w rozłożenie punktów i linij dla uwydatnienia obu dusz kobiecych, że powstaje najdoskonalsza harmonja, a treść czysto ludzka, jaką być może żegnanie się z życiem przy oglądaniu, związanych z jego upływem, pojedyńczych pereł, które należałoby uzupełnić w rękach siedzącej [1]), potęguje swoisty urok oddziaływania czysto formalnego. Nad rzeźbą tą unosi się coś pozadoczesnego, co łączy się zupełnie dobrze z przeznaczeniem jej na kamień nagrobkowy. Uchyla to możność wywołania wrażenia jakiejkolwiek czułostkowości w równym stopniu, jak i pozatem zresztą zaznaczone natężenie form, czy to przez ostrość cienia pod krzesłem, czy też w wystąpieniu postaci poza ramy. Artysta nie jest zwykłym opisywaczem obyczajów, przedmioty codzienne są dlań tylko pretekstem do ujęcia swego pędu duchowego, wychodzącego ponad powszedniość. Przedmiot, postacie, ich kształty przepaja tak silnym wyrazem osobistego ciepła, że mimowoli chciałoby się uznać za twórcę rzeźby kogoś znanego, wielkiego, z okresu rozkwitu sztuki greckiej.

III. Czynniki kultury (Rozwój). Dzieło sztuki określają w jego wartościach siły życiowe, pobudzające artystę do tworzenia i w jego osobowości szukające swego wyrazu. Artysta, teren, naród, czas i stosunki duchowe, w których artysta żyje, stają się teraz przedmiotem badania.

Nagrobek, o którym mowa, przez ograniczenie się do postaci ludzkiej i ram architektonicznych, zdradza swą przynależność do sztuki południowej, swobodna dostojność postaci głównej i prawie niewolnicza postać służącej przemawiają za środowiskiem greckiem, powściągliwość w ujawnieniu swych uczuć—za okresem rozkwitu w 5 i 4 wieku, traktowanie postaci, formy i wyrażona powaga—za Fidjaszem, jako autorem. Nie jest pewne, czy mamy tu do czynienia z dziełem jego ręki, czy dziełem, kopjowanem przez rzemieślnika, czy wytworem późniejszym jego szkoły. Niedoskonałe rozwiązanie prawego ramienia, wymuszone nagięcie dłoni do środkowego pionu i niektóre jeszcze szczegóły kazałyby rozpoznać rzeźbę jako reprodukcję, dokonaną ręką rzemieślniczą. Wskazuje na to także zużytkowanie rzeźby na kamień nagrobny i fakt, że podobne, wznoszące się ponad doczesność obrazy obyczajowe, były w czwartym wieku w Attyce używane do tych celów pospolicie. Porównanie z pokrewnemi nagrobkami i rzeźbami Fidjasza dałoby całkiem pewne podstawy klasyfikacji (Por. Waldstein: Essays on the art of Phidias, str.

---

[1]) Schuchardt, Alteuropa, str. 314 i nast., w podobnych scenach nadgrobnych pragnie widzieć postacie zmarłych, którzy na tamtym świecie spełniają pierwszy obowiązek, składając bogom ofiary.

309 i nast.). Tutaj nie miejsce na to, powiem tu tylko tyle, że kiedy dawniej przydzielało się ten nagrobek do wieku piątego, w ostatnich czasach uznano, że w żadnym razie nie powstał chyba później, niż w r. 394.

Wyczerpujące badania nad umiejscowieniem nagrobka Hegezo w rozwoju rzeźby należą do badania fachowego, w którem winno się wziąć pod uwagę nietylko bezpośrednie przyczyny artystyczne, tudzież przyczyny zawarte w religji i w mitach, prawodawstwie i obyczajowości, w życiu ekonomicznem i technice Greków, lecz także uświadomić drogą porównania typów zgodności i przeciwieństwa z innemi środowiskami artystycznemi. Znajdzie się wtedy ciekawe punkty styczne między sztuką grecką a wschodnio-azjatycką, podobnie, jak znaleźć je można między mistrzami greckiego rozkwitu a mistrzami współczesności.

Za zgodą autora tłum. z niemieckiego *J. S.*

Fot. S. Plater-Zyberk

KAZIMIERZ KWIATKOWSKI — Portret (olejny)

Z Wystawy Grupy Plastyków w Łazienkach Królewskich

MARJA WOŹNICKA

Fot. S. Plater-Zyberk

Skautka (olejny)

JERZY HOPPEN

Fot. S. Plater-Zyberk

Portret p. W. (olejny)

Z Wystawy Grupy Plastyków w Łazienkach Królewskich

Waldemar George.

STAN WSPÓŁCZESNEGO MALARSTWA FRANCUSKIEGO.

Zanim zastanowimy się nad różnemi rodzajami współczesnego malarstwa we Francji, musimy ściśle określić stanowisko, jakie zajmują sztuki plastyczne w całokształcie życia francuskiego. Dążenia malarzy i rzeźbiarzy są do pewnego choćby stopnia uwarunkowane przez stanowisko społeczeństwa wobec artystów i przez zadania, których spełnienia od artystów ono oczekuje.

Otóż jakkolwiek sztuka francuska jest typowym wyrazem ducha epoki, to jednak całokształt życia społecznego, wśród którego żyje, rozwija się i dojrzewa—obecnie przynajmniej nie tłumaczy jej charakteru. Jest ona raczej owocem wysiłków odosobnionych. Ci, którzy ją uświetniają, nie przedsięwzięli nigdy wspólnej akcji, analogicznej do wysiłków konstruktywistów w Rosji, dążących do stworzenia dzieła zbiorowego. Nie kierują się oni wspólną regułą estetyczną, socjalną, lub narodową. Nie istnieje żadna łączność ideowa, wiążąca tych wielkich reformatorów z publicznością, do której zwracają się ze swemi dziełami. Mająż oni jednak pewne normy estetyczne? W kraju, będącym ojczyzną Montaigne'a i la Bruyère'a, obawa śmieszności opanowała stopniowo najwybitniejsze umysłowości epoki. Malarze zasklepili się w ponurem milczeniu, zrzadka tylko wypowiadając urywkowo swoje myśli pod postacią żartów, anegdot lub cierpkich paradoksów. Minął okres głośnych manifestów, wyznań wiary, ogłaszania swych założeń teoretycznych. Artyści zbytnio się obawiają ironicznych uśmiechów sceptycznych dyletantów, aby móc rzucać, jak za czasów młodości, swoje myśli na żer publiczności, zbyt chciwej na formułki i chętnie je wulgaryzującej i rozpowszechniającej. Przyjmują zazwyczaj postawę pracowników pendzla, obojętnych, a nawet wrogich wszelkiego rodzaju doktrynom. Publiczność, składająca się w jednej części z krytyków-nieuków, ceniących jedynie techniczne zalety malarzy, a w drugiej z amatorów-dyletantów, dla których sztuka jest jedynie źródłem roskoszy wzrokowych, przyjmuje z ledwie zamaskowaną sympatją tę abnegację artystów, sprzyjającą jej lenistwu myślowemu i dającą jej ponadto słodkie złudzenie rozumienia wewnętrznego sensu dzieł, które należy, zgodnie z gorącem

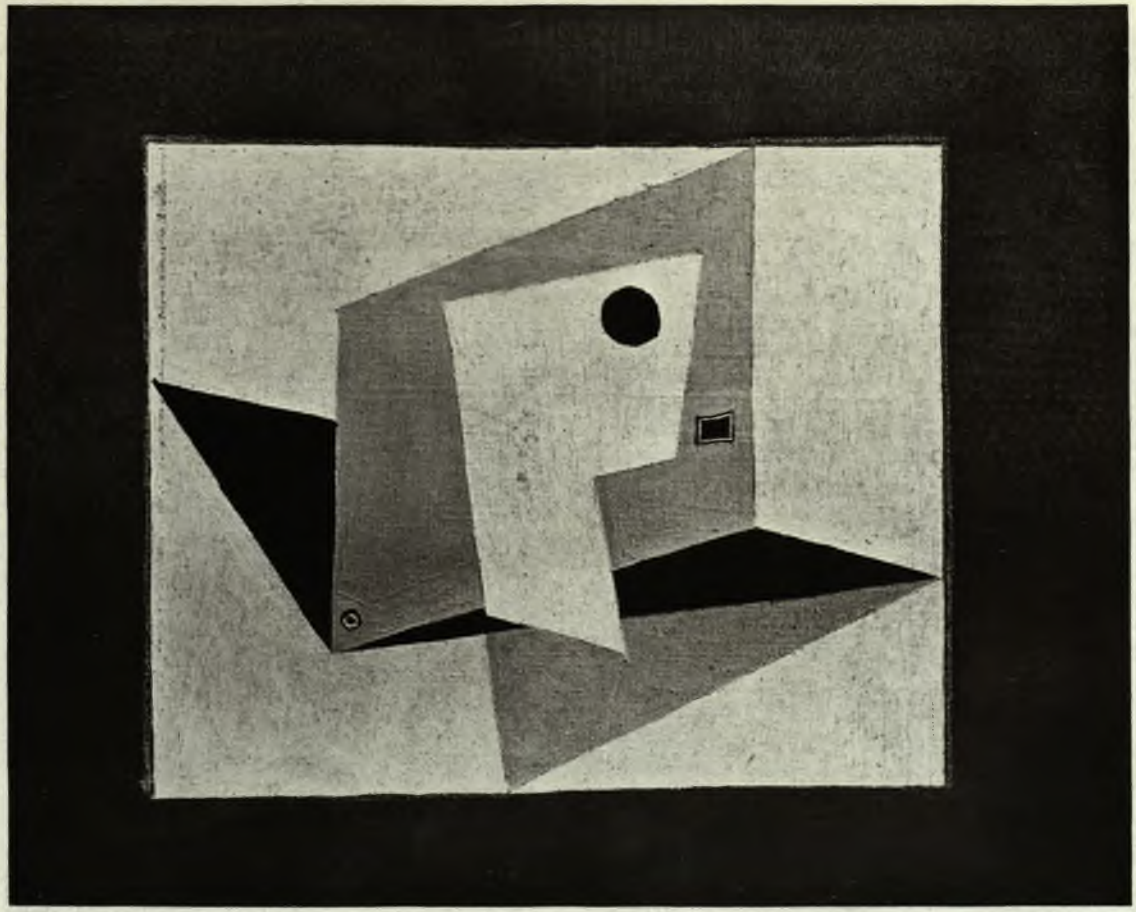
wezwaniem samych artystów, oglądać «z papierosem w ręku, przy kominku, wygodnie rozkładając się w fotelu» (Henryk Matisse dixit).

Taka jest «atmosfera duchowa», na tle której rysuje się współczesna sztuka francuska. Rozważmy obecnie jej główne tendencje.

Przed wojną światową kubizm wywarł ożywiający wpływ na całokształt ruchu artystycznego. Następnie, wskutek ogólnego zmęczenią i ustalenia zasad, będących dotąd prywatną własnością kilku malarzy, dała się odczuć gwałtowna reakcja przeciwko wszelkim próbom wyposażania współczesnej sztuki w obrazy lub rzeźby, nie odpowiadające rzeczywistości widzialnej. Ruch ten uwidocznił się z jednej strony w prądzie neoklasycyzmu, którego mimowolnym inicjatorem był Piccasso, właściwie najbardziej antyklasyczny malarz współczesny, i z drugiej—naturalizmu, wznawiającego w umysłach malarzy znaczenie Corot'a i Gustawa Courbet'a. Malarze neoklasyczni podjęli zadania kompozycyjne właśnie w tym punkcie, gdzie je pozostawił Emil Othon Friesz w swej «Pracy w jesieni». Powoływali się na odpowiednie przykłady Ingres'a i Poussin'a. Doszli niestety do czystego formalizmu, czy conajwyżej sztuki wdzięcznej i malowniczej, ale nieco już przestarzałej, która przypomina oficjalne malarstwo czasów restauracji i popularne obrazki ludowe epoki romantycznej. Naturaliści zaś postanowili przywrócić sztuce wartości materjalne, których ją pozbawili ich poprzednicy i generacja starsza z obozu impresjonistycznego. Poszanowanie dawnych mistrzów, łącznie z pozorną pokorą względem matki natury, doprowadziły ich do nieoczekiwanego zgoła rezultatu. Zrezygnowali z większej części odkryć technicznych Delacroix, Manet'a, Cèzanne'a i Seurat'a. Jako reakcja przeciwko liljowym cieniom malarzy z czasów impresjonizmu powstaje u nich zredukowanie gamy kolorów i odbarwienie cieni. Ich obrazy brunatne, o fakturze smolistej, modelowane po rzeźbiarsku, przypominają akademickie dzieła szkoły Couture'a, do której uczęszczał Manet około 1860 r. Rodzaj «tableau de maître», rzekome arcydzieła, gdzie góruje «ton galerji», spotkał oczywiście przychylne przyjęcie u publiczności, zmęczonej wysiłkiem, koniecznym dla zrozumienia dzieł jednak już uświęconych, dzieł takich artystów, jak Cèzanne, Gauguin lub Wincenty Van-Gogh. Publiczność z całą radością odnajdywała u malarzy, noszących etykietkę «moderne», utarte szablony malarzy, dla których nie śmiała mieć uznania, oglądając ich w salonie oficjalnym.

W rezultacie całe malarstwo francuskie przeszło kryzys fałszywego klasycyzmu. Dzieła, rozpatrywane pod ciasnym kątem technicznej doskonałości, są uznawane przez krytyków i amatorów poprostu za wytwory przemysłu artystycznego. Nie ustala się żadnego związku między tematem a zasadami jego rozwinięcia w kompozycji. Zręcznie zamaskowany akademizm zjawia się pod nową postacią. Zręczność interpretacji rodzajów przebrzmiałych, usiłu-

PABLO PICASSO — Acrobate assis



PABLO PICASSO

Nature morte

Collection Paul Rosenberg

jąca przywrócić ich podupadłą powagę, zastąpiła miejsce misji proroczej, cechującej sztukę młodą i żywą. Malarze mówią wiele o konstrukcji i kompozycji, nie będąc jednak zdolni do wyrażania swych myśli w sposób, wolny od form przekazanych tradycyjnie, stwarzają szereg nieporozumień i zatrzymują przez swe połowiczne dzieła normalny rozwój malarstwa.

• • •

Za taki stan rzeczy czyż winić mamy twórcę «Soboty», owego żarliwego pielgrzyma, którego niezrównoważone dzieło wywołało tyle zamętu w sumieniach młodych artystów?

Derain był jednym z pierwszych, którzy poszli za Cèzannem w kierunku konstruktywności. Gdy jednak podjęte dziedzictwo mistrza z Aix-en-Provence wydało mu się zbyt ciężkie, poszukał w historji sztuki innych ostoi, innych przystani oraz innych wzorów, i to takich, któreby mu umożliwiły uświadomienie sobie intencyj własnych. Zaczął od naśladowania prymitywów w swej «Wieczerzy» i «Siedzącej kobiecie» tak, jak przedtem naśladował Cèzanne'a i Gauguin'a, aby skończyć na wzorowaniu się na sztuce odrodzenia i malarzach weneckich. Derain jest typowym malarzem doby ostatniej przez retrospektywny i historyczny charakter swej sztuki dziwacznej i malowniczej, która wydaje się jakimś wybiegiem mądrym a tajemniczym. Jest to typ malarza, posiadającego całkiem nową wizję przeszłości, lecz nie umiejącego z bogatego zasobu form, zaczerpniętych z prymitywów, klasyków czy wreszcie baroku, wyzwolić własnego języka plastycznego, odpowiadającego wymaganiom ducha nowoczesnego. Zaliczany przez niektórych do naśladowców sceptycznej szkoły bolońskiej, daje się on raczej nawiązać do aleksandryjczyków, których smak, wyrafinowany do granic ostatnich, był już oznaką niemocy twórczej. W jego dziele znalazł odbicie najcharakterystyczniejszy może szczegół dramatu naszej epoki. Derain—to złośliwy dowcip, szarpiący z dziką zajadłością wszelkie światłe i szlachetne kuszenie się o rozwiązanie problemów, stojących przed malarzem współczesnym. To—rozpęd życiowy, wstrzymany nagle przez nadmiar analizy. To—przywiązanie do praw sztuki, często zmurszałych, w których należało szanować raczej ducha, niż literę.

Derain, który skorzystał z wynalazków kubizmu, nie wyzyskał jednak jego zdobyczy. Brał on czynny udział w rozległym ruchu reakcji przeciwko stylowi abstrakcyjnemu.

Historja Piccassa jest bardziej skomplikowana. Wielki ten artysta nigdy nie zaprzestał poszukiwań na własną rękę. Wbrew zdaniu szerokiej publiczności, nie porzucił on bynajmniej tego sposobu wypowiadania się, który nosi nazwę kubizmu, a polega na dążeniu do ograniczenia o ile możności elementów imitatywnych. Kubizm w swej obecnej postaci stanowi jakby żyjącą

realność plastyczną. Obraz Pawła Piccassa jest prostem zestawieniem linij skontrastowanych, zawierających ograniczony do schematu przedmiot, względnie szereg przedmiotów, bardzo luźnie związanych ze światem zjawisk Grubość nakładanej warstwy farby, różne rodzaje faktury malarskiej czy rysunkowej, użycia materjałów obcych, w rodzaju papieru szklanego, którego powierzchnia matowa, szorstka i groszkowata ułatwia w sposób najprostszy wydobycie efektu powierzchni gładszych, — wszystkie środki, jakiemi pogardziliby mistrzowie, znajdują swe usprawiedliwienie u tego malarza, którego pomysłowość jest niewyczerpana. Kompozycje Piccassa są zawsze konkretne i realistyczne. Nigdy nie można ich uważać za dekoracyjne tylko lub ornamentacyjne. Realizm ten wyraża się w jego kompozycjach figuralnych, w postaciach kąpiących się kobiet, pajacach, matkach karmiących, bądź też w portretach ołówkowych, które porównywano niekiedy do rysunków Ingres'a. Wtedy nawet, gdy rozwiązuje problemy formy i umieszcza w przestrzeni fikcyjnej grupy kobiet o ciałach wysmukłych, jak strzelające w niebo kolumny, lub okrągłych, wyolbrzymionych i, dla celów kompozycyjnych, zniekształconych, nawet wtedy Piccasso nie jest tylko dekoratorem lub idealizatorem. Jeżeli w wydaniu sądu o sztuce współczesnej weźmiemy za punkt wyjścia jedynie rozwój barwnego nasilenia,—dzieła Piccassa wydadzą się stanowczo krokiem wstecz w porównaniu z twórczością Renoir'a i Pawła Cèzanne'a. Jeżeli jednak zechcemy przyznać sztuce prawo spełnienia zadań wyższych, to porzucić musimy te kryterja techniczne, które łatwo mogą spaczyć nasz sąd. I jeżeli nawet ostatnie obrazy Piccassa nie należą do świata malarskiego, to jednak przyznać im trzeba zasadniczą cechę dzieł żywotnych, reasumujących i wcielających w siebie ducha wieku, w którym same powstały.

Poza Piccassem niewielu tylko malarzy kubistycznych prowadzi dalej swe poszukiwania. Juan Gris, poświęcający się od kilku miesięcy dekoracjom teatralnym, malował obrazy o kompozycji całkiem geometrycznej, o kolorycie zgaszonym, lecz kompozycji zwartej, precyzyjnej i przemyślanej. Gris stworzył organizmy plastyczne, których elementy, ściśle ze sobą związane, decydują o wrażeniu całości. Jego punkt wyjścia jest abstrakcyjny: stosunek figur geometrycznych, które chce materjalizować, wpisując formy dostosowane w kształt pomyślany uprzednio. Uniezależnia przez to swą linję od schematu, który przedstawia. Ludwik Marcoussis wzbogacił malarstwo kubistyczne, pokrywając płaszczyzny kolorami skontrastowanemi, o soczystej jasności i żywości odcieni. Jakkolwiek niewielką wagę przykłada do przedstawiania, umie się jednak wypowiadać całkowicie, bez uciekania się do środków, stosowanych z lubością przez naturalistów, wykazuje w swej twórczości charakter uczuciowy i zmysłowy, który zatracili malarze, mający zbyt wielki pociąg do spe-

ANDRÉ DERAIN — Nu

Collection Paul Guillaume

ANDRÉ DERAIN

Paysage

Collection Paul Guillaume

kulacyj myślowych. Ferdynand Léger wywarł silny wpływ na młodych cudzoziemców, przebywających w Paryżu. Sądzi on, że daje wzrokową syntezę zewnętrznych zjawisk życia. Wysiłek jego odbił się równocześnie i na odświeżeniu treści i na traktowaniu powierzchni. Posługuje się elementami z istoty swej mechanicznemi, które przetwarza w wartości plastyczne. Estetyka malarska Léger'a polega na nieporozumieniu. Malarz ten pragnie zmodernizować swą sztukę przez wprowadzenie do niej nowych tematów, które wyraża z sumiennością jakiegoś malarza karoserji, lub jakiegoś lakiernika. Jerzy Braque jeszcze przed nim przejął od malarzy pokojowych niektóre sposoby techniczne, posługując się legendarnym już teraz grzebieniem, dzięki któremu otrzymywał tak cenione imitacje marmuru lub drzewa. Braque podporządkowywał jednak te wszystkie inowacje malarskości jako takiej, w celu przywrócenia dawnego znaczenia elementowi dotykowemu. Léger uważa je za cel sam dla siebie. Zależnie od okoliczności kopjuje, ustawia lub przestawia części składowe i koła maszyn. W tym świecie żelaza postać ludzka odgrywa rolę bardzo podrzędną. Léger traktuje ją jako część integralną całości. Porusza członki żyjącego ciała, jakby puszczał w ruch koła maszyny. Błąd jego polega na chęci podporządkowania sztuki życiu, oczywiście życiu zewnętrznemu. Jeżeli Léger pierwszy zrozumiał poetyckie znaczenie maszyny, to okazał się całkiem niezdolny do wyrażenia ducha przemysłowej cywilizacji współczesnej i wydobycia z niej wielkich rysów charakterystycznych i ogranicza się tylko do zestawiania szczegółów, które uważa za charakterystyczne, w szeregu obrazów fragmentarycznych.

Léger przeciwstawia empirycznej i aproksymatywnej pracy większości dzisiejszych malarzy precyzyjną i naukową robotę inżynierów i mechaników. A jednak mimo swej żywotności, logiczności i racjonalności, teza jego nie może stanowić o przyjęciu przez sztukę środków ekspresji z dziedziny mechaniki. Przyznając monopłanowi harmonijność i estetyczność wyglądu, nie można się zgodzić, aby jego piękno było tej samej kategorji, co piękno obrazu, posągu czy budynku. Jakkolwiekby się ta sprawa miała, w każdym bądź razie wykorzystywanie bezpośrednie zdobyczy techniki współczesnej dla celów artystycznych nie wydaje się możliwe.

Jedynie przez przejęcie się w swej dziedzinie duchem, ożywiającym wielkie odkrycia naukowe, a nie przez inspirowanie się kształtem przyrządów telegrafu bez drutu, może artysta okazać się godnym reprezentantem swej epoki, chociażby nawet zatrzymał w swych obrazach owoce, kwiaty lub inne codzienne przedmioty, których kształt pozostał niezmieniony.

Ewolucję normalną Alberta Gleizes'a zatrzymywała ciągła troska o wyzwolenie się z pod tyranji przedstawiania rzeczywistości. Obrazy jego już nie są nawet niejasnemi ideogramami, lecz powierzchniami, ujętemi, ułożonemi i wykonanemi w sposób całkowicie ornamentalny.

Twórca orfizmu i synchronizmu, Robert Delaunay, operuje nadal tonami uzupełniającemi się, podkreślającemi się wzajemnie, lecz łamiącemi jedność harmonijną obrazu. Jego barwy, funkcje światła, są pozostałością neoimpresjonistyczną. Plakaty i projekty do afiszów dają nam pojęcie o twórczych zasobach Delaunay'a.

Jerzy Braque, należący wraz z Henrykiem Matisse'm, Andrzejem Derain i Pawłem Piccasso do niewielkiej liczby francuskich malarzy pierwszorzędnej wartości, nie może już być teraz uważany za kubistę, lecz jego martwe natury o kolorycie beige, zielonym, białym i popielatym na czarnem tle — są dziełami wysokiej wartości artystycznej.

* * *

Matisse buduje przez barwę. Nie wtłacza jej, jak Piccasso, w ramy kształtu zakreślonego. Odwrotnie — od barwy uzależnia rozmiary kształtów. Zastępuje ona rozmieszczenie perspektywiczne, linearne i pozwala malarzowi, wyzyskującemu jej własności, ustalić plany w przestrzeni fikcyjnej. W przeciwstawieniu do Braque'a i Piccassa, Matisse ocala w obrazie całkowitą jedność techniki. Tło jego jest jakby pokreślone zygzakami, posiekane i pocięte, co urozmaica i ożywia zbyt jednostajne części powierzchni. Technika ta, zapożyczona od wschodnich garncarzy, znana była dobrze Delacroix, właściwemu poprzednikowi Matissa.

Maurycy Utrillo, Maurycy de Vlaminck i Modigliani, zmarły przedwcześnie, to trzej malarze o twórczości specyficznie ludowej. Jedną z najpiękniejszych zdobyczy estetycznych naszego wieku jest zdolność poznawania oderwanej wartości dzieła, bez brania pod uwagę sposobu, użytego przez malarza dla skonkretyzowania i uzewnętrznienia swego zrozumienia sztuki. Epoka, szczycąca się rozumieniem sztuki afrykańskiej, pre-romańskiej, kreteńskiej, hettyckiej czy malajskiej, epoka, która umie patrzeć na barok z nowego zupełnie punktu widzenia, potrafi wydobyć zasadnicze cechy artyzmu z każdego dzieła, jakiegobądź stylu.

Maurycy Utrillo jest wyjątkiem w historji sztuki. Pocztówka, obrazek ludowy stanowią niewątpliwie jego punkt wyjścia. Lecz świat jego jest pełen patetyczności. Maurycy Utrillo maluje stary Montmartre, stare zniszczone rudery, przedmieścia z brudnemi zaułkami i wątłemi, choremi drzewami. Zarówno przez wybór tematu, jak przez swą technikę wyrazistą, sugestywną i bezpośrednią, wykazuje Utrillo, wielką tężyznę rzemiosła artystycznego i wizji lirycznej, która może zachować całą swą świeżość i sens istnienia nawet w epoce bardzo intensywnej kultury artystycznej.

Włoch Modigliani wchłonął wszystkie zdobycze sztuki współczesnej. Jakkolwiek podlegał wpływom rzeźb murzyńskich i obrazów kubistycznych,

GEORGES BRAQUE — Nature morte

HENRI MATISSE — La femme

LOUIS MARCOUSSIS — Nature morte

zachował jednak swój styl toskańskiego prymitywu, idealizującego pospolite codzienne tematy i stylizującego linje, składające się w zespole swym na wyrazistą i subtelną całość.

Jeżeli Piccasso, Braque, Derain i Matisse są malarzami, dla których sztuka jest celem sama w sobie, to Vlaminck i Jerzy Rouault są ekspresjonistami. Intensywne pejzaże Vlaminck'a dyszą ludową żywotnością północy. Ale barwy jego o dramatycznem napięciu nie ograniczają się zupełnie do własnych swych wartości. Każde dotknięcie jego pendzla znajduje oddźwięk we wrażliwości wzruszeniowej. Jego gwałtowne nakładanie farb, jego technika barbarzyńska i mocna, jego rozwichrzone drzewa, jego nieba,—zwiastują nowożytnego romantyka. Element ekspresyjny góruje również nad elementem czysto konstrukcyjnym i w dziełach Jerzego Rouault'a, który przejął od Honorjusza Daumier'a zrozumienie dla linji, pełnej wymowy, poza samą malarskością, użyczającej jeszcze formie życia duchowego. Jerzy Rouault jest bowiem, w przeciwstawieniu do większości współczesnych sobie artystów, malarzem «literackim» i jego sztuka narracyjna może być tłumaczona i transponowana na poezję. Jego rysunek i koloryt nie służą do wyrażania abstrakcji, lecz stanowią język nerwowy i wzruszający. Juljusz Pasein może być zaliczony do malarzy charakterów. Należy on do rasy Toulouse-Lautrec'a. Siła jego przejawia się głównie w karykaturze. Linją precyzyjną, ostrą, subtelną rzeźbi kształty i wydobywa z nich elementy typowe. Pasein przetwarza proporcje swych figur, zależnie od potrzeb kompozycji, zwiększając je, lub zmniejszając.

Malarzem, który z większą lub mniejszą słusznością przywłaszcza sobie rozgłos Derain'a i Piccassa, jest Andrzej Dunoyer de Segonzac. Jest to malarz prawdziwy, obdarzony jakąś siłą elementarną, lekceważy teorje, będące w obiegu, maluje z wrodzoną energją i rozpędem prawdziwego twórcy. Będąc bardziej malarzem, niż artystą, stwarza on jednak dzieła, w których przejawia się nowe odczucie natury, odtwarzanej z miłością, i chociaż patrzy na nią przez pryzmat indywidualności, zdolnej do poddania się jej bezpośredniemu działaniu, ujmuje ją jednak w rytm uprzednio ustalony.

Andrzej Lothe eksploatuje formuły kubizmu, pozostając jednak malarzem tradycyjnym. Widać to w długim szeregu dzieł, zbudowanych wedle schematów dawnych mistrzów. Lothe zdaje się zapominać, że kompozycja nie stanowi celu sama w sobie, że nie jest miarą uświęconą, stałą wytyczną plastyki, lecz, że jest ona ramą giętką, służącą do zamknięcia myśli artysty. Zupełnie tak samo, jak nie można już malować ukrzyżowanych Chrystusów, lub Zwiastowań na modłę malarzy renesansu i baroku, nie można również zapożyczać od dawnych mistrzów praw harmonji, bez niebezpieczeństwa tworzenia dzieł fałszywych i nieszczerych.

Taki jest charakter malarstwa francuskiego. Siła jego polega na poszanowaniu rzemiosła artystycznego i na nienawiści artystów do ideologji, wrodzonej wady sztuki germańskiej. Słabość natomiast objawia się przez wyraźnie zaznaczoną skłonność do formalizmu, tej oznaki zbliżającego się akademizmu, i przez oddawanie pierwszeństwa sprawności technicznej i wartościom materjalnym na niekorzyść pierwiastka duchowego, który wszak stanowi o większości prawdziwych arcydzieł.

Wacław Husarski.

STATUA MATKI BOSKIEJ W KAZIMIERZU DOLNYM.

W rozprawie swej p. t. «Kazimierz Dolny», zamieszczonej w tomie IX «Sprawozdań Komisji Historji Sztuki», Józef Czekierski przytacza za Słownikiem geograficznym, że w kazimierzowskim kościele farnym «jest statua drewniana Matki Boskiej, do noszenia za procesją urządzona, a czasy króla Kazimierza Wielkiego niewątpliwie przypominająca»; Czekierski dodaje, że śladów istnienia tego posągu wykryć mu się nie udało.

Istotnie, wśród zabytków fary w Kazimierzu nad Wisłą, czyli inaczej Dolnym, niema, jak się zdaje, posągu z tak odległej przeszłości; jest natomiast gotycka figura Matki Boskiej z czasów, o jakie sto lat późniejszych, którą jednak autor artykułu w Słowniku geograficznym miał niewątpliwie na myśli. Figura ta, odkryta przeze mnie niegdyś na strychu kościoła farnego, od szeregu lat używana jest, jak dawniej, do noszenia przy procesji. Wartość jej artystyczna, oraz charakter, typowy dla sztuki polskiej w. XV, skłaniają mnie do podania krótkiego jej opisu, obok zdjęcia, wykonanego przez p. Stefana Platera.

Rzeźba mierzy od góry do podstawy 123,5 ctm. i wykonana jest z drzewa, jednak gatunek drzewa trudno ustalić z powodu pokrycia całości dosyć grubą warstwą farby olejnej. Przedstawia ona Matkę Boską w typowym dla sztuki gotyckiej ruchu, opartą na lewej nodze i z bardzo silnie wysuniętem lewem biodrem, skutkiem czego górna połowa ciała pochyla się mocno na prawo. Pochylenie głowy ku lewej stronie zamyka esowatą linję ogólnej sylwety w «contra posto», charakterystyczne dla gotyku. Matka Boska ma na sukni płaszcz, spięty pod szyją, i podtrzymuje obu rękami obfite jego fałdy, podkładając je pod ciało trzymanego na ręku Dzieciątka. Na głowie o rozpuszczonych włosach zasłona, spadająca fałdami ku ramionom, na niej korona gotycka z wyobrażeniem drogich kamieni, częściowo uszkodzona. Na szyi częściowo uszkodzony naszyjnik.

Rzeźba ta była w swoim czasie odnowiona tak gruntownie, że nie bardzo można zdać sobie sprawę ze wszystkich szczegółów pierwotnego jej wyglądu. Przy restauracji tej tył figury, pierwotnie wydrążonej, został zaklejony, szpary i uszkodzenia dopełnione papką papierową (papier maché), a wszystko pokryte farbą olejną. Gruba jej warstwa nie pozwala między in-

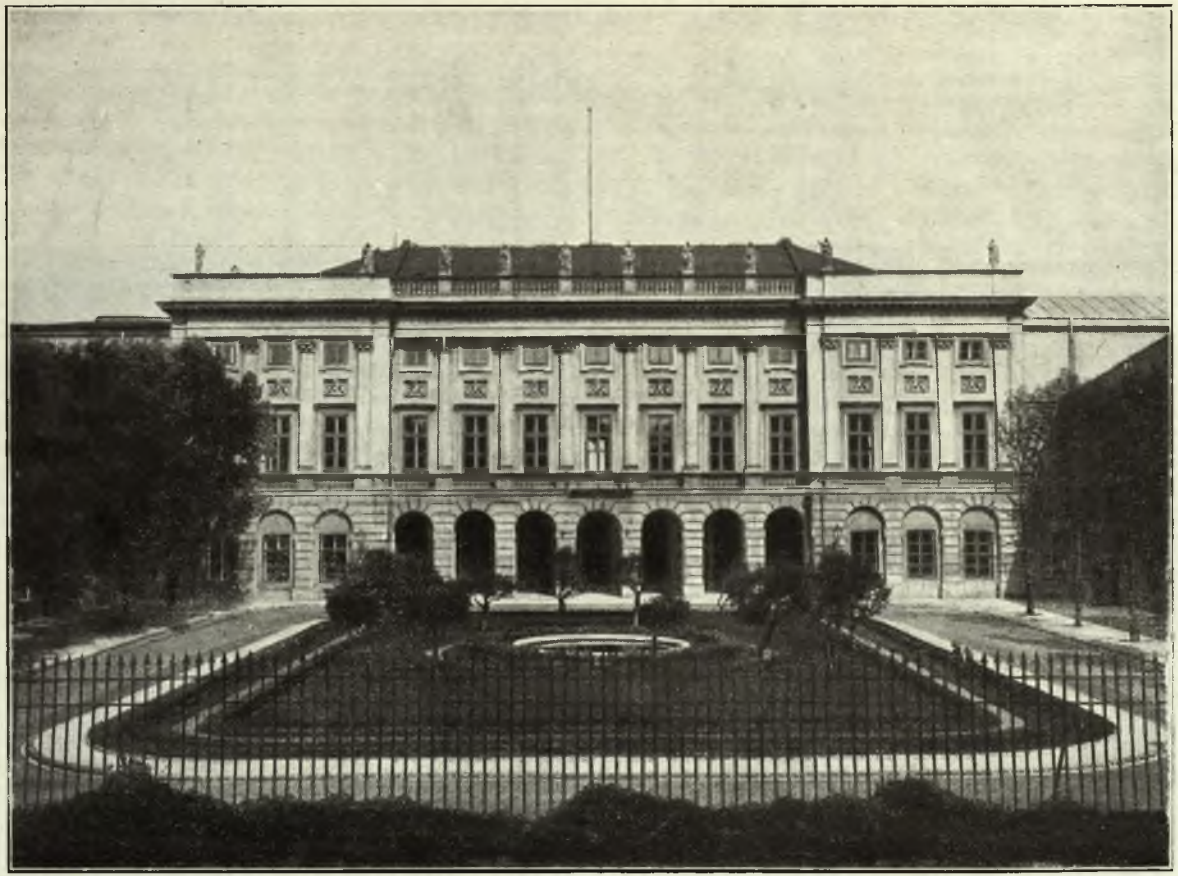
nemi na ustalenie, czy Dzieciątko pochodzi z tej samej epoki, co Madonna. Zdaje się to nieco wątpliwe ze względu na niższą znacznie wartość artystyczną, zwłaszcza zaś na pofałdowanie pokrywającej je draperyjki; fałdy te pozbawione są stylistycznego i dekoracyjnego ładu i w niczem nie przypominają gotyku, tak rozmiłowanego w ostrych załamaniach tkaniny.

Natomiast postać Matki Boskiej posiada wysokie zalety artystyczne, pomimo manierycznie wąskich ramion, przy których głowa wydaje się za wielka. Głowa ta, o wysokiem, wypukłem czole, cienkim nosie i okrągłym podbródku, zwraca uwagę smutną słodyczą swego wyrazu, podkreśloną przez pełne wdzięku pochylenie. Ten wyraz jest wysoce charakterystyczny dla sztuki krakowskiej wieku XV.

Ruch postaci i układ ostro łamiących się fałd są nawskroś gotyckie. Odpowiadają one stylistycznie typowi rzeźby niemieckiej, albo, mówiąc ściśle: norymbersko-frankońskiej z drugiej ćwierci wieku XV. Szczególnie silne pokrewieństwa z rzeźbą naszą odnajdujemy w znanych posągach Matki Boskiej z kościoła Św. Sebalda w Norymberdze i z domu Lobenhoferów, dziś w «Germanisches Museum». W tej, zwłaszcza ostatniej rzeźbie pochylenie postaci, jakkolwiek mniej przesadnie zaznaczone, jest jednak niemal takie samo, niemal to samo udrapowanie płaszcza, bardzo podobne na głowie sfałdowanie zasłony, zakończonej takim samym ozdobnym rąbkiem. Obie jednak wymienione rzeźby niemieckie posiadają więcej realizmu, a mniej natomiast stylistycznej maniery. Ta właśnie pewna manieryczność każe przypuszczać, że rzeźba z Kazimierza Dolnego jest dziełem nieco późniejszem, niż przytoczone dla porównania rzeźby norymberskie, i powtarzającem wcześniej wytworzony typ. W każdym jednak razie epoka jej powstania nie przekracza połowy wieku XV, wskazuje na to surowość i powaga stylistycznego ujęcia, w którem nie znać nietylko śladów odrodzenia, ale nawet kapryśnego bogactwa t. zw. gotyku płomienistego.

Fot. S. Plater-Zyberk

Matka Boska z Dzieciątkiem
Fara. Kazimierz nad Wisłą



Fot. S. Plater-Zyberk

PAŁAC NAMIESTNIKOWSKI

Widok od Krak.-Przedmieścia

M. L.

PRZEBUDOWA GMACHU RADY MINISTRÓW W WARSZAWIE.

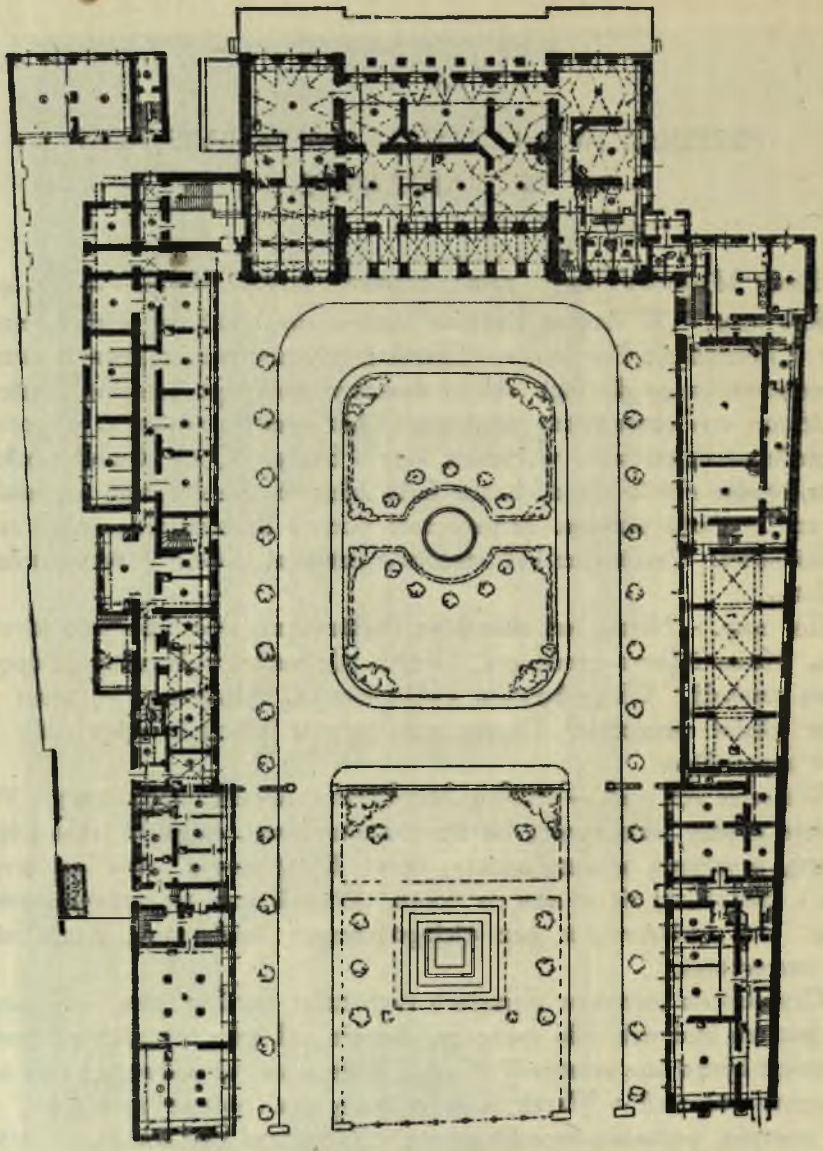
Pałac Rady Ministrów, ongiś pałac Namiestnikowski, Krak.-Przedm. 46/48.

Rok 1914. — W dawnej siedzibie historycznych rodów polskich, dziś tak zwane «Gubernskoje Prawlenje». Charakterystyczne przystosowanie urzędów do nieodpowiedniego dla nich układu dawnego pańskiego gmachu. Duże sale przedzielono «tymczasowemi» działówkami lub «przepierzeniami», wyposażone i urozmaicone dzięki temu w ciemne kąty i brudy. Obok dawnej pozłoty — obdarte, brudne obicia lub cuchnąca farba klejowa. Strzeże tego anormalnego stanu rzeczy dużej wartości artystycznej pomnik Paskiewicza, dłóta rzeźbiarza Pimienowa. Paskiewicz był właściwie ostatnim panem i rezydentem tego pałacu.

Rok 1917. — Niema już okazałego Paskiewicza. Podstawa jeno kamienna została. Krata żelazna zamknięta. Groźne pikelhauby, pokrzykując, odpędzają ciekawą gawiedź. Wstęp bowiem «wzbroniony». Urzędują tam teraz okupacyjne władze niemieckie. Dostęp mają jedynie jednostki odpowiednio politycznie usposobione.

Wreszcie rok 1918. — Znowu historyczny miesiąc listopadowy. Przedstawiciele władzy państwowej, na ten raz narodowej, ciągnięci jakąś siłą nieprzepartą, przenikają poprzez arkady, drzwi, bodaj nawet okna do wnętrza pałacu i usadowiają się w nim na dobre. Gmach staje się znowu symbolem władzy. Bez dyskutowania, bez wielogodzinnych konferencyj, dzieje się to raczej samorzutnie.

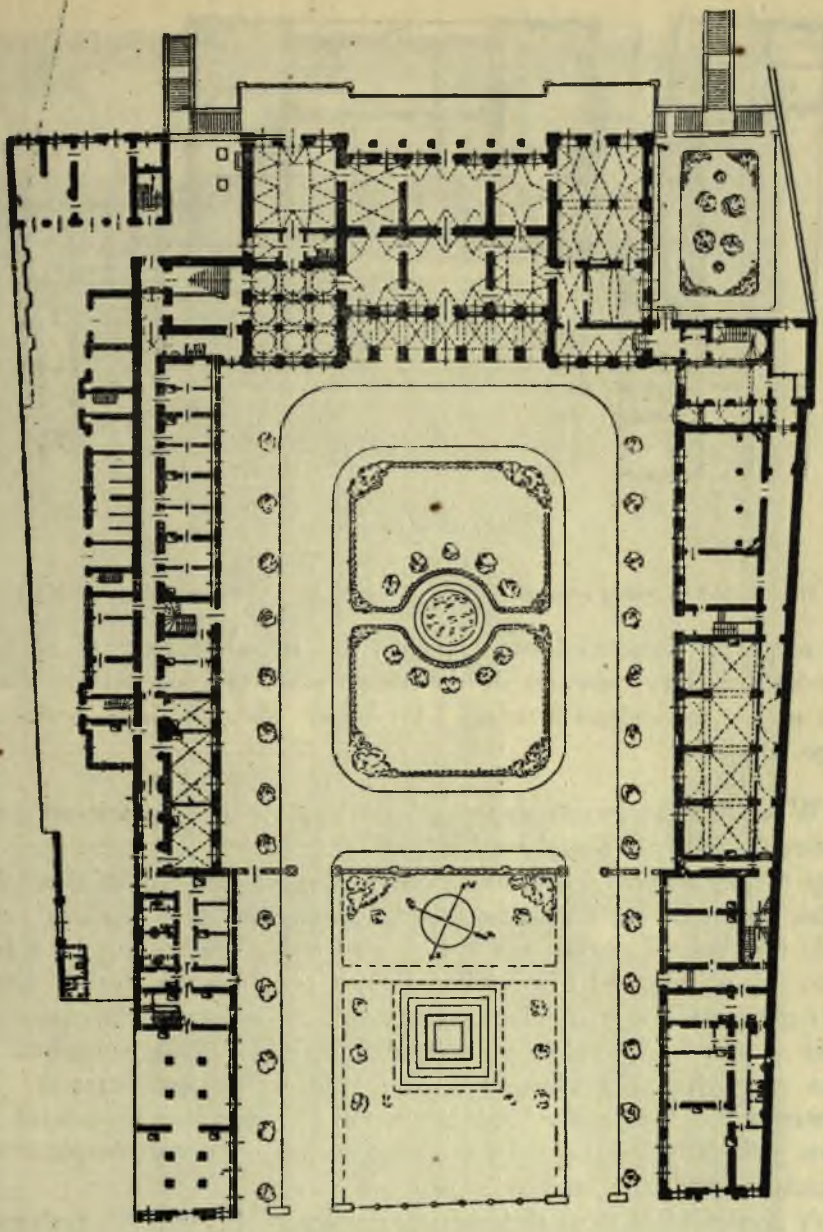
Czy postała jednak w umysłach tych ludzi myśl o tem, co zacz za istotą jest ten budynek, taki spokojny, dumnie od gwarnej ulicy odsunięty? Jakie koleje bytowania przeszedł? Kiedy i jakie w swych podwojach osobistości historyczne widywał? — Wszak mury te mają swe oblicze szczególne, mają swoją metrykę, posiadają kronikę pisaną. Radosnemi czy smutnemi dziejami kronika owa jest ubarwiona? Wątpię, czy kto wtedy o tem myślał. Obłędny zew o lokale dla urzędowania dominował ponad wszystkiem w chwilach narodzin państwowości. Z urzędu też, z tak zwanego Ministerstwa Robót Publicznych, powołano, celem «natychmiastowego» przystosowania tych lokali, «inżyniera»,



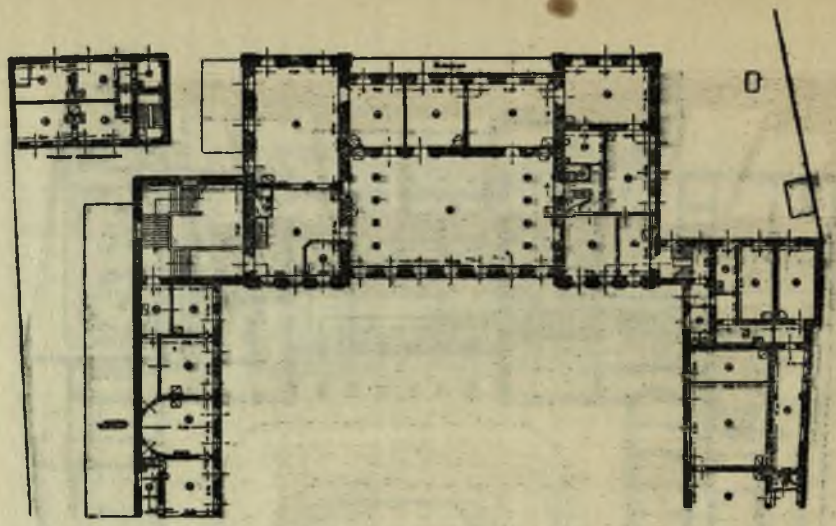
Pałac Rady Ministrów.

Rzut przyziemia.

Plan wykonany przez władze okupacyjne niemieckie według pomiarów z natury.



Pałac Rady Ministrów.
Rzut przyziemia.
Po przebudowie dokonanej w latach 1919—1921.



Pałac Rady Ministrów.
Rzut I piętra.
Przed przebudową, według pomiarów z natury, dokonanych przez władze okupacyjne niemieckie.

który rozpoczął «remont» lewego skrzydła (od strony kościoła Karmelitów). Bez należytego przygotowania się do rekonstrukcji, burzono ściany, przestawiano schody, oddzielano przejścia i korytarze. Skrzydło lewe padło ofiarą tego pośpiechu.

W wielu szczęśliwych wypadkach jednak zsyła los jakąś jednostkę, która, powodowana niewytłómaczalnem lokalnem umiłowaniem czy uczuciem, odda się czy to pewnej pracy, czy, jak w danym wypadku, opiece nad takim objektem, jak budynek. Bo doprawdy i budynek jest istotą godną ręki ciepłej i opieki miękkiej. Toć twór ten bywał, jak i istota żywa, poczęty z jakiejś miłości, czy popędu, był również hodowany i pielęgnowany, bywał lubiany, może i pieszczony, a w chwilach odmiennych zapominany, odpychany i puszczany w niełaskę. W miłujące gospodarcze ręce p. Feliksa Szymczaka trafił na ten raz były pałac Namiestnikowski i dobrze na tem wyszedł. Tego umiłowania, może z braku możności wobec przeżywanych trudnych momentów politycznych — nie mógł wykazać ani jeden z ministrów polskich, co w przeciągu tych kilku lat przejściowo tam bawili.

A przeszłość ta sięga siedemnastego stulecia. Już za Władysława IV «możniejsi panowie wznosili wtedy w Warszawie wspaniałe pałace, wytworem i bogactwem królewskim się równające. Wtedy to przemożna rodzina Kazanowskich wymurowała pałac (na miejscu gdzie dziś dom Towarzystwa Do-

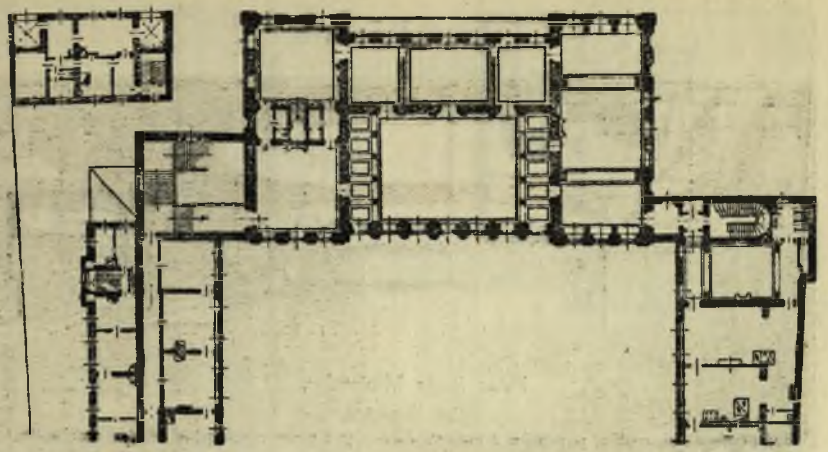
Fot. S. Plater-Zyberk

PAŁAC NAMIESTNIKOWSKI

Taras od strony ogrodu

PAŁAC NAMIESTNIKOWSKI

Sala balowa

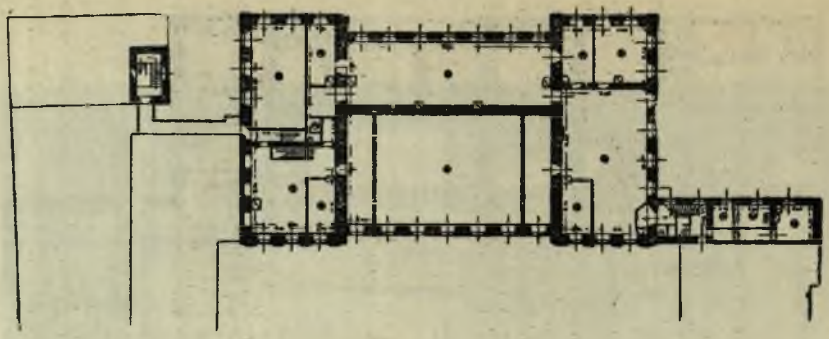


Pałac Rady Ministrów.
Rzut I piętra.
Po przebudowie dokonanej w latach 1919–1921.

broczynności), który, jak powiada Jarzemski, pięknością swej budowy, bogactwem i wspaniałością sprzętów przewyższał zamki królewskie. Równej okazałości miały być pomiędzy innemi pałace: hetmana Koniecpolskiego (dziś pałac Namiestnikowski), Radziejowskich (dziś Resslera), Denhoffa (dziś pałac Stan. Potockiego), Jerzego Ossolińskiego (dziś Resursy), Daniłowiczów (dziś dom Nowakowskiego)». Architektem obecnego pałacu Rady Ministrów był Tencalla Constante. Powołany przez Stanisława Koniecpolskiego w roku 1645 do tej pracy, był on już znanym artystą, nadwornym budowniczym króla Władysława IV i miał za sobą projekt architektonicznej części kolumny Zygmunta III.

Gdy na początku osiemnastego stulecia Warszawa za czasów saskich stroić się poczęła, znajdujemy znowu znamienną wzmiankę o okazałości omawianego pałacu. «Słynęły wtedy w Warszawie pałace na Krakowskiem Przedmieściu: Koniecpolskich, z pysznym ogrodem i okazałemi fontannami, później Radziwiłłów, pamiętny podwójnem w nim przebywaniem Piotra Wielkiego, kiedy w roku 1705 i 1709 miasto to zwiedzał».

W końcu tego stulecia przechodzi pałac w ręce Dominika Radziwiłła. Dziwne koleje przypadają budynkowi w tym okresie. Wymagają one szczegółowego zbadania, niemieszczącego się w ramach niniejszej notatki. Wiadomem jest wśród innych faktów, że w latach 1775 i 1776 był odnajmowany na zabawy publiczne w «przedsiębiorstwo» przez marszałka wielkiego koronnego Lubomirskiego. Zabawy te odbywały się w ogrodzie. Miały być



Pałac Rady Ministrów.
Rzut II piętra.
Przed przebudową, według pomiarów z natury, dokonanych przez okupacyjne władze niemieckie.

tam dwa namioty wielkie: jeden służyć ma «na obiady i kolacje z wszelkiemi chłodnikami i napojami», w «drugim namiocie przeznaczonym do tańców, orkiestra z 8 osób złożona grać będzie podług woli szukających w tej rozrywce zabawy». Ponadto są tam bilardy, «koło fortuny», «gra fortuny», huśtawki, ognie «illuminujące» i t. p. Sam pałac uległ również temu losowi. «Kompanija» bowiem owa dla «powiększenia dochodów swoich» utworzyła w nim klub o bardzo ciekawym statucie, jak pisze A. Wejnert w «Starożytnościach Warszawy».

W czasach wojen Napoleońskich gościł w pałacu cesarz Aleksander I. Historyczny ten fakt potwierdza rzeczowo fotografja, przywieziona w roku 1922 z Rosji przez p. M. Piotrowskiego, zbieracza zabytków dotyczących Polski, a rozsianych na Wschodzie. Fotografja owa z obrazu przedstawia monarchę na tle sali, jakiej nie znano nigdzie w Warszawie. Podpis jednakże głosi o bytności cesarza w pałacu Łazienkowskim. Otóż przeprowadzana restauracja byłego pałacu Namiestnikowskiego wykryła pod 5-centymetrową powłoką tynku malowidła ornamentacyjne, tak zwane nie po polsku «filungi» lub «panneaux» na ścianach. Malowidła te przez częściowe uzupełnienie udało się odtworzyć, są one identyczne z temi, jakie wyobrażone są na ścianach pokoju na obrazie, uwieczniającym pobyt cesarza w Warszawie.

Okres ten kończy się w 1817 roku, kiedy do przebudowy powołany został znany już dobrze architekt Piotr Aigner. W tym bowiem roku Rząd nabył od Radziwiłła pałac dla swych potrzeb i zarządził odpowiednią przebudowę. Staje się on wkrótce miejscem urzędowania namiestników, a nowa nazwa, tym chrztem uświęcona, dotrwała do czasów ostatnich. Do tego też okresu należeć może elewacja środkowej części zwrócona do Krakowskiego

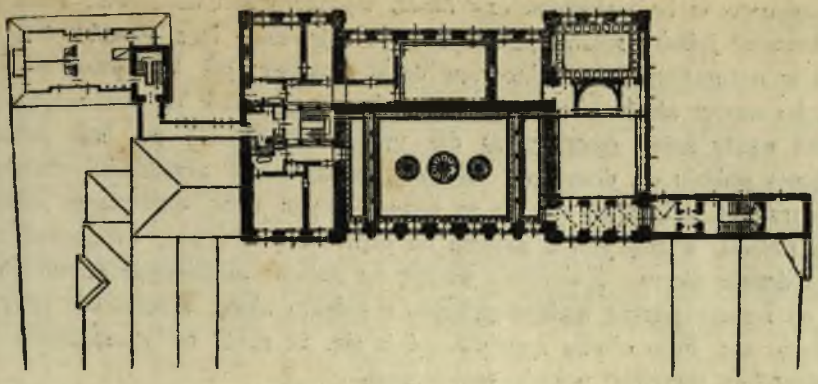
Fot. S. Plater-Zyberk

PAŁAC NAMIESTNIKOWSKI

Sala jadalna

Fot. S. Plater-Zyberk

PAŁAC NAMIESTNIKOWSKI — Fragment sali jadalnej



Pałac Rady Ministrów.
Rzut II piętra.
Po przebudowie dokonanej w latach 1919—1921.

Przedmieścia, gdy elewacja od strony ogrodu od Wisły zachowała, że tak powiem, nieskazitelność pierworodną początku 17 stulecia.

Po roku 1832 pałac Namiestnikowski traci swą reprezentacyjność. W roku 1852 zostaje zniszczony przez pożar. Odbudową jego kieruje Alfons Kropiwnicki przy współpracownictwie Adama Nowickiego. W roku 1856 Bolesław Podczaszyński dekoruje sale na przyjęcie cesarza Aleksandra II. Dalsze dzieje są mniej więcej znane.

Sama ilość tych imion, z życiorysem pałacu związana, wskazuje na szereg zmian, jakie gmach ten przeżyć musiał. Jeżeli jednakże wieki poprzednie przysparzały mu chwały i świetności, to koniec wieku 19-go doprowadził do stanu opłakanego. Wygrzebać z tych naleciałości i nawarstwień zdrowe jądro przeszłej wielkości, względnie choćby zdrowego architektonicznego kośćca budowy, było zadaniem niełatwem dla rekonstruktorów. Stopniowe usuwanie naleciałości oczyszczało tę atmosferę zniekształcenia myśli architektonicznej. Wyłoniła się ona w swej bodaj pierwotnej czystości tylko w centralnej części pałacu. To zadanie architektoniczne trzeba było nosić, że tak powiem, w zanadrzu, bo jednocześnie trzeba było zadośćuczynić niezliczonym zmiennym wymaganiom życia codziennego. Wystarczy jednakże porównać plany stopniowego przeinaczania się budynku w jego środkowej części, aby wyczuć, jak barbarzyńskie było w ostatnich czasach obchodzenie się z tym organizmem architektonicznym. Uprzytomnijmy to sobie. Oto przystawiono tak zwany «tambur», taką szafę, jakby przylepioną do elewacji dla usunięcia przeciągów, umieszczono ją na domiar złego nawet nie na osi budynku, lecz od lewej strony w drugiej arce podcienia frontowego, postawiono działówki dolnej frontowej części, dla «celów praktycznych» w ten sposób, że trafiały

przypadkowo w linje sklepień czy lunet, wymurowano działówki, które miały przedstawiać jakoby ściany podtrzymujące sklepienia, lecz pomalowano je na tynku w naturalistycznie traktowane deski sosnowe, jak to bywa w gospodach, bo nawet nie hotelach prowincjonalnych, wreszcie po barbarzyńsku pościnano węzły ścian (patrz plan) dla urządzenia przejść po linji przekątnej z jednego pokoju do drugiego. Weźmy jeszcze dla przykładu rozwiązanie wewnętrznych schodów, czy to w prawej części tejże omawianej centralnej części pałacu, wiodących z parteru na piętro, czy z lewej, wiodących z piętra na drugie piętro. Zwróćmy uwagę na naiwne oddzielenie w wielkim pokoju na I-szem piętrze małego pokoiku o jednem oknie. Architekta przy tych robotach nie było chyba zupełnie, zdaje się, że robił to samorzutnie jakiś intendent bez wszelkiej porady technicznej.

Wszystko to podległo uprzątnięciu i usunięciu bezapelacyjnemu, jak również cała sieć rur gazowych, przewodników elektrycznych, telefonicznych i t. p., przecinających bez ceremonji architektoniczne linje frontowej elewacji. Dopiero wtedy można było ułożyć sobie plan dalszy postępowania, podlegający nasamprzód pewnemu ryczałtowemu podziałowi budynku na części, przeznaczane dla tych lub innych celów użytkowania. A więc lokale parteru środkowej części przeznaczono na urzędowanie Rady Ministrów i jej prezesa, pierwsze piętro otrzymało przeznaczenie reprezentacyjne i wreszcie drugie piętro stało się mieszkaniem prywatnem Prezesa Ministrów. Boczne zaś skrzydła zajęły urzędy kancelarji Rady Ministrów. Po usunięciu wyżej wskazanych nawarstwień w prawem skrzydle (od strony Bristolu), udało się uwidocznić sklepienia beczkowe dawnych stajen Radziwiłłowskich. Na parterze znowu środkowej części od frontu wypadło uczynić całkowite przegrupowanie dla urządzenia właściwego westibulu i poczekalni. Jednakże od ogrodu pozostawiono «dla oszczędności» dawny układ, ba nawet Ludwiki XV i XVI, powstałe w XIX stuleciu. Salę balową na I piętrze pozostawiono świadomie nietkniętą, aczkolwiek ornamentacje gipsowe na suficie i ścianach najwidoczniej pochodzą z dwóch różnych okresów. Przerobiono za to otaczające ją wokół pokoje i przywrócono kompozycyjnie usprawiedliwione rozstawienie drzwi i przejść. Poprzednio drzwi były widocznie poprzebijane ręką owych intendentów w zupełnie nieusprawiedliwionych miejscach. Pokoje te łączą się wewnętrznemi schodami z drugiem piętrem, mieszkaniem prywatnem Prezesa Ministrów, poprzednio zaś archiwami i składami urzędów rosyjskich. Kuchnie, potrzebne dla mieszkania Prezesa Ministrów, nie nadające się do rozlokowania w tej środkowej oficynie, umieszczono w domku, przylegającym do posesji kościoła Karmelickiego, łącząc je z centralną oficyną zapomocą krytego balkonu.

Jeżeli się przyjmie pod uwagę, że w ciągu całego czasu przebudowy

praca ani Rady Ministrów, ani jej urzędów nie była przerwana, to się uprzytomni trudności pokonane i przeszkody przebyte. Bieg robót budowlanych, wobec tej obecności na miejscu urzędów, rozciągnął się na lat kilka. Rzec można, że budowa dotychczas nie jest skończona. Wznowienie w tym międzyczasie pomnika ks. Józefa Poniatowskiego na placu Saskim dopomogło przez zużycie granitu podnóża b. pomnika Paskiewicza, a więc przez usunięcie pozostałości po nim, do uporządkowania podwórca, lecz lwom-sfinksom, wrosłym z biegiem czasu w ziemię, dotychczas nie przywrócono należytego ustawienia. Dobudowanie oficyny gospodarczej zakryło ohydę muru granicznego od strony kościoła Karmelickiego, lecz nie rozwiązano dotychczas bramy od tej strony tak, jakby ją rozwiązać należało. Tymczasowe parokrotne «remontowanie» nie jest racjonalnem załatwieniem sprawy. Wreszcie i ten dawnej świetności pamiętny ogród od tarasu, ciągnący się kiedyś aż do Wisły, wymaga tego ostatniego akordu, który dopiero rzecz całą wartościową czyni. Pamiętajmy, że budujemy rzeczy trwałe, historyczne. Kierownictwo przebudowy umieściło nad drzwiami wejściowemi do sali balowej następujący napis:

Dei providentia
Populi constantia
Legionum virtute
Polonia restituta
A. D. MCMXVIII
Domus haec renovata
A. D. MCMXX.

Napis, którego już żadna ręka najeźdźcy nie zetrze, obowiązuje. Historyczna renowacja więc owa winna być doprowadzona godnie do końca.

Jerzy Siennicki.

KOŚCIÓŁ ŚW. TRÓJCY W LUBLINIE

(Dokończenie).

Jednocześnie z pracami malarskiemi prowadzono badania, dotyczące architektury kościoła. Sporządzono w tym celu, objęte pracą niniejszą, dokładne pomiary kościoła. Zaczęto od podziemi. Opierając się na danych, zawartych w opisie wizytacji biskupiej kościoła w r. 1603, znajdującym się w archiwum Konsystorza Lubelskiego (tom 96, str. 75 i 76), przystąpiono do kopania w prawym rogu przytęczowym podziemia pod nawą główną. Zgodnie ze słowami opisu wizytacji, natrafiono w pasze sklepiennej na zniszczone schody kamienne, mały przedsionek z otworem drzwiowym, zaopatrzonym futryną drewnianą, oraz przejście przemurowane u góry cegłą nowoczesnego formatu, prowadzące do lochu nieoświetlonego, leżącego pod piwnicą, znajdującą się pod prezbiterjum. Z dokonanego zdjęcia pomiarowego wynika, że pomieszczenie owo jest prostokątne, o półkulistem zakończeniu, sklepione ostrołukowo bez pasów i żebrowań. Materjał pierwotny murów i sklepienia — wapień nietynkowany. Ściany jednak w wielu miejscach podmurowane cegłą nową, co pozwala przypuszczać, iż ta część kościoła, która jest bezwzględnie najstarsza, zmuszała do częstych napraw. Podłoga w tym lochu jest z ziemi ubitej i gruzu. Kopiąc w rogu lewym (stojąc twarzą do gł. ołtarza) — północnym, przy ścianie podtęczowej, dokopano się do fundamentu, leżącego o 1.50 m. nad poziomem podłogi niższego lochu. Po przebiciu muru, leżącego pod tęczą, natrafiono na podziemie pod nawą główną. Dokładne pomiary oraz badania wyższego podziemia wykazały co następuje. Podziemie, leżące pod absydą, ma w przybliżeniu jej formę. Oświetlone jest jednem oknem, nieomal kwadratowem, umieszczonem powyżej sklepienia, okratowanem podwójnie: jedna krata — pionowa, w płaszczyźnie okna, druga — pozioma, w płaszczyźnie klucza sklepiennego. Światło z okienka tego przedostaje się bardzo pochyłym, skośnym kanałem, pozostawionym w grubości muru, a kończącym się na wysokości 1,4 metra od podłogi podziemia. Podobne urządzenia bywają stosowane w nowożytnych suterenach, o ile są one bardziej wgłębione w terenie. Tutaj jednak, przy zewnętrznem badaniu absydy, okazało się, iż okienko to leży kilka metrów nad poziomem wzgórza, na którem wznosi się kościół. Rodzi się więc przypuszczenie, iż wzgórze zamkowe było kiedyś wyższe, prezbiterjum zaś, znajdujące się obecnie na poziomie wzgórza, było pod ziemią. Również przypuszczać można, — i ta myśl wydaje się autorowi prawdopodobniejsza — że okno zewnętrzne umieszczono na dużej wysokości i silnie okratowano ze względu na warowność zamku, którego częścią integralną był kościół. Podziemie ma sklepienie beczkowe, jest to godne uwagi ze względu na dalsze szczegóły, które nieomal wszystkie wykazują cechy ostrołukowe. Ściany i sklepienia z cegły średniowiecznej, mieszanej z wapniakiem, nietynkowane. Przejście, o którem wspomniano na początku, umieszczone w grubości ściany południowej, sklepione ostrołukowo, ma dobrze zachowane schody ceglane. Prowadzi ono obecnie do prawej strony części kapłańskiej. Zarówno jego ostrołukowa forma, jak i kształt cegieł (8,5 do 10 ctm. grubości), oraz kompozycja fresków, wykazująca przy otworze wyjściowym w prezbiterjum obramienie, malowane równocześnie z resztą ornamentów, pozwala przy-

Fot. S. Plater-Zyberk

PAŁAC NAMIESTNIKOWSKI

Gabinet prywatny Prezesa Rady Ministrów, z plafonem L. Śleńdzińskiego

Przejście wykuszowe do budynku gospodarczego

PAŁAC NAMIESTNIKOWSKI

Fot. S. Plater-Zyberk

Fragment schodów głównych

puszczać, iż przejście oraz schody są pochodzenia średniowiecznego, mianowicie gotyckiego i służyły zawsze jako połączenie górnego kościoła z dolnym. Przejście u góry, przy wyjściu do prezbiterjum zamurowane częściowo nowszą ścianką ceglaną. Ponad jej górnym krajem jest wolna przestrzeń około 1,5 m. wysokości. Otwór wejściowy w podziemiu jest wielokrotnie przerabiany. Nadmurowanie nad nim, o formie płaskiego segmentowego sklepienia, wykonano z cegieł średniowiecznych. Podłoga, oparta na sklepieniu podziemia niższego, z ziemi ubitej i gruzu, leży mniej więcej na wysokości obecnego podwórca zamkowego. Po jednym stopniu, przez otwór drzwiowy o prostokątnej drewnianej futrynie, z jednoskrzydłowemi drewnianemi drzwiami, nowszego pochodzenia, schodzimy do pomieszczenia pod nawą. Oparte również na słupie wielkim, prostokątnym w rzucie, sklepione na pasach, beczkowe sklepienia z cegły średniowiecznej. Mury z kamienia ciosanego, częściowo z cegły. Przestrzeń cała poprzecznemi pasami sklepiennemi i słupem rozdzielona na dwie części, równoległe z łukiem tęczowym. Część pierwsza, bliższa wyjścia na podwórzec zamkowy, ma pułap drewniany, belkowany. Pomiędzy pułapem a sklepieniem, leżącem równolegle nad pomieszczeniem, przestrzeń oświetlona małym, okrągłym otworem nad obecnemi drzwiami wejściowemi do podziemia. W ten sposób powstałe schowanko ma wejście ze swej prawej strony po schodkach stromych i wąskich, obrobionych cegłą nową i wychodzących do górnego przedsionka w skrzydle więziennem, z którego się obecnie do głównej nawy kościoła wchodzi. Wejście oraz schowek muszą być zapewne nowszego pochodzenia, t. j. z czasów, gdy zamek przerobiono na więzienie, t. j. z lat 1825, lub 1890. Chowano tam różne sprzęty, czego dowodem złożone tam warsztaty tkackie. Warsztaty te służyły do wykonywania przez więźniów wyrobów płóciennych i były w użyciu prawdopodobnie od 1886 r. poczynając. Wspomina o tem „Памятная книжка Люблинской Губерніи" r. 1904, str. 43 odz. II.

Z lewej strony owego schowka znajdują się drzwi zamurowane, ze schodami drewnianemi, prowadzącemi do góry. Nyża, w której mieszczą się drzwi, wyrobiona w cegle średniowiecznej. Do jakiego użytku schody te i drzwi kiedyś służyły, trudno jest obecnie orzec: być może, iż służyły one jako połączenie z zamkiem lub dzwonnicą, o której wspomina wizytacja biskupa chełmsko-lubelskiego Skarszewskiego w r. 1800 („Kościoły lubelskie" ks. Wadowskiego, str. 54).

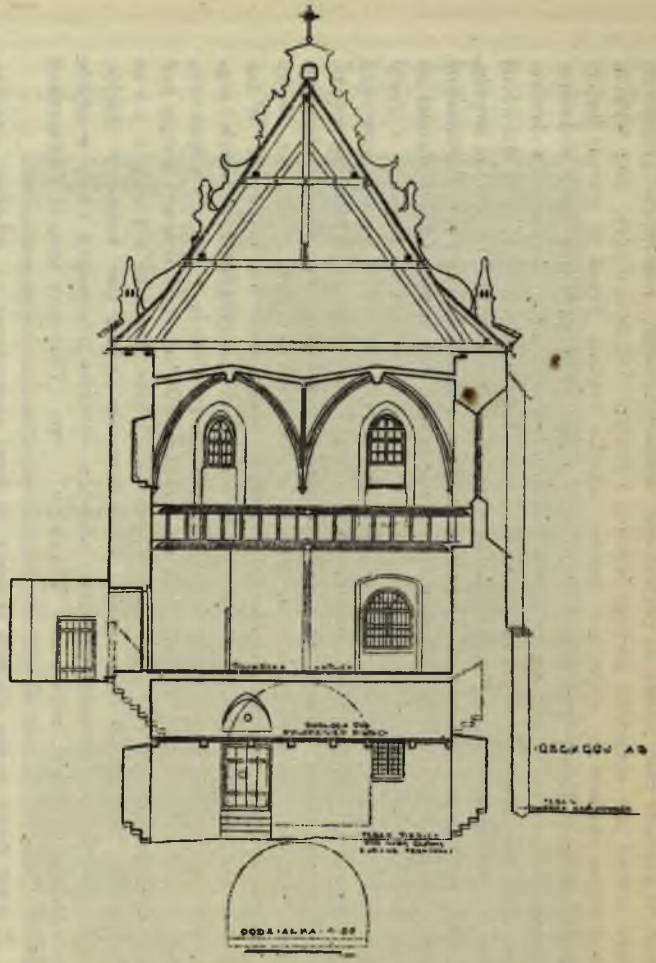
Część dolna, położona pod pułapem, ma dwoje zamurowanych drzwi ze schodkami drewnianemi, wiodącemi do góry. Jedne drzwi — w północnej, drugie — w południowej ścianie. Obramione cegłą starą, zamurowane nową. Pierwsze z nich musiały być połączeniem ze schodami zewnętrznemi od strony północnej kościoła, o których wspomina wizyta z r. 1603, dokonana na polecenie biskupa kardynała Maciejowskiego przez kanonika wiślickiego, ks. Tomasza Josickiego. Odpowiedni ustęp z dokumentu, znajdującego się w aktach konsystorza lubelskiego, pod liczbą 96 tomu, str. 75 i 76 brzmi:

«Capella praedicata est elevata et supra fornicem in sublimi aedificata habetque gradus sursum ad eandem ducentes, tegulis ligneis tectos. Et a duabus partibus, occidentali et septentrionali. Porticus putridi iamque ruinosi malum tectum habent».

Drugie z nich — południowe, łączyły zapewne kościół z refektarzem domu księży mansjonarzy [1]), który stał tuż od strony południowej kościoła. O domu tym wspomina ta sama

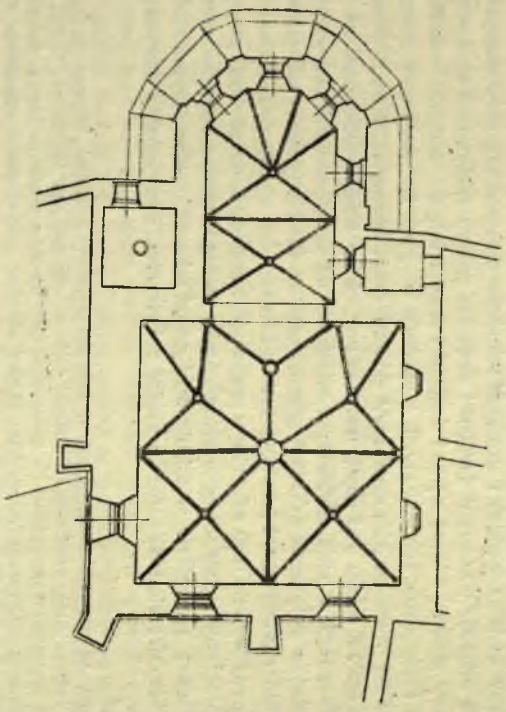
1) Mansjonarze byli to księża, którym polecono sprawowanie obrzędów religijnych w kościele św. Trójcy. Nosił się z myślą osadzenia ich na zamku jeszcze Kazimierz Jagiellończyk, mając na myśli uświetnienie nabożeństw w kościele zamkowym przez powiększenie ilości kapłanów. Śmierć jednak nie pozwoliła mu zamiaru dokonać. Urzeczywistnił myśl Kazimierza Jagiellończyka syn jego i następca, Jan Olbracht, który wydał w Sandomierzu 4 marca 1497 r. przywilej, na mocy którego polecił bratu swemu kardynałowi Fryderykowi osadzić przy kościele św. Trójcy sześciu kapłanów mansjonarzy i siódmego kleryka. Na utrzymanie ich przeznaczono dochody z prebendy zamkowej w Lublinie. W skład dochodów prebendy wchodziły dziesięciny ze wsi: Świdnik, Tatary, Łagiewniki, Wrotków, Janowiec, Krępiec, część Bystrzycy, Przybysławice. Przywilej Jana Olbrachta darował mansjonarzom na

Elewacja główna.

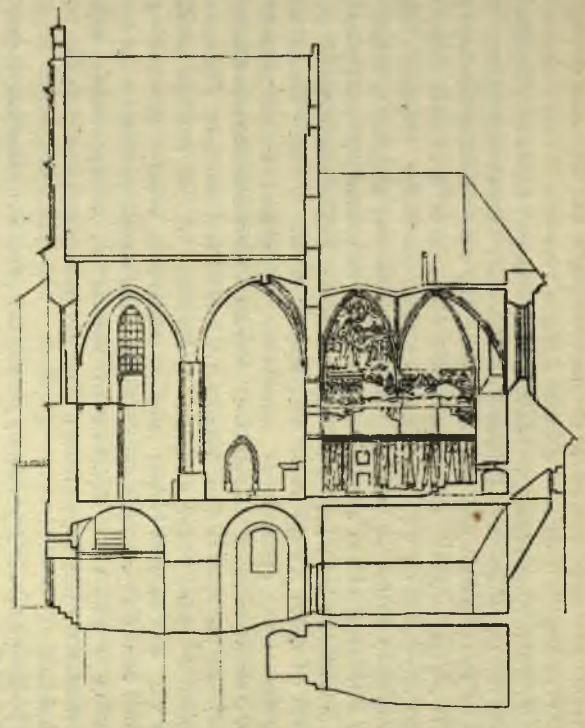


Przekrój poprzeczny.

Kościół św. Trójcy w Lublinie.



Rzut poziomy z widokiem na sklepienie.



Przekrój podłużny.

Kościół św. Trójcy w Lublinie.

wizyta z 1603 r. Odnośny ustęp z tomu 96 archiwum konsystorza lubelskiego w tłumaczeniu, dokonanem przez ks. Wadowskiego w dziele «Kościoły lubelskie», Kraków 1907, str. 52, brzmi:

«Wizytator zastał prepozyta od lat 30 instytuowanego ks. Szymona Belinę, plebana zarazem krzczonowskiego i prałata — dziekana kollegiaty lubelskiej, a oraz sześciu mansjonarzy księży: Baltazara Krassowskiego, Marcina Misiowskiego, Bartłomieja Stempkowskiego, Stanisława Bietkowicza, Wojciecha Markowicza i Walentego Mosceniusza. Dom, w którym mieszkali, tuż od strony południowej kościoła miał na dole duży refektarz, kuchnię i pokój dla służącego, a na piętrze — pokój dla mansjonarzy. Mansjonarze prowadzili życie wspólne. Bibljoteka wspólna składała się z 77 dzieł poważnej treści, przeważnie religijnej. Trzymali na siebie tylko wójtostwo świdnickie, wieś zaś Świdnik z folwarkiem puszczali w arendę. Arenda ta, dziesięciny i procenta od 700 złp. kapitału przynosiły im rocznie złp. 931 gr. 12» [1]).

Dzięki przywilejom króla Jana Olbrachta, kościół św. Trójcy znajdował się w pomyślnych warunkach od końca XV-go wieku do początku XVII. W tym czasie, na skutek wstrząśnień politycznych, zgromadzenie mansjonarży, a zarazem kościół zaczyna upadać. W roku 1800, podczas wizytacji kościoła przez biskupa Wojciecha Skarszewskiego, schody wiodące do kościoła, jak również dom mansjonarzy, były bardzo zniszczone. Dlatego też mansjonarze mieszkali w mieście i rzadko zaglądali do kościoła. W roku 1818 na zasadzie bulli papieża Piusa VII «Ex imposita Nobis» zniesiono mansjonarję, w latach zaś 1820—1821, podczas przerabiania zamku na więzienie, zburzono dom mansjonarski, postawiono zaś na gruzach jego niski pawilon, w którym za okratowaniem mieszczą się obecnie składy więzienne [2]), to znowu potwierdzałoby tezę Łopacińskiego, ponieważ niski pawilon stoi dzisiaj od strony południowej kościoła.

Na tej podstawie można z pewnością ustalić istnienie domu mansjonarzy przy kościele od ostatnich lat XV w. do roku 1820. Co do miejsca, gdzie stał, pozostają wątpliwości narazie nie rozstrzygnięte. Badając w dalszym ciągu część kościoła pod jego nawą, natrafiamy na otwór prostokątny w pasie średnim, podtrzymującym sklepienie, a łączącym słup środkowy ze ścianą północną. Otwór ów leży pod samem sklepieniem. Dostawszy się do niego po drabinie, natrafiamy na kilka wąskich i stromych schodków drewnianych, prowadzących ku górze. Schodki te są założone poziomemi deskami i zasypane gruzem ceglanym, biegną wzdłuż ściany północnej nawy głównej i łączą się nad deskami i drugim biegiem takichże schodków, silnie zniszczonych i częściowo zamurowanych, a idących w górę ku otworowi ostrołukowemu, mieszczącemu się w ścianie północnej nawy głównej przy bocznym ołtarzu. Powracając do dalszych szczegółów sklepu pod nawą, nadmieniamy, iż w ścianie północnej na wysokości otworu prostokątnego w pasie sklepiennym natrafiamy na nyże, zamurowane cegłą. Dotychczas jednak śladów połączenia schodów, przerwanych na dużej wysokości od podłogi sklepu z ową nyżą, która mogła służyć jako połączenie z zamkiem, lub z podziemiem samem, nie odnaleziono. Ponieważ wyjście tych schodów w murze północnym do nawy głównej, przy połączeniu z zakrystją, przedstawia cały szereg przeróbek, łuków różnego kształtu, otworów zamurowanych cegłą starą i nową, szczególniej w ścianie, dzielącej od zakrystji, można przypuszczać, iż przejście to było bezpośredniem połączeniem zamku z kościołem, ewentualnie z zakrystją i chórem.

---

własność wieś królewską Świdnik, uwalniając ich od wszelkich ciężarów i podatków. Mansjonarze ze swej strony obowiązani byli żadnego innego beneficjum nie posiadać osobiście, mieszkać przy kościele św. Trójcy, oraz odprawiać cały szereg przepisanych nabożeństw. Za niespełnienie tych wyroków groziła im klątwa. („Actum et Datum Sandomeria Sabbato ante Dominicam Lactere Anno Domini millesimo quadrigentesimo nonagesimo septimo Regni vero nostri anno quinto" w archiwum Konsystorza Lubelskiego tom 18 pod datą 1606 r. i tom 79 pod datą 1787 r.).

[1]) Twierdzenie Łopacińskiego, że dom mansjonarzy leżał od strony północnej kościoła, wyrażone w jego artykule w «Gazecie Lubelskiej» №№ 67, 68 i 69, należałoby uważać wobec tego za błędne.

[2]) Kościoły lubelskie ks. Łopacińskiego, str. 66.

Przechodząc z podziemi do kościoła właściwego, trafiamy na wspomniane wyżej schody betonowe, pochodzenia późniejszego, leżące w południowem skrzydle zamku, prowadzące na piętro do przedsionka, z którego przez zwykłe prostokątne, nowoczesne, dwuskrzydłowe, drewniane drzwi, umieszczone w ścianie południowej kościoła, wchodzimy do nawy głównej. Schody, po których weszliśmy, oraz drzwi, przez które wchodzimy, zostały zbudowane w latach 1890, kiedy powtórnie restaurowano zamek. W tym to czasie zamurowano również dolną część otworu z bogatem obramieniem renesansowem. W ten sposób utworzono obecne okno, które niewątpliwie było dawniej głównemi drzwiami wejściowemi. Potwierdza nasze przypuszczenie rysa pionowa, idąca nad obecnem wejściem, oraz przemurowanie filara, który zakrył wnękę, odkrytą w r. 1918 przy robotach konserwatorskich. Sądzimy, iż przy przebijaniu w ścianie południowej nowego otworu, mieszczącego obecne drzwi wejściowe, mur stary, nadwerężony uderzeniami oskardów, pękł w miejscach najsłabszego oporu, a więc w miejscu odnalezionej nyży. Ówczesny budowniczy, chcąc ratować mur od dalszego pękania, przemurował cały filar nad nowemi drzwiami i zamurował nyżę [1]).

Prócz wyżej wspomnianych przeróbek wspomina jeszcze ks. Wadowski: przełożenie dachówki na nawie,—z tego czasu datuje się obecne pokrycie blachą cynkową, obniżenie dachu w prezbiterjum, położenie podłogi drewnianej w prezbiterjum, wybielenie ścian całego kościoła i zakrystji, odnowienie ołtarzy i zastąpienie niektórych części starego chóru — nowemi. Z tego czasu również pochodzi prawdopodobnie nieumiejętne częściowe odnowienie obrazu w nawie głównej. Powracając jeszcze do dawnego wejścia, zauważamy, iż otwór pierwotny był wyższy od obecnego. Wykazuje to wyraźnie zamurowanie tego otworu u góry, które oddziela się rysą, stanowiącą jego kontur, oraz malowidło o charakterze renesansowym, dowodzące, iż zamurowanie to pochodziło z czasów znacznie późniejszych od czasu powstania malowideł na ścianach, noszących charakter średniowieczny i, jak świadczy napis na tęczy, ukończonych w 1415 r. Czas pochodzenia nadmurowania, jak również i portalu o formach renesansowych pochodzi, mimo daty na nim «1902», z drugiej ćwierci XVI wieku, gdy kasztelanami lubelskimi byli Jan i Andrzej Tęczyńscy. Skłania ku temu mniemaniu herb Tęczyńskich «Topór», wyobrażony w supraporcie portalu, styl portalu, oraz stan materjału (piaskowca) z jakiego został wykonany.

Co do schodów, prowadzących do kościoła, możemy jeno powiedzieć, iż całkowicie zostały zniesione w 1890 r. Wygląd ich był wówczas następujący: dwubiegowe, w słupach murowanych, tynkowanych, z drewnianemi stopniami i poręczą. Dolny bieg załamywał się pod prostym kątem do górnego, pomiędzy niemi był podest. Przed samym portalem również podest, oparty na belkach i słupkach drewnianych. Że schody te dawniej inny wygląd miały, o tem świadczy wspomniana wizytacja biskupia z r. 1603, na zasadzie której możemy sobie ówczesne wejście przedstawić, jak następuje: pod lewem oknem gotyckiem (patrząc na kościół) były główne drzwi wejściowe. Obramienie kamienne z herbem «Topór» upiększało portal. Same drzwi, wedle słów senatora Stronczyńskiego [2]), były upiększone narysowanym na tarczach orłem i krzyżem podwójnym, były zapewne drewniane i dwuskrzydłowe. W wizytacji nazwane «fores plicatiles». Zamykały się na wielki zamek «sera magna». Zamek podobny, duży, pięknie kuty, jest jeszcze obecnie przy drzwiach zakrystji. Drzwi owe zostały przez rosyjski zarząd więzienny zniszczone, a tarcze z orłem i krzyżem podwójnym usunięte około 1870 r. [3]) Od strony kościoła wejście było pokryte piękną kotarą w kolorach żółtym i czerwonym. Zapewne powtórzeniem tej kotary są zasłony malowane, upiększające cały cokół nawy i prezbi-

---

[1]) Przypuszczenie nasze znajduje również potwierdzenie na str. 68 «Kościołów lubelskich» ks. A. Wadowskiego.

[2]) Album Lubelskie dawne, str. 17 i 18.

[3]) Kościoły lubelskie Wadowskiego, str. 66, 67.

terjum kościoła. Kotara ta chroniła od kurzu i gwaru zewnętrznego podczas nabożeństwa. Do wejścia głównego prowadziły schody zewnętrzne od północnej i zachodniej strony szczytu. Sądząc z opisu wizytatora były one w złym stanie i nadgniłe, a więc prawdopodobnie drewniane. Ochronione były daszkiem, rodzajem galerji, zapewne podcieniem, «ambitus», co musiało tworzyć z poważnemi murami malowniczą całość. Czas ich powstania jest znacznie wcześniejszy, niż rok 1603, czego dowodem jest zły ich stan, w jakim się w roku tym znajdowały

Aby już nie powracać po raz wtóry do lica głównego, zastanowić się obecnie należy nad szczytem, wieńczącym kościół. Przypominając opis szczytu tego, podany na początku pracy niniejszej, zauważymy, iż profile gzymsów mają prostą, renesansową formę, zaokrąglenie wnęk wykonane odręcznie, są dokładnie półkoliste, lub zbliżone do półkola, ślimacznice nie spłaszczone, zwykłe linje spiralne, szczyt zakończony małym trójkątnym tympanonem. Porównując wszystkie te szczegóły z detalami szczytów budowli renesansowych w Polsce, pochodzących z czasów panowania Zygmunta Starego, t. j. lat 1506 do 1548, dochodzimy do przekonania, że szczyt ten był prawdopodobnie również tworem Tęczyńskich, a więc zapewne pochodzi z pierwszej połowy XVI wieku. Być może, iż jest współczesny z ozdobami portalu wejściowego. Co do reszty szczegółów lica głównego, można orzec z wszelką pewnością, iż są one wytworem epoki gotyckiej, na co wskazują okna ostrołukowe, oraz skarpy narożne skośne, jak również półokrągłe dwunałęcze na zewnętrznej stronie północnego boku nawy. Otynkowanie zewnętrzne jest pochodzenia nowego, mianowicie z lat 1820—1821. [1] Kościół był, jak niemal wszystkie gotyckie świątynie w Polsce, z czerwonej nietynkowanej cegły. Wobec czego stwierdzić można, iż mury zewnętrzne pochodzą z czasów gotyku w Polsce, a więc: panowania Kazimierza Wielkiego, lub jego bezpośrednich następców. Ponieważ panowanie Ludwika oraz Jadwigi nie odznaczało się wznoszeniem nowych budowli, pozostają, jako przypuszczalni fundatorowie murów kościelnych, Kazimierz Wielki i Władysław Jagiełło. Porównanie źródeł historycznych w celu usiłowania rozwiązania problematu, kto z tych dwóch panujących był fundatorem kościoła, odłożymy do chwili rozejrzenia się w reszcie szczegółów architektonicznych i ikonograficznych.

Przyjrzawszy się podłodze świątyni, widzimy: podłoga drewniana w prezbiterjum w stanie zupełnie dobrym jest pochodzenia nowego z końca XIX w. [2] Pozostała posadzka w nawie głównej z cegły na płask położonej jest głęboko wydeptana w niektórych miejscach, nprz. wokół czterobocznej ławy przy filarze głównym. O dawnem pochodzeniu owej ceglanej posadzki dowodzi wzmianka w wizytacji ks. Josickiego z r. 1603, która mówi, że posadzka w kościele była wszędzie wyłożona cegłą. Prócz tego, wmurowana w posadzkę, połamana, piaskowcowa płyta grobowca, z gotyckim napisem silnie wytartym, każe przypuszczać, iż posadzka pierwotnie, t. j. w epoce gotyckiej, była z innego materjału i została zastąpiona przed 1603 rokiem posadzką z cegły. Być może, że wspomniana płyta grobowa była ongi wmurowana w ścianę kościoła i została przy zamianie posadzki wyjęta ze ściany i ułożona w podłodze. Ponieważ widzimy na niej resztę dobrze rozwiniętego gotyckiego pisma, co jest dowodem pochodzenia jej z późniejszej już epoki gotyku, należy przypuszczać, iż przełożenie posadzki, a więc i pochodzenie ceglanej, datuje się z końca XV-go lub z początku XVI wieku, data ta zbiega się z końcem panowania Jana Olbrachta, który ufundował zgromadzenie mansjonarzy i podniósł świetność kościoła św. Trójcy, oraz z początkiem panowania Zygmunta Starego, kiedy to w Polsce zaczął się rozpowszechniać gust do stylu odrodzenia, a co za tem idzie — pewne, powszechne wówczas, lekceważenie gotyku. Starą, zniszczoną od czasów założenia ko-

---

[1] Wspomina o tem ks. Wadowski w «Kościołach lubelskich» na str. 66.

[2] Potwierdza to również ks. Wadowski na str. 68 «Kościołów lubelskich», podając jako datę założenia jej rok 1890.

ścioła posadzkę kamienną zastąpiono nową, ceglaną, dla uświetnienia wewnętrznego wyglądu kościoła, użyto zaś częściowo do niej złomów starych gotyckich tablic. Czas zamiany posadzki zbiega się również z ozdobieniem portalu wejściowego oraz szczytu kościoła.

Przystępując do badania chóru kościelnego, zauważamy przedewszystkiem, iż belki podtrzymujące chór, nie są związane kompozycyjnie z odkrytemi dotychczas freskami. Jest ich trzy, o profilowaniach wyraźnie gotyckich. Czwarta, stanowiąca poręcz, zwichrowana, ma w swoim północnym końcu — podłużne, segmentowe wycięcie. Belki pokryte są warstwą farby olejnej i wyciosane z drzewa modrzewiowego. Podłoga oraz ścianka poręczowa chóru z desek sosnowych nowszego pochodzenia. Pod jednem z okien gotyckich nad chórem ślady drzwi, o których wspomniano powyżej. Drzwi te prowadziły zapewne do korytarzy, łączących zamek królewski z kościołem, z drugiej zaś strony łączyły się schodami modrzewiowemi z nawami kościelnemi. Wieżyczka murowana, obejmująca te schody, na chór prowadzące, zbudowana jest z cegły innego formatu, kościół mianowicie 8 × 11,5 × 17; 8 × 12 × 19; 8,5 × 12,5 × 22, gdy tymczasem wymiary cegły we wnętrzu murów kościelnych wahają się między 9,6 × 13,5 × 28, a 10,5 × 14,6 × 28,5. Cegła w obu wypadkach — falcówka, bardzo twarda, ciemno-czerwona, o złomie ostrym, bez marglu.

Mur wieżyczki nie jest związany z murami kościoła, z któremi się styka. Połączony jest jedynie z narożnikiem wewnętrznym kościoła ankrą modrzewiową, wymiaru 19,5 × 11,5 cm. Wiązanie ścian wieżyczki składa się przeważnie z samych główek; jedynie zrzadka i w odstępach nieprawidłowych spotyka się cegła trzyćwierciówka, długości 22 ctm. Całe wiązanie zaś w miejscach widocznych jest polskie (gotyckie).

Różnica w formacie cegieł pozwala przypuszczać, iż zasadniczy wątek muru był budowany w innym czasie, niż wieżyczka, obejmująca schody, uszkodzenie zaś belkami chóru aureoli świętych, wymalowanych pod chórem, rodzi przypuszczenie, iż chór jest późniejszego pochodzenia, niż malowidła. Wizerunek fundatora fresków — Jagiełły — na wieżyczce, oraz rozważania powyższe, nasuwają na myśl hipotezę, pozwalającą mniemać, iż gotyckie mury kościoła powstały za Kazimierza Wielkiego, freski — za Władysława Jagiełły, chór — za Jana Olbrachta. Łącznie z poprzednio wzmiankowanemi osobami i datami oraz mając na uwadze dostępne źródła archiwalne i rezultaty badań konserwatorskich, możemy historję kościoła św. Trójcy w Lublinie ująć w skrócie następującym:

Kościół św. Trójcy istniał już w 1326 r., a więc za panowania Władysława Łokietka. Zarządzał nim wówczas prebendarz Wincenty, który był jednocześnie proboszczem w Kazimierzu. Ów Wincenty otrzymywał za zarząd kościołem św. Trójcy trzy ówczesne marki (tres marcas), od których płacił do Rzymu świętopietrze [1]).

Data 1326 nie jest jednak datą powstania kościoła. Musiał on już wcześniej egzystować. Z jakiego był wówczas materjału, czy drewniany, czy też z ciosu miejscowego — nie można ustalić z braku dostatecznych danych.

Możliwe jest jednak, iż z owego czasu pozostała część ścian najniższego podziemia, murowana z nieprawidłowo łupanych złomów wapienia.

Dzisiejszy kościół powstał w swym wątku z cegły średniowiecznej, ze swemi gotyckiemi oknami i sklepieniem, ze słupem charakterystycznym dla czasów kazimierzowskich i dwunałęczami, z dużem prawdopodobieństwem za Kazimierza Wielkiego, jakkolwiek Długosz podaje datę fundowania kościoła przez Władysława Jagiełłę w 1395 r. Jednakże żadne z innych źródeł nie przypisuje Jagielle postawienia murów kościelnych, czyniąc go jedynie głównym dobrodziejem kościoła. Dlatego też pozwolimy sobie twierdzić, iż mury dzisiejszego kościoła

---

[1]) Wiadomości powyższe znajdują się w cennem dziele A. Theinera «Monumenta vetera Poloniae et Lithuaniae etc.» (Rzym 1860), wchodzącem w skład archiwum watykańskiego.

powstały za Kazimierza Wielkiego, Władysław Jagiełło zaś kościół bogato wyposażył i przyozdobił malowidłami pendzla mistrza Andrzeja w roku 1415.

Następcy jego, mianowicie: Kazimierz Jagiellończyk i Jan Olbracht pamiętali o kościele św. Trójcy i otaczali go troskliwą opieką. Jan Olbracht przywilejem swym z dn. 4 marca 1497 r. powołał sześciu kapłanów i jednego kleryka, t. zw. mansjonarzy, których obowiązkiem było mieszkać przy kościele św. Trójcy i odprawiać stale szereg przepisanych nabożeństw, co znakomicie przyczyniało się do podniesienia kościoła i uświetnienia służby bożej. Ks. mansjonarze mieli swój własny dom i piękną bibljotekę. Czasy te, związane z rozkwitem Rzeczypospolitej, były również epoką świetności kościoła św. Trójcy; skończyła się ona w wieku XVII, kiedy na kraj spadać zaczęły coraz to nowe nieszczęścia. Na wyglądzie kościoła św. Trójcy odbijały się wszystkie stylowe epoki, przez które Polska w ciągu wieków przechodziła. Dzisiejsze piękne okno renesansowe z herbem Topór, oraz szczyt ze ślimacznicami jest dziełem Jana i Andrzeja Tęczyńskich, którzy w drugiej ćwierci w. XVI byli kasztelanami lubelskimi. Okno renesansowe było kiedyś głównemi drzwiami wejściowemi, zamykanemi na piękne drzwi dębowe «fores plicatiles» — ozdobione orłem polskim i krzyżem podwójnym, zamykane na wielki zamek średniowieczny — «sera magna». Drzwi te, opisywane przez wizytatorów biskupich z w. XVII, widział jeszcze około r. 1870 senator Stronczyński. Prowadziły do nich schody zewnętrzne drewniane.

W początkach XVII wieku zaczyna się upadek kościoła św. Trójcy. W r. 1800 wizytator ks. biskup Wojciech Skarszewski zastał schody, wiodące do kościoła, oraz dom mansjonarzy w stanie bardzo zniszczonym. Mansjonarze mieszkali w mieście i rzadko odprawiali nabożeństwa. W 1818 r. mansjonarjum zostało zniesione na zasadzie bulli papieża Piusa VII. W latach 1820 — 1821 przerobiono zamek, który chylił się do upadku, na więzienie.

W tym to czasie zburzono dom mansjonarski. W tym czasie również otynkowano kościół wewnątrz i zewnątrz. Była to epoka najsroższego upadku kościoła św. Trójcy, epoka, w której podziobano freski w barbarzyński sposób i założono je tynkiem. W 1890 r. zniesiono schody zewnętrzne, przerobiono drzwi renesansowe na okno i zbudowano dzisiejszy szpetny dostęp do kościoła z południowego jego boku.

Zmieniono również pokrycie kościoła z dachówki — holenderki na blachę, obniżając przytem i przebudowując dach nad prezbiterjum. Wszystkie te zmiany bardzo niekorzystnie wpłynęły na wygląd kościoła.

W roku 1875 tynki wewnętrzne powoli zaczęły odpadać. Z pod nich nieśmiało wyjrzały okaleczone freski jagiellońskie, zwracając na się uwagę ludzi kulturalnych i ceniących dzieła przeszłości, jakimi byli senator Stronczyński w 1875 r. i Józef Smoliński w r. 1899.

Dalsza historja fresków i kościoła św. Trójcy znana nam już jest i bliska.

Życzyćby sobie należało jak najgoręcej, aby wielkie dzieło przodków naszych, okaleczone przez naszych dziadów, odzyskawszy dawną swą świetność, było otoczone należytą czcią i szacunkiem przez pokolenie współczesne, które już tyle umiłowania i zrozumienia dziełu temu okazało.

Wobec zainteresowania, jakie wzbudziły osoba mistrza i szkoła malowideł w kościele św. Trójcy w Lublinie, zamieszczamy następujące wyjaśnienie autora artykułu:

W związku z ukończoną roku ubiegłego konserwacją fresków w kościele św. Trójcy w Lublinie, dokonano prób w celu ustalenia osoby ich autora. Imię Andrzej i data 1415, uwidocznione w napisie na łuku tęczowym oraz wybitnie bizantyński charakter malowideł, skłoniły do poszukiwań w miejscowościach najbardziej zbliżonych do Polski średniowiecznej, a mieszczących ogniska kultury bizantyńskiej.

Jako takie nasuwały się wschodnio-południowe kraje: Bukowina i Rumunja, Mołdawja i Wołoszczyzna oraz bliski wschód, t. j. Ruś.

Badając źródłowe dzieło profesora Wł. Podlachy «Malowidła ścienne w cerkwiach Bukowiny», dochodzi się do przekonania, że zarówno czasem (najwcześniejsze z malowideł w Sant-Ilie pod Suczawą, Petrowcach, Worońcu

i Badowcach pochodzić mogą z końca XV w.) jak i stylem *nie* odpowiadają one malowidłom lubelskim. Jakkolwiek ujęcie tematu w wielu wypadkach jest zbliżone do kompozycji fresków lubelskich (niektóre szczegóły jak np. skały traktowane są w sposób zbliżony), jednakże cały szereg nieznanych w Lublinie tematów, tudzież sposób malowania postaci, szat i twarzy odsuwa od poszukiwań w tym kierunku.

Drugiem źródłem pobliskiem, z którego mogli pochodzić malarze fresków lubelskich, była niewątpliwie Ruś z końca XIV i początku XV w., Ruś książąt udzielnych i walk z Tatarami.

W tym czasie istniała na Rusi znana szkoła malarska t. zw. szkoła nowogrodzka, wiodąca swe imię od miasta tej nazwy.

Wśród jej przedstawicieli wybijają się na plan pierwszy Teofanes Grek i Andrzej Rublow. Ten ostatni żył w latach 1370—1430 i był, według Józefa Wołokołamskiego, uczniem niejakiego Starca Daniły, jako brat zakonny niższego rzędu, t. zw. „чернецъ" w monasterze Spaso-Andronjewskim w Moskwie.

Wyraźne wpływy greckie na sztukę Rublowa nie ulegają żadnej wątpliwości, jak to wynika z jego współpracy z Grekiem Teofanesem. Pozatem wpływ sztuki greckiej na ówczesne malarstwo cerkiewne na Rusi stwierdzony został przez szereg pisarzy rosyjskich doby obecnej, których bynajmniej o stronniczość w tym kierunku posądzać nie można. (Pokrowskij, Grabar').

Andrzej Rublow, jako najwybitniejszy przedstawiciel szkoły nowogrodzkiej, stworzył cały szereg dzieł, z których zaledwie kilka doszło do nas w stanie nieuszkodzonym przez czas lub nieumiejętną restaurację. Z prac Rublowa, ew. innych przedstawicieli szkoły nowogrodzkiej, wymienia Grabar' w swem dziele o malarstwie ruskiem i rosyjskiem następujące malowidła ścienne: z 1405 r. w Moskwie w cerkwi Błagowieszczenia malowane wspólnie z Teofanesem Grekiem, we Włodzimierzu sobór Uspieński z r. 1408, zniszczony w 1883 r. wskutek nieumiejętnej restauracji malowideł przez Sofronowa, sobór Troicki w Moskwie.

Prócz tych dzieł znany jest cały szereg malowideł szkoły nowogrodzkiej, a więc:

Archanioł ze sferą w cerkwi św. Teodora Stratilatosa z r. 1370, św. Jerzy w XIV, t. zw. trójca anielska w klasztorze Troicko Sergjewskim z 1408 r.—Wjazd Chrystusa Pana do Jerozolimy w XV w.—Rozpięcie w XV.—Święty Nikoła w XV.—Ewangelista Łukasz.—Wniebowstąpienie Pańskie w XV.—Św. Paraskiewa Piatnica w XV.—Przemienienie Pańskie.

Utwory te, rozrzucone po ziemiach dzisiaj rosyjskich, dają świadectwo istnienia w w. XIV i XV potężnej szkoły malarskiej na ziemiach ruskich, szkoły, która w tym czasie była na Rusi jedyna.

Styl wymienionych powyżej obrazów ma niewątpliwie wiele uderzająco wspólnych cech z freskami lubelskiemi. Miękkość w traktowaniu twarzy, suchość draperji, rysunek fałd, skał, architektury, poszczególne kompozycje, np. Wjazd do Jerozolimy i św. Paraskiewa Piatnica. To podobieństwo uderza szczególnie w malowidłach nawy, gdzie kompozycje nie zostały uzupełnione ani przemalowane. Niestety nie da się to powiedzieć o prezbiterjum i łuku tęczowym, który uległ w wielu wypadkach zniekształceniu. Jest ono wynikiem prac konserwatorskich, w latach 1916 i 1917 wykonywanych przez profesora J. Makarewicza z ramienia Lubelskiego Koła Towarzystwa Opieki nad Zabytkami, które niestety nie było w stanie nadać wówczas należytego charakteru konserwatorskiego pracom malarskim. Usterek tych udało się całkowicie uniknąć podczas prac późniejszych, wykonanych przez prof. E. Trojanowskiego w latach 1918 do 1923, z ramienia Departamentu Sztuki Ministerstwa W. R. i O. P. Wracając w dalszym ciągu do poszukiwań autora fresków lubelskich, nie można li tylko na podstawie wspólności stylu, ujęcia tematu, zbiegu lat i imienia, twierdzić z całkowitą pewnością, iż autorem naszych malowideł był Andrzej Rublow. Pogląd, iż przy imieniu Rublowa zawsze figurowało jego nazwisko, uważam jedynie za częściowo słuszny. Istotnie pełne imię i nazwisko z zaznaczeniem stopnia zakonnego wymienione jest w dokumentach współczesnych Rublowowi, n. p. przy wskazaniu autorów malowideł w moskiewskiej cerkwi Błagowieszczenia pod rokiem 1405 „а мастера бяху Ѳеофанъ Грекъ и чернецъ Андрей Рублевъ". Nie dowodzi to bynajmniej, aby mistrz Andrzej nie mógł na pracy swej podpisywać się tylko imieniem.

Poważniejsze wątpliwości wywołują pewne cechy stylistyczne i kompozycyjne, jak np. pozycja apostołów, zgrupowanych podczas wieczerzy Pańskiej około stołu, za którym siedzi Chrystus.

Identyczną prawie kompozycję znamy w kaplicy św. Krzyża na Wawelu.

Malowidło to, również z epoki Jagiellońskiej (rok 1470), przypisuje Grabar' szkole nowogrodzkiej. Natomiast prof. Podlacha przytacza w swej książce zdanie archidjakona Pawła z Aleppo, który z wielkiem uznaniem wyraża się o malowidłach cerkiewnych na ziemiach dawnej Polski (rok 1648), podkreślając wpływ, wywierany przez malarzy polskich na autorów tych malowideł. Jakkolwiek czas, w którym podróżował Paweł z Aleppo po ziemiach polskich jest o dwa stulecia późniejszy od czasu powstania naszych malowideł, nasuwa się jednak na myśl przypuszczenie, iż wobec zwykłej w tych wypadkach kolektywności pracy, miał mistrz Andrzej do pomocy uczniów, pochodzących z ludności miejscowej, której nie były obce tradycje malarstwa zachodniego, stojącego już w w. XIV na wysokim poziomie artystycznym. Tak tedy mogłyby się tłomaczyć odchylenia stylistyczne o zabarwieniu zachodniem, zwracające uwagę w niektórych kompozycjach malarza Andrzeja w Lublinie.

Oczywiście próba powyższa ustalenia osoby mistrza nie może być kompletna przed zbadaniem dokumentów, dotyczących malarstwa bizantyńskiego w Polsce za czasów Jagiellońskich. Dlatego też, uważając, iż w sprawie tej uczyniony został jedynie pierwszy krok, zastrzegam sobie możność powrócenia jeszcze do tego tematu.

Jerzy Siennicki.

Adam Dobrodzicki

PRZESTRZEŃ SCENICZNA.

Teatr nie posiada dotychczas własnej masy. Masę każdej sztuki stanowią własne i jej wyłącznie właściwe środki, uniezależniające ją od sztuk innych, i własne cele, odróżniające ją od innych dziedzin twórczości. Wyzwalanie się teatru może i musi być poszukiwaniem własnej masy. To też nigdy może dotychczas nie stał teatr wobec tak olbrzymich zadań i możliwości, jak obecnie, skoro równocześnie załamały się gruntownie drogi wszystkich innych sztuk, a pojęcia estetyczne, któremi dotychczas się posługiwano, okazały się bezsilne wobec zupełnie nowych zadań, postawionych przez życie współczesne.

Przedewszystkiem więc trzeba mieć odwagę do zerwania z pasożytnictwem na obcych organizmach. Pracy tej wymknąć się niepodobna. Nic nie pomoże przymykanie oczu. Teorja rozwiązań, polegająca na objęciu przedmiotu odczuwaniem, na poddaniu się jego mocy sugestywnej, celem powtórnego przeżycia anegdotycznego snu, narzuconego przez autora starej daty, zniweczyła teatr ostatecznie, zignorowała w nim bowiem cechy czysto formalne. Wobec tego, że osią zainteresowań stały się wartości, działające bezpośrednio na uczucia, związane z życiem, czyli rozłzawianie nas pokazywaniem doli i niedoli, — musiała skarleć wzrokowość sceny i jej zasady. Z teatrem stało się i stać się musiało to, co z malarstwem rodzajowem, w którem bawiono oko anegdotą przedstawianą, a nie formą. Stosownie do wymagań współczesnej kultury artystycznej, mamy zatem nareszcie odejść i w teatrze od ocen na podstawie subjektywnego odczuwania, a wkroczyć na tajemniczy grunt przestrzeni scenicznej, zależnej jedynie od jej wewnętrznych prawideł. Prawidła te zmierzają ku temu, by widzowi rzucać coraz to nowe a nieprzeczuwane nawet zjawiska, które zazębiają nie o nasze przygody życiowe, lecz o nieprzeniknioną zagadkę twórczości ludzkiej. Idąc w ten sposób twórczością po drogach nieprzebranych możliwości, pomnaża się sumę znanych nam zjawisk, a tworząc niejako z nicości, rozszerza się i pogłębia życie i daje tem pośrednio pokarm dla rozszerzającej się skali odczuwania.

Dotyczy to zarówno otoczenia, aktora jak i jego gestu, tonu i rytmu.

Uformowanie przestrzeni scenicznej jest teatralne tylko pod tym warunkiem, że jest ono wytworem sztuki dramatycznej bez pomocy sztuk innych, jak architektura czy malarstwo, staje się ono wtedy organiczne na swojej

właściwej drodze. Malarz więc w teatrze jest przeżytkiem, miejsce jego zastępuje wyłącznie inscenizator. Malarz, pracując dla teatru, po cierniowej drodze dochodzi do poznania tej prawdy, że tylko jasno w praktyce postawione zadanie doprowadzić go może do ujęcia tej zagadki.

Pozytywnym czynnikiem teatru staje się to, że poczyna się w nim krystalizować rozgrywające się pojęcie, gra zmagań ducha w istocie swej tragicznych; wszelka natomiast prawdziwość mniej czy więcej fantastycznych zdarzeń, wszelkie konflikty i przejawy działających charakterów, wszelkie przepływające zdarzenia, są tylko kostjumem, zrobionym dla celu stojącego ponad niemi.

Zadaniem sceny staje się pokazanie tego tajemnego rozkazu, pod kątem którego rozpatrywane poruszające się postaci są tylko narzędziem. Jak maska, kostjum, czy hieroglif, sygnalizują one nieustannie o jedynej prawdziwości artystycznej, którą jest abstrakcyjna mara twórcy. Widz staje się świadkiem trwania nieugiętej konieczności, która spełnia się niechybnie, mimo wszelkie zabiegi i wybiegi poszczególnych działań.

Zadaniem sceny staje się pokazanie tego, co niewidoczne jest w działaniach bieżącej rzeczywistości. Zjawisko sceny jest symbolem, przenośnią, upiorem, a każdy sprzęt jest działającą osobą, nieświadomą tego, co się przezeń spełnia.

Zadaniem sceny staje się pokazanie patosu wewnętrznego, który się narzuca stopniowaniu słowa i dekoracji. Tak dekoracja przestaje być czemś zewnętrznem i odrywającem uwagę, gdyż na równi z gestem pokazuje tajemnicę słowa.

Dekoracja teatru mijającego była podległa zasadom, które wypływały z istoty architektury, ilustrowała bowiem środowiska akcji. Harmonja pojęciowa, zmysłowa i techniczna, jako odpowiedniki rzeczywistości, trójwymiarowości i prawidłowości, stanowiły teren dla rozgrywającej się anegdoty, jako jej logiczne dopełnienie. Barwa była podległa zasadom, wypływającym z istoty malarstwa. Gra światła służyła do spotęgowania złudzeń architektonicznych, dzięki temu, że kolor zdolny jest do wyrażania złudzeń wymiarów przestrzennych, lub miała potęgować nastrój, fabrykowany na scenie. Tak skomponowana scena teatru mijającego była tworzywem złudzenia prawdy odbywających się zdarzeń, była tłem dla «kwestyj» aktora; duch sztuki mieścił się w słowach, spotęgowanych przez kulisy.

Budowę ‹wbudowanie› przestrzeni scenicznej pojmuje natomiast teatr nadchodzący w ten sposób, że w miejsce obrazu, charakteryzującego środowisko rozgrywających się przygód, daje plastyczny równoważnik ‹ekwiwalent› konstrukcyjnych funkcyj dramatu. Dopiero ta abstrakcyjna przestrzeń, która

wyraża duchowość sztuki przez indywidualną formę swego zjawiska, wypływa organicznie z dramatu, pojętego w całokształcie jako jednostka. Związanie, czy przekrojenie wydęć lub rozpiętości, które wyrażają czynniki dynamiczne danego utworu poetyckiego, dają nam w rezultacie formę w rodzaju instrumentu, wypełniającego przestrzeń sceniczną. W miejsce dekoracji, przedstawiającej otoczenie dziejących się zdarzeń, występuje zatem uwidocznienie kompozycyjnego rozwoju (ewolucji). Przetłumaczenie czynników duchowych w kształt, staje się przestrzenią sceniczną, która tem samem przestaje być opowieściowem środowiskiem. Bezużytecznemi okazują się tu wymagania, właściwe architekturze czy malarstwu, skoro ma się uwidocznić czynniki, rozgrywające się nie w statyce i perspektywie, lecz w napięciu i kolejności. Do podniesienia wyrazu ruchu służyć może wzajemne przenikanie się plastycznych elementów, bez uciekania się do robienia ruchliwych dekoracyj. Zresztą kaprys lub specyficzne właściwości dramatu mogą się również uwidocznić w ruchu mas.

Wbudowanie przestrzeni scenicznej teatr nadchodzący pojmuje w ten sposób, że przechodzi do porządku dziennego nad charakterystycznością otoczenia na rzecz wizji tych wiązań, które stanowią nie treść, lecz formę przedstawienia. Obraz sceny przestaje być opowiadaniem o czemśkolwiek, ignoruje on właściwości związane z motywami, aby je poddać nowej i wyłącznej konieczności, jaką stanowi funkcjonalność poszczególnego aktu czy sceny. W ten sposób forma scenarjusza jest zgodna tylko z prawami, wypływającemi z danego dramatu i staje się zrozumiałą jeno w związku z odpowiednią akcją, jako jedynem źródłem jej powstania. Odpada malowniczość i nastrojowość, a występuje wykreślenie osi, która uwidocznia rodzaj formy dramatu. Wynalazczość wyrazu nie może być skrępowana biologiczną czy historyczną prawdą. Widowisko wywleka wnętrze dramatu na wierzch i pokazuje duchową pobudkę, która była powodem związania utworu. Przestrzeń sceniczna ma więc odpowiadać tylko rzeczywistości sztuki, do której przynależy. Obojętne, czy scena jest istotnem podłożem życia, skoro w swej odrębności zjawiskowej, niezależnej zupełnie od form rzeczywistych, w życiu spotykanych, jest w zgodzie z zadaniami, wydedukowanemi z dramatu. Tak tylko czyni zadość swemu przeznaczeniu i swej potrzebie wiążącej.

Wbudowanie przestrzeni scenicznej teatr nadchodzący pojmuje w ten sposób, że komponuje formalną zagadkę, którą dramat dopiero rozwiązuje, w przeciwstawieniu do konstrukcji architektoniczno-malarskiej, która sama przez się usuwa wszelkie wątpliwości co do budowy przedmiotu. Dlatego też wszelka ocena i zestawianie, porównywanie odległości, wysokości czy wielkości, są tu niewłaściwe, zaczerpnięte są bowiem z norm sztuk innych lub z życia, podczas gdy tu wypływają z twórczej swobody dramatycznej

BOHDAN PNIEWSKI Fragment z Pałacu Vecchio we Florencji (rys. ołówkowy)

JÓZEF SZANAJCA
Kościół Inwalidów, Paryż
(rys. ołówkiem)

LEON MAREK SUZIN
Fragment z Rzymu
(akwarela)

wyobraźni. We wszystkich czynnikach odległości lub wielkości, nie idzie o nie jako o funkcje przestrzenne, lecz jako o steatralizowane funkcje dramatyczne. Zadaniem ich stworzyć nie rozwiązanie, lecz zagadkę specyficznej przestrzeni scenicznej, w której pojawić się ma aktorski gest. Wówczas dopiero, odrzuciwszy nastrojowość, wrażenie sceny staje się węzłem rozwojowych (funkcjonalnych) rozpiętości i ich uzależnień. Rozmaitość psychicznych założeń dramatycznych, ożywiona przez ruchowe konieczności, a znajdująca odpowiednik swój w walorach plastycznych, wyznacza także barwom poszczególnym miejsce i czas zjawiania się ich w akcji. Powaga tak wkrojonego wyrazu stanowi podstawę swobody inscenizacyjnej. Z tego dopiero płynie świadomy celu i zasadniczo jednolity wyraz, który jest harmonją i zgodą, nie z prawami malarskiemi czy architektonicznemi, lecz ze zjawiskiem dramatu. Przestrzeń sceniczna staje się węzłem wartości o innych jakościach, aniżeli sztuk pozostałych. Funkcja kompozycyjna w obrębie dramatu wyznacza rytm każdego obrazu, nadając mu właściwy rysunek.

Powodem tych przemian jest, że zewnętrzne bodźce sztuki dramatycznej upominają się o swe prawa. Jest to nieubłagany przymus naszego czasu. Parcie metafizycznych dążeń kultury współczesnej, skierowanej przeciw pielęgnowaniu w sztuce cech przedmiotowości, luźnych przejawów życia, każe nam szukać nowej jedności. Budujemy podstawy utrwalania własnych zdobyczy. Przeciwstawiamy się czynem przemijaniu w absolutnej barwie, w absolutnej rozpiętości i w absolutnej dośrodkowości. I to jest krok przekształcania, które każdy odczuwa. Scena teatru mijającego była zupełnie obcą «organicznej żywotności» dramatu, ta «żywa prawdziwość» gięła się pod ogromem banalności. Wszelkie pojęcia, związane ze zużywaniem środków, zapożyczanych od sztuk wszystkich jako rusztowań, służących do wypowiadania anegdot i pokazywania zdarzeń, stają się bezsilnym rupieciem, na nic niezdatnym. Zawsze zresztą były one ze sztuką w zasadniczem nieporozumieniu. Ukrywały one biedotę swoją za plecami bawienia mas pokazywaniem życia, które samo przez się i tak zawsze interesować będzie bez żadnego udziału sztuki.

Usiłowania tak zwanych reformatorów teatru były trafne tylko wtedy, gdy zwalczały wartości malarskie, które zamącały scenę. Inwencja ich jednak nie zdołała się wyzwolić narazie od nawyknienia, które ich popychało do rozwiązywania sceny nadal wedle potrzeb życia, tak jakby samo fizjologiczno-psychologiczne rozpatrzenie dzieła sztuki prowadziło już do ujęcia jego formy. To prymitywne załatwianie się z zagadką twórczości skazywało ich na kołatanie się w ramach sezonowych wysiłków, których popędem była nadzieja, że się ożywi nieboszczyka, jakim już od długich lat jest teatr mijający. Mę-

cząca bezsilność tych zapędów może niesłusznie ośmieszyła samą nawet nazwę reformatora i tak zwanej teatrologji. Próby ich bowiem oświetliły wielostronnie tę prawdę, że do niczego nie prowadzi rozwiązywanie przestrzeni scenicznej wedle norm prawd życiowych i w żaden sposób nie dotyka formy sztuki. I dzięki temu mamy dziś ułatwione zadanie.

Istotnie zaś wola sztuki pewnego okresu czasu odpowiada dokładnie temu ustosunkowaniu sił, które są odczuwane jako niezbędne w danym stopniu kulturalnego rozwoju. Widzenie estetyczne jest w pewien sposób tylko wykładnikiem tego rozwoju.

Mówiąc dziś o wartościach przestrzeni scenicznej, musimy zapomnieć o plastycznych sztukach czy architekturze, aby naprawdę współczesnym chwytem wydobyć z nicości właściwą scenie masę. Inne tu są źródła powstawania formy, i tych dłużej już zapoznawać nie można.

A więc:

— nie biologiczne warunki wzajemnego oddziaływania, lecz konstrukcyjna podstawa węzła dramatycznego, ujęta w formę płaszczyzny i gestu;

— nie świat odgrywanych zdarzeń, lecz duchowa płaszczyzna dramatycznego konfliktu, przetworzona w wizję;

— nie głębokość perspektywy, lecz ustosunkowanie ważności poszczególnych motywów widowiska;

— nie uwarstwienie plastyczne, lecz zmieniająca się waga i nacisk wyrazu;

— nie rozumność doświadczalna, oparta o prawdy życiowe, lecz odpowiednik potrzeby, wiążącej dramat;

— nie prawidłowość budowy, właściwa architekturze, lecz ukazanie sił dynamicznych, wprowadzonych w konflikt;

— nie wypukłość budowlana, wynikająca z ustosunkowań fragmentów, lecz wkrojenie funkcjonalnej zagadki dramatu;

— nie stopniowanie wrażenia budowy, lecz wydęcie kolejności rozgrywającego się węzła dramatycznego;

— nie zrównoważenie obrazu i nastrój, lecz konflikt formalnych założeń;

— nie harmonja, wypięknianie czy proporcjonalność, lecz bezwzględne natężanie właściwego wyrazu sceny;

— nie ozdobność czy dekoracyjność, lecz rozpiętość danej formy czy barwy;

— nie celowość organiczna ornamentacyjnego motywu, lecz skierowywanie uwagi na ewolucje czynników dynamicznych;

— nie przezwyciężanie światła, właściwe architekturze, lecz właśnie celowa jego płynność i gra.

Oto jest instrument przestrzeni scenicznej, w którego ramy aktor ma wprowadzić gest.

Widzimy zatem, że scena staje po raz pierwszy wobec konieczności stworzenia sobie odrębnej zasady estetycznej. Zasady te muszą być zróżniczkowane w porównaniu ze sztukami innemi, chociażby się narazie musiało uciec do metody negatywnej, przeciwstawnej wobec niedość licznego własnego materjału doświadczalnego. Da to jednak pewne wytyczne, może niewystarczające jeszcze do objektywnego sądu, ale stanowiące przynajmniej wskazówki dla tych, którym przypadło po omacku iść ku zdobyciu nowej, współczesnej formy. Osiągnięte tą drogą rzeczywiste wartości będą sprawdzianem, względnie korektą jedynie właściwą.

Z chwilą, gdy wnętrze sceniczne wychodzi nie z rozwinięcia cech zewnętrznych, lecz z konieczności wewnętrznej konstrukcji dramatu, to tem samem i jego estetyczność, jego wogóle wartość artystyczna nie może wypływać z tego, czy cechami odpowiada wzorom, branym z zewnątrz, ale — czy jest zgodna z własną swą zawartością. Estetyka teatru stać się powinna poprostu znajomością zadań wnętrza scenicznego. Odrębności sceny tak rozpatrywanej stają się równoznaczne z cechami instrumentu, nawskroś odrębnego od sztuk innych. Konstrukcja dramatyczna jest bowiem odrębną dziedziną ducha ludzkiego i tem samem musi działać na specjalne strony naszej zmysłowości. Jakie potrzeby wewnętrzne modelowały konstrukcję dramatu, na takie też forma jego działać może. Z chwilą, gdy wnętrze sceniczne zaprzecza tym odrębnym zaciekawieniom naszych zmysłów, przestaje być wogóle sztuką. Wzrokowe walory sceny dzisiejszej uginają się pod strasznym ciężarem nawyknień. One utrudniają nam pogodzenie się z tem, że jedyną rzeczowością sceny ma być nacisk, jedyną jej treścią ma być wydęcie, a jedyną formą kolejność wyrazu. A jakżeż inne stanie się zjawisko sceny, gdy w miejsce terenu dla spełniających się przygód zjawi się instrument, wyrażający dynamiczność, w miejsce prawidłowego usuwania wątpliwości zjawi się natężenie zagadki dramatu, a w miejsce ozdobnej harmonji zjawi się rozpiętość. Instrument scenicznego wnętrza staje się węzłem kolejności, natężenia i rozpiętości. I ta forma zadośćuczynić ma naszej współczesnej woli artystycznej, z której wykwitnąć musi dzisiejszy teatr, gdyż źródłem wzruszenia estetycznego stało się uczucie budowania.

Oto bezsilne stają się wszystkie znane nam zasady i metody. Sąd nasz będzie można umotywować dopiero po rezultatach wysiłku twórczego, na który scena dopiero oczekuje. I tu, jak w każdej innej sztuce współczesnej, wartość wylegitymuje się nie wedle swych prawzorów odziedziczonych po dziadach, lecz wedle niewiadomych wyników twórczej pracy inscenizacyjnej. Jedynym drogowskazem jest poczucie właściwości. Ujawnianie woli twórczej, które zawsze wypowiada się działaniem na pewne tylko nasze wzruszenia,

wytwarza energję przeżycia duchowego swobodnem uderzaniem na pewne tylko nasze ośrodki. Gdy zadaniem jest stworzenie widowiska, jest rzeczą obojętną, czy zjawisko jego odpowiada rzeczywistości, gdyż jedyną jego realnością jest jego prawda artystyczna.

Bodźcem musi dla nas być odczucie najwyższego wysiłku. Zależny on jest od zmiennych pobudek indywidualnych. Ale świadomość epoki wyraża zawsze odrębny upór, odrębną zawziętość pewnych odczuwań i dążeń.

Przypuszczać należy, że zyska się wiele dla określenia masy scenicznej, jeśli nabierze się pewności, że utrwalony wyraz wnętrza scenicznego, jako odpowiednika naszych dramatycznych tęsknot, pozwoli w następstwie określić jego pożądane cechy rzeczowe, pozwoli je uprzystępnić nawet dla tych, którzy nawykli rozsądzać dramatyczne widowisko tylko od strony psychologicznej. Decyzja wyrazu musi tu być wielka, jeśli ma pochłonąć widza, aby mógł przyjąć odrazu widowisko tego, co pozornie wypływa z pierwiastków obrazowi obcych. Nie może bowiem być mowy o rozterce wartości plastycznej i płynnej, jeno o istotnem daniu formy, odpowiadającej odrębnemu zakresowi naszej wyobraźni, jaką forma dramatu stanowi. Nie może już być mowy o kojarzeniu bryły z rytmem, masy z ruchem, gdy staje się wobec potrzeby wyprowadzenia formy trzeciej, która nie jest zestawieniem tamtych dwóch, lecz ujęciem ich obu jako nowej zwartości nowej jedności. Ktoby oczekiwał walki tych dwóch pierwiastków, dowiódłby jeno, że nie może, lub nie chce pojąć odrębności wizji dramatycznej. Byłoby to zresztą objawem myślenia wedle nawyknień, których początek w dotychczasowym teatrze. Inny tu wymiar występuje i na inne ośrodki zmysłowości naszej jest obliczony.

Scena upomina się o własny kunszt.

Wydęcie dramatycznej wartości we wnętrze sceniczne, przynosi jej najgłębsze zrozumienie, bo jej rozparcie, zachodzenie, skierowywanie czy skręt, jej przytłaczanie, ciasnota, niepewność czy ścisk, jej rozdziawianie, przyleganie, zapadanie czy złam, jej wchłanianie, nakrywanie, roztwieranie czy zgniot, jej zagradzanie, szturchanie, pociąganie czy wsparcie,—niechybnie stworzyć muszą widowisko tego świętego cyrku, jakim jest świat twórczego dramatu. Gest aktora będzie współżył, współcierpiał i współradował się, jako nierozerwalna część tej dziwnej jedności. Czyż można inaczej wyobrazić sobie steatralizowanie rozwichrzonej poezji Słowackiego, którego dramat daje nie człowieka, lecz fantasmagorję ludzką, ciskaną poprzez wszystkie nieba i piekła piękności? Czyż można sobie inaczej wyobrazić steatralizowanie poezji Norwida, tego najbardziej męskiego z pośród wszystkich poetów świata, w którym niema nic z bajczarstwa anegdoty? Czyż można inaczej wyobrazić sobie steatralizowanie Wyspiańskiego, w którym przecinają się i załamują bloki wysiłków całych tysiącleci? Czyż można so-

bie inaczej wyobrazić steatralizowanie Micińskiego, który swobodny się czuje w sprawach tego świata, mając nogi oparte o gwiazdy?

Zapewne to wydęcie dramatycznego wnętrza jest zaledwie uchwyceniem sznura od kurtyny teatru przyszłego, którego wypełnienie pójdzie po nieprzewidzianych linjach wyobraźni. I czemże jest ta niepewna zmienność wszystkiego, co z codzienności naszej na scenę wprowadzić jesteśmy zdolni? Wzbogacanie skali naszych wzruszeń o nową zagadkę, wchłonięcie naszych wrażeń w kierat świata dramatycznych jedni, uzdrowieniem będzie dla rozkawałkowanej psychiki naszej, wbrew oczekiwaniu tych «zdrowych», którzy swą siłę widzą w wałkowaniu pospolitactwa tak zwanych realnych widowisk, odgrodzonych strachem przed myślą przetworzenia w widowisko zawieruchy twórczej.

Przez uplastycznienie głębi dramatycznej w wydęciu wnętrza scenicznego, zaatakuje się najskuteczniej wszystkie w nas zdolności symboliczne. Przez uwidocznienie nieprzeczuwanej zgody treści z formą osiągnie się bowiem wyraz symbolu, który wprowadza w szranki nieprzewidzianego kształtu. Nieuniknione wówczas poznanie, że drzemią w nas powszechne tęsknoty ku dopełnieniu zasobów ducha, stanie się najlepszą odżywką odwagi inscenizacyjnej. Urosną zdolności i przejawią się w aktorze nieznane mu w nim samym bogactwa. Wybłyskiwanie zjawiskowych dróg dramatu, będące teatralizowaniem poezji, wyzwoli scenę od wszystkich tych środowiskowych obrazów, jakich melodja poetyckiego słowa istotnie obok siebie ścierpieć nie może, gdyż waga rytmiki słowa jest inna w gatunku. Rytm, gest i rozpiętość wnętrza muszą się odnaleźć w jednakiej sferze, jeśli w wyniku mają dać zjawisko. Wtłoczenie ich w ramy anegdoty jest strąceniem równie głębokiem, jak znowu strąceniem ich koniecznem jest wprowadzenie muzycznego tonu, którego płynnej wnikliwości nie doścignął. Zwrócenie tęsknoty człowieka dzisiejszego ku formom o scałkowanej jedności charakteru, które zagarnęło nasze upodobania do organicznych, zwartych kształtów, ma swe źródło we właściwym naszej epoce stosunku do świata, w jego gwałtownem parciu do syntezy. Stęsknionemu oku współczesnemu dzieło sztuki przedstawia się jakby sprzęt o jednolitym kształcie, gdzie wyraz linij wyklucza wszelką mieszaninę form. W nawyknieniach naszych zjawisko tego sprzętu wyłamać sobie musi zrozumienie specyficznych warunków powstawania. Zjawa wnętrza scenicznego jako wartości samej w sobie, bez zewnętrznych analogij, występuje jako konieczność dnia i jego wzbogacenie. Karykatura przepotężnego życia wynosi się precz z pośród płacht kulisowych. Pobielane groby kłamliwego udawania dotychczasowej sceny uzyskują zupełną obojętność.

Działalność, jako płaszczyzna specjalnego myślenia matematycznego, przeciętnie jest dla nas niedostępna i niema nic wspólnego z obliczaniem rozchodów i zysków. Kroki wyobraźni poetyckiej, wędrującej w świecie rytmów

i wizyj, wybiegają o całe niebo ponad anegdotyczne nastroje, które przeciętność z utworów ich przyjmuje. Myślenie malarskie jest rasowo czemś innem od poszukiwanej piękności. I tak też zjawa sceny jest do dna obca odgrywanym dziś przedstawieniom. Wzruszenie sceniczne, jeśli niema być wstrząsaniem naszych wnętrzności grozą rozgrywanych zdarzeń i załzawianiem nas niesnaskami, musi udzielać nam zdolności artystycznego widzenia nowego węzła między wydęciem, rozpiętością i następstwem czynników widowiskowych.

* * *

Chwila obecna stała się odpowiednią dla tych poczynań przez odmienność dróg, po których poszły teatry: rosyjski i niemiecki.

Okres taki, jak obecny, ma wielkie zadania i potężną swobodę wyrazu.

Przed nami wielka zagadka.

Chcecie przyszłości teatru? Oto ziemia staje się nam coraz ciaśniejszą. Tworzyć nagwałt musimy nowe światy.

JULJUSZ KOSSAK (1814—1899)

EDWARD WITTIG Łucznik (bronz)

Z Wystawy Dorocznej Klubu Art. Polonja

BRONISŁAW JAMONTT Pejzaż (tempera)

Z Wystawy Sztuki i Rzemiosł w Wilnie

KRONIKA ARTYSTYCZNA

SALONY WARSZAWSKIE.

Znany zatarg z «Zachętą» uniemożliwił bardziej kulturalnej połowie artystów korzystanie z jedynego właściwie i najbardziej popularnego gmachu wystawowego w Warszawie, jakim jest do dziś dnia gmach T-wa Zachęty. Zatarg zakończył się obecnie porażką protestujących. Widmo nędzy, zagrażającej artystom, pozbawionym miejsca zbytu swych prac, zmusiło ich do kapitulacji. Ale «zwycięzcy» nie mają nic na usprawiedliwienie swego gorszącego zwycięstwa. Zwyciężyli — jak żywnościowi paskarze, zgodnie z prawem własności prywatnej, zwyciężają publiczność, która, głodem przyciśnięta, musi u nich kupować chleb za wszelką cenę. Zwycięstwo to jaskrawiej tylko obnaża niezdrowe stosunki w życiu artystycznem stolicy, wynikające z braku specjalnego gmachu wystawowego, z którego mogliby korzystać artyści bez poniżających pertraktacyj z t. zw. niedzielnymi «miłośnikami» sztuki. Przed Departamentem Sztuki tu właśnie otwiera się piękne i pożyteczne pole do działania.

Pisać więcej o tych sprawach nie będziemy, wiele razy bowiem omawiano już je we wszystkich czasopismach. Solidaryzując się z bojkotem, wyjmujemy tylko «Zachętę» z ram naszego przeglądu.

Z chwilą ogłoszenia protestu, pozostały dla artystów prywatne «salony sztuki» i sale, chwilowo tylko mogące służyć do imprez wystawowych.

Pierwszą z wystaw sezonu, która wywołała najżywsze może zainteresowanie w prasie, była wystawa *„Grupy Artystów Polskich"* w Łazienkach Królewskich. Była ona pokazem zorganizowanej pracy grupy, dążącej w kierunku przezwyciężenia tradycyj impresjo-secesyjnych na rzecz obrazów skonstruowanych, o formie zamkniętej, organicznej, na rzecz tego, co pisma nazwały klasycyzmem.

Wystawa objęła obrazy *L. Śleńdzińskiego, J. Hoppena, K. Kwiatkowskiego, G. Pileckiego* i *M. Woźnickiej*, rzeźby *Z. Trzcińskiej-Kamińskiej*, projekty architektoniczne *T. Burszego* i *P. Wędziagolskiego* oraz projekty dekoracyj teatralnych *Cinzerlinga.*

Wystawa wykazała zgranie się artystów, opierających pracę na założeniach wspólnych i dążących do stworzenia *szkoły.* W malarstwie dominowały portrety. Portrety kompozycyjne. W tem może najsilniej uwydatniło się przesunięcie zainteresowań artystycznych. Tematem jest człowiek: bogactwo i złożoność kształtów jego ciała. Wszystkie prace opierały się na zasadach formy zamkniętej, z absolutnem wykluczeniem plamkowości impresjonistycznej. Jakby po tezie: umiłowanie tego, co nieuchwytne, mgławicowe, wybuchowe i spontaniczne w tworzeniu, — powstała konieczna antyteza: dążenie do spokoju, jasności w myśleniu i prostoty w kształtowaniu. W zjawiskach zaczyna interesować nie zmienność, ruch, przemijająca gra światła i barw, lecz to, co wydaje się w nich najbardziej trwałem, ostającem się, co wiąże się bezpośrednio z samą formą, z jej więzią organiczną, w sobie zamkniętą, celową, co jest prawem tej więzi. Prawidłowość tę rozszerza się i na całość obrazu, który, jak i części jego poszczególne, ma stanowić związaną organicznie, zamkniętą w sobie, samowystarczalną całość. Ma być σωματοειδής, mieć całość, podobną do ciała, jak określali to Grecy.

Oczywiście umiejętność rozwiązania zadania jest czemś innem, niż jego postawienie. Tembardziej, że założenia Grupy były z ro-

dzaju najtrudniejszych Dopiero wysoka sprawność techniczna, przejście przez najzawilsze problemy formy i kompozycji — mogło dać jako wynik wymaganą prostotę i jasność w kształtowaniu.

Przedewszystkiem należało spętać wybujałość indywidualistyczną, otrzymaną w spadku po impresjonizmie, ująć samego siebie na czas dłuższy w karby rzemiosła, ćwiczeń rysunkowych i kompozycyjnych, przejść okres żmudnych rzetelnych studjów nad formą, stworzyć odnowa, wyjałowione w nas przez okres rodzimej secesji i pleinairyzmu, silne podłoże wiedzy formalnej, uzyskane z pracy własnej i z umiejętnego korzystania z doświadczeń i rezultatów pracy pokrewnych artystów dawnych i współczesnych. Było to celem odległym. Prowadzić ku niemu miała celowa systematyczna współpraca artystów Grupy. Jeden z etapów tej pracy reprezentowała wystawa.

Przodownikiem grupy jest *L. Śleńdziński.* Wystawił kilkanaście prac: portretów olejnych, szereg panneaux sangwinowych, kilka aktów i główek kompozycyjnych. Pracom tym poświęcimy artykuł osobny,— tu poprzestaniemy jedynie na pobieżnej charakterystyce.

Obrazy *Śleńdzińskiego* — to wzory artystycznej sumienności, prostolinijności założeń i żelaznej konsekwencji. Duże opanowanie rzemiosła pozwoliło mu eksperymentować. Olej począł mu niewystarczać. Chęć uzyskania jaknajwiększego napięcia wrażenia formy— pobudziła go do wprowadzenia w tło srebra i złota, co wskutek różnicy już nietylko fakturowej, lecz i jakościowej, jako innego materjału — przyczyniło się do wyodrębnienia kształtu pierwszoplanowego olejnego. Wreszcie sztuka współczesna ze swą ekspresją płaszczyzny obrazu popchnęła go do naruszenia płaskości dzieł: zaczyna obraz rzeźbić. Uzyskuje przez to możność osiągnięcia wysokich walorów plastycznych, bez obciążania obrazu cieniowaniem olejnem, przy zachowaniu natomiast jaknajdalej idącej prostoty środków kształtowania. Każdy jego obraz świadczył o wyraźnie postawionem zadaniu, każdy następny chronologicznie—był jednocześnie krokiem dalej. Nic też dziwnego, że prace Śleńdzińskiego określono jako «należące do najwybitniejszych realizacyj, na jakie zdobyła się sztuka nasza ostatniego okresu». «W rysunkach i szkicach osiągnął zupełną harmonię pomiędzy klasyczną tradycją i współczesnem wyczuciem równowagi brył i płaszczyzn» (Husarski). Najlepszym bodaj jego obrazem był ostatni chronologicznie—portret «Pani z filiżanką». W rzędzie portretów wymienić należy portrety: Marszałka Piłsudskiego, Gen. Rydza-Śmigłego i jego żony, p. Tołwińskiej i inne.

Sekundowali Śleńdzińskiemu w miarę możności współwystawcy. Są oni przeważnie jeszcze w stadjum przygotowawczem. Dużo kultury i zrozumienia miały portrety *K. Kwiatkowskiego.* Komponowane starannie, możliwie proste w zestawieniach barwnych — z pośród prac wystawionych najwięcej może zawierały w sobie pewnego sentymentu. Na pracach *J. Hoppenz* widoczne jeszcze obciążenie dziedziczne secesji. Wyzwala się z niej jednak ze znacznym wysiłkiem, tylko tu i owdzie przemknie się jakaś niedorysowana płynna forma, jakiś kształt zmiętoszony w półtonach. *G Pilecki* i *M. Woźnicka* dali po jednym, starannie wykonanym portrecie.

Zofja Trzcińska - Kamińska wystawiła projekt na pomnik grobowy. Figura kobieca, przeznaczona na uwieńczenie pomnika. Rzeźba niedość zrównoważona, chociaż mocna i wyrazista w sylwecie. Energja w podkreślaniu kształtu w partji górnej niezupełnie odpowiada miękkiej falistości dolnej połowy figury. Tembardziej, że falistość ta również może cokolwiek przypomina płynną secesyjną linję.

Paladiański projekt willi i «domu dla oficerów» *P. Wodziagolskiego* i projekty, dotyczące przebudowy zamku w Mirze *T. Burszego,* dopełniały całości wystawy.

Mimo rozmaitość poziomu prac wystawionych (poziom najniższy był jednak już poziomem znacznej kultury i rzemiosła) — wystawa świadczyła o żywym i zorganizowanym ruchu, o Szkole.

Szereg wystaw poważnych miał miejsce w *Salonie Garlińskiego:* zbiorowe wystawy *W. Lama, Pankiewicza* i *Skoczylasa. Lam* wystąpił z pokaźną ilością kompozycyj figuralnych i pejzaży — prac, komponowanych starannie, zlekka modernizowanych na manierę modnych dzisiaj układów skośnych. Podkreślić należy dążność artysty do prostoty, rytmiki i dekoratywności. Upraszczanie form ciała jest częściej schematem, stylizacją a nie budową. W pejzażach mniej się to wyczuwa i kilka z nich posiada wartości pierwszorzędne. Obrazy *Pankiewicza* (pejzaże i martwe natury) cechowało znane, właściwe jemu mistrzowstwo i niezmiernie cenna czystość typu poimpresjonistycznego, we właściwem, francuskiem znaczeniu tego słowa. Cały przepych i świetność kolorystyki impresjonistycznej (najszlachetniejszej zdobyczy impresjonizmu francuskiego, której nie zrozumiała «Sztuka» krakowska) potrafił artysta podporządkować zasadom kompozycji nowoczesnej. *Skoczylas* wystąpił tym razem jako akwarelista, dając kompozycje pejzażowe (motywy z Kazimierza Dolnego, Włoch i Konstantynopola) oraz studja dziewcząt przy pracy. Obrazy prze-

ważnie jednakowe w kolorze i z iście Skoczylasową tężyzną konstruowane. Z innych wystaw w Salonie wspomnieć należy o wystawie drzeworytów *T. Cieślewskiego.*

Salon Sztuki, ul. Marszałkowska 69, rozpoczął żywszą działalność dopiero od jesieni roku ubiegłego. Począwszy od wystawy świetnych szkiców architektonicznych *S. Noakowskiego,* zorganizował następnie wystawy zbiorowe: *J. Toma* (pejzaże), *M. Szymanowskiego* (stylizowane kwiaty), *J. Bobińskiej-Paszkowskiej* (minjatury) i *M. Krzyżanowskiej* (pejzaże i wnętrza). Obrazy *M. Krzyżanowskiej* odznaczały się niezwykłym temperamentem malarskim, żywiołowością, jaką obecnie u nas ma bodaj tylko Pruszkowski. Jest w nich jakaś zmysłowość, lubująca się w szerokich chlaśnięciach pendzla, w ponurej żywości barw, harmonizowanych na podkładzie sienny palonej.

Salon doroczny otwarto w tym roku w lokalu Stow. Handlowców na Siennej. W wystawie brało udział z górą 70 artystów, chociaż brak miejsca zmuszał do maksymalnego ograniczenia liczby prac wystawionych. Całość nosiła charakter typowych tego rodzaju imprez. Pejzaże dominowały. Przeważały w nich dwa typy: jeden, — szkoły Krzyżanowskiego, o fakturze energicznej, rozmachowej i barwach intensywnych *(M. Krzyżanowska, Rychtarski* i t.p.), drugi — szkoły Stanisławskiego, zaznaczający się drobniejszym, delikatniejszym dotykiem pendzla i harmonjami kolorystycznemi, stonowanemi przez rozbielanie lekkim fioletem *(Kowalewski, Szczygliński, Mann, Filipkiewicz, Kamocki* i in.). T-wo «Sztuka» wystąpiło z szeregiem mocno secesyjnych, szarych w tonie portretów *J. Mehoffera,* krzykliwych w barwie i technice scen nadmorskich *W. Jarockiego* i kilkoma bardzo dobremi pracami *W. Weissa* (zwłaszcza «Helenka»), odznaczającemi się doskonałą fakturą plamkową.

Dział obrazów komponowanych był nieliczny. Być może dlatego, że T-wo «Rytm» tylko zamarkowało swą obecność na wystawie, nadsyłając zaledwie kilka prac. Do nich należy odnieść *Rzeckiego* «Świt i Djanę», *Skoczylasa* «Pokłon pasterzy» i «Zimę» (barwiste, mocne kompozycje) oraz *Borowskiego* «Główkę kobiecą». *Śleńdziński* nadesłał tylko studjum sangwinowe, akt.

Poważny stosunek do kompozycji wyróżnił dużych rozmiarów obraz *Z. Węgierkowej* p. tyt. «Praczki». Dobrym i świeżym, choć nieco słodkawym w kolorycie, był portret reprezentacyjny *Łuczyńskiej-Szymanowskiej,* natomiast wrażenie wymęczenia robiły pretensjonalne portrety *Borucińskiego.* Do działu kompozycyj zaliczyć należy *Noakowskiego* szkice architektoniczne, *Świdwińskiego* «Balik», *Żochowskiego* «Przyjaciółkę, minjatury *Bobińskiej-Paszkowskiej, Butrymowicza* «Portret p. E. B.» i inn.

Z rzeźb zwracały uwagę stylizowane z zakopiańska figurki drewniane *Jasińskiego,* «Herma» *Ostrowskiego* i mocno obciążone dziedzictwem Dunikowskiego rzeźby *Zerycha.*

Jednocześnie z «Salonem», odbyła się wystawa prac członków *Klubu Artystycznego* w lokalu własnym. Charakter jej, z natury rzeczy, był bardzo różnolity. Mogliśmy wszakże na niej widzieć między innemi subtelne obrazki *Makowskiego* (artysty, stale przebywającego w Paryżu i przez to rzadko u nas widzianego, a co za tem idzie i niedocenianego), sharmonizowane, spokojne kompozycje postkubistyczne *Stażewskiego* i *Nicz-Borowiakowej,* ekspresyjne drzeworyty *Cieślewskiego* i *Waśkowa* oraz «Łucznika» Wittiga, rzeźbę pełną umiaru, siły i wewnętrznej statyki. (Reprodukcję jej załączamy w N-rze).

Wystawy retrospektywne. W pałacu Staszica p. Kahanowicz otworzył dla publiczności swe zbiory pod nazwą «Kościuszko w Ameryce». Poza listami i dokumentami, luźnie zresztą związanemi z tematem wystawy, przyniosła nam ona ciekawy (chociaż niekompletny) zbiór sztychów «kościuszkowskich» i sporą ilość obrazów artystów obcych i polskich, przeważnie z w. XIX. Wyróżniały się obrazy *Chełmońskiego, Wierusza-Kowalskiego, Orłowskiego, Streitta* i inn.

W *Salonie Gutnajera* spotykamy obecnie dzieła wartości pierwszorzędnej. Niezmiernie cenną zwłaszcza jest kolekcja dzieł *Chełmońskiego,* nabyta przeważnie (8 obrazów) ze zbiorów Fourniera w Paryżu. Są to dzieła o wybitnych walorach malarskich i mistrzowskiej technice. Doskonale wybrane obrazy *J. Kossaka, Brandta* i *A. Wierusza-Kowalskiego* znakomicie świadczyły o tężyźnie kultury malarskiej naszych animalistów z okresu pozytywistycznego. Wyróżniają się też nadzwyczaj sumiennie wykonane, silne w kolorze pejzaże *A. Gierymskiego.* Jest również pełen ekspresji portret *Matejki,* parę prac *Grottgera, Orłowskiego, Siemiradzkiego, Pawliszaka, Alchimowicza* i inn. Wystawę dopełniają artyści ze «Sztuki», m. inn. większa kolekcja dzieł *J. Malczewskiego* i *Fałata.*

Wystawa karykatur w Kamienicy Baryczków — wbrew urobionej chlubnej opinji przez wystawy tam organizowane — tym ra-

zem wypadła niedbale. Na całość złożyły się kolekcje prywatne, nieliczne zresztą, co stworzyło pstrą bezplanowość. Wystawa nie miała wartości historycznej, bo nie uwzględniła zupełnie całego szeregu ciekawych karykaturzystów z w. XIX. Pozostali — reprezentowani byli przygodnie. Przytłaczały natomiast eksponaty T-wa «Sztuki» z okresu Zielonego Balonika, których conajmniej połowa nie mogła rościć pretensji do miana karykatury. Jeden Sichulski zajął 1½ sali (na 5 sal wystawowych). Mimo niepowszedniej wartości jego prac, należałoby może ilość ich cokolwiek zmniejszyć, dając wzamian miejsce innym, niereprezentowanym na wystawie karykaturzystom. Taka wystawa, jak ta, sprawia zawód. Sądzimy jednak, że gdyby z większą pieczołowitością zabrano się do zilustrowania dziejów karykatury w Polsce, napewno lepszego o niej nabralibyśmy mniemania, niż to, z jakiem opuszczaliśmy obecną wystawę.

S. W.

JULJUSZ KOSSAK.

D. 15 grudnia 1924 roku upłynęło sto lat od daty urodzenia najpopularniejszego obok Matejki malarza polskiego — Juljusza Kossaka.

Niezliczone jego akwarele rozsypane są po zbiorach, dworach i mieszkaniach inteligencji całej Polski. Reprodukcje jego obrazów widzi się wszędzie — w cukierni i sklepiku, w poczekalni doktora, u szewca i profesora. Najwyraźniej prace Juljusza Kossaka przypadły do gustu całemu narodowi. Po części to wyjątkowe powodzenie należy przypisać tematom: Sobieski i Książe Józef, Krakusi i Kozacy, bitwy i polowania — sceny te i postacie miłe są naszemu społeczeństwu. Ale dużą rolę odgrywa także *sposób*, w jaki tematy te Kossak ujmował.

Juljusz Kossak, jakkolwiek bardzo wrażliwy na ruch i charakter, podporządkowywał je, prawdopodobnie nieświadomie, pewnej stylizacji dekoracyjnej. Postacie i grupy jego obrazów tworzą zawsze piękną sylwetkę o wyraźnie określonym konturze, ograniczonym lekką i żywą linją. Kontury te wypełnione są kolorami lokalnemi, rozjaśnionemi w światłach a ściemnionemi w cieniach bardzo ostrożnie, tak, aby nie rozbić całości plamy kolorowej. Kolory są harmonizowane niezbyt może wyrafinowanie, ale zawsze przyjemnie dla oka. Przeważają ciepłe i jasne tony — żółte, rude i czerwone.

Ten sam sposób ujmowania rzeczywistości, to samo poszukiwanie *przedewszystkiem* ornamentacyjnej sylwety, miłych i ciepłych kolorów, charakterystyczne jest dla całej naszej sztuki ludowej — bohomazów mazurskich, malowań na szkle — góralskich i kaszubskich, obrazów nieznanych krajowych majstrów, rozsianych po kościołach całej Polski. Jeżeli się uważnie przyjrzeć sztuce polskiej XIX w., poprzez wszystkie wpływy zachodnie, którym malarze polscy ulegali, przebija ta sama tendencja do ornamentu i do ujmowania obrazu jako zespołu plam kolorowych, równoważnych i wyraźnie ograniczonych. Można to zauważyć w «Batorym pod Pskowem» a nawet w «Grunwaldzie» Matejki, tendencja ta wyraźna jest w «Sprawie u wójta» Chełmońskiego; nawet największy nasz realista, Aleksander Gierymski, pomimo techniki pointilistycznej, nigdy nie zatraca tonu lokalnego, — konturu. Bardzo jest charakterystyczne, że impresjonizm francuski przejął wszystkich prawie, hołdujących mu polskich artystów, formą dekoracyjnego pleinairyzmu.

Trzeba przypuścić, że estetyczny instynkt naszego plemienia idzie raczej w kierunku dekoracyjnej stylizacji rzeczywistości, niż w kierunku wiernego jej odtwarzania — realizmu, i niż w kierunku sugerowania widzowi określonych wrażeń — ekspresjonizmu czy romantyzmu.

U żadnego z malarzy te umiejętności transponowania przeszłości czy teraźniejszości na miłe dla oka, jasne, harmonijne i zdobiące ścianę obrazy, nie były tak rozwinięte, jak w Juljuszu Kossaku, i stąd jego wyjątkowa popularność i znaczenie dla naszej sztuki.

Szczęsny Rutkowski.

KRONIKA ARCHITEKTONICZNA.

Po paru latach pracy i urabianiu opinji o teatrze, powstającym na zgliszczach Rozmaitości, pokazano nam nareszcie Teatr Narodowy. W rzeczy samej wysiłek ogromny. Marmury, stiuki, dużo złota, malowidła na stropie i ścianach. Kosztowało to bardzo dużo, jednak myśli twórczej, któraby uwzględniła ostatnie poszukiwania w tej dziedzinie, niema. Może wpłynęły na to istniejące stare mury. Jest to teatr, dostosowany do wymagań z przed laty 15.

Westibul z szatnią bardzo wygodny i ładny, ruch publiczności swobodny, dzięki szerokim przejściom i łatwemu dostępowi do szatni. Przysadziste i krępe kolumny stiukowe dobrze udają pracę, dostosowując się do charakteru całego wnętrza, dźwigającego na swych żelazobetonowych barach całą widownię.

W przejściu do klatki schodowej niemiłe zwracają uwagę niepotrzebne wsporniki — maszkarony o charakterze secesyjnym. Grzech ten popełniono również na piętrze w korytarzu przy obramieniach lusterek. Piętro odrazu wytrąca z dobrego usposobienia, pozostawionego przez westibul. Ciasne przejścia

koło widowni, niemogące zmieścić znikomej cząstki publiczności, robią przygnębiające wrażenie. W widowni uderza brak przestrzeni, zdeformowanej przez wypchnięty naprzód balkon.

Zwraca uwagę ciemna plama plafonu. Pomysł świetlistego boga na ciemnem tle jest bardzo dobry przy szarem tle całości. Stwarza się silny akcent w miejscu właściwem.

Głównym elementem dekoracyjnym na widowni są kolumny, przystawione do ściany, jednak dekoracyjność ich jest znacznie osłabiona przez zbyt nikłą różnicę pomiędzy stiukiem kolumn a tłem ścian.

Ładne żyrandole zawieszono na belce (pewno prowizorycznie), nie ukrywając przewodnika; jest to miejsce najmniej odpowiednie, a sposób zawieszenia — praktykowany tylko w składzie.

Foyer potraktowano również z przepychem, reprezentacyjnie. Sciany pokryto malowidłami, będącemi dalekiem echem Rafaela i zaprawionemi tęgo sosem secesyjnym. Całość umeblowano «Ludwikami». Jednak reprezentacyjność tej części jest mocno zachwiana przez połączenie wejścia do foyer i do toalet damskich i męskich.

Obecnie długo będzie musiała Warszawa czekać na prawdziwie nowoczesny teatr.

Nie mniejszą popularnością cieszy się Gimnazjum im. Królowej Jadwigi.

Po części winno temu usytuowanie gmachu też przy Al. Ujazdowskiej. Całość wytrzymana w charakterze klasycznym o formach poprawnych, lecz nie przekraczających ramek uczniowskich. Pomysł nie zdradza dużego wysiłku twórczego, a niedomagania w szczegółach (podstawy kolumn niezdecydowane przystawienie kolumn do ściany, napis i korona) świadczą o powierzchownej pracy.

Zobaczmy o czem się nie mówi, lub *mówi* się mało. Przedewszystkiem o niedużym domu szarym, skromnie ukrytym za drzewami rozłożystemi w Al Ujazdowskich i ozdobionym ładnym napisem nad pilastrami «Ericsson». Przy zbliżeniu się uderza nadzwyczajny wykwint i czystość rysunku przyziemia. Szereg gładkich pilastrów, tworzących ramy dla łuków i okien z balkonikami i zwieńczonych subtelnie sprofilowanym gzymsem, wywołuje efekt majestatycznej rytmiki i spokoju. Nad pilastrami wznosi się gładka ściana z szeregiem otworów, urozmaiconych w kilku punktach cokolwiek wysuniętemi balkonikami. Całość zakończona tarasem i nieznacznie zarysowaną nad balustradą tarasu ścianą ostatniego piętra.

Brak tego piętra, które w projekcie jest widoczne w całości, odczuwa się, *a zobaczenie go jest niemożliwe* z powodu wąskiej ulicy.

Wyjątkowe zalety kompozycyjno-rysunkowe tego gmachu stawiają go w rzędzie najlepszych: w miarę nowoczesny, jednak pozbawiony jest krzykliwości i pozy na oryginalność.

Milczeniem również obdarzono gimnazjum im. Batorego. Gmach pomyślany z wielkim rozmachem, ze zrozumieniem istoty monumentalności, należy mu się szczegółowe omówienie, co zrobi się w niedalekiej przyszłości.

D.

Życie zawodowe płynie w Polsce leniwo, przyczyn tej powolności, czy też raczej ospałości należy szukać nietylko w zastoju budowlanym, lecz także, i to przedewszystkiem w obojętności szerszych mas architektów dla tego wszystkiego, co się w naszej dziedzinie dokonywa na Zachodzie.

Jeśli się nie mylę, istnieje w Polsce jedyne pismo zawodowe, t. j «Architekt» wydawany w Krakowie. W roku ubiegłym usiłował «Przegląd Techniczny» wznowić dodatek, poświęcony architekturze, lecz po wydaniu dwóch zeszytów, wstrzymawno pracę dla braku materjału.

Możnaby mniemać że architekci nie dbają o pismo polskie, mając lepsze i tańsze, i boleć, że poprzestają na biernej roli konsumenta nowinek zagranicznych, lecz jest jeszcze gorzej. Ilość sprowadzanych czasopism jest w rażącej dysproporcji do ilości architektów. Skutki łatwe są do przewidzenia; to, co na Zachodzie jest oczywistością, u nas uchodzi za przewrotowość. Nie posiadamy placówki, któraby przeprowadzała badania konstrukcyj i materjałów, stosowanych na Zachodzie, a przecież sprawy te są wagi pierwszorzędnej, jeżeli zważymy, że koszta budowy domów u nas i w Europie nie mogą być poprostu porównywane.

Nie wahałbym się nawet przed postawieniem sprawy w ten sposób, że wyraziłbym przypuszczenie, iż w niedługim czasie inicjatywa budowlana przejdzie raczej w ręce inżynierów i to z winy samych architektów, którzy obojętnie odnoszą się do czynników dzisiaj decydujących t. j. do konstrukcji i kosztorysu. Na wydziałach architektury żelazobeton jest traktowany encyklopedycznie, zaś kosztorys biernie t. z., że student wykonywa projekty niezależnie od zagadnienia ceny. A przecież byłaby to praca nietylko kształcąca, lecz wręcz twórcza, gdyby zauważono takie naprzykład zagadnienie: Zaprojektować dom mieszkalny w kubaturze 600 m³ z zastosowaniem wszystkich zdobyczy komfortu i techniki za *najniższą cenę*, przyczem czynnikiem

decydującym byłby kosztorys i wartość amortyzacyjna konstrukcji.

Trudno i darmo, lecz jeżeli za cenę jednego domu w Polsce można wybudować dwa albo i więcej na Zachodzie, to trudno jest twierdzić, że nasza maszyna budowlana działa sprawnie.

Dużo hałasu sprawił niedawno konkurs na «Muzeum Narodowe». O stronie artystycznej mówić nie będę. Wypadła blado z winy zresztą warunków konkursowych. Płk. Gembarzewski, który te warunki układał, nie ścierpiałby nigdy w swoich prześlicznych zbiorach *falsyfikatu*, a przecież postawił za warunek architektom wieku dwudziestego, wieku rozumu i oszczędności, by zaprojektowali rzecz stylową, archaizującą w duchu schyłku 18 stulecia, a więc architektoniczny falsyfikat czy, jak twierdzą energiczniejsi, — skandal.

Skutek stał na wysokości przyczyny. Nagrodzone prace kwadraturą użytkowej przestrzeni nie przekroczyły 25.000 m², gdy tymczasem w granicach oświetlenia, przewidzianych dla muzeum, można było przy tej samej ilości kondygnacyj (2 piętra), a co więcej przy tej samej kubaturze (a więc i tej samej cenie) osiągnąć 60.000 m³, t. j. bez mała 2½ raza więcej eksponatów znalazłoby wzorowe pomieszczenie gdyby....

..... gdybyśmy stali na poziomie Europy zachodniej, to pojęlibyśmy, że nie dekoratywność stanowi o poziomie kulturalnym, lecz przeciwnie—powściągliwość. Jeden z najwybitniejszych architektów wiedeńskich Adolf Loos wypowiada takie uwagi: «Papuas pokrywa ornamentem wszystko, co nawinie się mu pod rękę: swoją twarz, ciało, łuk lub wiosło. Lecz u nas tatuowanie się jest oznaką degeneracji, niespotykaną nigdzie z wyjątkiem kryminalistów, lub ochwaconych arystokratów. Człowiek kulturalny tem właśnie odróżnia się od negra, że woli twarz gładką od tatuowanej...» a dalej «...Pojęcia 20 wieku są najzupełniej odmienne, jesteśmy delikatniejsi i bardziej wymagający od ludzi gotyku czy też renesansu, nie mamy nerwów dostatecznie krzepkich, by pić z kłów słonia, zdobionych walką amazonek, co więcej, nie mamy już wirtuozów techniki dekoracyjnej! Dzięki Bogu! Mamy za to symfonję Bethowena! Otacza nas mnóstwo przedmiotów, łączących czystą emanację dwudziestego stulecia! Są to przedmioty, wykonane przez pracowników wolnych, którzy doskonalili się w istocie swego rzemiosła, a nie w jego historji».

•

Oto są słowa głębokiego znaczenia. Te same czynniki wznosiły piramidy egipskie i potężne śpichrze amerykańskie. To też w tych śpichrzach dostrzegamy potęgę ducha amerykańskiego, tego ducha, który powala świat do swych nóg, gdy tymczasem Pensylwania station w Nowym-Yorku, przedrzeźniająca thermy Caracalli, demaskuje drugą parwenjuszowską stronę oblicza nowego świata.

•

Prawie każdy podręcznik historji sztuki, omawiając architekturę rzymską, zaznacza, podając za przykład łuk Konstantyna, że kolumna się przeżyła, że rola jej czynna upadła z chwilą wprowadzenia arkady, a tymczasem upłynęły dwa tysiące lat, a my tkwimy wciąż w błędnem kole pięciu porządków architektury «cywilnej».

•

Życie płynie wartkim strumieniem, wyrywając kamienie z dna łożyska. Tylko ludzie martwi ciałem, lub odrętwiałego ducha, zamykają oczy na to, co się dzieje na szerokim świecie. Wznoszony obecnie Królewski Instytut Nauki, Literatury i Sztuki w Holandji uznany byłby w Warszawie za żart. Sąd konkursowy zdyskwalifikowałby projekt najniezawodniej. Tak, ale Holandja wyprzedza nas ściśle o lat 50.

•

Pięknie rozpoczął tegoroczny cykl swych wykładów o sztuce niezastąpiony wirtuoz rysunku, prof. Stanisław Noakowski, zaznaczając, że błędne koło stylów starożytnych, zaciskające nasze umysły, jak bandaże stopy kobiet chińskich, pękło, ukazał się świat inny... Wolny!!!

•

Idźmy więc tą drogą, wskazywaną przez najwybitniejszego w Polsce znawcę stylów ku wolnej, żywej, jedynej architekturze.

Lech Niemojewski.

Wystawa studentów architektury w Politechnice Warszawskiej, grupująca studja z odbytych pod przewodnictwem profesorów wycieczek do Francji, Włoch, Anglji i Turcji, wywarła wrażenie bardzo dodatnie. Prace te ujawniły duże opanowanie techniki rysowniczej, co należy prawdopodobnie przypisać zasłudze prof. Kamińskiego, prowadzącego ten dział w uczelni. Wyróżniały się zwłaszcza świetne rysunki *Bohdana Pniewskiego.* Podajemy w reprodukcjach kilka prac z tej wystawy.

„OPOWIEŚĆ ZIMOWA" SZEKSPIRA W TEATRZE BOGUSŁAWSKIEGO.

Przedstawienie «Opowieści zimowej» w inscenizacji dyr. L. S. Schillera stało się odrazu sensacją artystyczną, a jest w rzeczywistości zdarzeniem bardzo doniosłem w historji polskiego teatru. Dotychczasowe próby wyzwolenia teatru i pchnięcia go na nowe tory, jak np. «Ulica dziwna» Czyżowskiego w Reducie, lub «Pragmatyści» Witkiewicza w Elsynorze nie opierały się na trwalszych podstawach, były dorywczemi eksperymentami, skazanemi zgóry na wymarcie. Obecne natomiast inscenizacje dyr. Schillera są niejako zapowiedzią, że praca Teatru Bogusławskiego pójdzie po pewnej linji poszukiwania nowych wartości i nowego podłoża ekspresji teatralnej. «Podróż po Warszawie» była pierwszym zwiastunem nowości, nie zawierała w sobie jednak dość wyraźnie zarysowanej linji, dla publiczności była przygotowaniem do nastawienia się wobec problemu teatralnego inaczej, niż dotychczas. Próbą, obejmującą wszystkie czynniki, była «Opowieść zimowa».

Pierwsze podniesienie kurtyny wyjaśnia odrazu tendencję inscenizacyjną zerwania z dotychczasowym realizmem i naturalizmem w traktowaniu sztuki, stworzenie atmosfery nowego bajkowego konwencjonalizmu teatralnego, widz nie będzie poszukiwał od tej chwili kopji rzeczywistości, lecz ujmować będzie wizję ze stanowiska ekspresji czy symbolu.

Wybrany dramat Szekspirowski doskonale się do tego eksperymentu nadawał. Wszystkie, podkreślane w nim tylokrotnie fałsze, niekonsekwencje i nielogiczności wywołują w rezultacie wrażenie, że akcja opiera się na czysto mechanicznem złożeniu pierwiastków dramatycznych, bez liczenia się z jakąkolwiek rzeczywistością, bez żadnej domieszki psychologizmu czy tendencyj życiowych. Stąd możliwości interpretacji scenicznej utworu pod względem ilościowym są wprost nieograniczone. Zadaniem inscenizatora byłoby tylko konsekwentne skoordynowanie wszystkich części składowych widowiska teatralnego dla wydobycia jednolitej całości.

W «Opowieści zimowej» nie potrafił jednak dokonać tego inscenizator. Widowisko rozpadło się na cały szereg składowych czynników, niesharmonizowanych z sobą, wychodzących z rozmaitych zasad inscenizacyjnych, ponadto i dramat, stanowiący w swei istocie ewolucyjny przebieg, nie znalazł dostatecznego wyrazu w wizji teatralnej, był raczej kinematograficznem przesuwaniem poszczególnych scen przed oczyma widza.

Najważniejszy czynnik widowiska—aktorzy wykazali, że ciąży na nich przekleństwo szkoły «przeżywania», nabytej w Reducie. Przeżywali więc swe role, zamiast je stylizować teatralnie, zamiast — zresztą w myśl widowiska—zaznaczać sceniczność odbywających się zdarzeń. Partje solowe główne targały nerwami, rażąc swym niescenicznym, niesmacznym naturalizmem, szczytem tego były role Hermiony i Leontesa w scenie sądu. Odbijały one nader niefortunnie od tła doskonale wyreżyserowanej sceny zbiorowej, tłumaczącej się w rytmicznym geście masy ludzkiej. Jasne jest, że wobec tłoczącej zmory naturalistycznej—wydobyć się mogły jako oryginalne role, nie dające żadnej sposobności do interpretacji życiowej, t. j. sceny clownowskiej burleski—lub doskonały, ograniczony ściśle do trzech wyrazistych gestów zmechanizowanych dozorca więzienia. Reżyser nie potrafił opanować w innych wypadkach nabytego aż do siły «altera natura» genre'u aktorów, w geście i słowie, w tym zakresie przed Teatrem Bogusławskiego i jego kierownictwem leży otwarte wielkie pole do działania.

Najdonioślejszą zmianę w dotychczasowych utartych szablonach zrobił swą «przestrzenią sceniczną» Andrzej Pronaszko Dążność jednak przemiany «wnętrza» dekoracyjnego na nową wartość teatralną wykazała w tej pierwszej próbie brak platformy, brak konsekwentnego założenia dla realizacji wizji teatralnej. Wskazuje na to rozmaitość przejścia przy rozwiązywaniu poszczególnych scen i niezwiązanie ich w pewną całość organiczną.

Konstrukcja pierwszej sceny z rozbiciem przestrzeni zapomocą ciężkich brył, przypominających schody, nie nosiła na sobie charakteru, podkreślającego dynamiczność akcji, a raczej miała sens jako czynnik, różnicujący przestrzeń. Z drugiej strony — w poszczególnych aktach dekoracja traktowana była jako tło, na którem odgrywała się pewna akcja, tło traktowano w tych scenach w sposób taki, że te same motywy dekoracyjne wprowadzano w dekoracji, co i w kostjumach aktorów, dzięki czemu zatracało się znowu zróżnicowanie samej przestrzeni. Światło w kilku aktach odgrywało rolę czynnika, zwracającego uwagę na postacie główne i podkreślającego bądź ekspresyjność akcji, bądź też rytmikę ruchów. W innych zaś scenach (szczególnie w pełnem świetle) rozpłaszczało figury, stapiało je z tłem, czyniło ze sceny płaskie malowidło, co zasadniczo—jako tworzenie obrazu ruchomego — jest błędem. Pozatem przykre było dla widza traktowanie w kilku scenach światła w ten sposób, iż poszczególne postacie występowały w formie linearnej, inne zaś w oświetleniu barokowem. Jednym z najlepszych efektów świetlnych była scena w więzieniu (traktowanie linearne) i prokurator w scenie sądu, gdzie cień rzucony

od ręki występował jako czynnik widmowy o nieokreślonej a złowrogiej jakości, mieszający się w akcję, rozgrywaną na scenie.

Z kostjumów najlepsze były kostjumy kobiece, zamykające osoby w pewne całości, malowidła na nich podkreślały bryłę działającej postaci. W przeciwieństwie do tego—kostjumy baletu, króla Poliksenesa i dworzan, traktowane w pseudo-kubistyczny sposób—rozbijały postacie i zlewały je z tłem.

W ujęciu A. Pronaszki, prócz niekonsekwencyj, daje się zauważyć pewien brak samokrytycyzmu, który pozwolił na wprowadzenie, obok bardzo dobrze skonstruowanych scen, secesyjnej dekoracji morza.

W skład widowiska wchodziły jeszcze muzyka i balet. Muzyka — trudna do osądzenia z powodu marnego wykonania — mało łączyła się z utworem Szekspira. Balet natomiast, odgrywający rolę dosłownego ilustratora muzyki, z dramatem również nie łączył się organicznie, pod jego adresem zaznaczyć jedynie należy, że nadużywanie wyrzucania rąk na boki nie pozwala na zamknięcie kształtu figury w sobie.

Mimo wszystkie podkreślone braki i niedomagania zaznaczamy raz jeszcze, że «Opowieść zimową» powitać należy jako zjawisko radosne i cenne; jest ono bowiem ożywczym, swobodnym wiewem odrodzenia w zatęchłej i wyświechtanej rekwizytorni pomysłów inscenizacyjnych współczesnego teatru polskiego.

S.-S.

REDUTA.

«Reduta» kontynuuje w obecnym roku swoją pięcioletnią działalność jako «Instytut Sztuki Teatru». Zadania, jakie sobie naznacza w tej formie dadzą się mniej więcej określić przez porównanie; zamierza ona w zakresie teatrologji dokonać tego, co spełniają instytuty naukowe w zakresie pewnej gałęzi wiedzy (biologji, fizjologji, chemji i t. d.), mianowicie: na podstawie dotychczasowych opinij, doświadczeń i praktycznych rozwiązań problemów teatralnych, inscenizacyjnych i aktorskich—szukać nowych dróg, nowych rozstrzygnięć, nowej twórczości. Podstawa, na której ma się oprzeć praca «Reduty», pomyślana jest bardzo szeroko. Obejmuje ona nietylko elementy czysto aktorskie, ale także wszystkie inne działy sztuki, które pragnie dla celów teatru zjednoczyć i wyzyskać. Uwzględniono: poezję, rytmikę i taniec plastyczny, muzykę, śpiew i plastykę.

Ponieważ praca ta ma się odbywać nie drogą intelektualnego opanowywania i wpajania gotowych prawd, ma być raczej wydobywaniem i zespołowem harmonizowaniem indywidualnej twórczości współpracowników Instytutu, — przeto zachodzi konieczność przeprowadzenia ścisłej selekcji zgłaszających się kandydatów i kandydatek, choćby nawet wykazujących się ukończeniem szkoły dramatycznej.

Na czele «Instytutu Reduty», jak i dotychczas, stanęli p. J. Osterwa i p. M. Limanowski, jako kierownicy artystyczni i ideowi; p. Limanowski poprowadzi przytem prace analityczne dzieł, utworów i tematów, przeznaczonych do realizacji teatralnej. Poszczególne działy kształcenia obejmą: p. Wysocka—rytmikę, p. Pietraszewska—stawianie głosu, p.p. Jaracz i Gallowa—dykcję; p.p. Osterwa, Jaracz i Kamiński—badania i studja techniczno-aktorskie, p. Gall—plastykę, p. Kossowski kierownictwo administracyjne, p. Wierciński sprawy organizacyjne. Do wykładów teoretycznych uzyskała «Reduta» wybitne siły profesorskie z uniwersytetów: warszawskiego, lwowskiego i krakowskiego, oraz pierwszorzędne siły z pomiędzy artystów plastyków i muzyków.

Siły te zużytkuje «Reduta» również celem kształcenia teatralnej publiczności przez systematyczne wykłady publiczne z dziedziny sztuki, teatru i literatury dramatycznej, jak też przez widowiska. Wykłady zamierza «Reduta» wydać w formie popularnych broszur.

Mamy więc przed sobą imprezę o charakterze eksperymentalno-twórczym. Jako taką należy ją powitać z całem uznaniem i radością. Może dokonać wielkiego dzieła ożywienia i pchnięcia na nowe tory umierającego starego teatru. Wypełni jednak ten szczytny cel «Reduta» tylko wtedy, gdy nie zacieśni się w ramach pewnej określonej inwencji artystycznej, o ile rzeczywiście obejmie szerokie horyzonty możliwości ekspresji teatralnej. *S.*

SZKOŁA SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE.

Właściwa nauka w szkołach artystycznych należy u nas do rzadkości. Czasy Łuszczkiewicza minęły już dawno. Zawdzięczamy to w pierwszej linji impresjonizmowi, a zwłaszcza secesji, z kultem drobnych indywidualności w podłożu. Z chwilą objęcia przez członków krakowskiej «Sztuki» Akademji w Krakowie, jedynej w Polsce w ostatniem dwudziestokilkoleciu wyższej uczelni sztuki, samo pojęcie nauki poczęło się wyradzać z rokiem każdym, aż wreszcie stało się niezrozumiałe. Uczenie sztuki uznano za absurd, zagubiono myśl o systemie w szkole, pogardzono programem przemyślanym, przewidującym przechodzenie uczniów z klasy do klasy, warunkującym tężyznę i jaknajwiększe opanowanie niezmiernie trudnego rzemiosła artystycznego.

Fot. S. Plater-Zyberk

JAN GOTARD Studjum (olejne)

Z Jesiennej Wystawy Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie

ZBIGNIEW PRONASZKO

Pomnik Mickiewicza w Wilnie

Fragment
pomnika Mickiewicza

Profesorowie krakowscy, jak zresztą wszyscy pionierzy impresjonizmu i secesji, sami uczyli się w szkołach, gdzie jeszcze *uczono*. Swoją zaś własną pracę pedagogiczną sprowadzili do zera, przykrywając się uniewinniającym płaszczykiem kultu dla «indywidualności» ucznia. Kształcenie zostało ujęte jako walka, ścieranie się dwóch indywidualności, walka, w której profesor, artysta «znany, ceniony», jednem słowem gotowy artysta, winien był rycersko ustąpić przed przypuszczalną indywidualnością ucznia i troszczyć się jedynie o to, aby jej nie spaczyć, zamiast starać się wciągnąć ją w karby wiedzy, jaką sam posiadał w swym zawodzie. Nauka ograniczyła się zwolna do pobieżnych poprawek odręcznych na studjach, do zdawkowych uwag ogólno-estetycznych. Smutna to karta w naszej historji malarstwa. Spuścizna okazała się godną systemu pedagogicznego. Ani jeden uczeń nad mistrza. Artyści młodzi albo porzucali uczelnię, szukali wiedzy i uczyli się dopiero gdzieindziej, — albo stawali się wtórnemi odbiciami swych profesorów, prowincjonalnymi epigonami. Jakby przez ironję — Stanisławski dał tylko naśladowców. Kto jest uczniem Fałata? — Malczewskiego? — Ruszczyca?

Uczniowie, pozostawieni swojemu samouctwu, od początku powoływani przez profesorów do przedwczesnej twórczości, a pozbawieni wiedzy rzetelnej, stawali się z konieczności złymi fachowcami, złymi wykonawcami i drugorzędnymi artystami.

Zgodnie z duchem czasu, ten fatalny eksperyment, przeprowadzony na wielką skalę w Krakowie, powtórzono w stopniu mniejszym i w Warszawie. Profesorowie Szkoły Sztuk Pięknych, a zwłaszcza szkoła Krzyżanowskiego — nie lepszą zostawili spuściznę. A przecież taki artysta jak Krzyżanowski, sam umiał patrzeć i zawodowo korzystać z wielkich tradycyj malarskiej kultury przeszłości. Świadczyła o tem sala jego portretów na wystawie pośmiertnej w Zachęcie. W każdym portrecie prawie rozwiązywał on coraz to inne zadania i fakturowe, i modelunku, i kompozycji. Uczniów jednak swoich uważał za stosowne upajać tylko samymi sobą, zaślepiać ich poczuciem własnych sił twórczych, podsycając zarozumialstwo ich niedokształconych indywidualności — nie dając im wzamian nic z umiejętności fachowej, którą sam przez całe życie zdobywał i zdobył i której rezultaty mogliśmy widzieć na wystawie. Pokłosiem jego pedagogiki — był również dyletantyzm i naśladownictwo.

Nic dziwnego zresztą. Dla niego, jak i artystów ze «Sztuki» — sztuka była przedewszystkiem zamkniętą «przygodą indywidualną». Tej zaś uczyć nie można, można ją tylko podrabiać, naśladować. Profesor, aby uczyć, musi mieć inne kwalifikacje i innego typu posiadać wartości.

W tym samym Krakowie, już przed wojną, polepszenie nastąpiło w szkołach sztuk zdobniczych, skąd promieniować zaczęło i na resztę Polski. Być może materjał pracy, opór jego, zastosowalność sztuki, zmusiły do większej wnikliwości w technikę kształcenia, do chęci ustalenia pewnych wytycznych w programie zajęć szkolnych, ich racjonalności i pedagogicznej kolejności.

Po wojnie zaś, pod kierownictwem tak wybitnego człowieka, jak prof. Szyszko-Bohusz (kształcił się w Akademji Petersburskiej podczas rozkwitu u nas secesyjnej sztuki «narodowej»), zorganizowano pedagogicznie Wydział Architektury w Akademji Krakowskiej, z wyraźnemi wytycznemi i systemem. Po paru już latach, w stosunku do tego wydziału — wydział malarstwa stał się rażącym anachronizmem, dogorywającym przybytkiem dyletantyzmu.

Dla zakończenia przeglądu dotychczasowego szkolnictwa, wspomnę jeszcze o jednym fatalnym eksperymencie, jaki zaszedł w Wilnie. I tu z ramienią i za aprobatą «Sztuki». Pięć lat właśnie mija od założenia tam Wydziału Sztuk Pięknych przy Uniwersytecie Stefana Batorego, i rok każdy coraz bardziej obnaża bezsilność w podjęciu odpowiedzialnej pracy nauczania sztuki. Może to już ostatnia hekatomba z sił młodych składa się tam w imię metody i tradycyj «Sztuki» krakowskiej.

Pierwszą uczelnią malarstwa w Polsce, która przystąpiła do gruntownej rewizji metody nauczania i która energicznie wzięła się do poprawy katastrofalnego położenia — stała się Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie.

Wszyscy pamiętamy, na jaki to opór natrafiła ze strony władców sztuki z Krakowa chęć założenia tej uczelni w stolicy. Zaprotestowały nazwiska najczcigodniejsze. Zgodzono się jedynie zezwolić na otwarcie Szkoły Zdobniczej. Taką też uczelnię otwarto trzy lata temu... I życie zwyciężyło.

Dziś jest ona bodaj najlepszą w Polsce, najpoważniejsza wre w niej praca, najbardziej zorganizowana, wytężona i celowa. Stała się ona bowiem po latach wielu pierwszą w Polsce *uczelnią*, we właściwem słowa znaczeniu. Stała się nią dzięki kilku swym kierownikom, zapatrującym się inaczej na sztukę i przystępującym inaczej do jej nauczania. (Wykazało się jednocześnie, że prawie zupełnie nie posiadamy odpowiednio wykwalifikowanych nauczycieli malarstwa). Wpłynął też na to i duch czasu. Zastraszający przykład losu niedokształconych poprzednio rzesz dyletantów-malarzy zrodził wśród nowego pokolenia żądzę nauki

rzetelnej i wiedzy, aby się tylko wyrwać z marazmu połowiczności.

Wraz ze zmianą zamiłowań w kierunku formy, zdecydowanego i dobrego rysunku, możliwie doskonałego rzemiosła malarskiego — wzrosła odpowiedzialność profesorów wobec uczniów. Wystawa czerwcowa była jakby obrazem wielkiego zapotrzebowania, wielkich wymagań głodu kultury i świadomości konstrukcji w sztuce, głodu, częściowo zaledwie zaspokajanego przez kierowników.

To, co zrobiono jednak w tym kierunku, już jest dużo. Najlepiej zorganizowanym wewnętrznie wydał się kurs prof. Jastrzębowskiego i Kotarbińskiego. W szeregu kompozycyjnych brył, przedmiotów, wywieszek, zdobników, pism, — widziało się pracę planową, krok za krokiem kształcącą w uczniach rozumienie swoistej wymowy brył i płaszczyzn skontrastowanych.

Sam fakt *systemu* na tym kursie należy przyjąć z uznaniem. Z góry można powiedzieć, że da on wyniki dodatnie, zwróci uwagę na prawa i piękno form kształtowanych, na wyrazistość i logikę wewnętrzną konstrukcji każdej, aby z rzeczy stała się dziełem sztuki.

Niezrozumiałe dla mnie jest tylko zachęcanie uczniów do konstrukcyj z kątów ostrych i powierzchni pochyłych, tak modnych dzisiaj w zdobnictwie ekspresjonizmu niemieckiego. Dlaczego bowiem ich rozmiłowywać w kształtowaniu form dynamicznych, opartych na więzi kontrastów skośnych, a nie statycznych, jak w kulturze romańskiej — na pionie i poziomie?

W pracowni prof. Czajkowskiego (ze «Sztuki») skośność ta w zastosowaniu do wnętrz, przez brak jakiegokolwiek umotywowania, robiła natrętne wrażenie recydywy jakiejś «skośnej» secesji. Wycinane okna w ząbki, ołtarze kształtowane à la promienie z nieba — w miąższu swym były zupełną secesją. Czyż rzeczywiście już nigdy nie wyrwiemy się z tej niemczyzny? Tem przykrzej, że stwarza się jakiś zabawny amalgamat naszej organicznej w swym rdzeniu ornamentyki ludowej ze skośnym, abstrakcyjnym dynamizmem ekspresjonizmu.

Jako kurs kultury i smaku przedstawił się dział rytów, prowadzony pod kierownictwem prof. Skoczylasa. Jedyny dział, w którym zademonstrowano najciekawsze próby kompozycyjne. Zgodnie z zamiłowaniem do formy wywyrazistej, największem uznaniem cieszyły się ryty suche, na miejsce impresyjnych akwafort i litografij. Zadziwia wnikliwość profesora we wdrażaniu uczniów do rozwiązywania często bardzo złożonych zadań kompozycyjnych, podnosi prawie każde do poziomu wykwintu, z całem zachowaniem świeżości i intymności, z pominięciem szablonizacji.

Częste niedomagania w rysunku oddzielnych partyj (rąk, nóg, figur i t. p.) — wskazywały na niedostateczny poziom przygotowawczej klasy — kursu rysunku z modela. Dział ten najwidoczniej nie jest dobrze postawiony. Zamało daje wiedzy o formie, a zwłaszcza o tak skomplikowanej i bogatej formie, jak forma człowieka. Stąd później chwiejność, ubóstwo kształtów, póz, niezaradność, łatana z konieczności tą lub ową pseudo-stylizacją.

Rzeźba pod tym względem jest lepiej postawiona. Prowadzona jednolicie. Uwzględniono materjał. Propaguje się szlachetne, opanowane rozumienie formy (kurs prof. Breyera).

Najwięcej prac wystawiła pracownia prof. Pruszkowskiego. Kurs malarstwa monumentalnego. Tu też najcięższe ma zadanie profesor: ująć w karby kultury żywiołowy wprost napór młodych artystów, którzy chcą zostać majstrami. Profesor zdaje się nie może opanować sytuacji, chwieje się to w stronę malowniczości (ku której czuje wyraźną sympatję), to linearyzmu, do jakiego dąży najlepsza część jego uczniów.

Tam też widzieć mogliśmy szereg aktów sangwinowych, dających pojęcie, jak należy uczyć rysunkowego pojmowania kształtu ludzkiego, a nie kopjowania go, lub stylizowania kreskowo czy w plamach płaskich.

Niezdecydowanie kierownictwa jaskrawo wykazała wystawa jesienna. Zgrupowała ona dorobek uczniów z czasu ich pobytu w Kazimierzu. Plon bardzo charakterystyczny. Zamiast pejzażyków — rzeczy skomponowane. Znamienne jest, że uczniowie podczas kilku miesięcy pracowali nad jednym obrazem, zgłębiając go zato sumiennie, rzetelnie, zamiast produkować impresyjne notatki à la Stanisławski, Krzyżanowski, lub Wyczółkowski. Ale też właśnie tu, gdzie nie szło o prywatną impresję, lecz o zorganizowane, logiczne w sobie dzieło, tu właśnie potrzebne jest *wyższe* kierownictwo i to tem bardziej w chwili najgwałtowniejszego starcia się raczej odczutych, niż wyjaśnionych zasad malowniczości i linearyzmu, powodujących w obrazach plątaninę i sprzeczność wewnętrzną. Potrzebna jest ręka, któraby mogła pokierować, wyjaśnić zadanie, usunąć sprzeczności, podkreślić to, co jest mocną i racjonalną więzią w kształtowanem dziele, przestrzec przed pośpiesznem efekciarstwem

Ręki takiej nie było. I dwaj kandydaci na ukończenie szkoły — pierwsi za to zapłacili. Nie ustrzegli się przed pokusą stworzenia «obrazu» i dali obrazów namiastkę. «Ukrzyżowanie» Michalaka, kompozycja wielkich rozmiarów, zadziwiała swą pretensjonalnością

wywołania wrażenia «dzieła», mimo wielkiej niegramatyczności rysunku, zalizywania i zagładzania form, korzystania ze zdawkowych efekcików. Tu właśnie winien był zabrać głos ów wyższy kierownik. Popieranie zaś u ucznia widocznej łatwości zastępowania formy wypracowanej jakimś surogatem niegramatycznym z blików i światełek — może spotkać się tylko z potępieniem. Nie trzeba ponawiać eksperymentów «Sztuki».

Cybis zaś zaczął imitować patynę sczerniałych obrazów muzealnych (tak modną w drugiej połowie XIX w. u najgorszego typu malarzy), wykazując wzamian chwiejność i bezradność rysunku w swych dwu portretach, niedobrze wkomponowanych w prostokąty ram.

To też na tem większą uwagę zasługuje szereg prac sumiennych, rzetelnych, jak Gotarda, Wydry, Wdowiszewskiego i innych. Widać w nich najszlachetniejsze współzawodnictwo w tem, czego się uczyć można, w doskonałości rzemiosła. Wytwarza się współpraca, wysiłek zbiorowy, w którym każdy, przyjmując założenia wspólne, stara się je rozwiązać jaknajlepiej, najrzetelniej, w sposób możliwie zwycięski wobec najściślejszej analizy artystycznej. Jest to zalążek kierunku szkoły.

Pomijając działy inne, zwłaszcza mglistą, bezkostną pracownię prof. Tichego (ze «Sztuki»), możemy skonstatować, że ziarno dobrze zrozumianego szkolnictwa artystycznego zostało w Polsce rzucone i że się przyjęło.

A jak się przyjęło, świadczy niezwykle obfite obesłanie dwóch wystaw w Szkole (doroczna i jesienna) w tym samym czasie, kiedy ani Akademja Krakowska ani Wileńska nie zdołały z powodu braku prac, podobnie jak w latach ubiegłych, urządzić wystaw dorocznych. *Stanisław Woźnicki.*

POLSKI PRZEMYSŁ LUDOWY I ARTYSTYCZNY A RYNKI ZBYTU ZAGRANICĄ.

W ostatnich czasach napływają dość liczne zgłoszenia firm i instytucyj zagranicznych, celem nawiązania stosunków handlowych z wytwórniami w dziale przemysłu artystycznego i ludowego. Na odnośne zapytanie żadna placówka polska na obczyźnie niema możności udzielenia jakichkolwiek informacyj, ponieważ i w kraju brak zupełnie spisu pracowni o charakterze drobnego i domowego przemysłu. Wiemy jednak, że prawie w każdym domu czynne były do niedawna warsztaty, rozsiane dość licznie we wszystkich miastach i miasteczkach, a niemniej także po wsiach, gdzie lud wyrabia przedmioty, które mogłyby znaleźć łatwy pokup w kraju i zagranicą. W chwili obecnego zastoju w handlu i przemyśle, najbardziej zagrożony jest przemysł drobny, który w warunkach powojennych niepomiernie się rozwinął w stosunku do zapotrzebowań w kraju.

Jeśli więc grozi nam ograniczenie produkcji i upadek drobnego przemysłu, tembardziej powinniśmy szukać odpowiedniego rynku zbytu. W tym celu M. Muzeum Przemysłowe w Krakowie pragnie nawiązać stosunki z przedstawicielami polskimi zagranicą, dając im potrzebne dane dla zorjentowania sfer handlowych o naszym przemyśle wogóle, a o drobnych wytwórniach w szczególności. Na pierwszy plan wysuwa się konieczność sporządzenia spisu pracowni i dlatego współdziałanie sfer interesowanych, jak również tych wszystkich, którym rozwój przemysłu nie jest obojętny, może w znacznej mierze ułatwić pracę, która wobec bierności społeczeństwa i braku zrozumienia tego rodzaju potrzeb, nie będzie łatwą, głównie zwracamy się w tej sprawie o pomoc do nauczycielstwa, a również do instytucyj społecznych i kulturalnych, urzędów gminnych itp.

Nadmieniamy przytem, że M. Muzeum Przemysłowe w Krakowie rozporządza własnym organem pod tytułem «Przemysł, Rzemiosło, Sztuka» i ma możność umieszczenia opisów pracowni podawanie w dziale ilustracyjnym zdjęć z wyrobów, jednem słowem może poświęcić swe łamy dla przyszłości i rozwoju przemysłu artystycznego i ludowego wogóle, a także i dla poszczególnych wytwórni. Prosimy więc o nadsyłanie wszelkiego rodzaju materjału dla czasopisma «Przemysł, Rzemiosło i Sztuka», a w pierwszym rzędzie krótkich informacyj, zawierających: imię i nazwisko właściciela, nazwę firmy, dokładny adres, rodzaj produkcji, ilość warsztatów i pracowników oraz rok założenia pracowni.

Dyrekcja M. Muzeum Przemysłowego w Krakowie, ulica Smoleńska l. 9.

RUCH ARTYSTYCZNY W KRAKOWIE.

W życiu artystycznem Krakowa uderza pewna anemja. Rzeczą charakterystyczną jest jakaś rozbieżność usiłowań, błądzenie po różnych ścieżkach, stąd przypadkowość rezultatów, słowem zupełna dezorjentacja. Towarzystwo «Sztuka», hołdując wciąż impresjonizmowi, produkuje z małemi wyjątkami rzeczy nieinteresujące, dziwnie wyjałowiałe — (powtarza się wciąż to samo od szeregu lat, wychodzi się zawsze z tych samych założeń teoretycznych i formalnych — aż do znudzenia).

Impresjonistyczna tradycja ciąży nad całem malarstwem krakowskiem, czego dowodem jest również obecna wystawa «Sztuki rodzi-

mej» (nie wiadomo, dlaczego rodzimej?) w salonach Tow. Sztuk Pięknych. Eksponaty Bukowskiego, Ruzamskiego, Kowalskiego, Uziembły, Klimowskiego powtarzają w formie lichej to, co już było, — a obrazy innych (np. Soldingera i Hironia) stoją na tak niskim poziomie, iż mogą dowodzić tylko, że albo malarze nie mają talentu, albo, że impresjonizm nie jest dziś w stanie obudzić w nikim twórczej pasji i skłonić do rzetelnego wysiłku. Korzystnie wyróżniają się obrazy L. Machalskiego przez staranność rysunku i solidną fakturę.

Oczywiście prądy lewicowe dotarły już dawno do Krakowa, — ale ani ekspresjonizm, ani formizm, ani pochodne — nie znalazły tu poważniejszych przedstawicieli. Kierunki te, wychodzące z założenia intelektualnej kalkulacji, pociągnęły za sobą głównie teoretyzujących dyletantów, a z natury rzeczy w mniejszym stopniu ludzi, o organizacji naprawdę twórczej (uczuciowej). Pozatem moment pewnej ekstrawagancji formalnej, jak na razie nie uznającej konwencji między twórcą a widzem, próbowało wykorzystać wielu nieuków. Mimo to w ciągu szeregu wystaw przewinęło się przed naszemi oczyma nieco dzieł, znamionujących talent istotny.

W Akademji Sztuk Pięknych sytuacja jest również dość przykra. Różnych kursów malarstwa, czy rzeźby nie wiąże żadna nić wspólna. Każdy z profesorów uczy inaczej (to dobrze), a właściwie żaden naprawdę nie uczy (to gorzej). Przypuścić należy, że nie rozmyślnie, lecz wskutek nieporozumienia. Akademja, jako szkoła, nie powinna mieć na celu pielęgnacji indywidualnych talentów, czy talencików, ani wpajania w adeptów rozmaitych manier i sposobów, lecz poprostu wykształcenie malarskie uczniów w znaczeniu kunsztu. Trzeba, żeby uczeń piłował rysunek, uczył się konstrukcji, tak formalnej, jak i malarskiej. Dopiero na tej mocnej, mozolnie utkanej kanwie, będzie mógł kultywować i rozwijać swą indywidualność. Nie powinno mieć wstępu do Akademji żadne stylizowanie, podkreślanie, indywidualizowanie formy, to wszystko trzeba zastąpić pilnem, szkolarskiem, wnikliwem studjowaniem modela. Warto przypomnieć, że każdy z wielkich impresjonistów, między innemi niektórzy z dzisiejszych profesorów Akademji Krak. zaczynał skromnie od akademickiego (może nudnego, ale jak pożytecznego) studjum. Tymczasem dzisiaj uczeń odrazu zaczyna od tego, do czego profesor dochodził przez całe lata żmudnej pracy; tem samem przekreśla podstawową, kardynalną część wykształcenia i wraz ze swą pseudo-oryginalną manierą zawisa w powietrzu. — Na lepsze się nie zanosi. Pankiewicz, jak zwykle, jeździ do Paryża, przywozi świeżo, albo nieświeżo odkryte tajemnice malarskiej kuchni i odgrzewa je wraz z uczniami w Krakowie. — Niedawno zamianowany profesorem, wychowanek petersburskiej akademji, Kowarski ma pono dobre chęci, lecz mało woli i brak poczucia dyscypliny. — Nic dziwnego, że na tej dobrze uprawnej glebie wyrosła w akademji falanga młodych rewolucjonistów, którzy za nic mają sumiennie przestudjowaną formę, za nic również impresjonizm, a wprowadzają w grę dziecięcą igraszkę, anielską naiwność, pretensjonalną prostotę, z której wykwitają takie śliczne obrazki, jak np.: dołem drzewka, na nich listek każdy, na ścieżce oczywiście chudy malarz, górą na niebie jakieś cuda, aniołka ciągną jaskółki... i t. p.

Co do akademji, wypadnie jeszcze wspomnieć, że najpomyślniej rozwija się tu wydział architektury; złośliwi twierdzą, że akademja napewno zmieni się na politechnikę, a kursa malarstwa i rzeźby staną się dodatkiem. O tem rozstrzygnie przyszłość.

Z inicjatywy rektora Akademji, d-ra A. Szyszki-Bohusza, powstał w Krakowie «Polski Instytut Sztuk Pięknych», mający na celu skupienie, centralizację interesów sztuki i artystów. Organem instytutu jest miesięcznik «Sztuki Piękne», poświęcony architekturze, rzeźbie, malarstwu, grafice i zdobnictwu, redagowany przez W. Jarockiego i M. Tretera. W pierwszym zeszycie (wyszedł 15 października) artykułem wstępnym i najobszerniejszym jest J. Mehoffera «Wczoraj i dzisiaj w sztuce» i rzecz A. Potockiego o Henri Matiss'ie. Charakterystyczną jest rzeczą, że dział ilustracyjny przynosi reprodukcje starych mistrzów i impresjonistów francuskich: Renoir'a, Puvis'a de Chavannes, Cézanne'a, Denis'a, Degas'a, dzieł naogół powszechnie znanych.

A teraz słów nieco o konserwacji zabytków przeszłości i nauce. Jak wiadomo, w województwie krak. istnieje zależny od Departamentu Sztuki w Min. W. R. i O. P. Oddział Sztuki i Kultury, którego głównem zadaniem jest konserwacja i inwentarytacja zabytków. Inwentaryzację, z braku dostatecznie wysokich kredytów, prowadzi się powoli, w miarę możności — problem konserwacji również z tych samych powodów ogranicza się do systemu prohibicyjnego, a efektywnie do inicjowania poczynań; a więc, aczkolwiek oddział sam nie jest w stanie prowadzić większych robót restauracyjno-konserwatorskich, tam, gdzie zachodzi potrzeba i gdzie są potrzebne na odnowę pieniądze, — ustala program robót i kontroluje ich przeprowadzenie. Obecnie ważnem przedsięwzięciem na terenie województwa kieleckiego, pozostającego pod dozorem konserwatora krakowskiego, jest restauracja sław-

nego kościoła pocysterskiego w Sulejowie nad Pilicą, zabytku z pierwszej poł. w. XIII-go, z epoki przejściowej z romanizmu w gotyk.

Ruch naukowy, dotyczący sztuki, jest w Krakowie dość żywy. Niedawno wyszła nakładem Gebethnera praca d-ra Tadeusza Szydłowskiego «O pałacach wiejskich i dworach z epoki po Stanisławie Auguście i budowniczym królewskim Jakóbie Kubickim», wydana w szacie skromnej, lecz wytwornej. Autor pisze pięknym językiem, nie wdaje się w suchy opis architektury (którą pod tym względem dostatecznie tłómaczą liczne reprodukcje, widoki i zdjęcia architektoniczne, wykonane przez architekta K. Stryjeńskiego), lecz stara się wniknąć w jej ducha, w istotę waloru architektonicznego i stylowego.

Ruchliwością odznacza się Komisja Historji Sztuki przy Akademji Umiejętności. W dniu 16 października na posiedzeniu komisji odczytał dr. Tadeusz Dobrowolski część swej pracy «Studja nad malarstwem ściennem w średniowiecznej Polsce». Mówił o freskach z XIV-go w. w kościele niepołomickim, stojących w związku ze sztuką Włoch i Francji, która dzięki stosunkom Polski z Andegawenami dotarła do Polski przez Czechy, lub Spisz, następnie o «Ukrzyżowaniu» w kolegiacie opatowskiej i «Ukrzyżowaniu» w refektarzu klasztornym u OO. Dominikanów w Krakowie. W dalszej części pracy omówi «Ukrzyżowanie» w krużganku klasztornym w Mogile i «Pojmanie Chrystusa» w Ogrójcu przy kościele św. Barbary w Krakowie.

W pewnym związku ze sztukami plastycznemi stoi teatr, dzięki dekoracji i żywym grupom. Dlatego słów parę wypadnie poświęcić krakowskim teatrom. Teatr «Bagatela» wystawia rzeczy płytkie płytko, jakkolwiek z pewną starannością.

Dużo mówi się i pisze o teatrze miejskim im. Słowackiego, świetną opromienionym tradycją. Atrakcją sezonu miał być «Legjon» Wyspiańskiego, poprzedzony szeregiem artykułów w prasie i prelekcyj. Rzecz inscenizowała Stanisława Wysocka, która zapowiedziała dość wiele («Nowiny Teatralne»). Tymczasem widowisko wypadło fatalnie. Poezja Legjonu, charakteryzujący ją patos słowa i gestu wymaga niezmiernie starannie i niepowszednio obmyślanej oprawy scenicznej. Niestety, dekoracje wogóle nie stoją na żadnym poziomie, grupy aktorów sformowano bez żadnego poczucia plastycznego, kostjumy i tło dekoracyjne złożyły się na banalną gamę kolorystyczną. O grze naogół młodych i niedoświadczonych (mających bardzo dobre chęci) artystów nie rozprawiamy, gdyż teatr interesuje nas, jako plastyków, głównie od strony formy, koloru, rytmu i zestrojenia tych wartości. *WOM.*

Kraków, 20. X. 1924.

WILNO.

Wiele hałasu, utyskiwań i napaści wywołał *Zbigniew Pronaszko* swym pomnikiem Mickiewicza w Wilnie. I słusznie. Bowiem w Wilnie tylko projekty Ruszczyca mogą mieć uznanie. Poczciwe Wilno nie znosi nowatorstwa. Pomnik (którego reprodukcję załączamy), wykonany prowizorycznie z drzewa, wysokości przeszło 10 metrów, stanął nad brzegiem Wilji, na tle drzew. Wyobraża Mickiewicza w postaci stojącej z głową wzniesioną nieco ku górze. Traktowany w szerokich płaszczyznach. Ustawiony jest wprost na ziemi. Pomysł odważny. Czy dobry — musimy się z sądem powstrzymać, aż do chwili ujrzenia go na miejscu.

Echo aktualności pomnika Mickiewicza odbiło się i na *Wystawie Sztuki i Rzemiosł* w Wilnie w postaci 5 projektów *Hermanowicza.* Wystawa w dziale sztuki zgrupowała prace członków *Wil. T-wa Artystów-Plastyków* (z wyjątkiem *Hoppena* i *Kwiatkowskiego)* oraz artystów niezrzeszonych. Wyróżniały się kompozycyjne pejzaże Jamontta (załączony w repr.), portrety *Karnieja* i pełne swoistego sentymentu widoki Rouby z czasów jego pobytu w Paryżu. Protektorat Ruszczyca zaznaczył się w rozdaniu artystom medalów złotych i srebrnych.

Na Wydziale Sztuk Pięknych na uniwersytecie wileńskim nie zanosi się na żadną poprawę. Świeższe i kulturalniejsze siły profesorskie ze względu na panujące stosunki nie mogą się tam zainstalować na dłuższy okres czasu. Po paru semestrach porzucają Wydział (Czajkowski, M. Kotarbiński, Z. Pronaszko), co wpływa na ustawiczne obniżanie poziomu uczelni. I czyż nie lepiej byłoby założyć w Wilnie średnią, dobrze postawioną szkołę artystyczną (odpowiednie bowiem do tego siły są na miejscu), niż robić kosztowny, lecz marny surogat wyższej uczelni. Gwoli czemu? *W.*

PARYŻ. SALON JESIENNY 1924 R.

Salon tegoroczny mieści działy następujące: malarstwa (ilościowo największy), rzeźby, architektury (modele budynków), grafiki, sztuki stosowanej, książki, wreszcie meblarstwa, urządzeń mieszkaniowych, mód etc.

Żeby osądzić wartość dorobku artystycznego biorących udział w wystawie, trzeba uprzytomnić sobie ilość eksponatów. Salon skupia ni mniej, ni więcej — tylko 2.856 prac.

Z tej olbrzymiej liczby na uwagę zasługuje zaledwie kilka rzeczy, w których dostrzec można sumienniejszy stosunek artysty do dzieła, świadomą wolę w przeprowadzeniu racjonalnych zadań plastycznych. Nieliczne te epizody nie mogą zmienić tła ogólnego, dającego wrażenie zupełnego chaosu i zagubienia wszelkiej myśli plastycznej.

Nieskończona jest ilość najrozmaitszych prób przerabiania od początku wciąż tych samych, przypadkowo ze sobą zespolonych łamigłówek poimpresjonistycznych, których nie mogą jeszcze przetrawić, schorowane od niezdrowego pokarmu, żołądki artystów i quasi-artystów doby dzisiejszej! Całość robi wrażenie zaniku wszelkiej kultury i pietyzmu do pracy. Im więcej brutalności, nieuctwa, arogancji pod każdym względem: czy formy, czy poczucia barwy,—tem lepiej się czują artyści z Salonu— i to nadaje charakter ogólny wystawie, która od początku do końca świadczy o zupełnem zubożeniu sztuki, na niej reprezentowanej. Niema już nawet mowy o jakichkolwiekbądź nowinkach artystycznych (chyba jedyny zeuropeizowany Japończyk Foujita, oprowadzający zwiędłą linją źle modelowane kształty blancnoir), o jakichkolwiekbądź tak zwanych możliwościach wybrnięcia z trzęsawiska, jakie pozostało po wyparowanej wodzie impresjonizmu, o jakimś wysiłku mocniejszym i obiecującym. Dotyczy to ogółu prac wystawionych, zaczynając od pointelów, a kończąc na wykładankach kubistycznych wraz z wszystkiemi echami nieskoordynowanych dążeń i bezcelowych próbek ostatniej doby.

Takie jest tło zasadnicze wystawy, zjawi się na niem od czasu do czasu mały przebłysk świadomości i odpowiedzialności za pracę. I dziwnym zbiegiem okoliczności, a może logicznym wynikiem eksterytorjalności zachodnio-europejskiej (w tym wypadku w nawiasach «Francji») przebłyski te dotyczą przeważnie artystów pochodzenia słowiańskiego, albo narodów północnych.

Szczególniej rzeźba przoduje w tym kierunku. Wymienię tutaj tylko nazwiska artystów, bez charakterystyki ich dzieł, którą, nawiasem mówiąc, można sprowadzić do zanotowania kilku cech wspólnych, dodatnio wpływających na wartość ich prac, a mianowicie: dążność do jasnej formy, skomponowanie, poczucie charakteru i w niedużej mierze monumentalność (pomijam w rzeźbie zachcianki stylizacji). A więc nazwiskami temi są: Georges Clement de Swieciński (rzeźbiarz), Stanoiewitsh Velico (Serb, ur. w Belgradzie, malarz, NN katal. 1900 i 1901), Krag (Norweg), Viollier Jan (Szwajcar, malarz) i Meylan Henryk (Szwajcar).

Lata następne pokażą, co się wyklaruje z prac tych artystów i czy potrafią oni rozwinąć konsekwentnie zasady tej drogi, jaką obrali na wystawie obecnej.

Co do «naszych» artystów w Paryżu, to trudno o nich coś nowego napisać, gdyż zarówno Żak, Kramsztyk, jak i Szczyt-Lednicka i Żamojski nie zmienili się w niczem.

Ludomir Śleńdziński.

WYSTAWA WSPÓŁCZESNYCH ARTYSTÓW-GRAFIKÓW FRANCUSKICH W PARYŻU.

Październik — Listopad 1924.

Prócz słynnych swych muzeów narodowych, posiada Paryż cały szereg muzeów, zbiorów i kolekcyj, które powstanie swe, a niejednokrotnie i egzystencję, zawdzięczają inicjatywie prywatnej. Do takich właśnie zjawisk należy piękne Muzeum Sztuki Dekoracyjnej (Musée des Arts Décoratifs), mieszczące się we wspaniałym gmachu, utworzonym z części północnego skrzydła Louvre'u, i Pavillon Marsan, który stanowi przekształconą resztkę pałacu Tuilleryjskiego. Po adaptacji gmachu, dokonanej przez architekta Louvre'u Georges'a Redon, zbiory Union Centrale des Arts Décoratifs zostały przeniesione do owej wspaniałej budowli w r. 1905. Muzeum to obejmuje sztukę europejską od epoki wczesnego średniowiecza do okresu bieżącego włącznie, sztukę Wschodu bliskiego i dalekiego, kolekcję obrazów z II-ej poł. XIX w., ofiarowaną przez Moreau-Nélaton'a i kilka innych prywatnych kolekcyj bardziej specjalnych. Zbiory rozmieszczone są na parterze i na trzech piętrach (razem 88 sal, prócz środkowej galerji). Kilka sal na dole pozostawionych jest na wystawy bieżące, które ruchliwa Union Centr. d. Arts Décor. urządza po kilka razy do roku, dobierając materjał z najrozmaitszych zakresów. Między innemi w r. 1919 urządzono wystawę francusko-polską (Sztuka i pamiątki historyczne).

Obecnie sale te są zajęte przez dzieła współczesnych grafików francuskich. Jest to właściwie druga już wystawa tego rodzaju. Pierwsza była raczej próbą zgrupowania artystów-grafików, którzy przed wojną stworzyli Société de la gravure originale en couleurs Zadaniem poniekąd obecnej wystawy jest zamanifestowanie wznowionego świeżo sposobu ryciny oryginalnej kolorowej, uprawianego z zamiłowaniem zwłaszcza w Anglji i Francji w XVIII w. Obejmuje ona około 300 prac graficznych, wykonanych prawie wyłącznie techniką akwafortową lub akwatintową, rzadziej pointe-sèche lub vernis-mou, rozmieszczonych w kilku salach, które umiejętnie podzielono

ekranami na 6 miłych wnętrz, jasno oświetlonych wielkiemi oknami, z widokiem na Jardin du Carrousel.

Całość wystawy przedstawia się bezwzględnie dodatnio, jakkolwiek naogół możnaby powiedzieć, że jest wiele rzeczy dobrych, a mało oryginalnych. Są jednak pewne usiłowania, aby otrzymać nowe efekty drogą wznowienia starej metody ręcznego i indywidualnego kolorowania płyty. Wynik w tym wypadku jest jednak stanowczo negatywny. Akwaforta zatraca swe właściwe walory, głębokość tonu, miękkość i subtelność półcieni — aby rywalizować z akwarelą, której sens istnienia leży zupełnie w czemś innem, której cel i środki są najzupełnej odmienne i indywidualne i bezkarnie naśladować się nie dadzą. Wyjdzie to zawsze na niekorzyść naśladownictwu.

Wśród owych barwnych odbitek wyróżnia się przedewszystkiem ilością wystawionych prac Henri Jourdain, który wystawia produkcję lat 1905 — 1924. Jest to zbiór pejzaży, *wykonanych w formacie ogromnym, jak na technikę obraną,* które usiłują pogodzić miękkość akwatinty z barwnemi walorami akwareli. W wyniku wiele prac czyni wrażenie kolorowej reprodukcji, niezawsze dość subtelnej. Barwy z natury rzeczy są przyćmione, a niekiedy zbyt rozlane, nie mają ani przejrzystości, ani czystości tonu akwareli. Są to prawie przeważnie widoki parków z drzewami, odbijającemi się w wodzie, starych młynów wodnych, drzew, pól, wreszcie domów, ulic i zaułków w mieście (najczęściej w Paryżu), efekty zazwyczaj zachodzącego słońca lub zorzy wieczornej w różnych porach roku i na rozmaitem tle. Artysta zyskał sobie jednak wielkie uznanie wśród publiczności, poszukującej w sztuce naturalizmu, gdyż prawie wszystkie wystawione jego prace są już wysprzedane. Dodać należy, że, prócz kolorowych, wystawił Jourdain i jednobarwne akwaforty, znacznie lepsze od poprzednich, bardzo kulturalne, technicznie bardzo wysoko stojące, ale nie odznaczające się oryginalnością pomysłu lub kompozycji. M. in. przedstawił zrujnowane wnętrze katedry w Reims w 1914 r., temat wielokrotnie obierany przez artystów francuskich w powojennym okresie.

Akwaforta barwna ma i innych przedstawicieli. Do nich należy Lambrecht, który usiłuje barwą wydobyć efekty słońca w perspektywie portyku, obrosłego wijącemi się roślinami (La Pergola), lub też dyskretniej w szarych tonach lekko zaledwie zabarwionej akwaforty przedstawia stary zaułek wschodniego miasta z przesuwającemi się cicho postaciami. Podobnemi efektami operuje Le Riche, usiłując w widoku Ile Saint - Georges w Wenecji dać złudzenie zielono - błękitną mgłą owianej akwareli. Kolorowane, ale zimne jest Quai de la Tournelle.

Wogóle pejzaż, a zwłaszcza widoki miast i specjalnie Paryża mają wielu przedstawicieli w wystawionych pracach. Tak często zamglone, delikatne widoki lekkich mostów, przerzuconych nad Sekwaną, tak charakterystyczni przekupnie z improwizowanych antykwarni na Quais przedstawiani są tutaj przeważnie «na szaro», z dodaniem różnych barw tu i owdzie dla podniesienia niby efektu barwnego, właściwie niweczy to znakomicie, tak bogate w tony i wartości światłocienia, czarno - białe właściwości akwaforty.

Takie zamglone, lekko kolorowane pejzaże daje Marchetti, Stretti Zamponi (Nôtre - Dame en automne, Dans la neige i in.), mimo subtelności obranej techniki ogromnie suche widoki przeważnie Paryża — Edouard Léon. Życie bulwarów paryskich z ich wiecznie śpieszącym się tłumem chwyta z natury M. Bouroux. Wspomnianego zaś już Le Riche'a interesują tak rozpowszechnione w Paryżu antykwarnie, gdzie odbywa się Vente et Achat wszelkich książek i oczywiście — rycin. Artystycznie wyżej znacznie stoją jego studja Chińczyków, wykonane w czarnej technice akwafortowej. — W mieście szuka również natchnienia Eug. Veder, który wystawia szereg widoków Paryża, Rouen, Bruges. Dużo wyobraźni artystycznej ma Gobo w szkicach z Auvergne i La Cave - peinte à Chinon.

Korzystnie wyróżnia się Van Santen dwiema dużemi rycinami, utrzymanemi w ogólnym tonie sepji, szkoda, że dodane kolory rozrywają nieco całość. Jedna przedstawia stare domy flamandzkie nad wodą, druga — w perspektywie alei brzozowej i pól otaczających — pasterkę ze stadem owiec. Mgliste sylwetki drzew przypominają nieco obrazy Corot'a (nie jego litografje i wogóle ryciny, które są bardziej szkicowe i bezpośrednie).

Dość ciekawe są usiłowania Callot'a, który w efekcie palącego się w nocy ogniska zdaje się szukać nowych walorów, niestety zarówno w tym dużym obrazie, jak i w widoku rozfalowanego morza, goni raczej za efektami malarstwa olejnego. Podobnych nocnych, błękitnych nastrojów poszukuje Lander w «Nocy arabskiej» i «Blasku księżyca». Bardziej spokojna, jednolita i prawie bez kontrastów jest również w błękitnych tonach utrzymana akwatinta Desbuissons p. t. Noël — ożywiona tylko latarkami kobiet, śpieszących na pasterkę w mroźną noc zimową, szeregi domów, w głębi kościół, zamykają kompozycję.

Kolorowane również pejzaże, ale często nawet bez sepjowych plam i konturów, daje André Meunier, posługując się subtelną techniką, zbliżoną do vernis - mou. Również dość

subtelną akwatintę, kolorowaną w zimnych nieco tonach, wystawia obok b. dobrych czarno-białych pejzaży Jacques Simon, jest to dobrze skomponowany pejzaż z kobietą, rozkładającą upraną bieliznę na łące.

Naogół jednak najbardziej są lubiane widoki miasta zimą lub późną jesienią, smutne, szare sylwetki sterczących kominów, rusztowań, martwota białego śniegu, który bynajmniej nie wywołuje ciemnych plam kontrastowych, lecz właśnie przeciwnie—lekkie zabarwienie niebieskie, lub jakiś ton cieplejszy przy ogólnym nastroju i kolorycie szarym. Są jednak i wyjątki: B. Boutet de Monvel żywiej posługuje się kolorową techniką, operuje większemi płaszczyznami, wywołując niejako efekt laserowanego rysunku (Le Bar).

Wśród barwnych rycin wystawionych niezłe są jeszcze próby stylizowania form, nienaturalistycznego przedstawiania rzeczywistości — bądź scen, bądź pejzaży. Mianowicie tam, gdzie artysta usiłuje stworzyć jakąś całość kompozycyjną, nieraz zbliżoną jeśli nie w charakterze, to w temacie do typowych scen XVIII-go w. (Sylvain Sauvage — cykl 2-ech scenek romantycznych, wspomniany już Lander — La Révérence).

Dość ciekawym procesem posługuje się R. Ligeron (autor świeżo wydanej «La Gravure en couleurs») w całym szeregu wystawionych prac. Niezła w pomyśle jest Femme au papillon. Ciemna sylwetka na ciemnem tle, widoczna tylko twarz, dłonie, brzeżek krynoliny i motyl — wystarczy dla wrażenia obrazu. Niektóre z tych prac, zwłaszcza tematy np. łodzi na morzu, zmierzchu, czynią wrażenie vernis-mou kolorowanego.

Do rycin stylizowanych należą również Rosen'a tancerki z szalami w różnych pozach, o ruchu, dobrze w linji kompozycyjnej ujętym. Są to delikatne, konturowe akwaforty, kolorowane pastelowemi barwami, traktowane nieco afiszowo i dość szablonowe. Należy jeszcze wspomnieć o eksperymencie E. Sulpis, który odbija akwaforty złotą farbą na czarnym papierze. Ma to wywołać większy efekt, zdaje się jednak, że nie uratuje banalności przedstawionych aktów, miernoty zarówno zdolności, jak i techniki.

Bez porównania lepiej przedstawia się właściwa sztuka graficzna o walorach czarno-białych. Przedewszystkiem technika, w której specjalnie Francuzi celują — t. j. pointe-sèche, t. zw. po polsku suchoryt. Wybija się tu Edgar Chahine nadzwyczajnem opanowaniem techniki, subtelnością traktowania i południowo-wschodnim temperamentem, w szerokim rozmachu roześmianych twarzy kobiecych, w pełnych życia, a zarazem finezji, ruchach postaci, wreszcie w pejzażach weneckich. (La laguna — w charakterze przypomina nieco Pankiewicza, tylko mniej ma smętku, a więcej temperamentu). Nic to dziwnego zresztą, gdyż Chahine, jakkolwiek dziś jest najzupełniej Francuzem, jest podobno pochodzenia armeńskiego i długi czas mieszkał we Włoszech.

Drugim ciekawym artystą jest Georges Bruyer, który wystawia szereg akwafort, znakomicie skomponowanych z zupełnem poczuciem techniki. Taka np. La première poire, gdzie młody chłopiec unosi w ramionach dziewczynę, sięgającą, by zerwać z drzewa pierwszą gruszkę — jest znakomitem zamknięciem linji kompozycyjnej. Dobre są również inne jego prace — zawsze silnie wydobyta bryła, figury zwarte, np. dwoje dzieci przed grządką kapusty, stary skrzypek uliczny ze skrzypcami pod pachą.

Równem opanowaniem techniki odznacza się w swych pejzażach Dauchez. Zwłaszcza niewielka akwaforta Entrée de Lesconil wyróżnia się szerokiem traktowaniem.

Jako rysunek i obserwacja z natury znakomity jest tygrys ziewający Pradel'a, któremu nie można odmówić umiejętności posługiwania się techniką i poczucia kompozycji. Jego kolorowe akwaforty: gazele, sarny i jelenie przypominają miękkością i pewnem przekończeniem angielskich ilustratorów.

Również pewne reminiscencje, tym razem Toulouse-Lautrec'a, odnajdujemy w portretach Ouvré. Wystawione prace są jednak ciekawe. Duży, prawie naturalnej wielkości portret muzyka z siwą głową, pełną wyrazu, zwróconą do widza, z rękoma na klawiaturze. Nieco przykre sprawia wrażenie cytrynowo-żółty ton twarzy i rąk przy ciepłym kolorze czerwonawego ubrania. Również kolorowany jest portret młodego człowieka, z równym rozmachem wykonany. Interesująca jest serja 5-ciu małych portretów malarzy współczesnych, między którymi jest i portret w profilu Olgi Boznańskiej. Dobre, wyraziste, z silnem zacięciem karykaturzysty.

Mówiąc o akwaforcie jednobarwnej, niepodobna pominąć Montanier'a, choćby dlatego, że za jedną z wystawionych tu prac, mianowicie za Ledę, otrzymał Grand I-er Prix de Rome de gravure 1924. Jest to scena na tle lasu, nad strumykiem, do Ledy, leżącej w konwencjonalnej pozie, lekko na fali zbliża się łabędź z rozłożonemi skrzydłami. Niewiadomo z jakiego powodu artysta głowę jego otoczył wielką promienistą aureolą. W kompozycji i ruchach lekki ślad botticellizmu, zresztą rzecz nudna, sucha, trochę akademicka i bardzo cieniowaniem przekończona. — Na wzmiankę zasługuje również Waltner, którego kilka portretów, a zwłaszcza «Visage de bohémienne» i piesek Boby stwierdzają, iż artysta, nie od-

znaczając się specjalną wyobraźnią, ani oryginalnością, znakomicie włada techniką.

Cóż można powiedzieć o całokształcie wysiłku twórczego artystów, reprezentowanych na wystawie? Kultura jest wysoka, środowisko artystyczne Paryża niezaprzeczenie piętno swe wywiera. Natomiast rzeczy oryginalnych, bijących w oczy swą nowością, rzeczy, któreby się tak wyróżniały, jak wśród grafik, wystawionych w tegorocznym Paryskim Salonie Jesiennym, wyróżniają się drzeworyty Skoczylasa — takich dzieł niema. Powtarzają się stale i niezmiennie echa II-ej poł. XIX w., przeżywa się resztki impresjonizmu (widoczne to i w malarstwie), niekiedy odezwie się akademizm suchy lub bezindywidualne echa scen romantycznych w. XVIII-go. Zaledwie kilku jest artystów, którzy, posiadając znakomite poczucie formy, władając w pełni techniką — wyróżniają się temperamentem, wyobraźnią i rozmachem. Zbyt wielu jednak, opanowawszy technikę, pragnie tym językiem wypowiadać rzeczy, do których nagiąć się on nie da. Że wymienimy tu np. najzupełniej chybiony kolorkowy widok Mont Saint-Michel Lorrain'a, akwatintę wielkich rozmiarów, do najdrobniejszych pociągnięć pendzla imitującą akwarelę, lub dwa krzykliwe widoki morza, szczęśliwie w kącie zawieszone.

Natomiast nie można nie przyznać artystom francuskim znakomitego naogół władania techniką i dużej kultury artystycznej. Zbyt mało jednak poszukiwania walorów rysunku, bryły, kompozycji, a za wiele łatwego efektu, otrzymanego bez wysiłku. Byłoby rzeczą ciekawą zobaczyć większą skalę możliwości artystycznych grafiki francuskiej w innych jeszcze rodzajach techniki graficznej, gdyż np. najnowsza litografja francuska posiada jednak wybitniejszych przedstawicieli wśród paryskich artystów. Niemniej całość wystawy przedstawia się interesująco, tem więcej, że, dając prace kilkudziesięciu artystów — stwarza pewien ogólny obraz współczesnej grafiki francuskiej.

Stanisława Sawicka.

XIV MIĘDZYNARODOWA WYSTAWA W WENECJI.

W wystawie bierze udział 10 państw europejskich: Włochy, Francja, Anglja, Niemcy, Węgry, Belgja, Holandja, Hiszpanja, Rumunja i Sowiety oraz z państwa zamorskie, — t. j. Stany Zjednoczone i Japonja. Każde państwo pobudowało sobie na wyznaczonej przez władze municypalne parceli własny pawilon w swoim rodzimym stylu. W gmachu głównym, najobszerniejszym i stanowiącym trzon wystawy, mają pomieszczenie te z reprezentowanych państw, które własnego przybytku jeszcze nie posiadają (Stany Zjedn., Japonja i Rumunja.) Polska ani swego pawilonu, ani kąta w gmachu głównym nie posiada i w wystawie nawet nieoficjalnie udziału nie brała. (Departamentowi Sztuki, komu to mamy zawdzięczyć, zapewne jest wiadomem).

Z pomiędzy pawilonów wystawowych piękny jest gmach główny architektury włoskiej, dobrze odtwarzają charakter rodzimy pawilon hiszpański i rosyjski, zbudowany jeszcze za caratu. Lecz najoryginalniejszy — to pawilon węgierski. Cały portal i przedsionek pokryty kutą na zimno blachą mosiężną. (I-sze piętro niedokończone z powodu wojny). Mimo licznych kątów, załamań i wypukłości w budowie, zachowano spoistość bryły. Jest to powtórzenie jednego z tych malowniczych pałaców, które ciągną się wzdłuż ul. Kiraly Utcá w Budapeszcie.

Ogólne wrażenie wystawy sprawia na widzu uczucie pewnego zawodu. Zdawałoby się, że po takiej gimnastyce poglądów i smaku, jaką wywołały futuryzm i kubizm, dzisiejsza wystawa międzynarodowa będzie zwrotnicą, odchylającą olbrzymi kąt w stosunku do epoki przedwojennej, — do paryskich salonów, wszelkich konwencjonalnych galeryj, Secesyj, Glasspalastów i t. d. Tymczasem wciąż tu jeszcze pokutuje impresjonizm, jak gdyby jeszcze zamało powiedziano w tej dziedzinie, nawet ekspresjonizm występuje najczęściej jako maska beztroskiego impresjonizmu — rzadziej jako zjawisko samodzielne. Sztuka włoska, reprezentowana na wystawie weneckiej, najlepszym jest tego obrazem, z łatwo zresztą zrozumiałych powodów. Wpływ tradycji, która każdego malarza włoskiego nierozerwalnie wiąże ze sztuką starych mistrzów i promieniejącą dokoła niej szkołą, jest tak olbrzymi, że nasiąknięty nią od dzieciństwa Włoch nie jest w stanie wyzwolić się z przygniatającego jej wpływu. Tem się tłumaczy i to, że sfery miarodajne włoskie nie idą na spotkanie nowych dróg w sztuce (znany nam publiczny protest Marinettiego), zwłaszcza, że utwierdza je w tem prawie jednogłośnie krytyka włoska. Oto co pisze Nello Tarchiani o rzeźbiarzu i malarzu Giuseppe Graziosi: «... W swoich bronzach i terakotach okazał się plastykiem o zuchwałym impresjonizmie, ale w roku 1907 swoją «Żoną Putyfara», zaś w r. 1912 swoją «Wilczycą» wykazał wolę pogodzenia się z dawnemi wielkiemi tradycjami narodowemi». Nino Barbantini, pisząc o Bartolomeo Bezzi, też wpada w ten sam refren: «... si ricongiunge a tradizioni nostre e gloriose, nobilissimamente». Lub Ugo Ojetti o Ubaldo Oppi: «...W Paryżu w r. 1911 poderwany ruiną postimpresjonizmu, chroni się do Louvre'u przed włoskie obrazy» —

a dalej chwali jego tęsknotę do Włoch i starego stylu («... la nostalgia dell' Italia a dell' ordine antico»). W ten sposób i bez końca krytyka, wplatając jeden i ten sam refren pomiędzy importowane, czy też rodzime hasła, przeżywa biernie od stu lat wszystkie wahnięcia, wywołane falą ewolucji z zagranicy, a zwłaszcza z Wiednia i Paryża, wyjaławiając epokę ze zbiorowej inwencji, lub idąc wręcz pod jej prąd.

Oprócz sal, obwieszonych tysiącem najróżnorodniejszych obrazów w głównym gmachu — natrafia widz nie bez ulgi na osobne sale dla wystaw zbiorowych poszczególnych artystów lub grup. Jest ich razem 14 i przypadły, przyznać trzeba, tym, którzy rzetelnie na to zasługiwali: Oto A. Spadini, U. Bellotto, grafik E. Chahine (Francuz), rzeźbiarz Marainі, F. Cassorati, G. Graziosi, U. Oppi, D. Induno, A. Leto, U. Valeri, P. Fragiacomo, B. Bezzi, F. Scattola — oraz «Grupa Sześciu z 900», założona w r. 1922 w Medjolanie pod nazwą «del Novecento», do której należą: Bucci, Dudreville, Funi, Malerba, Marussig Pietro i Sironi. Grupa ta posiada dobrych majstrów techniki i, z wyjątkiem ekspresjonisty Funi oraz świetnego o wybitnym talencie postimpresjonisty Bucci (przypominającego naszego Pruszkowskiego), wszyscy są impresjonistami.

Z wystaw indywidualnych wybija się najbardziej bolończyk Ubaldo Oppi. Jakkolwiek nie stawia sobie zagadnień kolorystycznych, wychodzi zwycięsko opanowaniem formy i stylu, przypominającego nieco w strukturze Ingres'a. Studjował w Wiedniu, gdzie pozostawał pod wpływem Klimta — a potem w Paryżu pośród ogniowej próby ekspresjonizmu. Louvre wzbudza w nim tęsknotę do ojczyzny i tu stał się neoklasykiem. Z przekonywującą siłą narzuca swoją własną formę Casorati, wychodzący zresztą z tych samych zasad, co Oppi, lecz w konstrukcji znacznie śmielszy i w kolorze bogatszy. Po nim godzi się dać miejsce rzeźbiarzowi ekspresjoniście Marainiemu i przedwcześnie zmarłemu Ugo Valeriemu z Padwy. Bellotto wystawił prace dekoracyjne, znawca «métier» — nie pokazał nam nic nowego. E. Chahine dał monotonne akwaforty.

Poza wystawami zbiorowemi, zasługują na uwagę dobrem ujęciem i wysiłkiem w poszukiwaniu własnej formy następujący malarze: G. Trentini, C. Potente (pod wpływem Laermansa), P. Borra. P. Conti, Q. Steffenini, oraz rzeźbiarze: G. Zanetti, — dający zapomocą ekspresji o uproszczonej formie syntezę ślepoty, — a dalej L. Andreotti — jakgdyby Luca della Robbia w interpretacji współczesnej, — i również bardzo «znamienny» G. Manzoni, zwracający uwagę przez swoją rzeźbioną w drzewie «Madonninę».

Cała zresztą rzeźba włoska jest przeważnie pod znakiem ekspresji i ten kierunek zdaje się być w niej dość jednolity. Natomiast w malarstwie, poza różnorodnością kierunku, zauważyć się daje niespotykana w żadnej ze sztuk europejskich pomysłowość techniki, jak również umiejętność w użyciu środków i materjału — lecz wyznać trzeba, że dzieje się to niestety kosztem pogłębienia i ekspresji.

Na wystawie francuskiej spotyka się starych artystów. Oto: Aman-Jean, P. Bonnard, A. Besnard, P. Chabas, M. Denis, J. Flandrin, J. P. Laurens, H. Lebasque, J. A. Meunier, Raffaelli i inni — oraz rzeźbiarzy: A. Bourdell'a, P. Landowskiego, P. Darde, D. Puecha i innych. Dzieła ich są przeważnie znane, gdyż Francja wystawiła 25 obrazów i 4 rzeźby, zdjęte na czas wystawy weneckiej z Galerji Luksemburskiej, a także z galerji Matsukała w Paryżu.

Oprócz sal ogólnych, urządziła Francja wystawy zbiorowe Ch. Cottetowi i J. L. Forainowi — oraz salę rysunków i pasteli, również zdjętych z Luksemburga. Widać tu znane rysunki Degasa, Fantin-Latoura, Puvis des Chavann'a, Renoira i Rodina. Dreszcz oczekiwania nowych wzruszeń mija bez zadośćuczynienia — a rozczarowanie jest tem większe, że nie zastaliśmy tu żadnego z tych dzisiejszych szermierzy o nowe szlaki i formę — z wyjątkiem szeregu umiarkowanych.

Anglicy dali, jak zawsze, obrazy poprawne, bez prometeuszowskiej ambicji. Spotykamy tu nazwiska znane i świeże. P. A. Ch. Sims, jeden z najbardziej interesujących malarzy o kierunku ekspresjonistycznym, kompozycja i opanowanie środków bez zarzutu, W. Nicholson, wyróżniający się też umiejętnością budowy obrazu, B. Baker impresjonista, L. Knight zdolna i poprawna impresjonistka. Silnie reprezentowana jest grafika, najlepszą wystawił W. Giles i C. R. Nevinson. Akwarele, przeważnie impresjonistyczne, są jak zawsze mistrzowskie, — jako sztuka dekoracyjna występują wyroby ceramiczne i terakotowe. Rzeźba słaba.

Niemcy nie pokazali nic nowego. Stuck, Uhde, Erler, Zügel, Pietsch — oto stare, znane nazwiska, mające w punktach wytycznych reprezentować sztukę niemiecką. Młodzi — pod każdym względem spóźnieni w swych wysiłkach postimpresjonistycznych.

Węgrzy urządzili wystawę bardzo starannie. Jakkolwiek nie wnieśli nic nowego do ogólnego dorobku międzynarodowego, to jednak z uznaniem przyznać należy, że znają dobrze wszystkie wysiłki w kierunku szukania nowych dróg. Problemy malarskie rozwiązują

naogół bardziej uczuciowo i z gorącym temperamentem, a przeto mniej intelektualistycznie. Kierunek przeważnie postimpresjonistyczny.

Hiszpanie: F. Labrada, Diaz i Martinez — dobrze znani z wystaw paryskich. Mniej znani: M. Fortuny — pastel, F. Alvarez i między innymi E. Chicharo, zwracający na siebie ogólną uwagę olbrzymim obrazem «Kuszenie Buddy» — eksperyment kompozycyjny przypadkowy, powierzchowny i bez wartości. Rzeźba hiszpańska, bardziej pogłębiona, robi tym razem o wiele silniejsze wrażenie, niż malarstwo. M. Huerta dał portret marmurowy Alfonsa XIII (pod wpływem Velasqueza), V. Macho, rzeźbiarz bezsprzecznie dużej miary, dał rzeźby w materjale kombinowanym. Kierunek najnowszy reprezentowany bardzo słabo. Wogóle, stoją Hiszpanie daleko poza Włochami.

O wystawie Stanów Zjednoczonych dałoby się powiedzieć to samo, co o angielskiej. Wszędzie panuje impresjonizm, piętrzący się w pomysłowość techniczną nieraz bardzo szlachetną, ale za to powierzchowną. W. Dunton — to swego rodzaju Segantini amerykański, Ch. Curzan w pejzażu znowu jakgdyby Constabie w impresjonistycznej intepretacji. W stosunku do Paryża odporność bardziej stanowcza, niż w sztuce angielskiej.

Belgia w dzisiejszym kierunku wiąże się konsekwentnie z minioną dobą, daje się to zauważyć zarówno w malarstwie, jak i w rzeźbie. Pewne uduchowienie i skupienie, pochodzące z pokładów bogatej psychiki tego narodu, staje się tą właściwością, której nie posiada żaden z południowo-europejskich narodów o starej kulturze. Widzimy tu starszych malarzy, jak: J. Brusselmansa, ekspresjonistę, Ensora, Latinisa, bardzo interesującego G. Woestyn'a i Delaunoisa, z młodszych zaś Frederica i Opsomera (w kolorze jędrny i zrównoważony). Grafikę reprezentuje 10 artystów bardzo silnie. Z rzeźbiarzy, pomiędzy czterema, Fr. Huigelen ściąga na siebie uwagę rzeźbą w marmurze p. t. «Karesy».

Holandja pokazała to, co umie najlepiej, t. j. grafikę we wszystkich rodzajach. Naogół poziom wysoki. Gdyby Europa miała przeciwstawić swój styl wspaniałej sztuce dalekiego Wschodu, — to z pewnością wyznaczyłaby Holandję jako godną przedstawicielkę. Nie istnieje tu żadne pociągnięcie, żadna kreska, któraby nie nosiła na sobie cech wielkiego stylu graficznego, — przyczem wszędzie utrzymana jest całość ornamentu i ciągłość linearnej kompozycji. Wystawa ta jest zjawiskiem epokowem.

Wystawa rumuńska jest naogół łatwa do przejrzenia. Jej zrąb — to impresjonizm — a znikomo reprezentowana awangarda modernistyczna nie nosi w sobie znamiennych objawów na przyszłość. Temperament i wirtuozostwo pendzla na usługach wrażeń powierzchownych osiągnąć się dają po linji najmniejszego oporu. W rzeźbie wpływ Rodina.

W pawilonie rosyjskim, dziś sowieckim, czekają widza wrażenia niepowszednie. Zdobycze, które tu już są wprzęgnięte do formy, dowodzą, że czynnikami tej twórczości nie jest sama skrajność poszukiwań — ale pewien plan, — powiedziałbym nawet pewien zmysł historyczny, przejawia się on w tem, że artyści słuchają nakazu epoki, określając stanowczo i niedwuznacznie swój stosunek do karności w tworzeniu.

Z malarzy wyróżniają się: Anienkow, Rożdiestwienskij, Nikonow, Kustodiew i Konczałowskij. Cały szereg — a zwłaszcza Kuprin wychodzi z zasad Cézanne'a. Ytrudicz w konstrukcji podobny do Stryjeńskiej.

J. Stebnowski.

SZTUKA W ROSJI SOWIECKIEJ.

Na początku rewolucji październikowej, jak wiadomo, kierunki skrajne w sztuce, pod ogólnem mianem futuryzmu, zyskały dominujący wpływ w państwie sowieckiem, znajdowały się u steru władzy nad rozwojem sztuki w kraju. Futuryzm był sztuką państwową, protegował go rząd. Zaznaczyć jednak należy, że stało się to w wybitnej mierze z powodu zwrócenia się samych futurystów do nowoukonstytuowanej władzy, z zaofiarowaniem jej swej współpracy. Jak słusznie mówi A. Efros w jednym ze swoich artykułów: «biorąc psychologicznie, władza nowa była usposobiona obojętnie, a nawet wrogo względem skrajnych prądów w sztuce, nie futuryzm — lecz futuryści byli potrzebni. I odwrotnie. Realizm był na czasie — lecz realiści byli niepotrzebni.» [1]) Względnie też krótko trwał okres panowania «futuryzmu» w Rosji. Już z końcem 1918 r. taktyka rządu zmienia się zasadniczo. Poważnie zastanowiono się nad pytaniami: czy istotnie futuryzm jest jedyną i właściwą sztuką proletarjatu?, i czy formuła: «sztuka kierunków skrajnych odpowiada skrajnej polityce lewicowej» — nie jest tylko grą, obliczoną na podobieństwo epitetów?

Istotnie, przy pierwszem starciu się «starej sztuki» (o tyle, o ile przedstawiciele jej zgłosili się do nowej władzy) ze «sztuką młodą» — państwo nie stanęło po stronie swych byłych pupilów. A gdy skończyło się faworyzowanie ze strony rządu, futuryzm zaczął stopniowo zanikać. Panowanie jego skończyło się, a czasopisma futurystyczne zaczęły bankrutować

[1]) Efros: «Końce bez początków.»

bez subwencyj państwowych. Poczyniono zmiany gruntowne na stanowiskach kierowniczych Narkomprosu, na wydziale sztuk plastycznych IZO (Otdieł izobrazitielnych iskusstw). Najbardziej charakterystycznem stowarzyszeniem, jakie zastąpiło miejsce futurystycznych — było A. Ch. R., — Asocjacja Artystów (chudożników) Rewolucji. W skład tego związku «artystów rewolucji» weszli malarze naturaliści, bardzo przypominający «pieredwiżników»[2]), lecz w stylu o wiele gorsi. Treść stała się podstawą tworzonych obrazów, a składało się na nią wyłącznie opiewanie dziejów rewolucji, jej haseł i walk z «białymi». Dzieła te masowo zakupują cechy dla ozdabiania swych sal posiedzeń. Pod względem technicznym są to obrazy bardzo nieudolne, nie rozwiązują żadnych zadań, czy to kolorystycznych, czy kompozycyjnych. Do tych «artystów rewolucji» należą: Zajcew, Miłoradowicz, Kelin i inni.

W samej Moskwie wystawy urządzane są dość często. W sezonie ubiegłym do najciekawszych należały wystawy pośmiertne malarki Kotowej i Czekrygina, tragicznie zmarłego w 25 roku życia. Czekrygin zostawił obfity dorobek artystyczny, około 1400 prac. Są to przeważnie rysunki i studja do dużej kompozycji freskowej, obmyślonej przez artystę. Prace te uderzały swem mistrzostwem. «Artysta przepaja swą indywidualnością tajemniczy związek stosunku osobistego i ogólnoludzkiego, humanitarnego i wszechświatowego» (Banuszynskij).

Wznowiono również wystawy pod tytułem: «Bubnowyj Walet». Uczestniczyli w nich Konczałowskij, Maszkow, Osmerlin, Lentułow, Drinen, Rożdiestwienskij i inni. Wyjątkowo interesujące prace dał Konczałowskij. Zdradzały one poważne i głębokie wpływy starych mistrzów na artystę (Akt, Portret rodzinny były wystawione i na wystawie w Wenecji). Natomiast Maszkow dał rzeczy nieoczekiwanie słabe. Mówiąc naogół, «Bubnowyj Walet» staje się bardziej konserwatywny i dąży w kierunku neorealizmu.

Dodać jeszcze należy parę słów o malarzach «konstruktywistach». Odczuwa się u nich rozłam. Zdolny Rodczenow wespół z Majakowskim maluje szyldy (jest to t. zw. «twórczość produkcyjna»). Zarysowuje się w nim szereg ciekawych zadań ściśle formalnych, stanowiących problem rozwiązania konstruktywnego płaszczyzny obrazu. Szternberg zaś i kilku jego współpracowników wyrzekł się już konstruktywizmu.

Konstruktywiści, aczkolwiek w dużym stopniu stracili grunt pod nogami w malarstwie stalugowem, zdobyli jednak teatr i wypowiedzieli wojnę malowanym na płótnie dekoracjom. Kulisy zastąpiono przez trójwymiarową konstrukcję sceny, zaopatrując ją we wszelkie techniczne udoskonalenia (dźwignie, sceny, wznoszące się spiralnie i t. p.). Lubaczew i Wesenin stworzyli pod tym względem najbardziej skomplikowane i oryginalne konstrukcje sceniczne. Ciekawą również konstrukcję dekoracyjną «Lysistraty» dał Romnowicz w «Chudożestwiennym» teatrze: biała kolumnada, śmiało potraktowana w kształcie spirali, — będąca jakby skondensowaniem architektury greckiej — na tle ciemno-błękitnem miała dużo przepychu i nie męczyła widza jednostajnością, gdyż dzięki poruszającej się scenie, można ją było widzieć ze wszystkich stron.

Zaciekawia współczesna grafika. Z młodych wyróżniają się: Akleszow (ilustrował «Dwienadcat'» Błoka), Faworskij i Krawczenko. Wyjątkowo zdolnym jest Krawczenko, jego prace pozbawione są światłocienia. Jest on zdolnym teoretykiem grafiki. Ilustrował Gogola w bardzo ciekawy sposób.

Książki, ozdabiane przez «starych» artystów, jak Dobużyński, Falilejew, Mitrochin — są prawdziwemi dziełami sztuki, niestety z powodu ceny są niedostępne zupełnie, ogląda się je tylko na wystawach sklepowych.

Wszędzie widać ruch budowlany. Każde miasto nagwałt restauruje się, czyści i odnawia. Nowych gmachów interesujących jednak niema: buduje się tylko domy dochodowe i dla instytucyj handlowych drapacze nieba. Widocznie odczuwa się wpływ amerykanizmu.

W Moskwie odrestaurowano Uniwersytet i Klub Angielski. Gmachy są prawie zawsze malowane i, trzeba przyznać, z poczuciem stylu.

Oto i wszystko, co można w krótkim zarysie powiedzieć o stanie sztuk w Rosji.

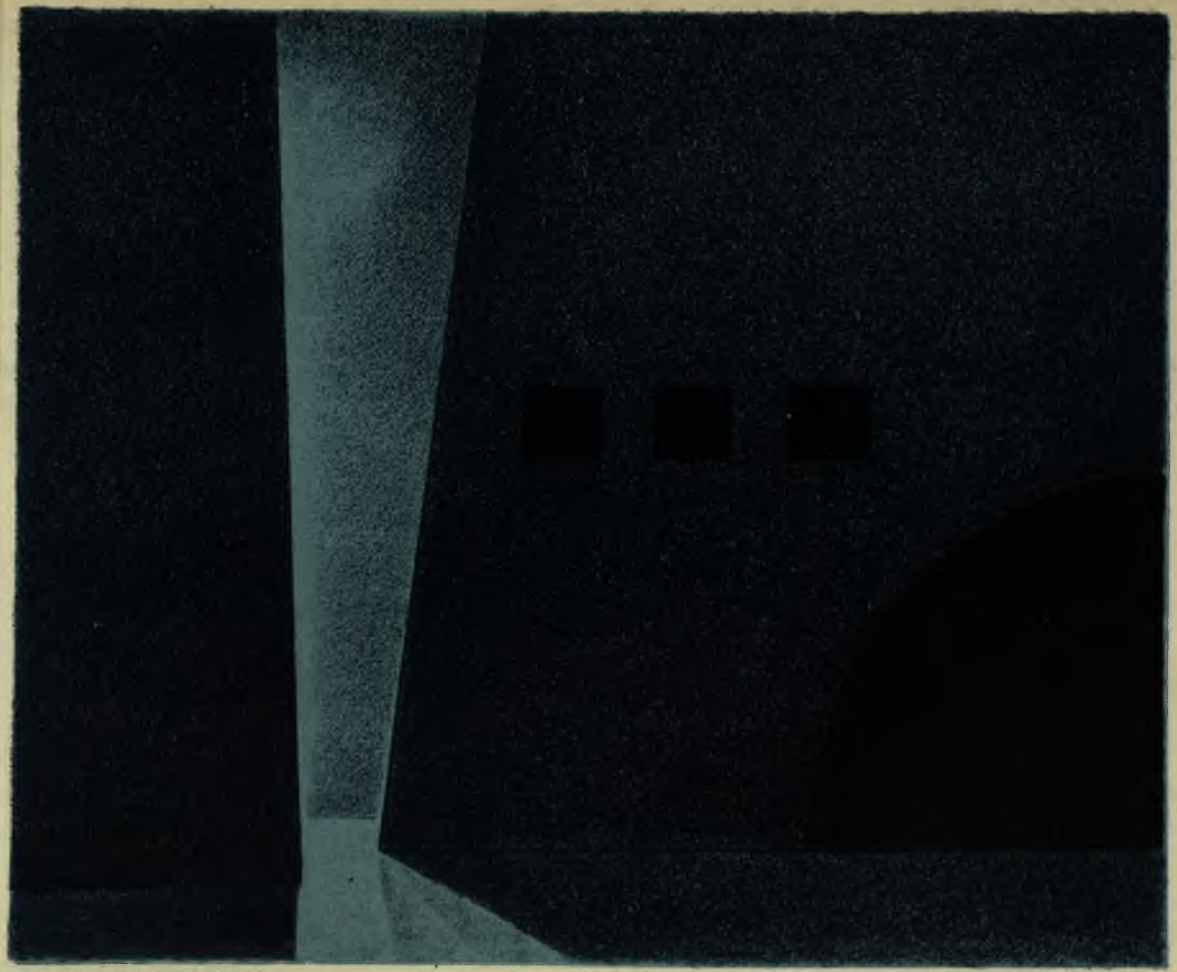
Wspomniećby jeszcze trzeba o rycerskim geście rządu względem starego artysty Polienowa. W uznaniu jego zasług, w dniu jubileuszu pięćdziesięcioletniej pracy tego artysty, rząd ofiarował mu w «dożywocie» 300 dziesięcin ziemi. (Polienow ma około 80 lat.).

Naogół zaś inni artyści, jak Niestierow, Waśniecow, Charłamow (twórca fresków w soborze na placu Saskim) — znajdują się w bardzo ciężkich warunkach mieszkaniowych i finansowych.

H. Teodorowicz-Karpowska.

---

[2]) «Pieredwiżniki» — kierunek panujący przez dłuższy czas w Rosji w końcu XIX i na początku XX wieku z Riepinem i K. Makowskim na czele. U nas odpowiadałby mu kierunek Lasockich, W. Kossaków i t. p.



B. HUBERT. «Hamlet», akt 1, scena 1. Projekt inscenizacji (autolitografja).

„WIDZENIA".

Widzenia. B. Hubert. Tom III-ci Bibljoteki Pstrykońskiej. Warszawa, 1924 r.

Tytuł o nieograniczonej pojemności, w którym autor zamknął cykl wydanych przez siebie prac, jest może najwłaściwszem ujęciem tej bogatej, różnorodnej i, powiedzmy, wielowymiarowej treści, jaką przynosi dwanaście autolitografij p. Huberta. Jest coś niepokojącego, a zarazem ogromnie ożywczego w tych zastanawiających kompozycjach. Już pierwsze wrażenie zapowiada, że zanosi się na jakąś stanowczą rozprawę, że pociągnięto nas na świadków surowego sądu—że, wreszcie, znajdujemy się w atmosferze bezwzględnej, nieubłaganej walki.

Z kim, o jakie dobra i dla jakiego celu?

Bądźmy narazie cierpliwi—i miejmy jedynie odwagę wraz z autorem odrzucać z drogi po kolei wszystko, do czegokolwiek w najgłębszem zrozumieniu własnej istoty stwierdzimy niepokonaną odrazę. Druga strona rzeczywistości — o ile ktoś jej poszukuje — zarysuje się sama przez się, utajone oblicze prawd niedocieczonych wynurzy się niespodzianie z mroku i odpowie nam pilnem, głębokiem, zrozumiałem spojrzeniem.

Nie są to czcze obietnice: jest to jedyna droga poznawania i uświadamiania sobie pewnych wartości absolutnych.

W niepohamowanej pasji utwierdzenia się wreszcie w jakimś nieruchomym punkcie obserwacji — powstały kompozycje p. Huberta. Mamy przed sobą część dokonanego już dzieła zburzenia. Najświętsze koncepcje, najczulsze poruszenia duszy, nietykalne paragrafy umowy społecznej, uniesienia zaprzysiężonych adeptów poezji, kult sztuki, miłość — nawet sama nędza ludzka: wszystko podane zostało w wielką wątpliwość i nad wszystkiem zawisło poważne zastrzeżenie. Historycznie nawarstwione pojęcia muszą być rozebrane do samego spodu, kompromisowo klecone gmachy — zburzone do ostatniego kamienia, gdyż rzeczywistość każdodzienna poucza, że indywidualnie i zbiorowo — załgaliśmy się po same uszy.

Galerję p. Huberta tworzą postacie o obliczach przeważnie ogólnoludzkich i międzynarodowych, co w mojem przekonaniu stawia zbiorek na wysokości szeroko pojętej kompozycji i nadaje mu wartość trwałego czynu twórczego. Może ktoś powiedzieć, że czerpanie pomysłów ze środowiska ściśle rodzimego przysporzyłoby tematom p. Huberta rysów cenniejszych pod względem wyrazu, jednakowoż odeprzeć należy zarzut, że w głęboko a trafnie ujętym ogóle—samo przez się—mieści się cały szereg objawów podrzędnych. Uważam za dużą artystyczną zasługę p. Huberta, że poczwary swoje w niektórych wypadkach zdołał podnieść do wyżyn wszechludzkiego symbolu...

Zapewne, że w życiu naszem roi się od bogobojnych żarłoków, ale majestat opasłego «sumienia» w czarnej sutannie, który ogromem swym przytłacza nędznego dusiołka, trwożnie wznoszącego wzrok ku wyrocznym wyżynom, jest naprawdę zagadnieniem stosunków ogólnoludzkich.

Wszyscy znamy własnych «mężów zaufania», ale właśnie tych najbardziej naszych, tych «prawdziwie naszych» zaczynamy rozumieć głębiej i oceniać trafniej przez porównanie z jaskiniowcem, który pcha się do wszystkich rządów i parlamentów, i ogłupia rzesze ludzkie wszystkich narodów i krajów.

Któż ma odwagę wyznać, że nie rozumie się na sztuce i że nie potrafi jej cenić bezinteresownie: wszyscy mówią o tem powszechnie, ale dość spojrzeć na «Piłwaszka», na jego lubieżnie zmrużone ślepki, na psie zniekształcenie ludzkiego niegdyś oblicza, żeby pojąć naszych rodzimych miłośników sztuki i zgłębić podłoże, na którem krzewią się często zamiłowania artystyczne.

Wielowymiarowe bogactwo treści, tchnięte w kompozycje p. Huberta, właściwe jest prawie wszystkim jego pomysłom, ale niektóre z nich dają obraz szczególnie urozmaiconej gry wewnętrznej i paradoksalnie splątanych nastrojów. Mam tu przedewszystkiem na myśli «Samotny spacer». Byłaby rzeczą zgoła chybioną jakakolwiek opisowo-literacka interpretacja tej przejmującej sceny. Cóż da się wyrazić w opowieści na temat tego zajścia,— biorąc rzeczy realnie,— zupełnie niewiarogodnego. Przekwitła, drażniąco ustrojona samotnica ciągnie za sobą na sznurku jakieś widmo męskie, mające jej prawdopodobnie wypełnić rozpaczliwą próżnię życia, czyż widziano gdzie w biały dzień coś podobnego na ulicach miasta? «Spacer samotny», jak zresztą i inne kompozycje — nie znoszą przekładania na słowa. Sztuka wogóle nie znosi wszelkiego gadulstwa. Chwili znamiennej, zogniskowanej w jednem wzruszeniu i zamkniętej w celowym kształcie, nie wolno rozwadniać dodatkami postronnymi. Urok rysunków p. Huberta polega między innemi i na tem, że mają one zdolność oddziaływania bezpośredniego. Trudno na tem miejscu dociekać, czem to się dzieje — dość, że tak jest. Mamy przed sobą jakąś wieloplanową rzeczywistość, która — przy bliższem w nią wnikaniu—gubi się w nieuchwytnych zagłębiach perspektywy. Miraże czyichś wzruszeń — wstydliwie tajonych, najbardziej sekretnych, zmąca nagle rozpętane szyderstwo, świętość pierwszoplanowa ze-

pchnięta zostaje przez życiowo zdatniejsze prostactwo — przyczem wszystko pospołu płynie, porywane migotliwą falą codzienności, do niewiadomych celów. Widzenie, poczęte w obrazach realnych, nastrojach określonych, uwielokształtnia się niemal samopas, a jednocześnie utraca coś ze swej rzeczywistości. Na początku widzenia linja rozsuwała się w płaszczyznę, płaszczyzna nabrzmiewała ciężarem bryły: teraz wszystko poszło nawspak. Trójwymiarowa oczywistość rzeczy rozpłaszczyła się w bezgraniczną równię, a równia zlała się na dalekim horyzoncie widzenia w jedyny kres, który zamknął jakąś tajemnicę... Po przez wszystkie te strefy przebiega niepokój twórczy p. Huberta i w tem upatruję źródło tej wielowymiarowej treści, którą nasycone są jego kompozycje i której takim wybitnym wyrazem stał się «Spacer samotny».

Niepodobna w obrazie, ograniczonym do jednego planu, zamknąć wielorakość tłoczących się intencyj twórczych. Chciałoby się pokrzyżować w nim nietylko czas i przestrzeń, ale przyczynowość i logikę dotychczasowej współzależności pojęć, bo przecież wyszliśmy z najgłębszego przeciwstawienia się wszystkim obiegowym wartościom i poszukujemy jakichś utwierdzeń nowych a trwałych.

«Widzenia» ukazują się nam bez najlżejszego balastu literackiego — w postaci podniesionej artystycznie do wysokiego stopnia doskonałości — i bez cienia pretensji moralizatorskiej. Osiągnęły one intuicyjnie, a zatem nieomylnie, poziom, na którym ustaje scholastyczny spór o supremację elementów składowych całości. Doskonała syntetyczna linja wypowiada wszystek zamiar artysty. Poza granicami konturu nie widać żadnych strzępów anegdoty. Wcielenie dokonało się całkowite i pełne siły żywotnej. Rysunek p. Huberta jest skromny, małomówny, niemal surowy w swojej prostocie — i przebył już długą drogę wewnętrznego scalania się. Linja jego zawiera dużo kunsztu, osiągniętego wysiłkiem, świadomym swojego celu. Można w niej zauważyć skróty i, że tak powiem, definicje, świadczące o żywym procesie ciągłego doskonalenia tej linji. Jedna — dwie kreski wystarczają nieraz p. Hubertowi do wyjawienia całego wnętrza swojej ofiary. Dość znowu uprzytomnić sobie «Sumienie», dość spojrzeć na indywidua z «Wiejskiej drogi», lub na «Męża zaufania», żeby przekonać się o lakoniczności środków artystycznych, jakiemi posługuje się p. Hubert.

Po «Hamlecie» i «Widzeniach», wydanych w krótkich odstępach czasu, można powiedzieć, że w osobie p. Huberta przybywa indywidualność artystyczna, ogarniająca szeroką i różnorodną skalę twórczości. Indywidualność ta posiada, mojem zdaniem, dar najcenniejszy: tajemnicę przeistaczania szpetnej i nierealnej rzeczywistości w byt, wyniesiony ponad wszelką wątpliwość i uwidoczniony w realnem zwierciadle sztuki — sposobem niezniszczalnym.

Nic innego nie może być istotnem pożądaniem artysty.

Cezary Popławski.

PRZEGLĄD CZASOPISM ARTYSTYCZNYCH.

Na pierwszem miejscu tego przeglądu wypada z zadowoleniem stwierdzić fakt, że zainteresowanie sztukami plastycznemi wzrosło niepomiernie w ostatnim czasie. Artykuły, dotyczące plastyki zjawiają się coraz częściej w takich nawet wydawnictwach perjodycznych, które dotąd nie poświęcały tym kwestjom bodaj drobnych wzmianek. Ponadto, co ważniejsze, odżywają pisma artystyczne stare, a zjawiają się nowe o zdecydowanym, wyraźnym charakterze. Jest to prawdopodobnie zapowiedź walki, jaka rozegrać się musi wobec powolnego wymierania organizacyj starych i przeżytych i coraz silniejszego rozwoju nowych, świeżych ugrupowań artystycznych. W każdym razie wynikiem takiego stanu rzeczy jest coraz to obfitszy plon artystyczny i krytyczny.

Z pomiędzy krytyków warszawskich, po śmierci nieodżałowanego Jana Żyznowskiego (który jeden z pierwszych odważył się podkreślić secesyjność Stanisławskiego i artystów ze «Sztuki») na pierwsze miejsce wysunął się *W. Husarski.* Sam artysta (jest członkiem «Rytmu») i historyk sztuki (napisał pierwszą u nas monografję krytyczną o sztuce XIX w.) potrafił połączyć znawstwo fachowe z przygotowaniem teoretycznem, co tem ciekawszemi czyni jego spostrzeżenia i sądy. Prawie każdy jego artykuł (w «Tygodniku Ilustrowanym» i «Wiadomościach Literackich») zdradza jasne postawienie kwestji, ma wyraźne założenia, głębokie analizy, poprawne wnioski. Zjawisko, rzadko spotykane w naszej prasie.

Pismem, które otworzyło gościnnie swe łamy dla poważnych prac historycznych, analitycznych i krytycznych z zakresu plastyki, jest *„Przegląd Warszawski"*. Nawiązując do tradycji, datującej się jeszcze z czasów redakcji St. Kołaczkowskiego (S. J. Gąsiorowskiego: «Rozwój historji sztuki», M. Wallisa: «Aubrey Beardsley», tłom. z Woringera «Zmierzch ekspresjonizmu» i t. d.), dał Przegląd Warszawski znowu cały szereg bardzo ciekawych artykułów o sztuce. Specjalne zainteresowanie artystów wzbudzić powinny analekta z pism Beaudelaira «O malarstwie»,

w wyborze i tłomaczeniu B. Wydżgi. Ciekawy również jest przyczynek prof. Tatarkiewicza p. t. «Pole Marsowe i Nowy Belweder» — omawiający zamierzoną przez St. Augusta rozbudowę Alej Ujazdowskich. Wł. Kozicki zamieścił pełen patosu, — nadający się jednak do dyskusji artykuł p. t. «Michał Anioł a Rodin». Kronika plastyczna do dni ostatnich prowadzona była poważnie i rzeczowo przez St. Zahorską i M. Wallisa.

Z pism, poświęconych wyłącznie plastyce, najpoważniejsze stanowisko pod względem rzeczowym zajmuję redagowane przez Kaz. Witkiewicza *„Przemysł, rzemiosło i sztuka"*. Znaleźć w niem można prace z zakresu wytwórczości ludowej (przeważnie małopolskiej) oraz omówienia różnych technik malarskich. Gruntownością i znawstwem odznacza się pomieszczony w 1 i z zeszycie historyczny zarys doli i niedoli «Huculskiej wykładanki na drzewie», jak i inne drobniejsze rozprawki. Kronika artystyczna daje rzeczowy przegląd wystaw sztuki stosowanej. Ponadto wydawnictwo pochlubić się może szeregiem cennych, rzeczowych zeszytów, wydanych oddzielnie, że wymienimy tylko T. Seweryna: «Fresk. Monumentalne techniki malarskie», L. Lepszego: «O hellenistycznych naczyniach w zbiorach krakowskich», P. Bieńkowskiego: «Wycinanki ludu polskiego». Wydawnictwo to jest jedynem poważnem źródłem, dostarczającem materjału do zaznajomienia się z zanikającym przemysłem ludowym, tem cenniejszem, że wspomaga tekst licznemi reprodukcjami jedno — i wielobarwnemi. Sądząc z nieregularnego ukazywania się numerów pisma, przypuścić należy, że wydawnictwo walczy z trudnościami finansowemi, zasługuje ono na jaknajsilniejsze poparcie, pracuje bowiem bardzo rzetelnie nad podniesieniem kultury naszej w zakresie sztuki ludowej.

W poczet zasług handlowego «Domu Sztuki» w Warszawie zaliczyć należy kulturalne przedsięwzięcie wydawania wytwornego czasopisma artystycznego *„Sztuka i Artysta"*. Celem jego głównym jest informowanie kolekcjonerów i miłośników o cenach rynkowych dzieł sztuki oraz omawianie różnych zagadnień z zakresu plastyki. Zeszyty 4 i 5 przyniosły monografje o Pruszkowskim i Skoczylasie, artykuły o tryptyku Bodzentyńskim, o nieznanym posążku hetyckim w Krakowie i t. p. Kronika krajowa i zagraniczna, prowadzona pieczołowicie przez W. Husarskiego, dopełnia pięknie wydawane zeszyty pisma.

Awangarda artystyczna, najbardziej lewicowa w swych poczynaniach, zgrupowała się około czasopisma *„Blok"*, którego już 8/9 numer leży przed nami. Pismo wykazuje rozwój, daje numery coraz to bogatsze i lepsze pod względem zewnętrznym. W szeregu artykułów oryginalnych i tłomaczonych z języków obcych zaznajamia «Blok» swych czytelników z wysiłkami kierunków lewicowych na zachodzie i u nas, konstruktywistów przedewszystkiem. Jako organ informacyjny, wypełnia «Blok» dotkliwą lukę w naszem czasopiśmiennictwie artystycznem. Wśród reprodukcyj swoich i obcych spotyka się prace Stażewskiego i Borowiakowej, wykonane w płaskim kubiźmie, liczne projekty konstruktywistyczne (Szczuka, Żarnowerówna) i suprematystyczne (Strzemiński, Malewicz). Cały «Blok», drukowany na papierze kredowym, (ostatnie numery odbite bardzo starannie) grzeszy jedynie, wbrew głoszonej zasadzie, nadzwyczaj nieekonomicznym układem drukarskim.

Z pietyzmem redagowany w Krakowie *„Architekt"* przynosi w ostatnich zeszytach zestawienie projektów konkursowych na gmach województwa i sejmu w Katowicach, artykuł prof. Skórewicza o «Zamku królewskim w Warszawie» oraz interesującą rozprawę J. Leonarda na temat «Korzystnego oświetlenia galeryj obrazów i muzeów». Wśród reprodukcyj, poza pierwszorzędnej wartości planami i fragmentami architektury zamku królewskiego w Warszawie, zeszyty podają projekty architektów: Handzelewicza, Jakimowicza, Jankowskiego, Lilpopa, Szyszko-Bohusza i innych. Prawdopodobnie skutkiem odsunięcia redakcji na prowincję, pismo nie wyczerpuje materjału z całej Polski, pomija wiele prac, dokonanych tak w zakresie restauracji gmachów zabytkowych, jak projektowania i rozbudowy całych nowych dzielnic w różnych miastach. Prace te, mieszczące w sobie bogactwo inwencji i pomysłów architektonicznych, nieznane dotąd prawie nikomu, — mogłyby przyczynić się niemało do rozwoju i pchnięcia naprzód naszej architektury.

Taki stan rzeczy wywołał konieczność założenia w stolicy zawodowego pisma architektów. Pismem tem będzie redagowana przez arch. Z. Wóycickiego *„Architektura i Budownictwo"*. Nr. 1 ukaże się wkrótce.

Do czasopism powyższych, mających już za sobą pewną tradycję, przybył nowy miesięcznik *„Sztuki Piękne"*, organ nowo-powstałego w Krakowie «Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych». Dwa pierwsze zeszyty wydano starannie z dobrze odbitemi reprodukcjami. Z wyjątkiem rozprawki Mehoffera o «Sztuce w Polsce wczoraj i dzisiaj» — obydwa zeszyty zapełnione sa przez M. Tretera (redaktora na Warszawę) i A. Potockiego. Sądząc z treści tych artykułów, «Sztuki Piękne» mają na celu propagowanie i ożywienie zamierającego już u nas kierunku impresjonistycznego. Niezupełnie jest też zrozumiałe, dlaczego *„Sztuki*

Piękne" jako organ ogólno-polskiej instytucji, mówiące o wszystkich wystawach, czy wydarzeniach w tonie kronikarsko-obojętnym, zdradzają niezwykłą nerwowość we wszystkiem, co dotyczy spraw T-wa «Sztuki» krakowskiej. Np., oburzenie na «Zachętę» za umieszczenie obrazka (zresztą przeciętnego) Stanisławskiego obok «Światowida» Wawrzenieckiego, który «nawet po śmierci Stanisławskiego targnął się na Jego (!) pamięć, co spotkało się w swoim czasie (!) z energicznym protestem ogółu artystów polskich». — Czyżby tabu?

W podobny, nerwowy sposób potraktowano również artykuł St. Woźnickiego «Od malowniczości do linearyzmu», pomieszczony w 1 N-rze 1924 r. „*Południa*". Redakcja oświadcza gotowość służenia p. Woźnickiemu i to «w każdej chwili» wycinkami z najpoważniejszych zagranicznych pism z recenzjami wystaw «Sztuki», aby udowodnić, że 1°) Tow. «Sztuka» produkowała specyficznie narodową sztukę polską 2°) że wystawy «Sztuki» stanowiły wprost sensacje dla zagranicy, tymczasem ani narodowego charakteru «Sztuki», ani sensacyjności jej wystaw red. Woźnicki w swym artykule nie podawał w wątpliwość. Treścią jego pracy było zobrazowanie przejścia od kształtowania malowniczego (plamkowego) do linearnego (o formie zamkniętej). Zastanawiające jest również, że Redakcja «Sztuk Pięknych» tak prędko weszła w posiadanie archiwum prywatnego T-wa artystycznego.

Tego rodzaju stanowisko organu mimowoli nasuwa wrażenie, że i «Polski Instytut artystyczny» obrał sobie również za zadanie propagandę kierunku impresjonistycznego, reprezentowanego przez «Sztukę». Sprzeciwiałoby się to jednak samej idei podstawowej Instytutu, którego cechą powinna być powszechność i bezstronność.

Pod względem redakcyjnym należałoby w „*Sztuki Piękne*" włożyć więcej dbałości i staranności. Trzeba pamiętać o tem, że jest się organem instytucji, mającej pretensję do stanowiska najbardziej autorytatywnego w plastyce polskiej. Każda omyłka w datach, każda nieścisłość informacji kompromituje powagę instytucji, tymczasem już w pierwszym numerze spotykamy pod obrazem Tintoretta podpis: «Giacomo Robusti» zam. «Jacopo Robusti» — datę urodzin Maurice'a Denis cofnięto o lat 15 (zam. 1870 — 1855), — również brak notatki, że reprodukcja El Greca jest fragmentem, może wpłynąć ujemnie na sąd czytelnika o zdolnościach kompozycyjnych tego artysty. Takich przykładów jest więcej.

Stojący na pograniczu artyzmu i kultury życia codziennego miesięcznik „*Pani*" kontynuuje swoją działalność. Do czasopism artystycznych należy bezsprzecznie przez swój piękny wygląd zewnętrzny, przez poświęcanie wiele miejsca i uwagi zagadnieniom sztuki wogóle a plastyki w szczególności, przez dobór artystów i estetów, których prace literackie i plastyka składają się na każdy poszczególny numer. Pismo przedstawia w swej całości obraz pod każdym względem wytworny (by nie rzec luksusowy), jaki i wśród pism zagranicznych nieczęsto spotkać można. W Polsce zajmuje pod tym względem niewątpliwie pierwsze miejsce wśród wszystkich pism, poświęconych sprawom «Pani».

Z pośród pism, poświęconych specjalnie teatrowi, na wyróżnienie zasługuje w pierwszym rzędzie „*Scena Polska*" — organ Związku Artystów Scen Polskich. Po dokonaniu reorganizacji, redakcja „*Sceny Polskiej*" wstąpiła na drogi tworzenia pisma teatrologicznego o wysokim poziomie naukowym i trwałej wartości archiwalnej. W myśl zakreślonego programu, w dwóch numerach, które się dotychczas w tym roku zjawiły, pomieszcza „*Scena Polska*" dwie rzeczowe rozprawki Dr. S. Schayera o «Klasycznym teatrze indyjskim» i J. Morawskiej o «Scenie i widowni teatru Wyspiańskiego». Resztę numerów wypełnia «Kronika», omawiająca literaturę dramatyczną i teatrologiczną w Polsce i zagranicą, polskie czasopiśmiennictwo teatralne i teatr w prasie, — oraz «Archiwum» teatrów polskich, prowadzone z nadzwyczajną starannością i skrupulatnością przez redaktora pisma W. Zawistowskiego. Niezupełność kroniki zagranicznej tłumaczyć należy tem, że pismo nie ukończyło jeszcze reorganizacji, a postanowiło pomieszczać krytyki i sprawozdania, oparte «nie o informacje prasowe, jak to bywa zazwyczaj, lecz z autopsji i bezpośredniego zetknięcia się ze sceną i książką cudzoziemską».

W przeciwieństwie do ciężkiej nieco w założeniu i realizacji «Sceny Polskiej», drugie pismo, poświęcone kulturze teatralnej, Tygodnik „*Życie Teatru*" wykazuje niezwykłą pomysłowość i ruchliwość. Na łamach jego omawiane są przedewszystkiem wszelkie kwestje aktualne, związane ze sceną. Do najciekawszych w tym zakresie należała ankieta na temat: «Rola malarstwa scenicznego», która dała kilkanaście odpowiedzi literatów, autorów dramatycznych, malarzy-dekoratorów i artystów dramatycznych, ankieta — mimo rozbieżne w szczegółach zapatrywania i opinje — ustaliła zasadniczy postulat zerwania z malarstwem dekoracyjnem, jako osobnem samodzielnem tłem, uczynienia z niego natomiast części składowej teatralnego widowiska, wyznaczonego przez dramat. Pozatem zamieszcza «Życie Teatru» cały szereg cennych artykułów najbardziej znanych teatrologów w Polsce. Kro-

nika, prowadzona w sposób urywkowy, ogranicza się do krótkich notatek o zjawiskach teatralnych u nas i zagranicą. Pismo wydawane kulturalnie, żywo i interesująco, pomysłowe w wynajdywaniu tematów i zagadnień, związane z teatrem w znaczeniu związku ze sceną narówni jak i z widownią — przyczynia się rzeczywiście do szerzenia kultury teatralnej w Polsce.

Mówiąc o czasopismach artystycznych, z satysfakcją stwierdzić należy pojawienie się Nr. 1 „*Muzyki*" pod red. M. Glińskiego. Zeszyt, wydany bardzo starannie, zawiera artykuły wybitnych muzyków i teoretyków oraz bogatą kronikę polską i zagraniczną.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA NADESŁANE.

Budowa domów dla urzędników państwowych w wojew. Wschodnich. Nakładem Min. Rob. Publ. Warszawa 1925.

Zeszyt formatu in quarto, wydany wytwornie na papierze kredowym, ilustruje szeregiem planów sytuacyjnych, projektów domów mieszkalnych, zdjęć z natury oraz ciekawym tekstem—akcję budowniczą Rządu na kresach wschodnich. Wobec zupełnego braku u nas podobnych wydawnictw, pomysł wydawania pisma tego typu ze wszech miar zasługuje na uznanie.

Cieślewski Tadeusz (syn). Dawne miasto. Sześć drzeworytów. Warszawa, 1924. Teka zawiera sześć starannie wykonanych odbitek, wyobrażających fragmenty miejskie: wjazd, rynek, zaułek, sień, podwórze. Cięte ręką dyscyplinowaną, drzeworyty pełne są ekspresji, ujętej w formy jasne, dokładne, stylizacyjnie geometryczne.

Homolacs Karol. Podręcznik do ćwiczeń zdobniczych. Nakładem Muzeum Przemysłu im. d-ra A. Baranieckiego w K-wie. Kraków, 1924.

Pożyteczna ta książka, uzupełniając poprzednie wydawnictwa autora z zakresu ścisłej ornamentyki, uczy patrzeć analitycznie na organizm ornamentacyjny, jakim jest każdy ornament, poucza o prawach wiążących układy zdobnicze, wskazuje na podstawowe zasady właściwej budowy ornamentu.

J. Hollak. Teka graficzna, 6 plansz. Warszawa, 1924. Na tekę składa się 6 barwnych drzeworytów, mocno ekspresjonizowanych w formie. Kilka z nich, jak kobieta dźwigająca owoce na głowie, wnętrze i św. Franciszek—dobrze świadczą o opanowaniu techniki i kulturze artysty.

Hubert B. Hamlet. Słowo i pomysły sceniczne. Tom II. Bibljoteki Pstrykońskiej. Warszawa, 1924 r.

Książka zawiera 6 autolitografij jednobarwnych, będących projektami inscenizacyjnemi do «Hamleta». Plansze poprzedzone są wstępem, wyjaśniającym założenia kompozycyjne autora.

Husarski W. Malarstwo nowoczesne. Bibljoteka dzieł wyborowych.

Dzieło to, ozdobione kilkudziesięciu reprodukcjami, jest pierwszem tego rodzaju, jakie posiadła literatura polska. Obejmuje ono okres czasu od roku 1790, czyli od Dawida, aż do dni dzisiejszych, Obszernie omówiona sztuka polska powyższego okresu ukazuje się tu poraz pierwszy w związku z całokształtem ruchu artystycznego w Europie, zyskując w ten sposób nowe zupełnie oświetlenie. «Malarstwo nowoczesne» ujęte jest nietyle, jako kronika, ile raczej jako historja rozwoju tej gałęzi sztuki. Autor uwydatnia w syntetycznych linjach zasadnicze kierunki, które przejawiły się w sztuce na przestrzeni ostatnich lat stu trzydziestu i ich wzajemne związki oraz zmiany, jakim podległy w ciągu tego okresu.

Pracy tej poświęcimy w zeszycie najbliższym sprawozdanie szczegółowe.

Skórewicz Kazimierz. Zamek królewski w Warszawie. Odbitka z «Architekta», Kraków, 1924.

Baczyński Stanisław. Syty Paraklet i głodny Prometeusz. (Najmłodsza poezja polska). Wydawnictwo «Czartak», Kraków-Warszawa.

Broniewski Władysław. Wiatraki. Poezje. Wacław Czarski i S-ka. Warszawa, 1925.

Brucz Stanisław. Bitwa. Nakładem Almanachu Nowej Sztuki. Warszawa, 1925.

Czyżowski K. A. Uczta kochanków. Nakładem księgarni J. Czerneckiego. Warszawa—Kraków.

Kozikowski Edward. Koniec Hortensji Europy. Poezje. Wydawnictwo «Czartak». Warszawa—Kraków, 1924.

Majakowski Włodzimierz. Obłok w spodniach, przełożył Juljan Tuwim. Warszawa, 1923. Wydawnictwo Filobiblon.

Mortkowiczówna Hanna. Jarzębiny. Nakład Tow. Wyd. w W-wie. Warszawa — Kraków, 1924.

Nardycz Zygmunt. Matka. Utwór dramatyczny w trzech odsłonach. Warszawa, 1925.

Peiper Tadeusz. Żywe linje. Rysunkami ozdobił Juan Gris. Kraków, 1924. Nakładem «Zwrotnicy».

Rutkowska-Melcer Wanda Miasto zwierząt. Powieść odznaczona pierwszą nagrodą. Z portretem autorki. Wydał «Lektor», Instytut literacki, Sp. z O. O. Lwów, 1924.

Podwójne życie Piotra Wernera. Lwów, księgarnia nakładowa H. Altenberga, 1923.

Stern Anatol. Anielski cham. Nakładem Almanachu Nowej Sztuki. Warszawa, 1924.

Wichert Jula. Kwiaty i chwasty miłości. Wilno. Nakładem autorki, 1925.

Czasopisma nadesłane. Architekt, Smok, Blok, Życie Teatru, Myśl Niepodległa, Pani, Scena Polska, Emporium, Przemysł, Rzemiosło i Sztuka, Sztuka i Artysta, Wileński Przegląd Artystyczny, Informacja Powszechna, Wiadomości Literackie, Muzyka, Skamander, Przegląd Warszawski, Almanach Nowej Sztuki, Kultura Słowiańska, Młodzież Misyjna, Twórczość młodej Polski.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:

Warszawa, Nowy Świat 7, tel. 152—87.
Konto czekowe P. K. O. Nr. 8918. Godz. biurowe od 11-ej do 3-ej.

KOMITET REDAKCYJNY:

Redaktor naczelny
STANISŁAW WOŹNICKI

Sekretarz Red. i kier. lit.
JULJUSZ SALONI

Członkowie Kom. Red.
Prof. MARJAN LALEWICZ
Arch. PAWEŁ WĘDZIAGOLSKI
Dr. STEFANJA ZAHORSKA

Kierownik artystyczny
MIECZYSŁAW SCHULZ

Redakcja prosi pp. autorów o nadsyłanie rękopisów i egzemplarzy recenzyjnych.

WARUNKI PRENUMERATY

Cena zeszytu w prenumeracie	.	6 zł. 70 gr.
„ „ z przes. poczt.	.	7 „ 20 „
„ 4 zeszytów w prenumeracie		25 „ — „
„ 4 zeszytów z przes. poczt.		27 „ — „

Opłacający należność zgóry za jeden lub cztery numery nie ponoszą kosztów przesyłki. Oddzielny zeszyt w sprzedaży księgarskiej 8 zł. 30 gr.

Wydawca: *Stanisław Woźnicki.*

POŁUDNIE

(LE MIDI)

Sommaire de la 2-ième livraison

ILLUSTRATIONS.

Directeur — *Stanisław Woźnicki.* Secrétaire — *Juljusz Salon*
Direction: Varsovie, Nowy-Świat 7.