

334
NUMER 3
ROK II

KRAKÓW
MARZEC 1932

*hulbet
do 30855*

głos plastyków

MIESIĘCZNIK ILUSTROW. POŚWIĘCONY SZTUKOM PLASTYCZNYM



ALEKSANDER KOTSIS (1836—1877)

CENA 1 ZŁOTY

TREŚĆ NUMERU:

JAN CYBIS: ALEKSANDER KOTSIS. — **PROF. DR. LEON CHWISTEK:** SZTUKA
NIE JEST RZEMIOSŁEM. — **TADEUSZ POTWOROWSKI:** PARĘ SŁÓW O GEORGE'U
SEURAT. — **KRONIKA.** — **DEPTAK.** — **EDGAR ALLAN POE:** FILOZOFJA UMEBLO-
WANIA. (TŁUM. Z ANG. J. J.).

REDAKCJĘ „GŁOSU PLASTYKÓW” PO-
WIERZYŁ ZWIĄZEK POLSKICH ARTY-
STÓW PLASTYKÓW W KRAKOWIE
KOMITETOWI REDAKCYJNEMU,
W SKŁAD KTÓREGO WCHODZĄ:
JAN CYBIS, EUGENJUSZ GEPPERT,
ADAM GERŻABEK, HENRYK GOTLIB,
JÓZEF JAREMA, ZYGMUNT MILLI,
ANTONI PROCAJŁOWICZ, ZBIGNIEW
PRONASZKO, DYR. A. SCHROEDER,
DR. TADEUSZ SEWERYN, PROF. DR.
ADOLF SZYSZKO-BOHUSZ.



Cz. 3451 / 1932, 3

621 61963



ALEKSANDER KOTSIS: „DZIECI W PEJSAŻU” (OLEJNO NA PŁÓTNIE, WYM. 62X52 CM.)

JAN CYBIS

ALEKSANDER KOTSIS

Kotsis urodzony w Ludwinowie pod Krakowem 3-go maja 1836 r., zmarł na rozmięczenie mózgu w Podgórzu 7 sierpnia 1877 r. Od roku 1853 kształcił się w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod Stattlerem. Talent Kotsisa od samego początku siebie zapowiadał i jakiejby nie przechodził szkoły, siebie wykazuje niewytłumaczony okolicznościami ani warunkami atmosfery artystycznej w kraju.

Może myliliśmy się dotąd w osądzaniu malarstwa polskiego XIX wieku i może po rozpatrzeniu naszego malarstwa stu lat ubiegłych dojdziemy do przekonania, że grunt pod kulturę plastyczną nie był w Polsce XIX w. tak źle przygotowany jak sądziliśmy dotąd. Stattler był nauczycielem oddanym i zamilowanym. Świadczy o tem zastęp artystów, jaki wyszedł z szkoły: Matejko, Gryglewski, Jabłoński, Cynk, Gadowski, Filippi, Grabowscy, Streitt, Kozakiewicz, Grottger, Kotsis i in. Niestety dla naszej sztuki było, że szukaliśmy dalszego wykształcenia u Niemców, którzy pod względem tradycji plastycznej nie byli w lepszym położeniu od nas. Rzesze naszych artystów ścigało Monachjum, sztucznie do centrum artystycznego podniesione. Kotsis przebywał od 1860 r., do 1862 r. jako stypendysta w akademii wiedeńskiej. Płótna Kotsisa z pod wpływu sztuki Waldmüllera czy Kalekreutha, artystów zresztą nie bez szlachetności, mają pewną suchość i chwiejność.

Gdyby odrębnością Kotsisa była tylko jego rodzajowość,

przejęta od Waldmüllera, którego był uczniem w Wiedniu, nie przedstawiałby dla nas nic ciekawego. Nie uchroniłoby go także od niepamięci jego stanowisko jako malarza życia chłopskiego albo jego znaczenie jako malarza Tatr.

Obraz Kotsisa nas intryguje, bo jest malowany z powodem plastycznym w czasie, kiedy najbardziej gubiono powód plastyczny, malując dla tematu.

Malarz XIX w., któremu nie wystarczał przedmiotowy fakt przewróconego garnka z mlekiem, konwencjonalnego malarstwa rodzajowego, musiał znaleźć drogę do Holendrów. W roku 1867 otrzymał Kotsis przy poparciu Stattlera ponowne stypendjum i pojechał do Brukseli.

Dla malarstwa treść, przedmiot, czy natura zawsze tylko były pretekstem do zestawień, gry malarskiej, do abstrakcji form i barw. Malarstwo holenderskie jest pomimo tematu aprzedmiotowe, bo jest transpozycją życia realnego w sferę sztuki. Miłość do intymności, ten pozorny brak polotu, miłość rzeczy realnych, wnikliwość stalugowego obrazu stworzyły w malarstwie holenderskim jemu właściwą materję malarską (Rembrandt, Vermeer, Terborch, Kalf) nie osiągniętą może w żadnym innem malarstwie. Chardin zawdzięcza swoją materję malarską Holendrom. Cézanne zachwyca się materją malarską Chardin'a. Jest rzeczą naturalną, że Kotsisa zaprowadziło jego malarstwo do Holandji.

Kotsis nie był wyjątkiem, zwracając się do Holendrów. Po tradycji szkoły klasycznej malarstwo europejskie odkrywa sztukę holenderską. Nowe zainteresowania epoki i problemy społeczne spowodowały nowy okres w malarstwie. Zobaczono na nowo przyrodę i człowieka nie ustawionego w pozę klasyczną, chłopą w pejzażu. Szkoła klasyczna nie zajmowała się pejzażem jako samodzielnym zagadnieniem malarskim. Wśród obrazów Davida w Louvrze widzimy tylko jeden pejzaż; pejzaż malowany przez Rodakowskiego jest rzadkością.

Pejzaż staje się od Barbizoińczyków do impresjonistów tem polem odkryć nowych malarskich wizji i metod, jakim się stała od Cézanne'a martwa natura dla współczesnego malarstwa.

Zetknięciu się ze sztuką holenderską zawdzięcza Kotsis pełnię malarską obrazu i szlachetność dotyku, jaką u niego cenimy. Materja malarska wyróżnia Kotsisa stanowczo od wszystkiego co się kiedykolwiek u nas robiło.

Kotsis stworzył wizję polskiego pejzażu. O ile krajobrazy Norblina, Płońskiego, czy Orłowskiego przypominają nam szkołę Watteau i niewiele różnią się od malowideł tej szkoły we Francji, o ile późniejsze nasze malarstwo pejzażowe, chociaż niewątpliwie przedstawiające polski pejzaż, nie potrafi nas często dostatecznie zainteresować swymi walorami czysto plastycznymi — Kotsis malował pejzaż polski i to wieś krakowską z topolami strzelistymi, z chatami krytymi strzechą, bielonymi ścianami, z sytą zielenią polskiego lata, tak jak Holender malował Holandję, jak Corot pejzaż francuski.

Zainteresowanie się Kotsisa wsią i chłopem nie nabiera formy kwestji socjalnej, jak u Milleta, lecz pozostaje malarskie. Kotsis maluje chłopów jak ich malował Le Nain w XVII w. obiektywnie, poważnie ale bez osobistego gniewu, dzieci często z humorem i tkliwą miłością.

Na wystawie „Sto lat malarstwa polskiego“ w Krakowie 1929 porównywano Kotsisa do Corot'a.

W czasie kiedy twórczość Corot'a przesunęła się, można rzec, w samo centrum zainteresowania malarskiego, podobieństwo Kotsisa z Corotem nie mogło ująć uwagi. Na pierwszy rzut oka przypomina nam Corot'a podobnem traktowaniem waloru i srebrnoszarą gamą obrazu. Wydaje mi się rzeczą niewątpliwą, iż Kotsis znał malarstwo Corot'a. Jeszcze przed Brukselą w r. 1866 zwiedził Paryż. Nie można oczywiście mówić o wpływie Corot'a, natomiast uderzające jest ich pokrewieństwo. To samo co Corot'a różni od Barbizoińczyków, to samo dzieli Kotsisa od ich malarstwa, które się starało osiągnąć dokładność i werność naturalistyczną malowanego motywu. Van Gogh gdzieś powiedział, że w malarstwie zaczyna się bezowocną męką naśladowania natury, aby skończyć na tem, że się czerpie już tylko ze swojej palety i natura z tego wynika.

W twórczości Kotsisa znajdujemy nie tyle problem wierności naturalistycznej, ile problem koncepcji i wyrazu plastycznego. To też każdy zobaczony nowy obraz Kotsisa sprawia nam nową malarską przyjemność. Czar obrazów Kotsisa działa na nas dziś bardziej niż kiedykolwiek. Być może, że współczesny radykalizm, czy maksymalizm malarski nauczył nas dopiero doceniać wysoki gatunek wizyjnego malarstwa Kotsisa.

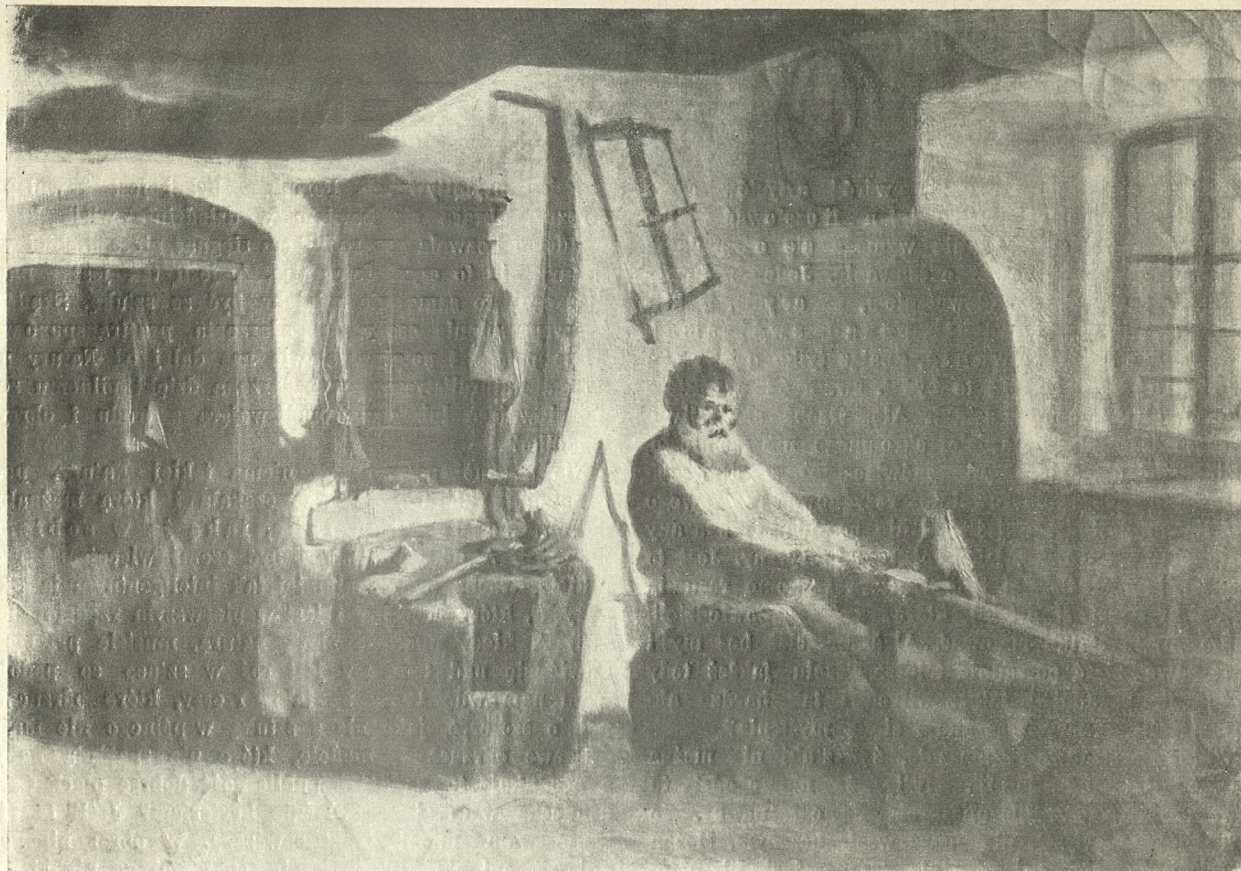
O ile wiem, nie posiadamy o Kotsisie jeszcze żadnej monografji. Tak samo niewiadomo, aby się ktoś był zajął zebraniem korespondencji, któraby rzuciła nieco światła na koleje jego życia, pracy i charakter człowieka. Wiemy, że w r. 1868 osiadł w Krakowie „skąd jednakże często w dalekie puszczał się podróże“.

Z malarstwa Kotsisa przegląda obycie muzealne artysty. Kotsis byłby potwierdził zdanie Renoir'a, że malarz uczy się malarstwa w muzeach.

Być może, że ta muzealność Kotsisa zasłoniła przez długi czas możliwość zobaczenia jego osobowości.



ALEKSANDER KOTSIS: „POSTÓJ“ (OLEJNO NA PŁÓTNIE, WYM. 60X41 CM.)



ALEKSANDER KOTSIS: „BEDNARZ” (OLEJNO NA PŁÓTNIE, WYM. 39×54 CM.)



ALEKSANDER KOTSIS: „KRAJOBRAZ LETNI”
(OLEJNO NA TEKSTURZE, WYM. 48×38 CM., SYGN. NA PRAWO U DOŁU A. K.)

SZTUKA NIE JEST RZEMIOSŁEM

Od pewnego czasu powtarza się wśród artystów coraz częściej zdanie, że malarz nie powinien filozofować, tylko malować. Mam wrażenie, że nie wymaga się od malarza nawet myślenia, a może nawet odczuwania. Jeden z krytyków paryskich zauważył z zadowoleniem, że artysta, o którym pisał, potrafił wzniesić się ponad swój smak i ponad swoje zamilowania, dbając tylko o czyste wartości malarskie. Ma to być t. zw. *métier*, które jest rzekomo alfą i omegą sztuki. Ale, trzeba skwapliwie dodać, jest to jeszcze coś bardziej skromnego niż rzemiosło, bo przecież żaden tapicer, nie mówiąc już o szewcach i krawcach, nie chce dobrowolnie rezygnować ze swego smaku, o ile go posiada, a jeśli go nie posiada, to skazany jest na złe płótną harówkę, jako robotnik fabryczny. Jest to jakaś asecea dla idei Czystej Sztuki, którą rzekomo rozumie ten właśnie krytyk i ci artyści, którzy zgóry zapowiedzieli, że nie chcą myśleć tylko malować. Ależ, przecież bez myśli nie można nawet zjeść porządnego talerza rosółu, jakżeż tedy zabierać się do zagadnień tak zawitych i tak bardzo abstrakcyjnych, jeśli z góry zrezygnuje się z myślenia?

S. I. Witkiewicz zauważył słusznie, że sztuki nie można radykalnie oddzielić od filozofii. Myślę, że nie chodzi tu o studjowanie systemów filozoficznych. Jestem pewny, że można być wielkim artystą, nie będąc wcale uczonym. Można być nawet naiwnym jak dziecko, ale trzeba być filozofem w tym sensie, w jakim jest filozofem dziecko. Trzeba umieć samodzielnie myśleć, trzeba mieć własny stosunek do rzeczywistości i trzeba jasno zdawać sobie sprawę z tego, czy mi się coś podoba, czy nie.

Otóż te skromne napozór postulaty są niezmiernie trudne do spełnienia.

1) Większość ludzi inteligentnych nie zadaje sobie trudu myślenia samodzielnego, lub nie jest do niego zdolna. Życie współczesne dostarcza nam materiału intelektualnego w nadmiarze i w tempie zbyt gwałtownym. Skutkiem tego w wyjątkowych tylko wypadkach umiemy materiał ten przetrwać i opanować. Ogół goni przez całe życie za cudzemi myślami i nigdy nie może ich dogonić. Jest jasne, że ten stan rzeczy nie ma nic wspólnego z tą dyspozycją wewnętrzną, która jest konieczna do twórczości artystycznej.

2) Stosunek nasz do rzeczywistości nie jest tak prosty, jak to wydaje się na pozór. Pomimo wszystko, co o tym przedmiocie pisano od czasów najdawniejszych, pomimo całej kampanji, jaką w tej sprawie przeprowadziłem w okresie formizmu, dążąc do rozbicia panujących uprzedzeń, utrzymuje się postaremu prymitywna koncepcja Natury, która ma być już to wzorem dla malarza, już to podniętą, czy wreszcie czemś podobnym. — Ależ moi panowie! zastanówcie się nad tem, że mówiąc natura, nie mówicie nic określonego, bo ostatecznie pod tym wyrazem wszystko da się zmieścić. Sztuka bizantyńska jest przecież takim samym naturalizmem jak fotografia, impresjonizm, kubizm czy formizm, bo wszędzie mamy do czynienia z elementami Natury. Madonna bizantyńska jest w pewnym sensie bardziej rzeczywista niż fotografia, bo na fotografii są cienie, a więc coś przypadkowego, coś co zmienia się zależnie od oświetlenia, — a tam są tylko same cechy istotne, ustalone przez autorytet kościelny i przemyślane głęboko. Jest wiadome, że cel impresjonizmu był skrajnie realistyczny i że chodziło tam więcej o prawdę niż o piękno. Naturalistyczną jest także geneza kubizmu, związana, jak wiadomo, z naiwnymi notatkami

plemion prymitywnych. Formizm był i jest również realistyczny, obraca się bowiem w dziedzinie wizji, która, jak wiadomo pozwala przyrodnikom sięgnąć nieco głębiej w istotę Natury niż to czyni fotografia. A jeśli tak jest z nauką, to dlaczegoż to samo nie miałoby być ze sztuką. Skąd wiecie, że wspomnienie osoby, lub zdarzenia, przetransponowane na wizję palącą i potężną, stawia nas dalej od Natury niż wypocina naturalistyczna, wybudzona dzięki pilnemu zerkaniu na ziewającą lub zgoła omdlewającą z trudu i obrzydzenia modelkę?

Nie — moi panowie — niema takiej Natury, pocziwiej i potulnej, któraby na was czekała i którą możnaby doić dowoli. Natura jest taka, jaką ją w sobie stworzyliśmy. A do tego trzeba być czemś więcej niż rzemieślnikiem, trzeba być conajmniej tak inteligentnym jak krawiec paryski, który chce być i jest w pierwszym rzędzie filozofem.

3) A kiedy uporacie się z naturą, musicie przecie zastanowić się nad tem, czy jest coś w sztuce co podoba się wam naprawdę i czy są takie rzeczy, które odrzucacie zupełnie szczerze, jako nie z sztuką wspólnego nie mające.

Szewe odrzuca te modele, które nie znajdują nabywców, a produkuje te, za które publiczność dobrze płaci. Czy może uśmiecha wam się to właśnie kryterjum? Jeśli tak jest, to radzę wam zmienić front zawczasu. W obraz nikt się nie ubierze, ani nie będzie na nim spał, ani go nie zje, choćby na nim były najlepiej malowane pomarańcze. A jeśli tak jest, to w jakim celu będzie go kupował? Przecież musi się w tem kierować jakimiś kryterjami. Powiedzmy, że spyta się o radę przyjaciela. No dobrze, ale ten przyjaciel musi przecież chyba mieć jakieś kryteria, jeśli rada jego nie ma być błagą. A skądże on je weźmie, jeśli Wy sami ich mieć nie będziecie? Przecież życie artystyczne nie da się sprowadzić do samych tylko względów ubocznych. Czemże byłaby sztuka bez namiętnego zachwyty, bez uwielbienia, bez szalu? Na samym tylko koniku rzemiosła niedaleko zajechać można, a przedewszystkiem można się tem samemu zanudzić i zabagnić na śmierć.

Bo jeśli robię coś, co nie sprawia mi rozkoszy, a nikt mi za to nie płaci, i nikt nie chce mnie za to chwalić, jeśli jeszcze prócz tego każdy sportowiec, który kopie skutecznie football patrzy na mnie z góry, to pocóż do stu djabłów miałbym grać przed sobą całe życie komedję rzemieślnika? Czy nie lepiej zamiast tego wziąć się do prawdziwego rzemiosła, np. do stolarki, którą tak zalecał pocziwy Kierznowski i tyle w niej umiał odkryć uroków? Toż to i pieniądze były i poszanowanie ludzkie i last not least, zadowolenie wewnętrzne.

Sztuka nie jest rzemiosłem! Istotą rzemiosła jest użyteczność. Sztuka dostarcza przedmiotów nieużytecznych, które w mieszkaniu zawadzają, na których osiada kurz, których najczęściej nie można odsprzedać i na które prawie nikt nie chce patrzeć. Jeśli więc warto takie rzeczy produkować, to jedynie w tym wypadku, kiedy budzą w nas to, co się nazywa entuzjazmem, a czego bliżej określić żadną miarą nie można. Można chyba powiedzieć to tylko, że jest to entuzjazm równie wysoki jak ten, który budzi w nas wielkie poświęcenie, lub wielkie odkrycie naukowe, ale zasadniczo od tamtych różny, bardziej nieuchwytny i bardziej tajemniczy i bardziej bliski i bardziej rozkoszny. Dla tego entuzjazmu poświęcić można bardzo wiele. Bez niego każda chwila poświęcona sztuce i każdy grosz na nią wydany są bezpowrotnie stracone.



RYSUNEK GEORGE'A SEURAT

KILKA SŁÓW O GEORGE'U SEURAT

Właściwie wszyscy wiemy o istnieniu Seurat, ale nie mamy nigdy sposobności oglądania jego płócien.

„Cyrk“ Seurat został niedawno usunięty z Luwru do muzeum w Luxemburgu, gdyż zapewne był uznany za niegodny; a poza tem w Paryżu niema prawie żadnych płócien Seurat dostępnych dla publiczności.

A jednak Seurat niema mniejszego znaczenia dla francuskiego malarstwa, niż Cézanne, albo Renoir. Anglicy mają większy szacunek dla niego, a w Tot-Galery jest parę najlepszych płócien Seurata, między innymi „La baignade“.

Może szybka śmierć Seurat — umarł mając 32 lat — i natychmiastowe rozchwytywanie jego obrazów przez prywatne kolekcje, jest powodem tego zniknięcia z widowni.

Seurat jest malarzem, z którym bliższe poznanie się jest konieczne, ze względu na aktualność jego problemu plastycznego.

Consturier dzieli twórczość Seurat na trzy rodzaje: jego rysunki, gdzie forma jest wydobyta delikatnem ale stanowczem przejściem od intensywniej czerni do świetlistej bieli; rysunki te są najpiękniejszymi rysunkami malarskimi, jakie istnieją, mówił o nich Signac. Następnie idą jego

studja z natury, malowane przeważnie na małych deseczkach, gdzie zaznaczone są szeroko kontrasty świetlne. Były one materiałem dla dużych kompozycji, które są właściwym wyrazem twórczości Seurat, jak „La baignade“, „Un dimanche a la grande Jatte“, „Le cirque“, „Les poseuses“.

„Sztuka jest harmonją“ — mówił Seurat — „a harmonja jest zestawieniem kontrastów: koloru, linii i waloru. Harmonja tonu polega na zestawieniach jasnego z ciemnym, harmonja koloru na zestawieniach czerwieni z dopełniającym zielonym, oranżu z niebieskim, żółtego z fioletem i t. d. Harmonja linii powstaje przez stosunki poziomych do prostopadłych. Poza tem ciekawe jest rozdzielanie przez Seurata harmonji na spokojną, radosną i smutną.“

Radość to dominujący ton jasny i kolor ciepły, oraz linie podnoszące się ponad poziomą. Spokój wyraża się przez równowagę między jasnymi i ciemnymi, zimnymi i ciepłymi, oraz przez linie poziome. (Pejzaże Claude Lorain'a).

Smutek to dominacja kolorów zimnych i ciemnych, a linii opadających (przypomina mi się „Potop“ Poussina). W swoich teoriach Seurat zbliża się do Japończyków, gdzie każda linja ma swoje znaczenie, a rysunek staje się pismem.

W przeciwieństwie do nerwowych poszukiwań przypadkowej formy w dzisiejszej sztuce, Seurat w swoich aktach kobiecych („Les Poseuses“) jest bliski piękna rzeźby egipskiej, która zawiera tak wiele życia w swoich spokojnych liniach.

Pomimo powierzchownych uproszczeń formy, nie można nazwać malarstwa Seurat syntetycznym, właśnie dlatego, że jest zanadto żywe. W jego rysunkach niema form uproszczonych, Seurat stwarza swoją własną formę, która jest jego odkryciem. Przez miłość dla tej formy Seurat odrzuca wszelkie ozdoby i bogactwa faktury. Wzruszenie, jakiego doznaje Seurat na widok spacerującej kobiety stwarza mu jego malarską wizję, zupełnie odrębną. Kobieta jest dla niego pełną równowagi i pokoju architekturą, tak samo, jak kominy fabryk w pejzażu podmiejskim, których cylindryczne formy obywają się bez ozdób.

Seurat nigdy nie odstępował swojej wizji plastycznej, wszystko poświęca dla niej, jest opanowany i dlatego może, tak bliski klasykom francuskiego malarstwa jak Watteau i Poussin.

Forma, o której Cézanne powiedziałby, że jest rżnięta

z kryształu, a Bonnard nazwałby falującą jak woda, będzie dla Seurat kolumną. Forma, którą odkrył Seurat nie była rezultatem poszukiwań oryginalności, ani eksperymentem syntetycznym, była tylko rezultatem jego sposobu kochania.

Jeszcze dzisiaj nazywają Seurat suchym i schematycznym, dlatego może, że zerwał tak bezwzględnie z wszelkimi przyjętymi formami malarskimi.

Ale zdaje mi się, że brak formy w obrazach Monet'a stwarza wibracje powietrza, a deformacje w rysunkach Picasso'a są siłą jego ekspresji. Błędy, które widzi publiczność, stanowią właśnie o wartości nowej wizji plastycznej, do której nie jest przyzwyczajoną.

Seurat odrzucił zupełnie malowniczość; mury w jego pejzażach są nagie, ziemia płaska i pusta, most żelazny nie jest przysłonięty mgłą romantyczną, zajmuje go tylko problem światła, tak jak Rembrandta.

Indywidualność Seurat jest dominującym elementem w jego twórczości, ale czy stworzenie świata według swoich własnych potrzeb nie jest dowodem potęgi artysty?

Tadeusz Potworowski.

KRONIKA

KRONIKA KRAKOWSKA

Od P. Marjana Jagusińskiego, przewodniczącego Komitetu parafjalnego kościoła N. P. Marii, otrzymaliśmy następujące pismo z prośbą o zamieszczenie:

W odpowiedzi na artykuł p. dr. Jerzego Dobrzyckiego pod tytułem: Sprawa wikarówki przy kościele Najśw. Panny Marii w Krakowie, zamieszczony w n-rze 2-gim „Głosu Plastyków“ z lutego 1932 r. Komitet parafjalny kościoła Najśw. Marii Panny w Krakowie przesyła następujące wyjaśnienie.

Komitet parafjalny po dokładnym rozważeniu wszystkich projektów, które mu nadesłał Związek Plastyków wraz z zaopiniowaniem tychże projektów przez sąd konkursowy, przyszedł do przekonania, że praktycznym potrzebom parafji odpowiada najlepiej projekt architektki p. Bohdana Tretera, wyróżniony na konkursie jako drugi.

Z punktu widzenia Komitetu parafjalnego zaletą projektu p. Bohdana Tretera jest także i to, że do jego ewentualnego zrealizowania potrzeba będzie o wiele mniejszych funduszy, aniżeli do wybudowania wikarówki podług wyróżnionego na pierwszym miejscu projektu prof. dra Adolfa Szyszko-Bohusza.

Komitet parafjalny nie posiada parceli, jakiej wymaga projekt p. prof. Szyszko-Bohusza, podczas gdy projekt p. architektki Bohdana Tretera pociąga za sobą tylko zamianę przyznanego już Komitetowi przez gminę skrawka gruntu od strony placu Marjackiego na odpowiedni grunt od strony Małego Rynku.

Należy silnie podkreślić, że Komitet parafjalny niema żadnych funduszy na budowę wikarówki; koszt budowy będą musieli pokryć parafjanie w drodze konkurencji, bo Rząd jako patron kościoła zobowiązany jest do pokrycia tylko 1/6 części potrzebnej sumy. Uzyskanie funduszy w drodze konkurencji parafjalnej będzie w dzisiejszych warunkach rzeczą bardzo trudną, o ile wogóle możliwą. To też Komitet nie może obciążać parafjan nadmiernymi wydatkami. Wszak sam p. prof. Szyszko-Bohusz w objaśnieniu do swojego projektu dodał uwagę: „Projekt radykalny, lecz na nasze stosunki prawdopodobnie za śmiały“.

Ponieważ przy obydwu projektach idzie o zmianę parceli, Komitet parafjalny wogóle nie mógł powziąć i istotnie nie podjął żadnej ostatecznej decyzji przed odniesieniem się w tej sprawie do gminy jako do właścicielki gruntu i to też uczynić uchwalili.

Komitet parafjalny jest instytucją ustawową a nie prywatną a zatem sprawa budowy wikarówki w dalszych swoich stadjach będzie musiała z urzędu przejść jeszcze przez odpowiednie władze miejskie, państwowe i duchowne.

Wobec tego nie może być mowy o konspiracyjnym czy zakulisowym załatwieniu sprawy budowy wikarówki przez jakiegokolwiek kliki, jak się tego p. dr. Dobrzycki obawia. Szkoda tylko, że autor przed napisaniem artykułu nie poinformował się u źródła t. j. w Komitecie parafjalnym o istotnym stanie rzeczy.

Za Komitet parafjalny — Przewodniczący:

Marjan Jagusiński.

KRONIKA POZNAŃSKA

Ostatnio zamknięto w Poznaniu w lokalu wystawowym firmy J. Szczepański wystawę: Dąbrowskiej, Dąbrowskiego, Hrynkowskiego, Krzyżańskiego, Müllera i Seweryna.

W Muzeum Wielkopolskim otwarto w dniu 19 marca br. jubileuszową wystawę Aleksandra Orłowskiego. Zebrano liczne litografie, sztychy i rysunki, kilka pasteli, i dwa płótna olejne tego artysty.

W dniu 10 kwietnia br. nastąpi w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych otwarcie jubileuszowej wystawy Leona Wyczółkowskiego. Równocześnie ukaże się książka pamiątkowa wydana pod redakcją Dr. St. Papego ku uczczeniu 80-letniej rocznicy urodzin jubilata. Treścią książki są artykuły, które napisali: Prof. Ks. Detloff, A. Kleczkowski, Dr. Pajderski i Dr. Zalewski, Janta Połczyński, Sztaudynger, Swinarski, Wasylewski, oraz ze świata malarskiego: Bocheński, Lam, Mroziński i Puget.

Wystawa jubileuszowa Leona Wyczółkowskiego otwarta w dniu 10 b. m. w Poznańskim Towarzystwie Przyj. Sztuk Pięknych nie ukazuje w pełni oblicza tego naszego wybitnego impresjonisty. Obok prac tegich sporo upominków ofiarowanych przyjaciółom, a nie obrazów. W urzędzeniu wystawy nie uwzględniono chronologicznego uszeregowania, również grafiki nie potraktowano jako osobnego działu. Utrudnia to orjentację. Z pośród prac dawniejszych Poznań nie dysponował najteższymi pracami artysty, to też w rzeczywistości sąd nasz o artyście jest lepszy niż to wynika z tej wystawy. Naogół najsilniejszymi pracami tej wystawy są prace graficzne: rysunki tuszem wielkich rozmiarów.

LEOPOLD ZBOROWSKI †

Z Paryża przyszła wiadomość, o śmierci Leopolda Zborowskiego. Zborowski przybył do Paryża przed wojną, jako syn emigranta w drodze do Ameryki, biedny i bez środków.

Paryż, miasto możliwości wchłonęło go, by zrobić z niego w krótkim czasie człowieka, z którym liczył się cały świat paryskiej giełdy artystycznej i paryskich artystów. Jak dziwnie wydaje się to, że polak urodzony na kresach, wychowany w małej mieścinie (Zaleszczyki, Kołomyja), pokazał światu genialny talent przedwcześnie zmarłego Modiglianiego, że toruje drogę dla nowych haseł sztuki współczesnej, popierając Kislinga, Soutina, aż do najmłodszych, że wspomnę choćby tylko polaka Eugenjusza Ejbisza. Zaczął w Rotondzie, wówczas małej narożnej kawiarence u zbiegu Raspaille i Montparnasse z zapalem jako kapitałem zakładowym, by zdobyć parę franków dla siebie i swego przyjaciela Modiglianiego, a wyrósł na marchanda z własną galerią na rue de Seine. Pierwszy sprzedany obraz Modiglianiego dał kilkadziesiąt franków, by po kilkunastu latach dojść do sumy kil-

kudziesięciu tysięcy. A mimo to Zborowski nie był marchandem w całym tego słowa znaczeniu. Sam poeta miał ten sam niepokój i głód sztuki, co każdy artysta. Z krajem łączyły go zawsze żywe stosunki. Nie było malarza z Polski, któryby przeszedł przez Paryż, a nie poznał Zborowskiego i któremu by on — o ile to było w możności — nie pomógł. A umiał pomagać, zwłaszcza kiedy widział talent. Żał, że odszedł tak wcześnie i że nie mógł pracować u nas.

PROTEST ARTYSTÓW

W tych dniach wysła się do prasy, do Ministerstw i instytucyj kulturalnych protest przeciwko sposobowi, w jaki ma być obesłany i zorganizowany pawilon polski na „Binale” w Wenecji. Protest podpisany jest przez szereg zrzeszeń artystycznych z różnych miast Polski.

DEPTAK

ZDECYDOWANE OPINJE

Konia z rzędem temu, kto dociecze sensu w drukowanej w „Czasie” opinii dra Franciszka Kleina o polichromji Starego Miasta w Warszawie. W Nr. 256 tegoż pisma z 7 listopada 1928 czytamy:

„Biorąc ten eksperyment, jako całość, w ogólnym zarysie, trzeba przyznać, że wypadł niezły”.

Po kilku zdaniach czytamy poniżej:

„...dlatego też zastanawiając się nad całym tym eksperymentem i rozważając wszystkie szczegóły i wysiłki, trzeba powiedzieć, że nie wypadł on najlepiej”. A potem znów dla odmiany: „...mimo gorączkowego pośpiechu, jaki cechował tę całą sprawę, całość wypadła znacznie lepiej, niż można było przypuszczać. Trzeba przyznać, że to co zamierzono i zrobiono, jest bardzo poważnym i — ogólnie biorąc — udalym wysiłkiem artystycznym”.

Innemi słowy, jak konkluduje ów „krytyk”: „Wielka szkoda, że tyle wysiłku złączono z tak znacznym uszczerbkiem piękna dawnej architektury stolicy państwa”.

Więc zrozumieliśmy, że autor nie chciał powiedzieć na drażliwy temat polichromji warszawskiej ani tak, ani tak, bo gdyby powiedział, że tak, to może mógłby ktoś sądzić, że to rzeczywiście tak, a to nie jest tak.

Z powyższym artykułem dra Kleina łączy się następujący przypisek: „W „Kurjerze Warszawskim” ukazał się artykuł p. dr. Tretera, dochodzący, do podobnych konkluzji, co powyższy”.

KOCIA SPRAWA

We wspomnianym powyżej roczniku „Czasu” w Nrze 40 z dnia 18 lutego znajduje się artykuł dr. Franciszka Kleina o jednym z krakowskich artystów, odznaczonym niedawno na Salonie Zimowym w Warszawie. Czytamy tam: „Symbolem sztuki artysty jest kot. Nieraz bowiem zwierzęta upodabniają swój charakter do usposobienia człowieka, a nieraz między człowiekiem a zwierzęciem zachodzą m'mowlone podobieństwa czy pokrewieństwa. Zdaje mi się, że w malarstwie tego artysty mieści się dużo podobieństwa z właścicielami kota”.

NIEMA ŁADNYCH KOBIEC

Ten sam krytyk, pisząc o krakowskiej wystawie minjatur p. D. w Nrze 29 „Czasu” z dnia 17. XII. wyjawia nam, dlaczego dziś niema ładnych kobiet:

„Dziś, gdy moda zmienia się parę razy do roku, jakże dziwnie działają te minjatury. Widzimy na nich znowu portrety kobiece w całej pełni i blasku urody. Tak, trzeba to podkreślić, gdyż jest to objawem dziś bardzo rzadkim w epoce sportu i gimnastyki. Przykro to powiedzieć, ale trzeba przyznać, że to, co dawniej tak zawsze zwyciężało, t. j. prawdziwe piękno, wełone w postaci kobiecej, dziś jest jakby pojęciem przestarzałym”.

FILOZOFJA UMEBLOWANIA

TŁUMACZENIE Z EDGARA ALLAN POË'GO

Jeśli Anglicy nie są pierwszymi w zewnętrznej architekturze swoich rezydencji, to w każdym razie celują w dekoracji wnętrza. Włosi mało mają w tej dziedzinie wyczucia poza marmurami i kolorytem. U Francuzów „meliora probant deteriora sequuntur”; Francuz jest zanadto pędziwiatrem, by dbać o utrzymanie swojego „home'u”; ma on zresztą naprawdę dużo smaku, a conajmniej rozsądku w ocenie urządzenia swego domostwa. Chińczycy i większość wschodnich ras posiada gorącą choć nie bardzo stosowaną fantazję. Szkoci są ubogimi dekoratorami. Holendrzy mają może jakie takie pojęcie o tem, że kotara nie jest tamsamem co głowa kapusty. W Hiszpanji są wszędzie same zasłony, — to naród katów. Rosjanie nie meblują wcale. Hotentoci i Kikapoje

orientują się w tej rzeczy po swojemu wcale dobrze. Jedyne Jankesi są potworni.

Nie trudno wytłumaczyć jak się to dzieje. Nie mając rdzennej arystokracji, stworzyliśmy sobie drogą naturalną i naprawdę z konieczności arystokrację dolarową; wpływy finansjery zastępują i przejmują tutaj funkcje rozgrywki wpływów urodzenia (heraldyka) w monarchjach. Przez łatwo zrozumiałe i łatwe do przewidzenia przedstawienie, zmieszało się nasze pojęcie piękna z pojęciem wystawności.

Mówmy mniej abstrakcyjnie. W Anglii na przykład, jest nie do pomyślenia, by — tak jak to się dzieje u nas — parada kosztownych akcesoriów mogła wywołać samą wystawnością wrażenie czegoś pięknego, lub świadczyć o dobrym smaku.



ALEKSANDER KOTSIS (OLEJNY NA KARTONIE, WYM. 48×34 CM.)

Dzieje się to przede wszystkim dlatego, że w Anglii dobrobyt nie jest przedmiotem najwyższej ambicji — dobrobyt stwarzający sam przez się szlachectwo — a następnie, że prawdziwa szlachta trzymając się tam ściśle granic tradycyjnego smaku, unika raczej, aniżeli poszukuje kosztowności (w sensie kosztu), dającej zawsze pole do popisu — z zapewnieniem powodzenia — rywalizacji dorobkiewiczów. Ogół usiłuje naśladować szlachtę, stąd zupełne rozbicie właściwego poczucia. Jedynym godłem Amerykańskiej arystokracji jest gotówka i można powiedzieć ogólnikowo, że jest ona jedynym probierzem arystokratycznej dystynkcji. Ludność, wzorująca się zawsze na wyższych klasach, jest bezwiednie naprowadzana do utożsamiania tak bardzo od siebie odrębnych pojęć, jak przepych i piękno. Krótko mówiąc, — koszt umeblowania stał się z biegiem czasu jedynym miernikiem jego dekoratywnej wartości, a to raz ustalone kryterium, doprowadziło do wielu analogicznych pomyłek, spowodowanych wyraźnie pierwotnym urojeniem.

Nie może być nie bardziej rażącego dla oka artysty, jak to, co w Stanach Zjednoczonych — to jest w Appalachji — nazywa się dobrze urządzone mieszkanie. Najczęstszym tutaj błędem jest brak harmonii. Mówimy o harmonii w pokoju, tak jak mówilibyśmy o harmonii w obrazie, bo tak malowidła, jak i pokój podlegają niezmiennym zasadom, które rządzą wszelkimi sztukami; bo te same poniekąd prawa, które decydują o najwyższych zaletach obrazu, wystarczają do zadecydowania o słuszności urządzenia pokoju.

Brak harmonii daje się zauważyć nieraz w rodzaju poszczególnych przedmiotów umeblowania, ale jeszcze częściej w ich kolorze, albo w sposobie ich użytkowego zastosowania. Nieartystyczne ich ułożenie razi bardzo często nasze oko. Linje

proste niezem nie przerywane, przeważają, albo przerywa się je niezgrabnie pod kątem prostym; o ile zachodzą krzywizny powtarza się je z nieprzyjemną jednostajnością. Przez przesadną precyzję można popsuć zupełnie wygląd niejednego ładnego mieszkania.

Rzadko widzi się kotary, dobrze rozwieszone, lub umiejętnie dobrane do reszty ozdób. Przy surowym umeblowaniu one wogóle się nie nadają; zbytnia zaś masa draperji, w jakimkolwiek rodzaju, w żadnym wypadku nie odpowiada dobremu smakowi. Właściwa ich ilość, jak i właściwe dobranie, zależne są od harmonji ogólnego wrażenia.

Znamy się dzisiaj na dywanach lepiej, niż dawniej, ale nadal często mylimy się w doborze kolorów i motywów. Dywan jest duszą mieszkania. Z niego to wypływa nie tylko odcień, ale i forma wszystkich dobranych przedmiotów. Każdy człowiek mógłby wydawać sądy w zwykłych sprawach, ale dobrym sędzią dywanu może być tylko genjusz. Tymczasem słyszymy często rozprawiające o dywanach, z miną „d'un mouton qui rêve“, którym nie powierzilibyśmy opieki nawet nad ich własnym wąsem. Każdy mniej więcej wie, że obszerna podłoga może mieć pokrycie w szeroki deseń, ale mała musi mieć w drobny. Na tem jednak nie kończy się wiedza całego świata. W dziedzinie tkanin Bruxella jest rzekomo ostatnim wyrazem mody, gdy Turcja znajduje się w stanie śmiertelnej agonji. Mówiąc o wzorach — dywan nie powinien być przeładowany — jak czerwonoskóry Riccaree — cały czerwoną kredą, żółtym ochrem i koguciami piórami. Mówiąc krótko, zasada u Medycyków są wyrażne tła, ożywione kolistymi i cykloidalnymi motywami, nie mającymi żadnego określonego znaczenia. W erze cywilizacji chrześcijańskiej nie powinno się tolerować okropnego natłoku kwia-

tów, albo przedstawiania wszelkiego rodzaju znanych przedmiotów. W istocie, czy to dywany, czy zasłony, tapicerje, czy też pokrycia otoman, wszystkie tego rodzaju obicia powinny być ściśle utrzymane w arabesce. Co do dawnych ehodników, — jeszcze widywanych w mieszkaniach niższej klasy — z rozłożystymi i jaśniejącymi godłami, pasiastych i uświetnionych różnorodnością odcieni, wśród czego nie można się dopatrzeć tła, — są one niegodziwym wymysłem służalców epoki, miłośników pieniądza, dzieci Baala i balwochwalców mamony, — Benthamów, którzy dla uniknięcia myślenia i zaoszczędzenia pomysłowości, najpierw z okrucieństwem wynaleźli kalejdoskop, a następnie stworzyli towarzysza akcyjnego, aby nim obracać.

Błyszczenie jest zasadniczym błędem amerykańskiej filozofii upiększania mieszkań. Błąd ten pochodzi wyraźnie z poprzednio scharakteryzowanej przewrotności smaku. Jesteśmy namiętnie rozkochani w oświetleniu gazowym i w szkłe. To pierwsze jest nie do zniesienia w mieszkaniu. Jego ostre i nierówne światło razi. Chyba nikt z posiadających rozum i oczy nie zechce go używać. Łagodne światło, albo takie, jakie artyści nazywają chłodnym światłem, z wynikającymi zeń ciepłymi cieniami, niesłychanie umila nawet złe umeblowane mieszkanie. Nie wynaleziono nigdy nie przyjemniejszego od lampy astralnej. Mam na myśli naturalnie prawdziwą lampę astralną Argand'a z jej oryginalną, gładką umbrą z matowego szkła i jej złagodzonymi jednostajnymi promieniami. Abażur z rznętego szkła jest słabym i złośliwym wynalazkiem wroga ludzkości. Skwapliwość z jakąśmy go przyjęli, przypisać można częściowo jego błyskotliwości, głównie jednak jego wysokiej cenie (okoliczność świetnie komentująca nasz początkowy wniosek).

Nie przesadzimy, jeśli powiemy, że używający świadomie abażuru ze rznętego szkła jest albo radykalnie wyzbyty smaku, albo na ślepo posłuszny kaprysom mody. Oświetlenie, jakie daje jedno z takich pretensjonalnych okropności, jest nierówne, łamane i przykre. Ono samo wystarcza do zniweczenia całego świata dobrych efektów w umeblowaniu, zwłaszcza wdzięk kobiecy traci co najmniej połowę uroku w jego złym świetle.

W kwestji używania szkła wychodzimy zazwyczaj z fałszywego założenia. Główną cechą szkła jest połysk. Jakże wiele

z tego co niezdolne, tkwi w tem jednym słowie. Migotliwe i niespokojne światła bywają niekiedy przyjemne — dzieciom i idjotom podobają się one zawsze, — ale powinno się je skrupulatnie unikać przy upiększaniu pokoju. Prawdę mówiąc, nie powinno się używać silnego światła (choćby nawet równego). Ogromne i bezsensowne szklane świeczniki, cięte w pryzmaty, oświetlone gazem i bez abażurów, spotykane w naszych najmodniejszych salonach, mogą być cytowane jako szczyt fałszywego smaku i bezgranicznej głupoty.

Oblędna manja błyszczenia powstała, jak już poprzednio zauważyliśmy, przez zmieszanie tego pojęcia z abstrakcyjnym pojęciem wspaniałości i przywiodła nas do przesady także w zastosowaniu luster. Napychamy — że tak powiem — mieszkania nasze wielkimi brytyjskimi zwierciadłami i wyobrażamy sobie, że dokonaliśmy czegoś wzniosłego. Trochę zastanowienia wystarczy każdemu człowiekowi z jakimś takim okiem do skonstatowania złego wrażenia, jakie wywołują liczne, a szczególnie duże lustra. Poza samem odzwierciedlaniem, lustro daje ciągle nudną, bezbarwną i niewypukłą powierzchnię, samą w sobie zawsze wyraźnie nieprzyjemną. Lustro pojęte jako odbicie, wywołuje potworną i odrażającą jednostajność; zło w tym wypadku zwiększa się nie w stosunku wprost proporcjonalnym skutku do przyczyny, ale w stale wzrastającym. W rzeczywistości — póki z czterema czy pięcioma lustrami, tak czy owak ustawionymi, zatracą zupełnie formę z artystycznego punktu widzenia. Jeżeli to dodamy do już istniejącej błyskotliwości pokoju, otrzymamy istną orgję sprzecznych i przykrych efektów. Nawet pretekst, wchodzący do w ten sposób obwieszzonego mieszkania, odczułby natychmiast niesmak, nie umiając sobie może wytłumaczyć powodu swojej niesatysfakcji. Wprowadzając jednak tę samą osobę do pokoju umeblowanego ze smakiem, zauważymy objawy zadowolenia i milej niespodzianki.

Ten przykry stan rzeczy wynika z naszych republikańskich urządzeń. Człowiek, posiadający u nas dużą sakwę, ma bardzo małą duszę, którą w tej sakwie przechowuje. Zepsucie smaku jest częstką lub odpowiednikiem naszych dolarowych manufaktur. W miarę, jak się bogacimy, rdzewieją nasze idee.

(tłum. J. J.).

REKOPISY I KORESPONDENCJE ADRESOWAĆ NALEŻY DO REDAKCJI „GŁOSU PLASTYKÓW”. — ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI „GŁOSU PLASTYKÓW”: KRAKÓW, „DOM ARTYSTÓW”, PLAC ŚW. DUCHA L. 5, TEL. 117-08, — K. CZEKOWE 405.440. — PRENUMERATA ROCZNA MIĘSIĘCZNIKA „GŁOS PLASTYKÓW” WRAZ Z PRZESYŁKĄ POCZTOWĄ (ZA 12 NUMERÓW) WYNOŚI ZŁOTYCH 10, PÓŁROCZNIE ZŁ. 5, NUMER POJEDYNCZY ZŁ. 1. PRENUMERATA ROCZNA DLA ARTYSTÓW ZŁ. 8.

PORADNIA ARTYSTYCZNA
ZWIĄZKU ARTYSTÓW PLASTYKÓW W KRA-
KOWIE, PLAC ŚW. DUCHA L. 5 UDZIELA BEZ-
PŁATNIE WYJAŚNIEŃ STRONOM, KTÓRE
CHCĄ ZASIĘGNĄĆ INFORM. W SPRAWACH:

ARCHITEKTURY, RZEŻBY,
MALARSTWA I GRAFIKI
TAK KOŚCIELNEJ, JAK I
ŚWIECKIEJ, ORAZ W SPRAWACH
PRZEMYSŁU ARTYSTYCZNEGO.

PORADNIA ARTYSTYCZNA OTWARTA CO-
DZIENNIE (Z WYJĄTKIEM NIEDZIEL I ŚWIĄT)
OD GODZINY 10-1 KRAKÓW, PL. ŚW. DUCHA
L. 5, DOM ARTYSTÓW I. PIĘTRO.

INFORMUJĄ W KAŻDYM DZIALE FACHOWCY.

KRAJOWE FARBY ARTYSTYCZNE
OLEJNE
TEMPERA
PLAKATOWE

SĄ WYRABIANE Z NAJLEPSZYCH BARWNIKÓW
DOSKONALE UTARTE

JAKOŚCIĄ NIE USTĘPUJĄ NAJLEPSZYM ZAGRANICZNYM

PROF. ANTONI BUSZEK I SKA
WARSZAWA, TAMKA 1 — TELEFON 27-360.

SĄ NA SKŁADZIE W ZWIĄZKU ARTYSTÓW PLASTYKÓW W KRAKOWIE

