



JOZEF MEHOFFER

PROJEKT DEKORACJI DO K. H. ROSTWOROWSKIEGO  
„IUDASZA Z KARYOTU“ (akwarcia)







KAROL FRYCZ

DEKORACJA DO Z. NAŁKOWSKIEJ „DOM KOBIEC”  
(Teatr Polski, Warszawa)

## TEATR A SZTUKI PLASTYCZNE

(Uwagi o Scenografii Polskiej)

(Dokończenie. Patrz *Sztuki Piękne*, str. 257).

Pozatem, zarówno na południu w Italji, jak na dalekiej północy w Anglji, ów średnio-wieczny teatr kościelny miał wszędzie podobny charakter, posługiwał się takimi samymi elementami scenicznych przedstawień, gdyż wszędzie służył tym samym celom: wszędzie za pośrednictwem scenicznego obrazu i akcji ilustrowano niejako tekst opowieści biblijnej. Oczywiście symbolizm chrześcijański odgrywał tu z natury rzeczy ogromną rolę; zwłaszcza, że ułatwiał on i upraszczał i tak wysoce skomplikowane, jak na stan ówczesnej techniki teatralnej, postulaty scenograficzne. Często zresztą w prologu objaśniano dekoracje i dopowiadano to, czego w nich nie zdołano dość jasno wyrazić.

Język i gwara ludowa przeciskały się coraz silniej do usamodzielnionego dramatu liturgicznego, odgrywanego po łacinie: intermedja i interludja dawały tutaj coraz większe pole do popisu, aż z czasem doprowadziły do stworzenia wielkich, zupełnie od kościoła niezależnych widowisk ludowych. Zwłaszcza, że liczne zakazy kościelne, gromiące trywjalne wybryki interludjowe, przyspieszyły ten proces rozwojowy.

Teatr ówczesny, wyszedłszy z kościelnego gmachu na plac publiczny, na ulicę, miał duże trudności do zwalczenia: zaaranżowanie dekoracyj scenicznych, uzmysławiających choćby tak proste fragmenty tła akcji, jak raj — piekło — niebo, nie było łatwe. Naturalnie dotychczasowe doświadczenie scenografów kościelnych zostało tu odpowiednio wyzyskane i dostosowane do odmiennych nieco warunków.

Jak w kościele, tak i tu, dekoracje miały charakter simultaniczny, t. zn. że wszystkie miejsca akcji były odrazu, jednocześnie zaznaczone i skonstruowane, przyczem dekoracje te mogły być zbudowane obok siebie w linii prostej, w kole, czy też w półkolu, albo też w specjalnych domkach drewnianych w formie jakgdyby klatek, t. zw. *mansions*, które mogły mieć 2 a nawet 3 kondygnacje.

W miarę postępowania akcji aktorzy przechodzili z jednej części do drugiej; w razie po-

trzeby posługiwano się też przesuwaniem pewnych fragmentów na wozach, sposób to znany jeszcze w teatrze klasycznym.

Ów *simultanizm*, t. j. jednoczesność w uzmysłowieniu wszystkich sytuacji, jakich wymaga postępująca kolejno (w czasie) akcja dramatu, odpowiada w zupełności takiemu samemu *simultanizmowi* w malarstwie, gdzie na jednym i tym samym obrazie artysta średniowieczny przedstawiał równocześnie wszystkie kolejne stadja zamierzonego cyklu, umieszczając obok siebie poszczególne sceny i tego, co się działo przedtem, i tego, co nastąpiło potem.

W ówczesnej scenografii główną rolę odgrywał oczywiście malarz-dekorator, nie architekt; zadaniem prostego niecieraz cieśli, nawet nie budowniczego, było przygotowanie odpowiedniej konstrukcji drewnianej, do której następnie przyczepiano nie tylko malowane dekoracje ale i wschodnie dywany i złociste opony etc.

Owa średniowieczna *Biblia Pauperum*, jaką były bezsprzecznie ówczesne dekoracje, musiała być efektowna, nade wszystko barwna, wprost jaskrawa, ażeby mogła oddziaływać na szerokie tłumy, czy to w misterjach mówionych lub mimicznych, czy to w wielkich przedstawieniach na placach publicznych; taki teatr miał zawsze charakter czegoś odświętnego i uroczystego, czegoś niecodziennego — bez względu na charakter religijno-mistyczny widowisk kościelnych a świeckich i gminnych teatrów t. zw. ludowych, które w istocie rzeczy były mieszczańskimi.

To też malarz był wprost niezbędnym członkiem teatralnego zespołu, niezbędnym i wysoko cenionym.

C. Cohen w swej historii, inscenizacji średniowiecznych widowisk kościelnych zaznacza, że w Lyonie, w czasie od XIV do XVI w. znano około 500 nazwisk malarzy, zajmujących się sporządzaniem dekoracji do misterjów. Malarze ci trzymali się naturalnie znanego sobie zasobu form i środków technicznych, t. j. stylu swej epoki.

Na czele rozwoju teatru średniowiecznego kroczyła Francja, gdzie już w XV w. widowiska o charakterze nie kościelnym, lecz świeckim, zaczęto odgrywać pod dachem, w przestrzeni ze wszech stron zabudowanej.

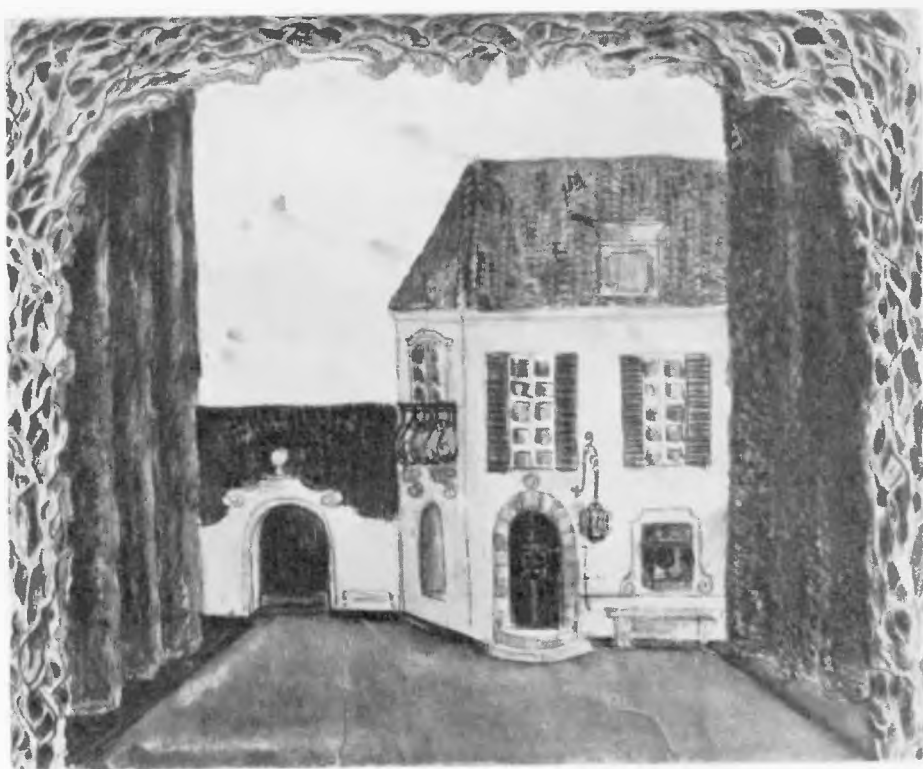
Stąd do przyszłego teatru dworskiego, do teatru Racine'a i Molière'a i do późniejszego, zupełnie już nowoczesnego teatru w okresie Fr. J. Talmy (1763—1826) i po nim — jeden tylko krok i to niewielki (mam na myśli zawsze: scenografię).

Charakter tła scenicznego coraz bardziej nabierał cech specyficznie malarskich; scena stała się obrazem jeno, na tle którego występowali aktorzy, niezawsze i niebardzo z tym obrazem harmonizując. Doprowadziło to z czasem do nieznośnego konwenansu, do skompromitowania nawet samego wyrazu „teatralny“, który stał się synonimem czegoś fałszywego, sztucznego, taniego, udanego etc., słowem czegoś, czego unikać i od czego stronić należy.

Diderot w swych wybornych *Essais sur la Peinture* nazywa lichy, na szkolny sposób namalowany obraz wręcz teatrem: *c'est un théâtre* — i dodaje, że jeszcze nikt nigdy nie namalował (i nigdy nie namaluje!) nawet kawałka znośnego obrazu, wzorując się na obrazie scenicznym; jest to zarazem jego zdaniem najbardziej krwawa satyra na naszych aktorów, na nasze dekoracje i może na naszych poetów (*On n'a point encore fait, et l'on ne fera jamais un morceau de peinture supportable d'après une scene théâtrale; et c'est, ce me semble, une de plus cruelles satyres de nos acteurs, de nos décorations, et peut-être de nos poètes.* „*Essais sur la Peinture*“ par Diderot, Paris, 1796, str. 71).

Opinia Diderot'a stanowi niezmiernie ciekawy przyczynek do kwestji wzajemnego stosunku malarstwa i teatru. A skoro już mowa o tym estetyku XVIII wieku, dodajmy, że kładł on silny nacisk na pierwiastek ekspresji zarówno w sztuce plastycznej, jak i w grze teatralnej, mówiąc, że aktor, który nie zna się na malarstwie, to lichy aktor; malarz zaś, który nie jest fizjonomistą, to lichy malarz (*Un comédien qui ne se connoît pas en peinture, est un pauvre comédien; un peintre qui n'est pas physionomiste, est un pauvre peintre* — Ibidem, str. 41).

Efektarstwo specyficznie malarskie zawojowało teatr bardziej jeszcze niż we Francji —



KAROL FRYCZ

SZKIC DO DEKORACJI DO MOLIERA „GEORGE DANDIN”  
(Teatr Polski, Warszawa)

w Italji, a mianowicie od czasu, gdy w dobie Bramantego i pono dzięki niemu (w r. 1508), zastosowano do malarstwa scenicznego zasady perspektywy celem osiągnięcia zupełnej iluzji wzrokowej (por. studjum E. Flechsig'a o dekoracjach nowoczesnego teatru w Italji od początków aż do końca XVII w.). Perspektywa stanowi zarazem najbardziej charakterystyczne znamię sceny nowoczesnej, w odróżnieniu od średniowiecznej. W miejsce symbolu przyszła realistyczna iluzja, scenę simultaniczną zastąpiła scena ze zmiennymi dekoracjami.

W r. 1519 podobno pierwszy raz, także w Italji, zastosowano użycie teatralnej kurtyny. Skoro szło głównie o zaskoczenie widza perspektywą malowanej architektury na scenie, należało oczywiście ukryć przed jego okiem przygotowanie tej sztuczki, a zwłaszcza zmienianie dekoracji podczas przedstawienia.

Głównym teoretykiem nowej włoskiej scenografji stał się Sebastiano Serlio (1475-1552), malarz i architekt z Bologni, autor siedmiu ksiąg o architekturze, współczesny Vignoli (Giacomo Barozzi, 1507—1573, twórca „Pięciu porządków architektonicznych”).

Serlio nie używał jeszcze kurtyny, nie potrzebował jej, gdyż nie stosował zmian dekoracji, a uznawał jedynie trzy typy czyli formy dramatu: tragedję, komedję i dramat satyryczny. Dla każdego typu opracował Serlio jedno tylko tło sceniczne, w którym były przewidziane wszystkie potrzebne dla jakiejś sztuki miejsca, t. j. sytuacje.

Jest zatem ten typ renesansowy jeszcze typem pośrednim, gdyż przy pewnego rodzaju jednoczesności miejsc scenicznej akcji, scenicznego tła, operuje on już perspektywą i jednolitością malarskiego ujęcia.

Wobec tego, że aktor („ciało trójwymiarowe”), poruszając się, bardzo łatwo może zepsuć



i nawet ośmieszyć dwuwymiarowy obraz, opracowany perspektywicznie w określonej skali, Serlio scenę swą podzielił na dwie części: przednią (płaską) i tylną (lekko wznoszącą się ku górze); na przodzie grali aktorzy, w tyle zaś *grały* dekoracje, jako dalekie sceniczne tło, nieprzeszkadzając sobie, po malarsku rzecz biorąc, wzajemnie — co się przecież dziś jeszcze nicraz na różnych scenach zdarza.

Nowe te zdobycze przedostały się natychmiast do teatrów pałacowych, które utrzymywał prawie każdy większy magnat, władca i nie władca, w Italji.

W XVII wieku malarski przepych tła scenicznego osiągnął w teatrach włoskich swoje apogeum. Przedstawienie samo, balet, tekst literacki czy muzyczny, stało się tylko pretekstem niejako do coraz to wspanialszej wystawy. Autor i aktor musiał się stosować przede wszystkim do malarza. O tem, że teatrowi, jako sztuce odrębnej i autonomicznej, nie wyszło to na dobre, poucza dostatecznie historia teatru i piśmiennictwa dramatycznego.

Z Italji ów malarsko-illuzjonistyczny kierunek, o stylu w swej zasadzie zdecydowanie realistycznym rozprzestrzenił się dość szybko po całej Europie.

W XVIII wieku zasłynęła jedna zwłaszcza rodzina malarzy-dekoratorów, pochodzących z Italji, którzy pracowali głównie dla teatru, od Neapolu i Barcelony, aż po Londyn i Petersburg, a mianowicie: Galli Bibiena.

Było dziesięcioro malarzy tego nazwiska (m. i. jedna kobieta); w dziedzinie teatru zasłynęli jednak najbardziej czterej: Ferdinando Galli Bibiena (1657—1743), znany zarówno w Wiedniu jak i w Barcelonie, syn jego Giuseppe (1696—1756), który dostarczał dekoracji do teatrów Wiednia, Drezna, Monachjum, Pragi, Linzu, Stuttgartu, Berlina, Bayreuthu i Paryża, Carlo Galli Bibiena (ur. 1728, zmarły w Rosji, dokąd wyjechał w r. 1778), syn poprzedniego, jeszcze bardziej może niż ojciec ruchliwy, gdyż pracował także w Anglji, a wreszcie Antonio (1700—1774), dekorator teatru wiedeńskiego.

Jest rzeczą wprost nie do wiary, ażeby Carlo Galli Bibiena, który z Neapolu umiał trafić aż do Anglji i nawet w r. 1778 do Rosji, nie zawadził o Polskę. Jest rzeczą nieprawdopodobną, ażeby nie słyszał o Stanisławie Augustie, o teatrach w Warszawie i po różnych polskich magnackich siedzibach, żeby więc gdzieś dla kogoś w Polsce nie wymalował *akuratnie* jakiegoś scenicznego *prospektu*! W mało dotąd opracowanych naszych źródłach brak jednak potwierdzenia tej hipotezy. „Tem gorzej dla źródeł“!

W każdym razie — dekoracja barokowa z Italji zapanowała wszechwładnie we wszystkich krajach Europy; dekoratorzy włoscy pracowali długie lata także w Polsce i w Rosji; stan taki trwał aż do naszych prawie czasów, aż do schyłku XIX stulecia.

Zaprzeczenie wprost barokowego teatru włoskiego, w którym dominującą postacią był malarz-dekorator i *prospettivista* — stanowił w XVII w. teatr angielski, w którym właściwie obchodzono się wogóle bez malarza. Autor i aktor był tam właściwie wszystkim.

W t. zw. teatrze Shakespear'owskim, który wyrósł w gruncie rzeczy z dawnego teatru średniowiecznego, zachowując niejako to samo znaczenie symboli i ten sam idealistyczny, a nie realistyczny kierunek, mamy do czynienia nietyle z dekoracjami w zwykłym tego słowa znaczeniu, ile z przestrzenią sceniczną, racjonalnie rozczłonkowaną na scenę przednią, tylną, górną, dolną, odgraniczaną zazwyczaj zasłonami.

Na ten temat — konstrukcji sceny w dobie Elżbietańskiej — istnieje osobna fachowa literatura. Na podstawie dawnych drzeworytów, oraz oryginalnych szkiców z r. 1596, 1631, 1640, 1672, usiłowano zrekonstruować tę scenę a nawet zastosować ją do nowoczesnych potrzeb zreformowanego teatru, zwłaszcza w Niemczech (Monachjum i t. d.). Studja C. Brodmeiera i B. Neuendorfla o teatrze angielskim w dobie Shakespear'a, dostarczyły tu obfitego materiału, pozwoliły ustalić kilka zasadniczych typów bułowy przestrzeni scenicznej w tym teatrze.



KAROL FRYCZ

DEKORACJA DO WYSPIAŃSKIEGO „NOCY I ISTOPADOWEJ”  
(Teatr Polski, Warszawa)

Z genialną artystyczną intuicją zwraca się ten angielski poeta wprost do wyobraźni teatralnego widza-słuchacza, wiedząc, że najbardziej pomysłowa scenerja nie zastąpi lotności fantazji i nie nadąży szybkemu tokowi akcji:

...O bądźcie laskawie —  
Czego na scenie brak, niech myśl naprawi

— czytamy w ostatnim wierszu prologu do III aktu *Króla Henryka V*, tego samego prologu, który zaczyna się od słów:

Na wyobraźni skrzydłach niechaj leci  
Ta nasza scena z nieminiejszą szybkością  
Od lotu myśli...

Oto jest tajemnica i zarazem podstawowe charakterystyczne znamię Shakespear’owskiej scenografji, zbudowanej na fundamencie... lotnej fantazji. Genezę i filozofję, a zarazem doskonały konkretny przykład owej scenografji zawiera następujący ustęp z prologu do *Króla Henryka V*, gdzie Shakespeare nawiązuje wyraźnie do drewnianej budowy ówczesnego teatru, przypominającej swą konstrukcją kształt litery „O” (cytuję w przekładzie Jana Kasprowicza):

*Wybaczcie zatem, wy wszyscy dostojni,  
 Że się duch płytki i poziomy ważył  
 Na rusztowanie wprowadzić niegodne  
 Przedmiot tak wielki! Obejmieź ten kurnik  
 Olbrzymie łany Francji? Czyż możemy  
 W tem „O” drewnianem zmieścić choćby hełmy,  
 Co pod Agincourt siały przestraszyć wokół?  
 Wybaczcie zatem! Jeśli krzywy znaczek  
 Może na małym świstku znaczyć miljon,  
 To i nam, zeru w tym wielkim rachunku,  
 Na wyobraźnię swą pozwólcie działać!  
 Wystawcie sobie, że w tem tu okoku  
 Zamknęto teraz dwie wielkie monarchje,  
 Których zuchwale podniesione czoła*

*Dzieli ocean wąski, niebezpieczny.  
 Uzupełnijcie braki swoją myślą,  
 Jednego człeka na tysiąc rozdzielcie  
 I urojone wytwórzcie zastępy.  
 Gdy wspomnim konie, ujrzyjcie je w duchu,  
 Ziemię kapiące dumnymi kopytą.  
 Albowiem tylko myśli wasze mogą  
 Ubrać królów i z miejsca na miejsca  
 Lotem przenosić i czas przeskakiwać  
 I wydarzenia długich lat do jednej  
 Właczać klepsydry. By był skutek taki,  
 Ja, chór, dopowiem tej historii braki,  
 Zaś jako prolog rzucam prosby słowo:  
 Bądźcie cierpliwi, nie sądzcie surowo!*

Izabela z Flemingów ks. Czartoryska, podając charakterystykę Shakespear'a w opisie pamiątek po nim w „Domu Gotyckim“, zaznacza (cytując według L. Bernackiego „Shakespeare w Polsce do końca XVIII w.“, Kraków 1914, str. 23): „Urok dzieł jego zawisł jedynie na mocnych i trafnych myślach, na doskonałym poznaniu serca ludzkiego, na zapalnej i zawsze świeżej imaginacji i na obrazach, jakie on tylko był w stanie kreślić, nie zaś na kształtności układu lub powierzchownych powabach.“

*Powierzchowe powaby* zostały Shakespear'owi przydane dopiero później, w postaci dobrze i nam znanych, barokowych, malowanych, z płótna, tektury i z drzewa sporządzonych dekoracji!

Nie zdołały one zabić ducha poety, ale sprawiły, że przez kontrast tego, co w teatrze dawał autor i tego co przed oczy stawiał malarz-dekorator teatr, w tej postaci, w jakiej przetrwał prawie cały wiek XIX, stał się niemal wszystkim tembardziej obmierzły.

Konieczność reformy teatru, reformy oprawy scenicznej t.j. scenografji, zwłaszcza w inscenizacji utworów dramatycznych o wysokim poetyckim napięciu, stała się kwestją palącą.

Owe dążności reformatorskie, które w dzisiejszych już czasach nabrały wszelkich cech pospolitej ekstrawagancji, ujawniły się w dwu zasadniczych kierunkach: realizmu i idealizmu, a ogarnęły w zakresie obchodzącej nas tutaj dziedziny nie tylko plastyczną stronę inscenizacji teatralnej, ale nawet samą architekturę i techniczne wyposażenie teatralnego gmachu. Nawiązywano przytem niejednokrotnie do dawnych form teatru, nawet w dobie starożytności, średniowiecza i w czasach Shakespeara; dlatego, choć nie idzie tu o dzieje teatru czy samej scenografji — wszystkie te dygresje historyczne były konieczną wprost rzeczą. Dopiero w ich świetle czasem niejedna reforma nabiera właściwego i zrozumiałego charakteru.

Nie wdając się w szczegóły i fakty dość powszechnie znane, przypomnę tutaj tylko główne momenty tego przeobrażenia, jakie przechodziła scenografja pod wpływem tych czy innych reformatorskich kierunków.

Przedewszystkiem, jakkolwiek teatralne malarstwo dekoracyjne o stylu barokowo-italijskim uważane było za osobną specjalność, nieraz powierzano i innym malarzom opracowanie tła scenicznego, projektu kostjumów etc. i to zarówno w XVIII w. (np. Van Loo, Boucher, Fragonard, u nas Bacciarelli), jak i w XIX (np. Jean-Baptiste Isabey, 1767—1855, od 1805 r.: *premier peintre de l'Impératrice*, a następnie: *dessinateur du cabinet et des cérémonies, directeur des décorations de l'Opéra*). Nie jest to więc bynajmniej zdobycz nowszych, ostatnich czasów.

Inna rzecz, że położył temu kres na dłuższe lata kierunek realistyczny a nawet wręcz naturalistyczny, zmierzający do oddania na scenie wiernej i ścisłej prawdy nawet w teatralnych dekoracjach i rekwizytach. Artyzm nie miał tu oczywiście prawie żadnej możności przejawienia się w twórczej formie; na tle dążenia do niewolniczego naśladowania natury, jako wzoru, wydoskonalono jeno illuzjonistyczną technikę malarską.





WINCENTY DRABIK

DEKORACJA DO SŁOWACKIEGO „FANTAZY”

(Teatr Narodowy, Warszawa)

Bez względu jednak na swój charakter, teatr od końca XVIII w. wywiera wpływ prze-  
 możny na malarstwo i rzeźbę przez lat sto niespełna. Pierwszym, który zwrócił u nas na to  
 uwagę, był prof. J. Bołoz-Antoniewicz (w Monografji o Grottgerze, Lwów 1910). Od czasów  
 rewolucji francuskiej i cesarstwa, teatr staje się normą obrazu historycznego. „Teatralność  
 jest też jednym z głównych znamion sztuki XIX wieku, a ostateczne jej przewyciężenie naj-  
 ważniejszym sukcesem ostatnich lat dwudziestu. Wychowani w tej sztuce i w tych wyobraże-  
 niach, nie zdajemy sobie nawet sprawy, do jakiego stopnia to malarstwo historyczne było  
 teatralnością zakażone i jak bardzo ono, zrzekając się prawa pierworodztwa, świat ograni-  
 czało do warunków zdawkowej sceniczności, dając to i tyle tylko, coby bez uszczerbku na deski  
 teatralne przeniesionem być mogło. Każdy temat trzeba było sprowadzić z dramatem histo-  
 rycznym do wspólnej podstawy, zbudować go niejako na poprzecznym przekroju sceny, tea-  
 tralnie i scenicznie uprawdopodobnić. „Prawdę” obrazu historycznego sądzono z łoży w pro-  
 scenium. Rezultatem tego krzyżowania był „obraz żywych osób” na scenie i na płótnie. Jako  
 skutek dalszego wzajemnego oddziaływania sceny i malarstwa powstawały różne rodzaje mie-  
 szane, powstał melodramat. Powiedzmy śmiało i otwarcie: znaczna część sławnych i naj-  
 sławniejszych dzieł Grottgera... rodzi się z melodramatycznych nastrojów”. („Grottger”  
 str. 99—100).

W istocie, całe nasze malarstwo historyczne — ileż zawdzięcza teatrowi! Przypomina  
 się na widok tych naszych obrazów aż nazbyt często złośliwy Diderot. Miał rację!...

Orgji naturalizmu dał początek teatr meiningeński (1874—1890). Idealem jego było  
 kopjowanie życia. Teatr ten założył specjalne Muzeum Rekwizytów, którem się szczylił, jako  
 dokumentami prawdy scenicznej i które obwoził po Europie; w r. 1884 miała sposobność po-  
 dziwiać to muzeum osobliwości także i Warszawa.

Analogiczny kierunek reprezentował we Francji *Théâtre Libre*, założony przez A. Antoine’a  
 w 1887 r., a następnie przez czas pewien teatr *Odéon*. Antoine posunął się tak daleko w konse-

kwencji naturalistycznych założeń, że wystawiając sztukę *Les Bouchers* (Rzeźnicy) F. Icrès'a — kazał na scenie wywiesić prawdziwe ćwiartki mięsa! W innej sztuce, na placyku małego miasteczka, gdzie toczyła się akcja, umieścił prawdziwy wodotrysk. Publiczność podobno śmiała się z tego pomysłu. Kilka lat temu widziałem takiż wodotrysk na scenie „Teatru Wielkiego” w Warszawie; tu nikt się jednak nie śmiał, nikt nie oponował, choć szmer fontanny konkurował z dźwiękami operowej orkiestry...

W Rosji Konstanty Siergiejewicz Stanisławskij (właściwe nazwisko: Aleksiejew), wspólnie z Włodz. Niemirowiczem-Danczenką zakłada *Teatr Artystyczny* (Moskwa 1898), w którym również holduje naturalistycznemu kierunkowi. Stanisławskij pozbawił grę aktorską szablonu i rutyny, podporządkował wszystko autorowi dramatu, uważał za główny postulat idealnie wierną interpretację sceniczną dramatycznego tekstu, a zarazem — wedle słów Wł. I. Everta (w piśmie „Teatr”, 1928, Nr. 2) — „posunął imitację do granic, przy których zatracą się samo pojęcie imitacji”.

Mimo wszystko jednak w Moskiewskim Teatrze Artystycznym znalazło się z czasem miejsce także dla twórczych artystów; dla takich malarzy, jak Jegorow, Al. Benois, Bakst, Sudiejkin, Golowin, Roerich, Korowin, Szuchajew, jak później nawet Gonczarowa i Larionow. Był to już wpływ tego, co Stanisławskij widział i podziwiał w Paryżu, w *Théâtre d'Art* i *Théâtre de l'Oeuvre*.

W r. 1890 Paul Fort et Lugné Poë powołują do życia *Théâtre d'Art*, który w r. 1892 został przekształcony w *Théâtre de l'Oeuvre* (Lugné Poë wraz z G. Maucclair'em i Vuillard'em); w tym to teatrze powołuje się stale do współpracy takich artystów jak np. M. Denis, Vuillard, Bonnard, Sérusier, Toulouse-Lautrec, Odilon Redon, Carrière, K. X. Roussel, Rochegrosse i i.

Hasło tego teatru, przeciwstawiającego się wyraźnie naturalizmowi, brzmi: w teatrze — słowo stwarza dekorację, tak, jak wszystko inne (*La parole crée le décor comme le reste*); zamiast lichy imitacji życia, należy przeciwnie odnaleźć wewnętrzny cud życia codziennego, jego ukryty mistyczny sens. W konsekwencji, na scenie tego teatru zapanowała niepodzielnie poezja, wyrafinowany artyzm, często spowity w mgiełki symbolizmu.

Zerwanie z wszelką illuzją, uproszczenie dekoracji, staranna selekcja elementów plastycznych, niezbędnych do określenia atmosfery każdej sceny, oraz artystyczna stylizacja i całkowite scharmonizowanie dekoracji z kostjumem — oto znamiona tego teatru i nowego, zrodzonego tam kierunku, który potem znalazł zarówno w Niemczech jak i w Rosji niejednego naśladowcę, wyznawcę i kontynuatora.

Istny najazd sztuki rosyjskiej na Paryż, świetnie przygotowany i zorganizowany przez Al. P. Izwołskiego, z początku (1906—1910) ministra spraw zagranicznych, a potem od r. 1910 ambasadora rosyjskiego w Paryżu (on sam mówi o tych przygotowaniach w swych pamiętnikach), natrafił już na grunt nader podatny.

W r. 1907, jako preludjum, zorganizowano w Paryżu pięć koncertów muzyki rosyjskiej; w r. 1908 wystawiono Borysa Godunowa, z dekoracjami podług szkiców Golowina i (do IV-go obrazu) Al. Benois. W r. 1909 cały cykl imprez muzycznych, tanecznych (balet Fokina) i debiut Baksta w Judith (z Sjerowem), w Cleopatre. Pozatem dekoracje Roericha, Korowina i i. W r. 1910 świetne popisy Baksta (Shéhérezade) i Al. Benois (w r. 1911: Petrouchka), które trwają aż do wybuchu wojny w 1914 r.; pozatem triumfy S. Diagielewa, a z plastyków Sudiejkina, Roericha, N. Gonczarowej, w muzyce Strawińskiego.

Doskonale obmyślona akcja propagandowa wydaje owoce prawie po dziś dzień jeszcze. Artyści rosyjscy zdobyli Paryż...

Potem Paryż poznaje balet szwedzki, z którym współpracują tacy artyści, jak F. Léger, Jean Hugo, Laprade, Steinlen, Foujita, Picabia; comte de Beaumont organizuje nader ciekawą Soirées de Paris, z udziałem: Picasso, Braque'a, Derain'a, M. Laurencin.

Rzecz prosta, w balecie odgrywa dekoracja i kostjum bez porównania większą rolę, niż

CZEŚNIK



BOLESŁAW ŚMIAŁY. AKT DRUGI

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

STUDIUM KOSTIUMOWE DO WYSPIAŃSKIEGO  
„BOLESŁAWA ŚMIAŁEGO” (rys. ołów)

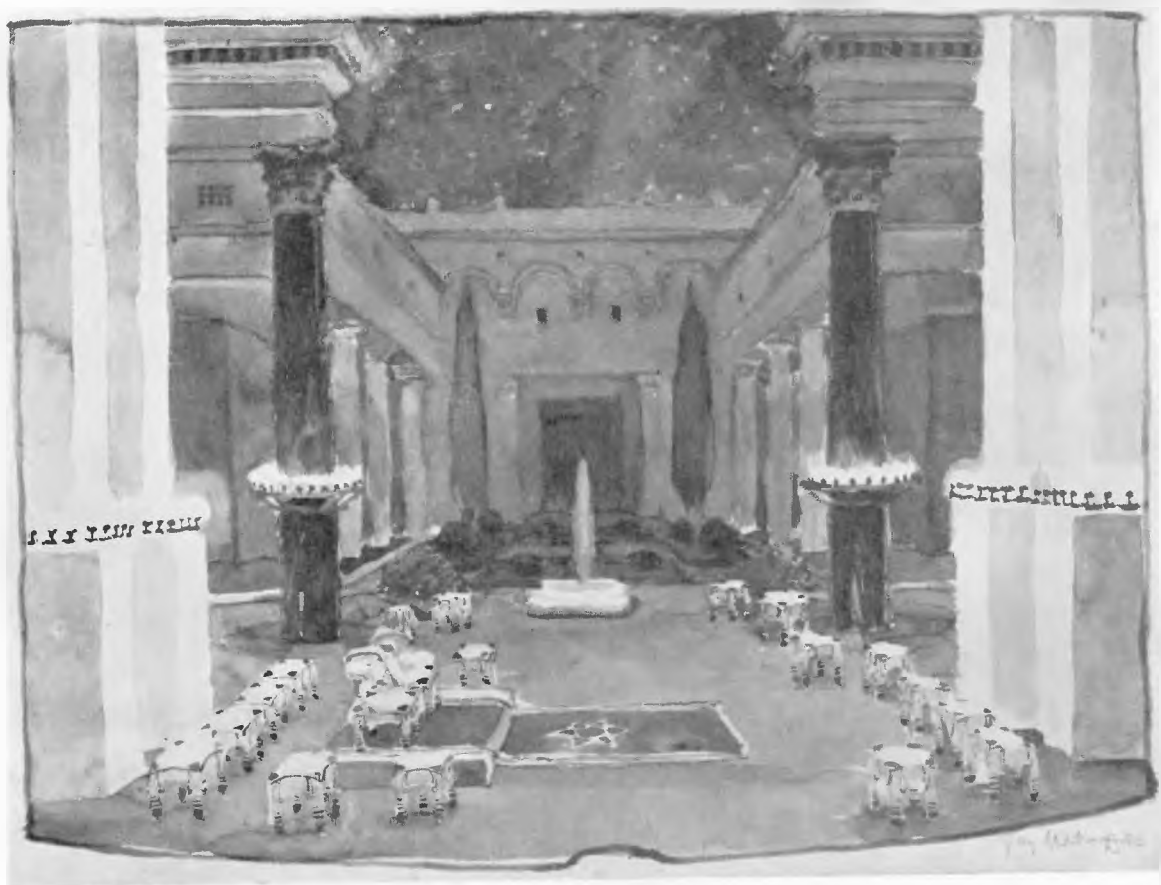
© 1904 Włodzimierz Żółty



PROTESILAOS

STUDIJUM KOSIJU MU I PROTISILAU DO WISPIASKIEGO  
PROTESILAOS I LAODAMIA

(W. Władysław Janowski, Kraków)



JÓZEF MEHOFFER

SZKIC DO DEKORACJI DO K. H. ROSTWOROWSKIEGO  
„JUDASZA Z KARIOIU”

(Teatr Miejski im. Słowackiego, Kraków)

w dramacie; tam artysta-plastyk niejako balet stwarza, nie jest więc prawie niczem krępowany w swej pomysowości; tu liczyć się musi ze słowem autora i z grą aktorską.

Taką właśnie skromną, ale właściwą rolę wyznaczał scenografom nowy kierownik Teatru des Arts (1910), Jacques Rouché, który odkrył dwa wielkie talenty dekoratorskie, późniejsze sławy paryskie, nazwiskiem Maxime Dethomas i Dréa. Współdziałają tam jednak i inni, jak René Piot, G. Desvallières, Dunoyer de Ségonzac, Laprade, Guérin, Fr. Jourdain. Ten sam J. Rouché, zostawszy kierownikiem Opery paryskiej, wprowadza do tego teatru artystów, jak — prócz niektórych, już wymienionych — M. Denis, Bakst, Zuloaga, R. Dufy, Dufresne etc.

Na bliższą uwagę zasługują też różne poczynania i eksperymenty wielu innych paryskich twórców teatralnych, inscenizatorów obdarzonych dużą inwencją, jak Jacques Copeau (Vieux-Colombier), jak uczeń Gumier'a Charles Dullin (l'Atelier), Louis Jouvet (Comédie des Champs Elysées), Gaston Baty (La Chimère), G. Pitojeff, jak grupa Art et Action, której przewodził p. Autant i pani Autant Lara (pomysłowa inscenizacja *Wesela* Wyspiańskiego z marjonetkami naturalnej wielkości.) Szczegóły można znaleźć w książkach L. Moussinac'a i L. Cogniat'a — tutaj niestety nie mogę bliżej się nimi zajmować.

Promotorem ideowym całego nowego ruchu, zmierzającego do reformy sztuki teatru, do usamodzielnienia jej i do zerwania z niej pęt obcych, był przedewszystkiem Edw. Gordon Craig (od 1896 r.); działalność jego i jego wpływ nie ograniczały się do jednego kraju, lecz wszędzie w Europie zaznaczyły się wyraźnie.

Sztuka teatru dla niego, to ani gra aktorska, ani utwór literacki, ani *mise en scène*, ani taniec; sztuka teatru składa się z szeregu elementów: „z gestu“, który jest duszą gry, ze słów które są ciałem literackiego utworu, z linii i barw, które są istotą samą dekoracji, z rytmu, który jest esencją tańca“. Marzył mu się twórca, któryby był w jednej osobie równocześnie: reżyserem, autorem, aktorem, twórcą dekoracji i kostiumów, inscenizatorem.

Protest przeciw realistycznemu, anarchistycznemu kierunkowi nowoczesnego teatru jest główną treścią pism i działalności Gordon Craiga w tej dziedzinie: „Nowoczesny teatr realistyczny, niepomny wszelkich praw sztuki, chce być odbiciem epoki. Wszelako daje on odbicie tylko cząstki epoki, odrzuca zasłonę i ukazuje oczom naszym rozwichrzoną karykaturę człowieka i jego życia, figurę gminnej postawy i wstrętnej powierzchowności. Realizm zawiera posiew bytu, a jakkolwiek serce człowieka współczuje głęboko niedoli tych, których los ściga nieubłagane, niemniej artysta nie powinien nigdy sztuką swoją z jej potężną siłą wyrazu dopomagać do burzenia tej równowagi, jaką tworzyć i zachować jest celem ludzkości“.

Realizm teatralny spotkał się też z żywą reakcją w Niemczech; bankructwo dekoratorskie Meiningerńczyków i teatru w Bayreuth było aż nadto widoczne, a stało się wprost czemś rażącym na tle nowych prądów artystycznych u przełomu XIX i XX stulecia.

Jednym z pierwszych był szwajcar Adolf Appia, autor książki o muzyce i inscenizacji (1899); najbardziej ruchliwym teoretykiem reformy teatralnej stał się Georg Fuchs, głoszący potrzebę od-teatralizowania teatru. W r. 1907, wraz z takimi zwolennikami nowego ducha i nowego stylu w teatrze, jak prof. Littmann jak malarze: O. Graf, Fritz Erler, E. Stern i i., założył Fuchs w Monachjum Künstlertheater.

W r. 1901, zrazu w kabaretowym teatrzyku „Schall und Rauch“, rozpoczyna swą inscenizatorską działalność na szerszą skalę: Max Reinhardt. „Bożyszcze teatru niemieckiego i niewątpliwie największa sława nowoczesnego teatru wogóle“ — pisał o nim A. Zagórski ex re jego 25-lecia w „*Życiu Teatru*“ (1926 r.).

Kierunku Reinhardta nie można określić jednym zdaniem; zmienia się u niego wszystko i wciąż ulega przeobrażeniu; a więc eklektyzm o niezmiernie szerokiej skali, zarówno scenicznych środków ekspresji, jak i stylu, rodzaju inscenizacji. Zwłaszcza reżyserję tłumów w scenach zbiorowych doprowadził Reinhardt do mistrzowskiej doskonałości. Powołując do współpracy najwybitniejszych malarzy, stosował z podziwu godną wszechstronnością najrozmaitsze style i rodzaje scenicznej oprawy, od najbardziej prymitywnych środków naturalistycznych aż po najbardziej wyrafinowaną stylizację. I na jak różnych przestrzeniach scenicznych: od małej scenki kabaretowej aż po wielką scenę teatru monumentalnego na arenie cyrkowej, dla pięciu tysięcy widzów!

Reinhardt, którego wpływ na różne teatry, nie tylko w Europie, od Paryża po Moskwę, ale i w Ameryce, jest bezsprzeczny, może być również uważany za wielkiego reformatora teatru, w istotnym i w najszlachetniejszym tego słowa znaczeniu. Stosując wszelkie zdobycze nowoczesnej techniki (samoistna rola światła!), nie ograniczył się do nich w swej reformatorskiej akcji. Jego działalność nie polegała na samej reformie jakiegoś jednego z pośród wielu elementów sztuki teatru; uwzględniała ona bowiem wszystkie. Scenografia Reinhardtowska musi być rozważana zawsze w ścisłym związku z wystawianym dramatem, ze sposobem reżyserkiej koncepcji i gry aktorskiej. Osobno — mówić o niej niepodobna. I to właśnie jest cechą dla Reinhardta ogromnie znamioną!

Jest bowiem dziś jeszcze wielu pseudo-reformatorów, którzy tracąc z oka integralność sztuki teatru, ludzą się, że wystarczy np. zreformować maszynę sceniczną (w Théâtre Pigalle w Paryżu dekoracje są np. ruchome nie tylko w kierunku pionowym, ale i w poziomym — od głębi sceny ku widzowi i naodwrot), czy też ustawić na scenie zamiast malowanego tła żelazne fabryczne rusztowania (Meyerhold, Tairow), albo wprowadzić do treści scenicznych utworów moment walki klasowej (Piscator), agitację i propagandę pewnych hasel spo-





STANISŁAW SLIWIŃSKI

(Teatr Polski, Warszawa)

DEKORACJA DO R. ROJANDA „DANTONA”

lecznych i politycznych — ażeby stworzyć nowy zupełnie teatr „odpowiadający dzisiejszej epoce“.

Jakgdyby aktualne hasła społeczne, czerpane z prasy codziennej czy z wieców ulicznych — mogły w teatrze zastąpić twórczą moc poezji!

Jakgdyby nowa, inaczej pojęta konstrukcja przestrzeni scenicznej, gardząca malarstwem na korzyść naiwnego maszynizmu — mogła już sama przez się silniej przemówić za pośrednictwem wzroku do duszy widza-słuchacza, do jego uczucia, wstrząsnąć całem jego jestestwem!

Jakgdyby teatr, kokietujący niższe ośrodki społeczeństwa taniemi efektami buntu, klasowej nienawiści, chamskiego prostactwa i ponuro zbrodniczej atmosfery — mógł osiąść „moc wzbudzania entuzjazmu i ekstazy w zbiorowej duszy tłumu“!

Jakgdyby na tem właśnie zasadzała się istota odrębnej sztuki teatru, że — drogą t. zw. reformy — sprowadza się ów teatr do podrzędnej roli pomocniczego środka dla osiągnięcia zupełnie mu obcych, z zewnątrz narzuconych celów.

Zabawne widowisko! teatr w roli sztuki stosowanej: teatr — agitacja społeczna, teatr — wystawa inżynierska czy budowlana.

Ale są też usiłowania jeszcze bardziej pomysłowe. Usiłowania stworzenia teatru o czystej formie — bez żadnej treści życiowej — które prowadzą nieuchronnie do teatru abstrakcyjnego.

Widowisko takie („abstrakcyjne“), które ma dostarczać „niemal wyłącznie wrażeń estetycznych“ — tak opisuje T. Nałęcz-Lipka w *Życiu Teatru*, (Nr. 14 z 1925 r., w artykule o „Czystej Formie“ w teatrze, à propos teorii St. Ign. Witkiewicza):

„Otóż w tak czy inaczej skonstruowanej przestrzeni (jednak zależnie od całości danego widowiska) przy akompaniamencie odpowiednio ułożonych dźwięków (bądź szmerów czy stuków), poruszają się różnokolorowe bryły (kształty sceniczne), zbliżają się do siebie, oddalają, łączą, rozpadają, skaczą, nieruchomieją, nikną, zwiększają lub zmniejszają szybkość ruchu. Naturalnie warunkiem niezbędnym jest tu ścisłe skoordynowanie ruchu kształtów, barw i dźwięków“ (str. 113 — cytata naprawdę dosłowny!).

W tak zreformowanym „teatrze widowisk abstrakcyjnych“ — można by jeszcze zainstalować zimne tusze. Ze względu na głowy widzów; oczywiście...

### III. Teatr i scenografia w Polsce dawnej i współczesnej.

W porównaniu z innymi krajami europejskimi, jak przedstawia się nasz dorobek w dziedzinie sztuki teatru wogóle, a scenografii w szczególności? Czy i co wnieśliśmy do ogólnoludzkiego dorobku? Czy mamy jakiegokolwiek własne narodowe tradycje, czy nasz teatr dawny lub współczesny posiada własne swoje oblicze?

Jeśli chodzi o teatr w dawnej Polsce, odpowiedź na te pytania nie może niestety wypaść pomyślnie. Jak stwierdza F. X. Dmochowski w swej „Sztuce Rymotwórczej“ (Warszawa 1788)—

*U nas przez długie lata był teatr ubogi,  
Miejsce jego trzymały szkolne dyalogi:  
Gdzie, w niezgrabnym układzie, dla prostej zabawy,  
Kiedy pozasiadała liczna szlachta ławy,  
Żaki różne czyniły widowiska z siebie:  
Udawały, co w piekle, co dzieje się w niebie.*

\* \* \*

O tem, jak jeszcze około r. 1900 zapatrywano się na kwestję scenografii i związku dekoracji z wystawianem dziełem, świadczy najlepiej fakt następujący: kiedy w r. 1896 postanowiono we Lwowie wybudować nowy gmach dla teatru (arch. Z. Gorgolewski), pomyślano też o przygotowaniu dekoracji „na zapas“. Sprowadzono więc z Warszawy St. Jasińskiego i ten w ciągu 3 lat (1897—1900) wymalował materiałów dekoracyjnych, kulis etc. na 25.000 metr. kwadr. !... Jasiński pozostał we Lwowie do 1909 r., poczem wrócił do Warszawy. Rzecz prosta, ów gotowy „zapas“, przez niego przygotowany, uniemożliwił zupełnie na dłuższy czas wszelkie nowe poczynania w tej dziedzinie, wszelką niemal próbę dostosowania charakteru oprawy scenicznej do świeżo wystawianej sztuki.

Materiałów do dzieł scenografii i dekoracji teatralnych w Polsce w ciągu XIX w. zachowało się — jak już wspomniałem — niezmiernie mało. Brak niemal zupełnie oryginalnych projektów i szkiców z tych czasów, nawet reprodukcje w czasopiśmie, fotografie i t. p., należą do rzadkości. Zdaje się, że naogół, zwłaszcza jeśli idzie o lata późniejsze, nie mamy czego zbyt żałować! Wszakże tak często zdarzało się wówczas, że zasobniejszy teatr sprowadzał sobie „komplet“ potrzebnych dekoracji i kostjumów „odpowiedniego typu“ wprost z Wiednia lub Berlina. Któż wtedy miał pod tym względem jakiegokolwiek artystyczne skrupuły czy wątpliwości, kto widział w tem zasadniczy problem teatru?

\* \* \*

Dopiero w dobie „Młodej Polski“, za czasów dyirekcji Tadeusza Pawlikowskiego (zm. 1915) w teatrze krakowskim (1894—1899), a następnie lwowskim (1900—1906), gdy Stanisław Wyspiański zjawił się na szerszej widowni życia artystycznego — nastąpiła w całej Polsce gruntowna przemiana, także w dziedzinie teatru.

Była to zarazem epoka impresjonizmu w polskim malarstwie, epoka neoromantyzmu i symbolizmu w polskiej literaturze, epoka nowych haseł, głoszących: zupełną swobodę twórczej indywidualności w imię zasady *L'art pour l'art*, i zerwanie z wszelkim szablonem, rutyną,



STANISŁAW ŚLIWIŃSKI

(Teatr Polski, Warszawa)

DEKORACJA DO I ANGERA „PRZEDMIĘCIA“

konwenansem, z utylitarną tendencją społeczną. Nawiązywano bezpośredni, coraz żywszy kontakt z młodą sztuką Francji, Belgii, Niemiec i krajów skandynawskich, a młodzi polscy poeci wolali wraz z tłumaczem Maertelinka, Miriamem: „Wzdychamy do pieśni, która huraganem przebrzmiałaby nad nami i potężnym technieniem rozwiła choć w części apatię i znudzenie!“

Wrócił do Polski Stanisław Przybyszewski, apostoł nowej sztuki, twórca szeregu do głębi wtedy wstrząsających dramatów, a pod jego wpływem nastroj, groza, poczucie głębokiego tragizmu życia i istnienia — zaczęły coraz częściej przemawiać z desek teatrów polskich, zwłaszcza w Krakowie i Lwowie, do coraz większej rzeszy słuchaczy i widzów. W teatrze Pawlikowskiego scena zaczęła stwarzać nastrój, aktor zaczął *przeżywać* swą rolę. Potężne technienie wydala z siebie ówczesna literatura w postaci dzieł głównych przedstawicieli „Młodej Polski“, Kasprowicza, Tetmajera, Staffa, Żuławskiego, Micińskiego — z których każdy pisał też utwory dramatyczne — oraz znakomitych powieściopisarzy, jak Żeromski, Reymont, Berent i inni. I stało się, że „huraganem“ zabrzmiała pieśń J. Kasprowicza (*Ginącemu światu* 1901, *Salve Regina* 1903), która była wyrazem cierpienia duszy wszechludzkiej, rozmawiającej z Bogiem w niebosiężnych *Hymnach*.

Takie było podłoże, takie tło, na którym wyrósł nowoczesny polski teatr.

Wtedy też odczuwał się St. Wyspiański, artysta-wizjoner o niezwyklej skali twórczego natchnienia, w jednej osobie malarz i grafik, dekorator, twórca do głębi przejmujących witraży, poeta i dramaturg, odnowiciel polskiego narodowego teatru.

Pierwsze jego dramatyczne utwory (*Legenda* 1892, *Meleager* 1894), wydane w Paryżu,

w kraju były prawie nieznane.<sup>1</sup> Dopiero *Warszawianka*, dramat (odegrany w Krakowie (1898), Lwowie (1901, gdzie w roli Marji wystąpiła H. Modrzejewska) i Poznaniu (1902), a nade wszystko *Wesele* (Kraków i Lwów 1901) — przejęły nieznany dotąd dreszczem najszerze sfery polskiego społeczeństwa.

W cyklu swych dramatów Wyspiański uświadomił narodowi ciążącą nad nim winę tragiczną i obudził w nim duszę, wołając: „Czy wy nie macie duszy? nie wiecie, co jest dusza, siła — która jest tem, czem chce i nie jest tem, czem nie chce?”

Jak trafnie zauważył A. Grzymała-Siedlecki w swej monografii o tym niezwykle człowieku teatru (*Wyspiański, Cechy i elementy jego twórczości*, str. 179—180), ponad pisarzem dramatycznym górował w Wyspiańskim pisarz sceniczny. Inaczej mówiąc, utwory jego są więcej widowiskami, niż dramatami w ścisłym odczuciu tego słowa: „Twórca dramatyczny (Ibsen) przemawia do zmysłu słuchowego widza teatralnego. Jego postacie żyją uczuciem, wypowiedzianem nazewnątrż w walce słów. Pisarz sceniczny w idealnym swym wyrazie — wyzyskuje ten pewnik teatralny, że widowia teatru dziesięćkroć silniej pracuje okiem, niż uchem... I doskonała sceniczność utworu polega właśnie na tem, by utwór ten dawał wrażenia wzrokowe i słuchowe w takim stosunku, w jakim je przyjmuje naturalna zdolność odczuwania widza”.

Tak było w istocie rzeczy właśnie u Wyspiańskiego. Oto ciekawy szczegół ze wspomnień Bol. Raczyńskiego:

„Tekst — mawiał — jest sprawą drugorzędną. Połowa tekstu gubi się na widowni. Widza interesuje przede wszystkim dekoracja, kostjum, potem akcja, muzyka, a na końcu zrozumienie tekstu... Widz przede wszystkim patrzy, a potem słucha” (Wyznania artystyczne St. Wyspiańskiego, *Czas*, Kraków 1932, Nr. 273).

Wyspiański, urodzony wśród zabytków starożytnych Krakowa, u stóp Wawelu, był jako malarz uczniem mistrza Matejki, ale nie przejął z jego formy, z jego malarskiego sposobu kształtowania wizji, raczej coś z twórczego napięcia jego ducha.

Miał on przedziwnie silny instynkt teatralny i nader żywe poczucie sztuki scenicznej, dramatu. Wszędzie widzi, wszędzie wyczuwa dramat czy teatr.

Bawiąc w Dreźnie, pisze np. w jednym ze swych listów:

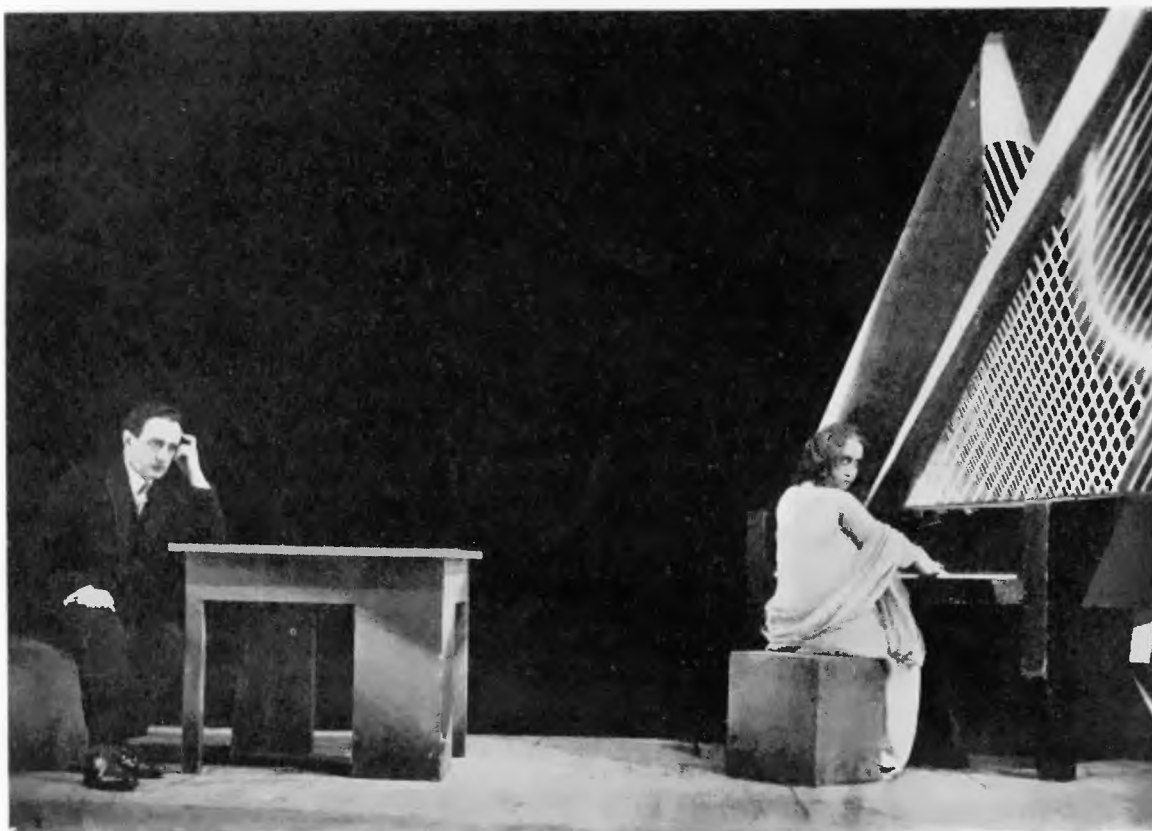
„Zwinger ze swoimi budynkami przypomina wspaniałe teatralne dekoracje; wyobrażam sobie z jaką dumą i pychą chodził wśród tych dekoracji August Mocny, znakomity aktor.

<sup>1</sup> Pierwsze przedstawienia dramatów Wyspiańskiego: *Warszawianka* 29. XI. 1898; *Leleweł* — 20. V. 1899; *Wesele* — 16. III. 1901; — *Legenda* ukazała się w Paryżu 1892 r., *Meleager* w 1894 (potem oba dramaty w Krakowie, 1897). Były to czasy wybitnej malarskiej działalności Wyspiańskiego.

Z teatraljów Wyspiańskiego reprodukowano w wydawnictwie *Dzieła Malarskie* (Warszawa 1925, Inst. Wyd. „Biblioteka Polska”), następujące: Kostjumy do *Protesilaosa* (69), do *Legendy* (78—79), do *Bolesława Śmiałego* (I—VI; 80—82); H. Leszczyńska w roli Katarzyny (Shakespeare: *Poskromienie Złośnicy*), Tabl. VII; L. Solksi w roli Starego Wiarusa (*Warszawianka*), Tabl. XLIII; Ordon-Sosnowska w roli Krasawicy (*Bolesław Śmiały*), Tabl. LV; L. Solksi w roli Strażnika (*Skarb L. Staffa*), Tabl. LXIX; w roli Chudogęby (Shakespeare, *Wieczór Trzech Króli*), Tabl. LXXIII; w roli Jagielly (*Nawojka*), Tabl. LXXVI; Rapsod (*Bolesław Śmiały*), Tabl. LXXVIII.

Ponadto, katalog Dr. Świerza wymienia: Nr. 172 — Widok na Teatr M. z 1895 r.; 245 — Wnętrze Teatru z 1897 r.; 255—263, dekoracje do *Legendy*, z 1872 r.; 438—439, osiemnaście szkiców kostjumowych do *Bolesława Śmiałego*; 441 — szesnastcie szkiców kostjumowych do *Legendy*; 442 — ubrania głowy do *Legendy*; 446 — kasztany, dekoracja; 481 — *Noc Listopadowa*, okładka; 482 — *Wawel-Akropolis*, okładka; 484 — „Wnętrze” do *Warszawianki*; 485 — Orzeł, szkic dekoracyjny do *Warszawianki*; 486 — „Wnętrze” do *Nocy Listopadowej*; 488—490, Dekoracje do *Protesilaosa i Laodamji*; Szkic dekoracyjny świątyni greckiej. — Na tabl. VI reprodukowano projekt kurtyny dla Teatru M. w Krakowie.

Na wystawie jubileuszowej St. Wyspiańskiego w Krakowskim Tow. Przyjaciół Sztuk P., (listopad—grudzień 1932) znalazły się m. i.: ol. projekt kurtyny dla Teatru krakowskiego (1892), dekoracje do *Legendy*, tron Wandy, Krak (do *Legendy*), *Warszawianka* (1898), teorbany Wernyhory (1902), Skalka (1903), *Bolesław Śmiały* (1903), kłobuk Wandy, rysunek okładki do *Wesela*, do *Akropolis*, do *Legendy*, do *Nocy Listopadowej*, *Krasawica* (1903), szkic kostjumu do *Protesilaosa* (1904), Rapsod (1904), szkice kostjumów i postaci scenicznych do *Legendy* (1904), *Wiecz* (rys. do *Legendy*, 1904), oraz t. zw. Lalki Bolesławowskie (1904).



WINCENTY DRABIK

DEKORACJA DO KRASIŃSKIEGO „NIEBOSKIEJ KOMEDII,”  
(Teatr Polski, Warszawa, insce. L. Schiller)

Wogóle, chodząc wśród tych dworców, ma się wrażenie, że się jest na scenie“ (Listy z podróży, ogłoszone przez Wł. Żuławskiego w *Czasie*, 1932, Nr. 273).

Powróciwszy raz z Louvru, pisze on np. do Rydla z Paryża:

„Dramat wszędzie i zawsze, jakimkolwiek obarczony skorupami, grzybem, chwastami literackimi... ale dramat! To mi się w głowie poczęło w wielkiej sali Louvru...” — gdzie były „przepyszne lalki Veronesa — śliczne marionetki do teatru“.

Obok prawdziwie poetyckiego natchnienia, miał ten rasowo polski twórca dar wizji plastycznej i dramaty swe, już w czasie ich pisania widział niejako okiem malarza.

Wszystkie niemal jego dramaty — nie mówiąc już o poszczególnych scenach-obrazach *Wesela* — to całe cykle oryginalnie i śmiało pomyślanych kompozycji malarskich, świetnych w kolorze, potężnie silnych w ekspresji: *Legenda*, *Skalka*, *Bolesław Śmiały*, *Legjon*, *Akropolis*, *Noc Listopadowa* etc. — trzebaż je tutaj przypominać?

Jakże znamienną jest rzeczą, że różne pomysły sceniczne Wyspiańskiego krystalizują się u niego w kształt realny na podstawie istniejących już obrazów, Simmlera, Matejki czy innych.

Studencki swój utwór sceniczny o Batorym pod Pskowem zamyka autor ugrupowaniem osób „jak na obrazie Matejki“; ostatnie zaś niemal słowa Wyspiańskiego przed śmiercią zawierały wskazówkę, ażeby w dramacie *Zygmunt August* scenę śmierci Barbary wzorować na obrazie Simmlera, a scenę Unji Lubelskiej ugrupować znowuż „jak na obrazie Matejki“!

W r. 1905 Wyspiański zamierzał ubiegać się o dyrekturę (dzierzawę) teatru krakowskiego. Z tego czasu (z dnia 4 kwietnia 1905) datują się jego „życzenia, wypowiedziane pod adresem

*projektu kontraktu*“, przesłane zarządowi miasta, gdzie autor w następujący sposób wyraża swoje poglądy m. i. na kwestję t. zw. dekoracji teatralnych:

„§ 20 i 21 są niemożliwe i wymagają zupełnie innego postawienia kwestji, to jest wymagają innej treści i innej stylizacji.

„Uwaga: Dekoracje bowiem jako takie, to jest jako abstrakcyjne, nie istnieją, tylko istnieją „sztuki“, do których dekoracje się sprawia. Dekoracje więc same dla siebie nic nie znaczą, tylko te sztuki znaczą.

„Tłumaczenie więc ustępu o dekoracjach takie, jakie jest w § 20, nie odpowiada istocie rzeczy i jest poprostu niezrozumiałe.

„Mylne to pojmowanie rzeczy odbiło się fatalnie w chwili ekwipowania i wyposażenia teatru krakowskiego w dekoracje zaraz po ukończeniu budowy tegoż teatru. Wtedy to bowiem za sumę 50.000 złr. sprawiono dekoracje idealne, to jest do nicistniejących sztuk w żadnej literaturze świata, np. tak zwany las, sala tronowa, ogród w Schönbrunie, sala myśliwska i t. p. niedorzeczności, doskonale dla teatrów dzieciennych. Sprawiono przy sposobności też i płótno jedno z widokiem Wawelu, tak lichy i marny, że go nigdy pokazać publiczności niemożna. Co gorzej, skorzystawszy z tego doświadczenia przy wyposażeniu teatru krakowskiego, skoro się ukończyła budowa teatru lwowskiego, sprawiono za 60.000 Złr. dla Lwowa takież same idealne dekoracje, do sztuk w żadnej literaturze świata nienapisanych“. (Tekst z autografu, znajdującego się w Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa, ogłoszono po raz pierwszy w książce: „*Wyspiańskiemu — Teatr Krakowski* (Kraków 1932, str. 22—25). — Jak na owe czasy, były to poglądy wprost rewolucyjne!

Prowadząc pertraktacje z T. Pawlikowskim co do wystawienia *Legendy*, pisze artysta do H. Opieńskiego (list z r. 1897): „Jest jeszcze dwa tylko tygodnie czasu do namysłu nad tem, czy Ty byś się zajął muzyką do *Legendy*, gdyż przez dwa tygodnie zajmować się będę dekoracją przygotowaniem i przyrządzeniem malej szopki, która by mogła dać wyobrażenie, jak ma wyglądać scena, zwłaszcza w części drugiej“ (W. Trojanowski, *Wyspiański*, str. 196).

Ile Wyspiański przywiązywał wagi nawet do drobnych szczegółów, kiedy zależało mu na podkreśleniu odrębnego, stylowego charakteru całości przedstawienia, widać choćby ze wzmianki o „agrafie góralskiej“ do kostiumu Wandy w *Legendzie*. „Może Pan kochany — pisze w liście do A. Chmiela — byłby tak łaskaw dotrzeć do źródła, to jest do tego gazdy, który to robi (kowała czy ślusarza) ...i zakupił dla mnie po jednym egzemplarzu każdego gatunku. Koszta wszelkie oczywiście zwrócę, bo to może nawet dużo kosztować, a mieć muszę. Gdyby zaś takich rzeczy wcale nie było i gdyby ich nigdzie nie można było dostać — wtenczas ja je sobie sam skomponuję i dam w Krakowie wykonać“ (A. B. Cyps, str. 148—149).

Oto rzetelne świadectwo nie tylko dbałości o wierny charakter epoki, ale zarazem artystycznego samopoczucia poety! Ileż czasu i studjów kosztowało obmyślenie oprawy „scenicznej“ takiego np. dramatu, jak *Bolesław Śmiały*!

„Wyspiański, pisząc *Bolesława Śmiałego* — wspomina archiwariusz p. A. Chmiel — omawiał ze mną przez długie wieczory tak historyczne kwestje, jak również sprawy topograficzne, budowlane, urzędy dworu królewskiego, uzbrojenia, strojów króla, rycerzy, duchowieństwa, ludu i t. p., dotyczące epoki Bolesława Śmiałego. Dla braku bezpośredniego materiału archeologicznego wprowadzał Wyspiański na podstawie zabytków późniejszych — dostarczonych mu przeze mnie i wspólnie omówionych i rysowanych wielokroć przez Wyspiańskiego aż do otrzymania wyglądu, odpowiadającego mniej więcej epoce — szczegóły inscenizacji i dramatu (*Ze wspomnień teatralnych* — *Wyspiańskiemu Teatr Krakowski*, 1907—1932, str. 35—36).

Wynikiem takiej pracy była rzecz zupełnie nowa a równocześnie silnie związana z polską tradycją. Miał tedy pełne prawo, ów oryginalny scenograf-inscenizator powiedzieć o sobie w notach do *Bolesława Śmiałego*:





WYSTAWA WYDZIAŁU

ORDONOWSKA JAKO „KRAŚNYCZA” (WYSTAWA JEDYNA)  
 „BOLNIAWIE ŚMIAŁYM” (JEDYNA)  
 WYSTAWA WYSTAWY PRACOWNI

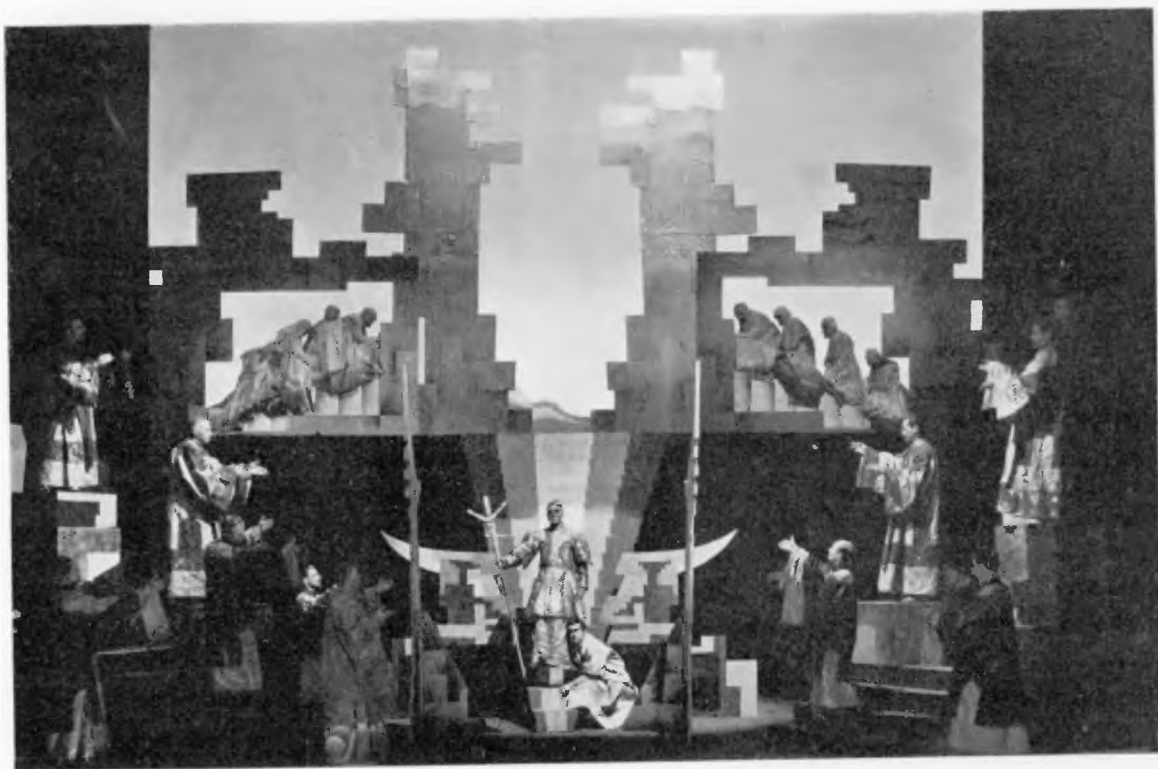


681903

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

SOSNOWSKI JAKO KROJ  
„BOLEŚĆ WIEŚNIA”

(Wł. F. Laurin, Kornecka, Kraków)



WINCENTY DRABIK

DEKORACJA DO CLAUDELA „ODPOCZYNEK DZIA SIÓDMEGO”  
(Teatr Narodowy, Warszawa)

*W architekturze stworzyłem monument  
ludowej sztuce, skoro po raz pierwszy  
sztuka budowę wzięła za instrument  
poetyckiego kunsztu i zmysł szerszy  
ogarnął motyw prastary, prostaczy.  
Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej,  
inaczej, niżli wy, co nie kształcicie wzroku...*

Wymagając ogromnie wiele od siebie, zwłaszcza kiedy chodziło o inscenizację jego własnych dramatów, z dużym krytycyzmem odnosił się do innych, często w teatrze oglądanych przedstawień. W jednym ze swych listów do H. Opieńskiego, zauważa: „W Lwowie Modrzejewska grywa *Jak wam się podoba*, a w Krakowie grają *Balladynę* z kostjumami Gersona, co nie idzie w parze” (W. Trojanowski 1 c. str. 83).

W marzeniach swych widział artysta teatr jakiś ogromny, na wolnej przestrzeni, pod niebem, snuł na ten temat różne pomysły, wspólnie z arch. Wł. Ekielskim projektował amfiteatr u stóp Wawelu: „Z czarującym widokiem na okolicę, Tatry i Babią Górę, zbudowaliśmy następnie Teatr Grecki z 700 siedzeniami, wykutymi w skale” — pisze Ekielski w „Architekcie” (Kraków 1908, str. 55—56), opisując projekt zabudowania Wawelu: Akropolis. W raptularzu swym (dziś w zbiorach Wł. Żulawskiego) notuje Wyspiański pod datą 24. III. 1905 r.: „...Wieczór komponuję rondel, podobny jak florjański, u stóp Wawelu, z amfiteatrem”. Jak to? Na wzór „Rondla Florjańskiego” (Barbakanu)? Tak, albowiem, jak zaświadcza Ekielski, Wyspiański „niejednokrotnie, mówiąc o dziełach architektury, wyrażał się, że lepiej dobrą starą rzecz kopjować, niż nową źle postawić; zdanie niewątpliwie brzmiące oryginalnie w ustach modernisty!” Ogi, w roku 1890, bawił artysta w Weronie. „Niewątpliwie — twierdzi J. Dürr

(„Amfiteatr Wyspiańskiego pod Wawelem“ w książce: *Wyspiańskiemu — Teatr Krakowski*, str. 64) — tworząc swój projekt, musiał mieć przed oczyma Wyspiański ten jedyny teatr stały, jaki widział osobiście, amfiteatr rzymski w Weronie, położony w bliskości rzeki“.

Przedstawienia pasyjne w Oberamergau widział Wyspiański; tego rodzaju „teatr“ odpowiadał poniekąd jego intencjom i aspiracjom — ale z zastrzeżeniami. W liście do T. Stryjeńskiego z Monachium (2 sierpnia 1890) pisze o nich: „Nie można im odmówić sensu, nawet można by z ich gry i sposobu przedstawienia rzeczy (scen) korzystać, ale już uważam, że zaczyna na nich wpływać opera, a przez to tracą naturalność sobie właściwą, a na sztukę i artystyczną grę ich nie stać i stąd rozliczne śmieszności, którymi można się ubawić, patrząc na fotografie, a nie patrząc na nie nie można, bo się je widzi za każdą gąbłotką“.

Te idee Wyspiańskiego przedstawień pod golem niebem — zostały zrealizowane dopiero wiele później, po wojnie, przez Osterwę (*Książę Niezłomny* etc.), Trzczińskiego (*Odprawa Posłów Greckich* na Wawelu, Schillera (na Starem Mieście w Warszawie) i t. d.

Wyspiański nie był reformatorem teatru w ściślejszym tego słowa znaczeniu, ale raczej wielkim jego objawicielem: Nie odrzucał on żadnych podstawowych elementów, którymi scena żyła do jego czasów, ale tchnął w nie nowego ducha i stał się niejako zwiastunem narodowego polskiego teatru, który zdobył sobie własną i oryginalną sceniczną formę, gdyż miał nową, własną i oryginalną sceniczną treść do wypowiedzenia.

Rzecz z pozoru dziwna: nikt właściwie nie poszedł w jego ślady; nikt nie rozwijał dalej jego idei; nikt nawet nie mógł go naśladować. Może dlatego, że żaden z twórców teatralnych nie dorównywał mu potęgą natchnienia; i dlatego może jeszcze, że scenografia Wyspiańskiego miała zbyt indywidualny charakter, stanowiła zbyt osobisty wyraz jego własnych poetycko-dramatycznych koncepcyj, najściślej związanych z jego światem wizji plastycznej.

Wyspiański jednak obudził drzemiącego ducha polskiego także i w tej dziedzinie i przyczynił się bezpośrednio do odrodzenia zaniedbanej dotąd polskiej scenografii. Był on zresztą tego odrodzenia ostateczną i konieczną, sprawczą przyczyną.

Z chwilą bowiem, kiedy pokuszono się w Polsce o wystawienie na scenie największych arcydzieł romantycznego dramatu, odrodzenie to zjawić się musiało. Dawna scena, pogrążona w naiwnym naturalizmie, operująca całym ciężkim aparatem iluzjonistycznych środków technicznych, nie była do tego przystosowana; aparat ten musiał zawieść w zetknięciu z fantastycznym światem wielkich romantyków, którzy nie liczyli się wcale z technicznymi warunkami sceny, ani nawet z tradycyjnie przyjętymi zasadami teatralnego utworu. Wyspiański, inscenizując w r. 1901 *Dziady* Mickiewicza, wystawiając różne własne dramaty, wskazał tylko drogę, dowiódł, że możliwości teatru są wielorakie wprost nieograniczone.

„Misterjum grecko-egipskie — pisze A. Lada-Cybulski — i tragedia attycka; misterjum średniowieczne i teatr ludowy; Shakespeare i polski teatr romantyczny; wszystko, czem żyć powinna, a od czego odwróciwszy się, kona europejska scena, ziszcza się w teatrze St. Wyspiańskiego, przyjmując w nim ostateczny kształt całej historycznej prawdy. Ziszcza się przedewszystkiem proroctwo Mickiewicza o słowiańskim teatrze przyszłości“.

Natchniona poetycka wizja przyoblekła się u Wyspiańskiego w realny kształt, barwę, w dźwięk nawet. Wszędzie ów wielki twórca, obdarzony przedziwną intuicją i teatralnym instynktem, odkrywa duszę rzeczy i budzi ją z uśpienia. Grecki patos łączy się z polskim sentymentem. Rasowy ten poeta daje w swym teatrze oryginalną, polską wizję antyku, tak, że Akropol staje się Wawelem, a nawet „Skamander polyska, wiślaną świetlać się falą“. A przytem to wyraźne nawiązanie do tradycji polskich widowisk ludowych; odegranie nowoczesnego dramatu duszy polskiej jakgdyby w ramach średniowiecznych jasełek, ukazanie teatrowi nowych możliwości, w myśl hasel reformatorskich, jakie daje znana i przedtem dobrze, ale niedość zauważona, polska tradycyjna szopka — ta osobliwa nasza *scenka eksperymentalna*.

„Wyspiański wkroczył do gmachu, wzniesionego na placu św. Ducha (!) tuż obok staro-



DEKORATOR WIEDENSKI (?)

DEKORACJA DO WYSPIAŃSKIEGO „LEGIONU”, SCENA III.  
(Teatr Miejski im. Słowackiego, Kraków)

żytnego kościółka św. Krzyża (!)“ — wspomina L. Schiller dawne czasy krakowskie w przypisach do swej *Pastorałki*: „I natychmiast teatr krakowski stał się Wawelem, a Wawel w teatr się przemienił. Za poetą-guślarzem wcisnął się przez zapadnię, wpłynął z paldamentów na stalowych „flugach“ i kręgiem scenę opasał korowód dobrze nam znanych, a jakby zapomnianych postaci. Spotykaliśmy je w szopce, na Rynku, w kościołach i wioskach okolicznych, a nie widzieliśmy, że są tak piękne i na coś w sztuce przydać się mogą. Zaraz też w „żywym teatrze“ wszystko się przeobraziło i głębszego sensu nabrało: procesja i Lajkonik, wesela chłopskie, cwałujące z Bronowic do Marjackiego Kościoła środkiem Rynku, Wianki i odpusty — a przede wszystkim Wawel i szopka. Nawet wprowadzony na scenę w obydwu *Legendach*, *Wyzwoleniu*, *Bolesławie Śmiałym*, *Akropolis*: Wawel, mający zastąpić Elsinor w inscenizacji *Hamleta*, Wawel, pomyślany jako Akropolis krakowski z teatrem monumentalnym (niby Dionizosa), na południowym stoku wzgórza zbudowanym! A szopka krakowska, która zapożyczyła część swej architektury od Katedry wawelskiej,<sup>1</sup> szopka, której wpływ na fakturę sceniczną *Wesela*, *Bolesława* i większości dramatów Wyspiańskiego ślepyby zobaczył!“

Dramat Wyspiańskiego, już w chwili jego koncepcji, przyoblekał się istotnie w kształt wizji malarskiej; autor dramatu był zarazem jego inscenizatorem i dekoratorem; tem się także tłumaczy suggestywna moc tego poety-malarza, dla którego każdy utwór sceniczny był integralnym dziełem autonomicznej sztuki teatralnej. Symbolika nie zaciemnia, ale rozjaśnia najgłębsze zagadnienia jego ideologii jako twórcy i poety; tło i miejsce akcji zawsze wyraźnie zlokalizowane, ściśle określone, przemawia żywo do wyobraźni widza i słuchacza, gdyż bierze bezpośrednio udział w grze scenicznej, zarówno jak *dramatis personae*.

<sup>1</sup> Raczej od kościoła *Marjackiego* — wieżyczki! — nie od katedry Wawelskiej (przyp. mój).

Teatr Wyspiańskiego stanowi najlepsze potwierdzenie słów A. Mickiewicza z jego paryskich prelekcji w *Collège de France*, że „sztuka dramatyczna nie polega ani na teatrze, ani na dekoracjach, ale przeciwnie, wszystkie te przymioty powinny wynikać z myśli poetyckiej“. Miał bowiem tę twórczą myśl poetycką Wyspiański-plastyk i inscenizator.

\* \* \*

W r. 1913, a więc w 6 lat po śmierci Wyspiańskiego w Krakowie, stanął w Warszawie nowocześnie skomponowany przez arch. Cz. Przybylskiego, gmach „Teatru Polskiego“, przystosowany pod względem technicznym do wszelkich potrzeb. Kierownikiem jego został dr. Arnold Szyfman z Krakowa, który przybrał sobie do pomocy dwu art.-dekoratorów, również wykształconych w Krakowie, K. Frycza i W. Drabika.

W ten sposób najlepsze tradycje teatru krakowskiego, ukształconego najpierw przez śmiałe próby J. Kotarbińskiego i przez nastrojowy realizm T. Pawlikowskiego, a potem przez poczucie i pomysły inscenizacyjne Wyspiańskiego, przeszczepiono na grunt warszawski, gdzie w dziedzinie teatru, w scenografii — pomimo świetnych aktorów — panował dawny szablon i czcza bezwyrazowa rutyna. „Teatr Polski“ stał się tedy artystyczną rewelacją.

Dyr. Szyfman opracowywał niejednokrotnie sam *mise en scène* poematów dramatycznych Krasińskiego, oraz m. in. *Hamleta*. Najwybitniejsi polscy reżyserzy, jak Osterwa, Schiller, Solski, Stanisławski, Węgrzyn, byli powoływani do współpracy w tym Teatrze.

Do strony dekoracyjnej, do scenografii, przywiązywano tam ogromną wagę od samego początku. Czasem dochodziło aż do przesady pod tym względem, gdyż zdarzało się, że świetność dekoracji nie dopuszczała niejako do głosu autora sztuki: widz odwracał uwagę słuchacza.

Karol Frycz rozbłysnął tutaj w całej pełni swym wielkim talentem. Znawca wsi polskiej i obyczajowości ludu polskiego, wykształcony nie tylko w Krakowie, ale i w licznych podróżach aż po Chiny i Japonię, artysta ten, łączący w sobie cechy malarstwa impresjonistycznego z talentem dekoratorskim, opracował cały szereg przepysznych pomysłów inscenizacyjnych do takich zwłaszcza sztuk, jak m. in. *Irydion* i *Nieboska Komedia*, *Niebieski Ptak*, *Hamlet* i *Burza*, *Krakowiacy i Górale*, jak *Cyrano de Bergerac* i *Wyzwolenie* i różne komedje Molière'a; jest on też twórcą pomysłów, oryginalnych w koncepcji kostiumów do Molicrowskich postaci.

Frycz, jako malarz i dekorator o niezwykle głębokiej artystycznej kulturze, wyczuwał w sposób nader subtelny styl każdej epoki, jego właściwości, a nawet pewne jego śmieszności. Jakże doskonale umie sobie Frycz radzić także wtedy, gdy, jak np. w *Damie Kamelkowej* Al. Dumasa, wystawionej w Paryżu po raz pierwszy w 1852 r., ma do czynienia ze stylem epoki, której najwybitniejszą cechą była właśnie... bezstylowość! Artysta podkreślił tam udatnie osobliwe właściwości epoki *Louis-Philippe*, tu i ówdzie pozwolił sobie na lekką ironię, na dowcip, ale nigdzie na wyraźne urągliwe kpiny z ówczesnego „smaku“. Równocześnie, na balu u Olimpij, dał Frycz istny popis kostjumologiczny wszystkich, zwłaszcza postaci kobiecych; prawdziwy koncert mód ówczesnych.

Albo w sztuce Goldoniego: *Sługa dwóch Panów*, która rozgrywa się w Wenecji, Frycz potrafił zdobyć się na świeże zupełnie spojrzenie, umiał stworzyć artystycznie frywolny ekwiwalent, dowcipnie współczesny, ogółu cech architektonicznych tego zabytkowego miasta! Zdolał zapomnieć o widokach Guardi'ego i Canaletta, o Turnerze i impresjonistach, a dał mimo to bardzo zajmujący obraz „Królowej Lagun“: nie wpadł w splot zdawkowych komunalów, skokiotał w żartobliwy sposób współczesny modernizm w zakresie plastyki, poflirtował z grubszą nawet z kubizmem — a nie zatracił tych cech specyficznych, jakie charakteryzują Wenecję i ducha jej architektury.

Frycz potrafi też być, jeśli trzeba, wzniosłym i monumentalnym w stylu swej scenicznej konstrukcji. Takim okazał się np. w *Irydionie* Z. Krasińskiego, którym dr. A. Szyfman zainaugurował w r. 1913 swój „Teatr Polski“.





DEKORATOR WIEDŃSKI (?)

DEKORACJA DO WYSPIAŃSKIEGO „LĘGIONU”, SCENA VII.  
(Teatr Miejski im. Słowackiego, Kraków)

Pomijając zazwyczaj wszelkie drobne, podrzędnej natury szczegóły, podkreślając zaś stopniowo, z ogromnie artystycznym taktem i umiarem wybitniejsze cechy stylowe, w samej architekturze wnętrza, w sprzętach, w rekwizytach, w ornamentyce i w kostjumach, osiąga Frycz zarówno w sztukach Shakespear’a, Shaw’a, Rostanda, jak i w licznych sztukach polskich — wysoce harmonijny i szlachetny wyraz stylowego zespołu. Także zaciszne wnętrza mieszkań współczesnych stanowią specjalność Frycza, w której jego smak i jego pomysłowość są czasem nieczównane.

Pierwsze plastyczne inscenizacje Frycza w „Teatrze Polskim” Szyfmana w r. 1913, rozpoczęły tedy nowy i świetny okres polskiej scenografii. Scena tego teatru, zaopatrzona w najnowsze środki techniczne, była potem przez długie lata miejscem wielkich inscenizacyjnych triumfów, które dla Warszawy stanowiły poniekąd artystyczne objawienie; scena rotacyjna umożliwiała realizację najśmielszych pomysłów, których nie brak było ani Fryczowi, ani też drugiemu z kolei dekoratorowi tego teatru, Drabikowi.

Wincenty Drabik wyszedł bezpośrednio ze szkoły Wyspiańskiego. Z Krakowa wyniósł on z sobą kult wielkiej poezji, głębokie zrozumienie romantycznego ducha, zapal, niezmordowaną energję i chętną gotowość podejmowania inscenizacyjnych zadań i problemów na największą nawet skalę. I jeszcze jedno: doskonałą, praktyczną znajomość wszelkich rzemiosł i wszelkich technicznych środków, związanych z konstrukcją przestrzeni scenicznej.

Cechuje go, może w wyższym jeszcze stopniu, aniżeli K. Frycza, wybitne piętno indywidualne, jakie umie nadawać wszystkim swym projektom. Jego główne realizacje przeszły do

historji nowoczesnego polskiego teatru, jako dzieła śmiałej i niezwyklej inwencji, jako sceniczne kompozycje pełne głębokiej ekspresji, w których styl linii i kształtu przy istnem *fortissimo* światła i barwy, potęguje akcję dramatyczną i jest zazwyczaj w ścisłej z nią harmoniji.

Drabik jest też mistrzem, jeśli idzie o oddanie duszy polskiego pejzażu, albo o nawiązanie do dawnych tradycji ludowych, czy prasłowiańskich.

Ogromna jest skala jego możliwości i szeroka gama stylistycznych ujęć. Nie waha się on nieraz stosować do swych projektów kubizmu i konstruktywizmu, jakkolwiek wcale nie jest ślepym zwolennikiem „awangardy“, t. j. programowo zupełnie skrajnego modernizmu; jest on może więcej, niż każdy inny współczesny dekorator — prawdziwym rasowym synem swej ziemi i jest niewątpliwie szczęśliwy, jeśli może ów swoisty, odrębny charakter podkreślić i ujawnić w swych dziełach.

Jako uczeń Wyspiańskiego, jest Drabik właściwie antinaturalistą, a najlepiej czuje się w świetle wielkiej poezji romantycznej, w stylu podhalańskiego prymitywu i krakowskiej sztuki ludowej. Lubuje się on w olbrzymich przestrzeniach i dalekich perspektywach, we wspaniałości monumentalnej architektury, w powodzi światel i żywych barw, a wyobraźnię jego pobudza najbardziej poezja fantastyczna i czar ludowej bajki. Jego *Juljusz Cezar*, *Korjolan*, *Kupiec Wenecki*, jego *Ruy Blas*, *Gromiwoja*, *Książę Niezłomny*, *Nieboska Komedia*, *Bolesław Śmiały*, *Noc Listopadowa*, *Wesele*, *Wyzwolenie*, *Miłosierdzie*, czy *Pastorałka* (Schiller) — to nie dekoracja tylko, ale wnikliwa *mise en scène*, osnuta na tle ducha tych utworów.

Jest to wielką i niezaprzeczoną zasługą założyciela „Teatru Polskiego“ w Warszawie, Arnolda Szyfmana, że ci dwaj znamienici artyści, Frycz i Drabik, znaleźli w jego teatrze wdzięczny teren do pracy i możność swobodnego przejawiania swej artystycznej indywidualności. A. Szyfman, od pierwszej chwili prowadzenia „Teatru Polskiego“ kładł silny nacisk na scenografię, na plastyczną i barwną kompozycję tła scenicznego. On też pierwszy zerwał stanowczo z panującym dotąd w Warszawie szablonem banalnych „dekoracyj“ teatralnych i dał wszystkim innym przykład godny naśladowania.

W teatrach Szyfmanowskich pracuje też od wielu lat inny jeszcze artysta, o bardzo wielkim talencie scenograficznym, choć mało psuty przez uznanie prasy i szerszej publiczności — Stanisław Śliwiński.

Znakomity znawca sztuki teatru, Philippe Soupault, omawiając sekcję polską wystawy teatralnej w Salon d'Automne w Paryżu („*Bravo*“ Paris, décembre 1931) — stwierdza m. i. następującą charakterystyczną cechę:

*L'école polonaise de mise en scène abandonne le point de vue pictural et s'efforce de transporter sur la scène un esprit architectural.*

Ów zmysł architektonicznej konstrukcji występuje może najsilniej zwłaszcza w projektach scenicznych Śliwińskiego.

W niektórych swych kompozycjach, jak np. do *Hamleta*, do *Legjonu* (scena przedstawiająca Katakumby), albo do *Samuela Żborowskiego* (dramat poetycki J. Słowackiego) — artysta ten świadomie i rozmyślnie rezygnuje z wszelkich niemal efektów malarskich a operuje wyłącznie formą, konstrukcją przestrzeni scenicznej i światłem.

Komponując swe projekty sceniczne, Śliwiński wnika głęboko w charakter realizowanego w teatrze utworu, opracowuje je w duchu całkowicie nowoczesnym a jednak nie zapożycza się wyraźnie ani u Rosjan, ani u Niemców; wysoce indywidualny talent i bogata własna fantazja, wsparte o rzetelną znajomość techniki, konstrukcji i wszelkich środków sceniczno-malarskich, wystarcza mu w zupełności, ażeby okazać się niezależnym.

Dyr. Szyfman miał także tę szczęśliwą myśl, że poza trzema wymienionymi artystami zapraszał do współpracy i takich, jak F. Ruszczyc, St. Noakowski, R. Dunin-Markiewicz, A. Gawiński, Wł. Porankiewicz, J. Żyznowski, S. Norblin, St. Rzecki, T. Gronowski i i.

W czasie wojny, w Moskwie i w Kijowie, tacy ludzie teatru, jak A. Szyfman, J. Osterwa,



STANISŁAW JAROŃSKI

DEKORACJA DO I. SŁOWACKIEGO „KORDIANA”  
(Teatr Miejski, Lwów)

K. Rychlowski, St. Wysocka — potrafili dalej prowadzić swą pracę, wystawiając szereg sztuk polskich, o wysokim artystycznym poziomie, korzystając z inwencji wybitnych artystów-plastyków, (jak W. Drabik, I. Pieńkowski, K. Stabrowski etc.).<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Dla uzupełnienia — pozwalam sobie podać tutaj wykaz (daleki niestety od zupełnej ścisłości) także innych artystów plastyków, pracujących na polu scenografii w ostatnim 30-leciu.

W Paryżu: Nina Aleksandrowicz, S. Łazarska (maski i kostjумы), Nawroczyński, Al. Rzewuski (kostjумы egzotyczne do baletów).

Przed wojną w Wiedniu, dawniej: T. Jachimowicz (także w Warszawie) i Sz. Buchbinder.

W Warszawie (prócz wymienionych w tekście): Konstanty Mackiewicz, W. Świdwiński, J. Zaruba, F. Poręba, J. Golus i J. Lorentowicz-Karwowska (4 ostatni w Teatrze Ateneum), J. Nowicki, S. Kozłowski, J. Wodyński (Teatr Wielki), Ant. Aleksandrowicz, J. Ogórkiewicz, St. Witoszyński (Teatr na Pradze), Al. Marjan Kozłowski (1867—1927), oraz dawniej: A. Zarzycki, W. Gerson, W. Ratkowski, K. Rayski, Cz. Jankowski, Michał Jasiński, A. Dzierzbicki, K. Tichy (w T. miejskich), M. Wawrzeńcki, A. Gawiński, F. Siedlecki i Al. Borawski. Ponadto obecnie: J. Galewski, Jewniewiczowa i L. Bielska.

W Krakowie: J. Spitziar, J. Stanisławski (*Nieboska Komedja*), K. Maszkowski (*Castus Joseph*), J. Mehoffler, K. Frycz, Fr. Siedlecki, Z. Stryjeńska (*Skalka*), J. Gałęzowski, A. Pronaszko (*Marja Stuart*), Bol. Kudwicz, I. Gall, M. Rożański, F. Krassowski.

We Lwowie (po wojnie): Wład. Jaroński, Z. Balk, K. Kostynowicz, Konst. Mackiewicz (*Danton*, *Prorok*, *Jak Wam się podoba*), Wł. Daszewski, Stan. Jaroński (poprzednio m. i. Odessa i Charków).

W Poznaniu: J. Spitziar (przed wojną), Wł. Porankiewicz, L. Dołżycki (także w Bydgoszczy), St. Jaroński, Krassowski, Kobryń, Z. Szpingier.

W Wilnie: F. Ruszczyk (*Orle*, *Warszawianka*, *Noc Listopadowa*), Kopczyński, E. Kazimirowski (od 1919), Czechowicz, Hoppen, Wiesław Makojnik.

W Łodzi: Konst. Mackiewicz, Wł. Daszewski; w Lublinie: J. Gerlach; w Zakopanem: R. Małczewski (T. Formistów).

Ciekawe projekty Henryka Józefskiego do *Hamleta* nie były zdaje się nigdzie zrealizowane.

Rolę olbrzymiej doniosłości — w zakresie polskiej kultury teatralnej — odegrał w powojennym czasie Juliusz Osterwa, jeden z czołowych polskich aktorów i reżyserów, twórca zespołu i Teatru „Reduta”. Zaslugi Osterwy i „Reduty”, nie tylko w Warszawie (inauguracja odbyła się w dniu 29 listopada 1919 r.), ale zwłaszcza w Wilnie (od r. 1925), a nadewszystko „Reduty” jako teatru objazdowego, który niósł żywe polskie słowo w formie wysoce artystycznej do najbardziej nawet zapadłych i zapomnianych kątów na Kresach wschodnich i zachodnich — są po dziś dzień stanowczo niedocenione. Działalność tego zespołu to jeden z najbardziej imponujących czynów i wysiłków, artystyczno-społecznych, na jakie umiała zdobyć się nasza sztuka w powojennym okresie. Kto wątpi w to, niechaj zobaczy mapę Polski z wyszczególnieniem miejscowości, w których pracowała „Reduta” w latach 1919-1929 (por. „Spis przedstawień Zespołu „Reduty” w ciągu dziesięciu lat, Repertuar”, Wilno 1929) — wystarczy!

Kwestja artystycznej ideologii i stylu gry aktorskiej wykracza poza granice niniejszego studjum, którego przedmiotem jest głównie scenografia, rozważana na tle rozwoju teatru w Polsce wogóle.

Jeśli idzie o styl plastyki scenicznej „Reduty”, nie można go określić jednym jakimś mianem, jedną etykietą. Skala bowiem tego teatru była nader szeroka: od skrajnego realizmu w typie Teatru Artystycznego i Studio Stanisławskiego w Moskwie, aż po ekspresjonizm i fantazyjny idealizm czy nawet zupełny abstrakcjonizm.

Właściwym scenografem „Reduty” był Iwo Gall (znany ze swych prac poprzednio w Wiedniu, w latach 1914—1915, oraz później w Krakowie), zajęty w „Reducie” od 1922 r. Opracowywał on tło i przestrzeń sceniczną do bardzo wielu dramatów, choćby tak różnych, jak np.: *Sędziowie* i *Sulkowski*, czy *Książę Niezłomny* i *Sen* F. Kruszweskiej. Komponował też w pomysłowy sposób świetne kostjумы.

Jest rzeczą wysoce znaczącą, że „Reduta” nie poprzestawała na stałej współpracy jednego tylko artysty-plastyka, jako scenografa, ale, że korzystała z inwencji i z pomocy bardzo wielu innych, nawet czasem takich, którzy nigdy jeszcze w tej dziedzinie nie pracowali. Jest to również tytuł do wielkiej zasługi — dlaczego? zbyteczna chyba tłumaczyć.

Oto ciekawy i liczny poczet scenografów „Reduty”: Zb. Pronaszko (*Ponad śnieg*, 1919), W. Drabik (*Balwierz Zakochany*, *Pastoralka* i *Wielkanoc* Schillera, *Turoń*, *Pomsta* — w latach 1919—1923), J. Nagórski (*Wojna i Miłość*, architektura sceny, 1921), Ad. Dobrodziński (*Ulica Dziwna*, 1921—1922), St. Rzecki (*Fircyk w Żalotach*, 1920), J. Wodyński (*Przechodzień*, 1921), K. Gruss (kostjумы do *Czupurka*), Bruno Lechowski (*Alchemja Miłości*, *Papierowy Kochanek*, 1919—1921), Witold Małkowski (*Czupurek* czyli *Renesans Podwórka*, *Ewa*, 1922), Wł. Skoczylas (*Judasza Tetmajera*, 1922), Bron. Brykner (*Lekkość*, 1922—1923), Kamil R. Witkowski (*Tragedja Eumenesa*, 1922), T. Gronowski (*Nowy Don Kiszot* czyli *Sto Szaleństw* Fredry — Schillera, 1923), F. Krassowski (1926—1927, także w Grodnie).

Wiadomo, że z początku zwłaszcza, hasłem „Reduty” był ścisły realizm, którego wynikiem był m. i. postulat prawdziwego przeżywania przez aktora na scenie oraz prawdziwego otoczenia: rzeczywistych mebli, ścian, bez sztucznych dekoracji etc.; dlatego też nie było ścisłego odgraniczenia sceny od widowni, co więcej, akcja nieraz odbywała się wśród widzów, na sali i obok sali. Było to założenie błędne, gdyż inna jest prawda życiowa, inna sceniczna.

C. Coquelin opowiada ze wstydem, jak to raz, zamiast sen na scenie udawać, zasnął naprawdę: „A jednak widzicie! ponieważ z naszych błędów należy wysnuwać naukę — widzowie twierdzili, że robiłem sen źle; wydal się im nienaturalnym. Jest to stara historia, często powtarzająca się, pajaca i chłopca:

„Pajac udaje kwik prosięcia i zbiera oklaski. Chłop, który się założył, że będzie kwiczał również dobrze, chowa pod płaszczem żywe prosię i szczypie je ukradkiem: prosię kwiczy, a chłopca wygwizdali. A stało się to dlatego, że działo się na widowni; gdyż sposób zapatrywania



STANISŁAW JAROCKI

(Teatr Miejski, Łódź)

DEKORACJA DO J. SŁOWACKIEGO „KORDJANA”

się jest inny wtedy, gdy się patrzy z bruku ulicznego, a inny z ław teatralnych. Co tu poradzić? Prosię kwiczało zapewne bardzo dobrze, lecz kwiczało bez sztuki.

„Oto błąd naturalizmu: że zawsze żąda, aby kwiczały prosięta.

„Cóż mam na to powiedzieć? Ten sam błąd popełniają aktorzy, którzy utrzymują, tylko to trzeba i można odtworzyć, co się samemu odczuwa. Tych właśnie można posądzić o naturalizm!”

Powyższy jednak wykaz artystów malarzy, współpracujących z „Redutą” dowodzi, że na — szczęście — owej zasady naturalizmu nie trzymano się zbyt długo i zbyt uparcie.

O poważnym sposobie odnoszenia się Osterwy do zagadnień scenograficznych wogóle świadczy cała jego działalność jako reżysera i inscenizatora, czy to czasu wojny w Kijowie, czy potem w Warszawie, Wilnie i na prowincji. Charakterystyczne są jego wynurzenia na ten temat w jednym z listów:

„To, nad czym teraz pracuję: model konstrukcji młodej sceny polskiej, ma być w przeciwieństwie do scen obrotowych, szufladkowych, wieżyczowych, kotarowych i t. p. — ruchomym tryptykiem jednopiętrowym... Tryptyk ten znany Shakespear’owi, aprobowany przez Wyspiańskiego, a jako ostatni wyraz ukazany dwa lata temu na dekoracyjnej wystawie paryskiej, mam w oczach od dzieciństwa — od czasu, jakem ujrzał krakowską Szopkę. I nie tylko do *Hamleta*, ale wogóle konstrukcja ta (w pewnem podobieństwie stosowana przez Jacka Coppcau w *Vieux Colombier*) może być użyta do szeregu sztuk poważnych. Będzie to i prostsze i estetyczniejsze, niż bohema, błagi dekoracyjne, no, i bardzo ekonomiczne. Tryptyk jest tylko kon-



MIECZYSLAW RÓŻAŃSKI

DEKORACJA DO KURPIŃSKIEGO „KRAKOWIACY I GÓRALE”  
(Teatr Miejski im. Słowackiego, Kraków)

strukcją sceny. Charakteryzować go będzie można różnie. Widzowie zamiast, jak dotąd, co patrzyli przez tralki głów na pięknie malowaną dal, będą patrzyli i w górę, na przekrój terenu akcji i będą widzieli wszystko (Z listu do J. Kotarbińskiego, z dnia 29. VII. 1928; urywek listu wydrukowany w książce Orlicza, str. 38).

Osobliwą specjalnością „Reduty” były liczne jej objazdy z takimi sztukami, jak m. i. *Śluby Panieńskie* Fredry, *Cyd* Corneille’a, *Sulkowski* i *Uciekła mi Przepióreczka* Żeromskiego, jak *Wielkanoc* i *Pastorałka*, jak nadewszystko *Książę Niezłomny* Calderona — Słowackiego.

*Książę Niezłomny* był np. grany w Wilnie na dziedzińcu Skargi Uniwersytetu Stefana Batoryego i na dziedzińcu Pałacu Reprezentacyjnego, na górze Zamkowej w Nowogródku, na tle kościoła OO. Dominikanów we Lwowie, na Wawelu w Krakowie, na dziedzińcu po-Jezuickim w Poznaniu, na rynku w Wejherowie, na dziedzińcu Podchorążówki w Warszawie, na dziedzińcu Zamku Giedymina w Lidzie, na dziedzińcu zamku ks. Radziwiłłów w Nieświeżu, przed kościołem OO. Bernardynów w Pińsku, w parku Liceum Krzemienieckiego, na placu przed kościołem w Tarnopolu, w Zaleszczykach, w Stanisławowie, na Rynku przed Ratuszem w Zamościu, w twierdzy przed kościołem Garnizonowym w Brześciu, przed zamkiem ks. Lubomirskich w Równem oraz w bardzo wielu innych miejscowościach — wszędzie na dużej, wolnej, lub prawie wolnej przestrzeni, pod gołym niebem. *Książę Niezłomny* był grany ogółem 81 razy w 69-ciu miejscowościach.

Był to zarazem ogromnie ciekawy problem scenograficzny, problem nowoczesny, który z natury rzeczy musiał nawiązywać do tradycji średniowiecznego teatru na otwartej przestrzeni. W każdej niemal miejscowości zadanie występowało w odmiennej nieco formie, zależnie od lokalnych warunków. Pisząc na temat przedstawienia *Księcia Niezłomnego* w Warszawie, Wł. Zawistowski stwierdza, że tego rodzaju widowisko jest przeciwne wszelkiej kameralności i wykazuje pewne niekonsekwencje: „Przedewszystkiem logiczny związek, jaki zachodzi pomiędzy szeroką sceną wolną, a wprowadzeniem czynników jaskrawo widowiskowych, jest



pozorny. Czynniki widowiskowe wymagają z konieczności ram kompozycyjnych, których scena wolna stworzyć im nie może; powtórce scena wolna stworzona jest dla efektów optycznych tylko w najbardziej ogólnym znaczeniu, rozbijanie zaś jej na szereg poszczególnych i skomplikowanych fragmentów, celowe z punktu widzenia poddawania słowa zawodzi zawsze w znaczeniu materiału wzrokowego“ („Życie Teatru“ 1926, Nr. 31—32).

Jest to problem dość skomplikowany, któryby wymagał bardziej szczegółowego omówienia. Jest faktem, że „widowiska na wolnej scenie“ (a należą do nich także różne wielkie festyny i uroczystości publiczne, odpowiednio zaaranżowane) nie wymagają koniecznie zamknięcia w ramie kompozycyjnej, gdyż zazwyczaj wystarcza im tło. Pierwiastek zwartości kompozycyjnej może być zawarty w samej inscenizacji gestów i ruchu dobrze wyreżyserowanego tłumu.

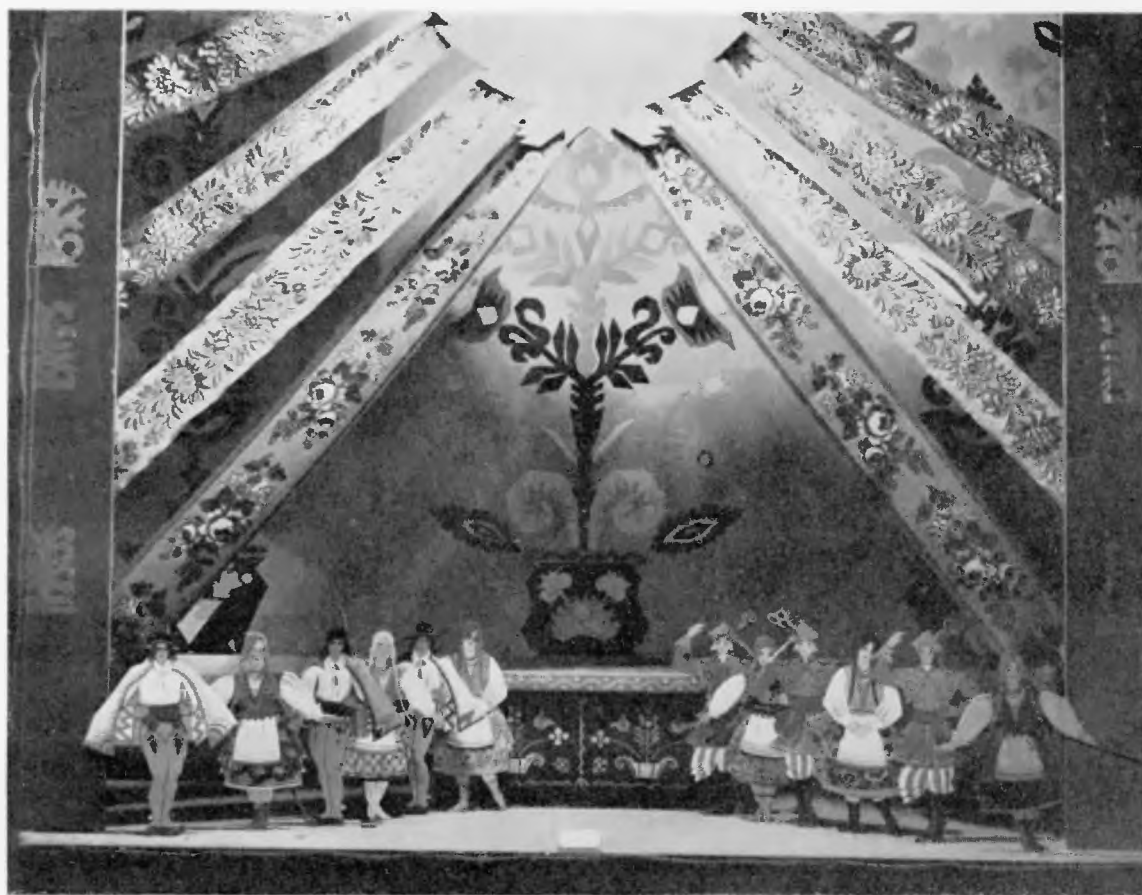
Takim nieczórnianym reżyserem scen zbiorowych jest przede wszystkim Leon S. Schiller, jeden z najbardziej pomysłowych w Polsce „ludzi teatru“, jako reżyser-inscenizator i jako autor-kompozytor kilku ciekawych widowisk, opartych na dawnych wątkach literackich i muzycznych.<sup>1</sup> Pracował on najpierw w Teatrze Polskim A. Szyfmana, potem w „Reducie“,

<sup>1</sup> Por.: *Pastoralka* — w trzech sprawach. Tekst i muzyka Schillera (1922).

*Wielkanoc* — Historia o Męce Najświętszej i Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim w 3 sprawach. Tekst Mikołaja z Wilkowiecka w opracowaniu L. S. Schillera (1923).

*Dawne czasy* — w piosence, poezji i zwyczajach polskich, układ sceniczny i muzyczny L. S. Schillera (1924).

*Pochwała weselości* — widowisko w układzie scenicznym i muzycznym L. S. Schillera (1924).



MIECZYSLAW RÓŻANSKI

DEKORACJA DO KURPIŃSKIEGO „KRAKOWIACY I GÓRAŁE“  
(Makieta oryginalna)

(Teatr Miejski im. Słowackiego, Kraków)

a w latach 1924—1926, z W. Horzycą jako kierownikiem literackim i z Zelwercowiczem, jako reżyserem, prowadził Teatr im. W. Bogusławskiego.

Teatr ów, jako placówka wysokiego artyzmu, dużej inwencji, śmiałych, choć nieraz zbyt ryzykownych eksperymentów — stanowi jedną z najpiękniejszych kart w dziejach naszej sceny; fakt zaś jego zamknięcia w r. 1926 świadczyć będzie zawsze ujemnie o poziomie mentalności warszawskiego magistratu i na owej pięknej karcie pozostanie jako szpetna, brudna plama.

Głównymi zdobyczami Teatru im. W. Bogusławskiego — określa słusznie W. Brumer (*Życie Teatru* 1926, Nr. 29—30) — są: „dążenie do harmonji między poszczególnymi czynnikami i zapobieżenie przerostowi formy nad treścią. Czynniki malarski podporządkowano tam zupełnie woli inscenizatora. Forma poszła całkowicie w służbę idei i treści utworu“.

Otóż tak właśnie być powinno, bo to jest kardynalny warunek najwyższych artystycznych sukcesów w sztuce teatru.

Schiller — mówi Wł. Zawistowski — „montował każdą scenę metodą syntetyczną, podkreślając silnie jej funkcję podstawową przez szczególnie zmysłowe jej ujęcie, t. zn., że zasadniczy dla rozwoju ideologii motyw danej sceny wyrażał poprzez czynniki teatralne, z dużym nakładem środków przetwórczych“.

Właściwym twórcą widowisk scenicznych w tym teatrze — wobec całkowitej przewagi reżysera i inscenizatora nad plastikiem teatralnym, a czasem, prawie że i nad autorem tekstu — był Schiller. Niemniej jednak jest faktem, że zarówno aktorom jak i scenografom pracuje się z Schillerem dobrze; rzetelne walory artyzmu, o ile w kimś tkwią istotnie, w tej współpracy jakoś lepiej i łatwiej wychodzą na jaw. „O sugestji twórczej Schillera najlepiej świadczy fakt, że podporządkował on ogólnej koncepcji pomysły Pronaszków — i że Drabik, który w Teatrze Narodowym nie mógł zrealizować żadnego śmielszego pomysłu, w Teatrze im. Bogusławskiego okazał wszechstronność swego wielkiego talentu“ (W. Brumer, l. c.).

Prócz A. i Zb. Pronaszków, oraz W. Drabika, współpracował z Schillerem także T. Groński (*Kapelusz Słomkowy* Labiche'a).

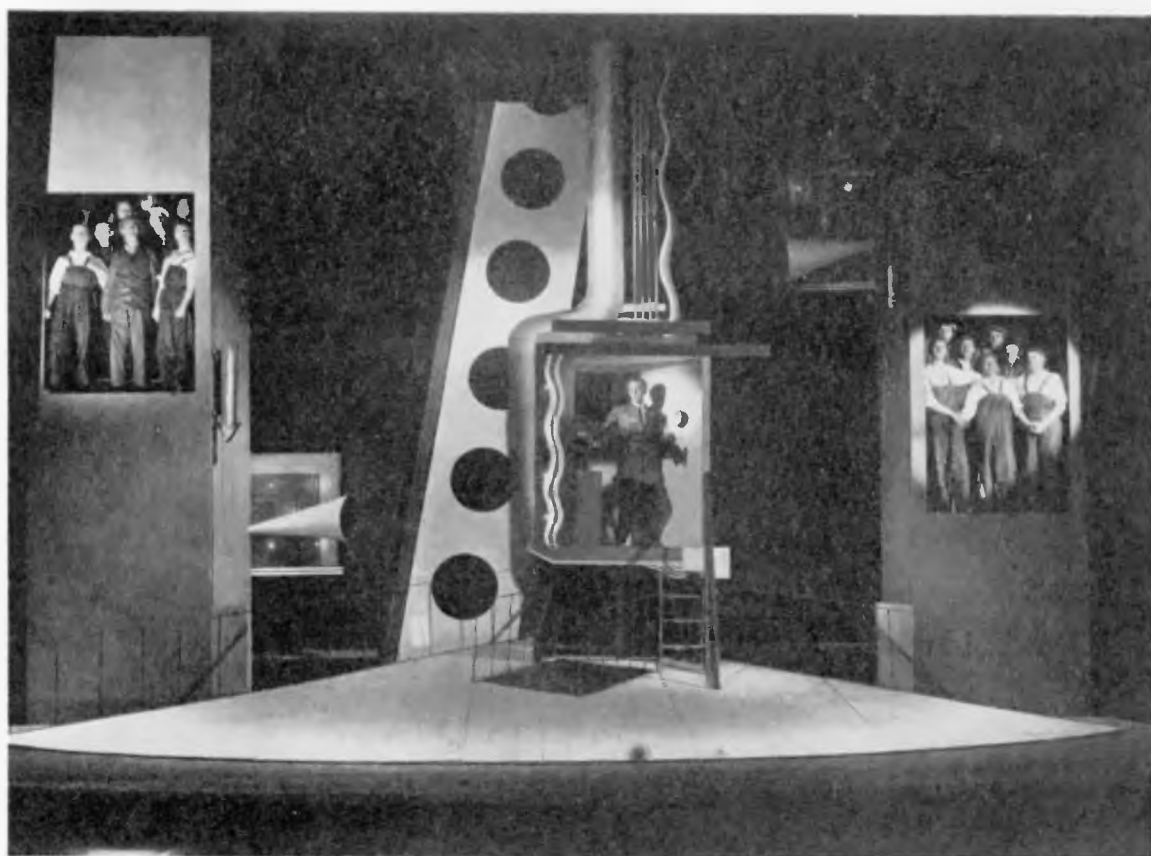
Tam to wystawiono m. i. Żeromskiego *Różę*, nie żaden dramat realistyczny o zwartej budowie z konkretnych elementów, ale jakgdyby poemat, utkany z szaty pajęczej, symboliczny i zgrozą przejmujący poemat, który tylko w abstrakcyjnym, idealnym świecie ducha i fantazji czaruje wdziękiem swych barw, głębią uczucia i myśli. Taki poemat dramatyczny, zamknięty w ciasną klatkę zwykłej przestrzeni scenicznej, spowity w materialny łańcuch technicznych środków i teatralnych rekwizytów, zamiera i niknie z przed oczu, jak bańka mydlana, która pęka za dotknięciem ręki. Ginie wtedy istota symbolu, zetraca się najgłębsza jego idea, pozostaje tylko nika, czysto zewnętrzna, realna powłoka. Sam Żeromski określił *Różę* w tytule, jako dramat „niesceniczny“.

Tam też ukazał się w realizacji scenicznej mistyczny poemat T. Micińskiego *Książę Potiomkin*, tam po raz pierwszy inscenizowano dramatyczną wizję St. Wyspiańskiego, zaczerpniętą ze staro-helleńskiego świata: *Achilleis* — tam pokazano *Opowieść Zimową* Shakespear'a, *Złoty Płaszcz* i *Nieboską Komedję* w nawskroś nowoczesnem ujęciu Drabika, etc.

Trudno dziś nawet określić, co w plastycznej inscenizacji tych dramatów było dziełem Schillera, a co np. braci Pronaszków. Operowano tam najprostszymi elementami: światła, barwy, a nadewszystko kształtu. Lakonizm plastyczny doprowadzono nieledwie do ostateczności, osiągając w ten sposób zupełnie świeży rodzaj ekspresyjnego akcentu.

Ta symplifikacja elementów plastycznych, występowała nawet czasem w formie zbyt rażącej i surowej, zbyt ubogiej i prymitywnej (np. ostatnie obrazy w *Róży*: Dwór, Wieś i Droga, w opracowaniu braci Pronaszków), ze szkodą dla samego dzieła.

Czasem drogą niedopatrzienia, zapominano podkreślić istotny, a pozornie tylko drobny



TADUSZ GRONOWSKI

DEKORACJA DO A. SIŁOWSKIEGO „WIEŻA BABEL”  
(Teatr Wielki, Warszawa)

szczegól, jak np. w *Achilleis*, gdzie jednak mimo wszystko „Skamander wiślaną polyska się falą”, gdzie tedy w myśl intencji Wyspiańskiego należało bodaj w tle, bodaj w kostjumie (proj. A. Pronaszko) zaznaczyć ów ideologiczny związek Achilleidy z Polską.

Czasem, jakgdyby dla potwierdzenia zasady, którą głosił Ad. Appia („światło jest ważniejsze niż dekoracje”) — zbyt wielką rolę grał reflektor sceniczny, w teatrze Schillera czynnik bardzo ważny i rzeczywiście wysoce ekspresyjny.

A jednak, mimo wszystko, Teatr im. Bogusławskiego (któremu nie dano czasu wyjść ze stadjum eksperymentów) był jakgdyby fermentującym zaczynem nowej jakiejś sztuki, nowego ducha w teatrze współczesnym. Zamknięcie jego spotkało się z żywym protestem (choć doraźnie mało skutecznym, bo i tak miasto założyło... kino!) — całego kulturalnego ogółu i najwybitniejszych jego przedstawicieli.

Ostatnie przedstawienie odbyło się tam 29 sierpnia 1926 r.

Po zamknięciu Teatru Bogusławskiego przeszedł Schiller znów do Teatru Polskiego, w którym upamiętnił się m. i. inscenizacją *Dziejów Grzechu* Żeromskiego; współpraca jego z K. Fryczem wydała tu zupełnie nieoczekiwane wyniki. Niezmiernie obszerną, choć barwną i zajmującą akcję powieści Żeromskiego ujęto w 43 sceniczne obrazy! I zdołano je pokazać zdumionym widzom w ciągu jednego teatralnego wieczoru. Wybrnięto nad wyraz szczęśliwie z tego trudnego zadania dzięki konsekwentnie, ogromnie taktownie i artystycznie przeprowadzonym uproszczeniom scenerji; wyzbyto się wszelkiego krasomówczego gadulstwa w dziedzinie środków plastycznych. To też efekt tego arcydzieła inscenizacji był doprawdy niecodzienny.



ZBIGNIEW I ANDRZEJ PRONASZKO

DEKORACJA DO WYSPIAŃSKIEGO „ACHILLEIS”

(Teatr im. Bogusławskiego, Warszawa. insc. I. Schiller)

Potem przeszedł Schiller do Teatru Lwowskiego, gdzie mając do swej pomocy bardzo utalentowanego artystę-plastyka Wł. Daszewskiego, a obok niego i Stan. Jarockiego, wystawił cały szereg sztuk, w stylu odrębnym, raczej neorealistycznym. Obecnie od lat dwu, pracuje znów w Warszawie (ostatnio wspólnie z S. Jaraczem w teatrze „Ateneum”).

Schillera, którego szczerzy instynkt teatralny znajdował dla siebie nieraz doskonale ujęcie w inscenizacji podniosłych misterjów, pociąga zarazem bardzo atmosfera ponurej grozy, głębokiego tragizmu i rewolucyjnego buntu; chętnie operuje on wzburzonym tłumem, rytmi-zując umiędnic a pomysłowo jego ruchy, przez co osiąga zazwyczaj silny efekt sceniczny, ciekawy również z punktu widzenia kompozycji plastycznej. Te żywe i ruchome obrazy są zazwyczaj świetnie wyreżyserowane i doskonale skomponowane jako obraz sceniczny. Idzie tylko o to, ażeby ta groza poruszonego tłumu miała swoje uzasadnienie w idci utworu; inaczej zbędne są te *strachy na Lachy*.

A Schiller lubi ogromnie, kiedy na scenie tłum się burzy, czy grozi. Tem się tłumaczy jego pomyłka w sposobie scenicznego ujęcia np. takiej czarującej groteski o głębszym zresztą podkładzie, jaką jest *Opera za 3 grosze* (wystawiona przez niego w Teatrze Polskim). Dlatego też tak chętnie kokietuje on z t. zw. teatrem społecznym czy politycznym, powiedzmy wyraźnie: komunistycznym, sowieckim i niemieckim (Piscator!).

Ów teatr społeczny robi w sztuce teatru prawdziwe spustoszenie, obniża poziom tej sztuki, a do scenografii wprowadza całkowicie obce teatrowi elementy, w postaci naiwnych akcesoriów technicznych, fabryczno-instalacyjno-maszynowych i konstruktorskich. Dlatego trzeba tu o nim wspomnieć, zwłaszcza, że występuje on zazwyczaj w masce modernizmu, postępu i proletariackiej sztuki przyszłości, a reklamuje się także jako t. zw. rewolucyjna awangarda artystyczna.

Ow *maszynizm*, jako oficjalny styl i *genre* awangardowego teatru — dokuczył już wszędzie, nie tylko w Rosji i w Niemczech. Piscator w swej „dramaturgji politycznej” szerzył taką pa-nikę techniczną w teatrze (każąc ponadto widzowi patrzeć np. na sześć obrazów filmowych

równocześnie) — że teatr jego stał się wreszcie postrachem dla widzów; teatr ten zbankrutowawszy moralnie, zbankrutował też finansowo, pomimo istotnie wielkiego reżyserskiego talentu jego twórcy.

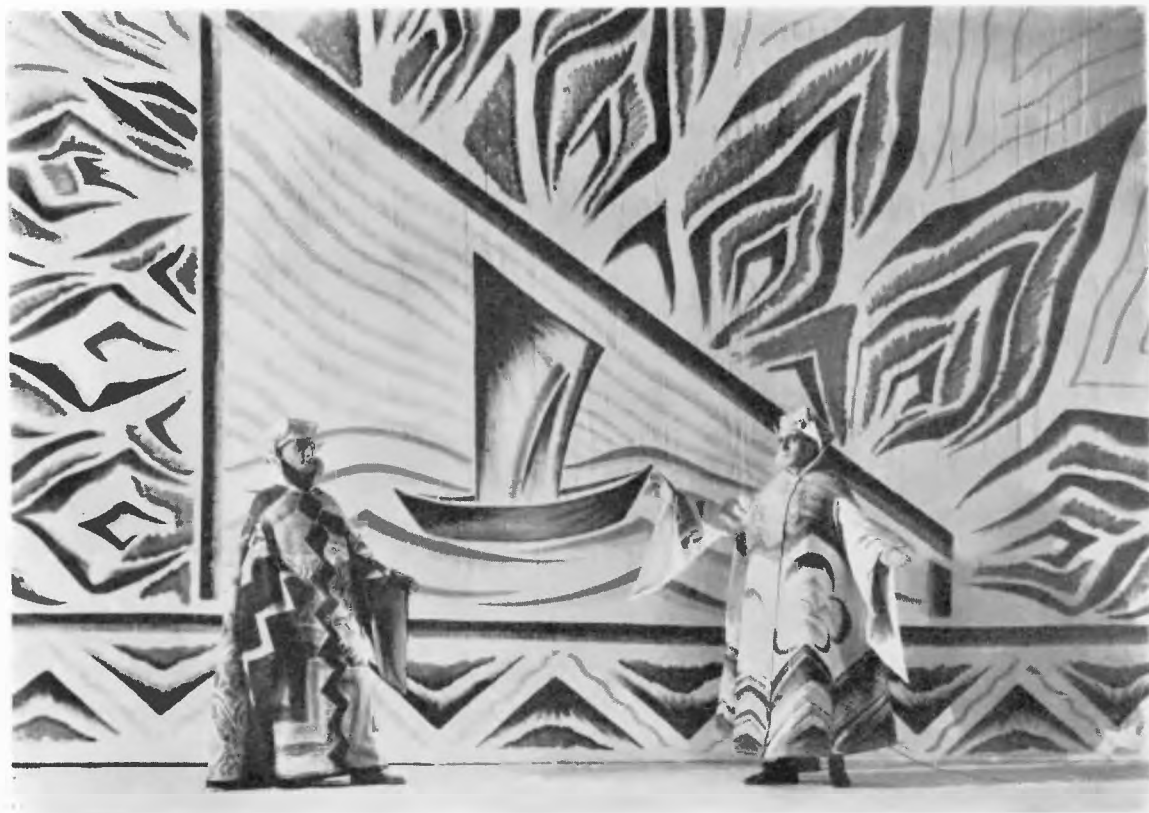
Za przykładem Tairowa i Piscatora wszędzie stosowano na scenie rusztowania, ramy, stopnie, kuby i platformy aż do obrzydzenia, bo bez żadnego nieraz sensu. W Czechach np. stosuje ów maszynizm Vl. Hofman. Teatr t. zw. społeczny nie umie się bez tego obejść.

Ale co to jest *teatr społeczny*? Przecież o takiej nazwie nigdy się przedtem nie słyszało, bo nigdy nie określano teatru wedle tego, jakiej treści sztuki wystawia, raczej według rodzaju i formy teatralnego utworu (dramat, farsa, opera, operetka).

Teatr, który wystawia sztuki osnute np. na wątku trójkąta małżeńskiego, powinienby zatem nazywać się Teatrem Miłosnym czy Erotycznym. I, analogicznie rzecz biorąc, wyobrażam sobie takie jeszcze inne nazwy, jak: Teatr Kryminalny, Detektywny, Militarny (np. możnaby tak zagrać i *Szwajka* i *Damy i Iluzary*), Historyczny, Patologiczny (Upiory), Ginekologiczny (Cjankali) etc. etc.

Z jakiego to tytułu aktor czy inscenizator, w porozumieniu z autorem (a często i bez niego!), ma reformować ustrój społeczny i decydować o układzie, o wzajemnym stosunku społecznych grup i klas? Jaką drogą? Drogą agitacji, w imię interesów jednej klasy przeciw drugiej (tej właśnie, która do teatru chodzi, bo go potrzebuje), drogą podżegania do buntu, rewolucji, walki domowej, drogą rzucania ze sceny najbardziej demagogicznych haseł, tak bardzo już oklepanych.

Wszystko to bardzo łatwe na scenie (bo nie w życiu); łatwiej jest negować, burzyć, niszczyć,



ANDRZEJ PRONASZKO

DEKORACJA DO SHAKESPEARE'A „OPOWIEŚĆ ZIMOWA”  
(Teatr im. Bogusławskiego. Warszawa)

aniżeli tworzyć, zdobyć się na coś pozytywnego, na silną afirmację, na wskazanie nowej idei. Łatwiej (i często efektowniej) jest krzyknąć z hałasem: nie, niż powiedzieć tak i wyjaśnić jak i dlaczego tak. Łatwiej też jest ustawić na scenie trochę powiązanych z sobą sztab czy belek („scena konstruktywna!“), aniżeli stworzyć *ad hoc*, logicznie z duchem utworu szarmozonowaną przestrzeń sceniczną.

Z talentem napisana, z talentem wystawiona sztuka o wątku społecznym, może być arcydziełem w teatrze. Kolektyw kolektywem, ale żaden kolektyw nie stworzył jeszcze arcydzieła, bo do tego trzeba twórczej indywidualności; nawet zespół teatralny może dokazać cudów wtedy jedynie, gdy ma świetnego kierownika, który za pośrednictwem tego zespołu realizuje swoje własne pomysły i wizje plastyczne.

To też ludzenie się, że wątek społecznego ruchu, że ukazanie na scenie, wśród maszyn, kubów czy rusztowań, brudnej politycznej roboty, prowodyrów, którzy tumanią tłumy i raczą je pasztecikami oklepanych hasłał, wiecowych i wyborczych, znanych z ulicznych plakatów i transparentów — że to wszystko, samo przez się, odrodzi sztukę teatru i stworzy jakiś teatr przyszłości, jest wprost zabawne. Jest i smutne, bo zniechęca do teatru tych wszystkich, którzy w teatrze łakną objawienia się twórczego ducha, jakiejś wielkiej poetyckiej rewolucji — a znajdują i tam znowu granic na najniższych instynktach tłumy, panoszenie się aż



IOZEF WODYŃSKI

RYСУNEK KOSTIUMU DO BALLETU  
F. MORAWSKIEGO „SWITEZIANKA”  
(Teatr Wielki, Warszawa)



nażbyt dziś modnego chamodzierzawia kolektywu, przy zupełnym zaniku artystycznego talentu i taktu, wszelkiej artystycznej inwencji.

I także nie w zubożeniu pomysłowości scenografa, nie w symplifikacji jego środków zawsze na jedną modłę — leczy zadatek przyszłego rozwoju sztuki teatralnej. I nie w czysto technicznych ulepszeniach. W paryskim *Théâtre Pigalle* dekoracje zmienia się np. w oczach widzów, przyczem poruszają się one nietylko w kierunku pionowym (w górę i w dół), ale i w poziomym (do i od widza w głąb) — no i co z tego? To jest zabawne za pierwszym razem — potem nudzi.

Szuka się też odrodzenia teatru na drodze projektowania odmiennych niż dotąd budynków teatralnych; wszystko to jest ultramodern, za wszelką cenę inaczej, niż było — ale niema i nie może mieć żadnego wpływu na talent, inwencję, na to wszystko, czego trzeba, ażeby mogło narodzić się teatralne arcydzieło.

Scenografja ostatniego ćwierćwiecza dowodzi niezłucie, że niema takiego scenicznego utworu, godnego teatru, któregooby nie dało się zrealizować przy inteligentnej inscenizacji w dotychczasowej, tak teraz w modnej opinii zdyskredytowanej „scenie pudełkowej“.

To też te wszystkie dziwactwa architektury i techniki, które można było oglądać na różnych wystawach, nawet w razie wykonania projektów — nie dadzą teatrowi dzisiejszemu żadnej nowej artystycznej treści. Taki np. Friedrich Kiesler, organizator wiedeńskiej wystawy teatralnej w 1924 r., proponuje nowy teatr, jako wielki stadjon, ze szkła i z żelaza, z ruchomymi scenami, czynnemi jednocześnie, na kilkunastu płaszczyznach kolosalnej śruby, obracającej się w środku olbrzymiej hali. Po co?

Oskar Strnad natomiast zaprojektował t. zw. *Ring-Bühne*, umieszczając widownię, zbudowaną amfiteatralnie, w środku olbrzymiego, ruchomego pierścienia. Projekt jego znany już był dawno, od r. 1919.

W takim teatrze, na ruchomym pierścieniu sceny, możnaby pokazać nawet konne wyścigi — ale po co?

Za tym przykładem poszli w Polsce Arch. S. Syrkus i A. Pronaszko, którzy również zaprojektowali analogiczny budynek, gdzie widownia mieści się pośrodku ogromnego i ruchomego pierścienia.

Wszystkie te pomysły nie mają nic wspólnego z istotą teatru i z tą specyficzną odmianą sztuki, jaką jest autonomiczna i integralna sztuka teatru (*Art du Théâtre*). Dla dalszego zaś rozwoju scenografji są one raczej zabójcze, gdyż rolę malarskich i plastycznych walorów sprowadzają *ad minimum*, zubożając przez to pełnię i bogactwo teatralnej gry i ekspresji.

Prawda, że obecne gmachy teatralne przypominają zupełnie dawny typ teatrów pałacowych i dworskich; stąd dąsy pod ich adresem ze strony przedstawicieli demokracji czy proletariatu w sferze teatralnych reformatorów i architektów. Wystarczy jednak powiedzieć sobie, że dawniej teatry wznoszono na cześć magnatów i królów, a dziś buduje się je na cześć sztuki (i: „naród, czy lud — sobie!“); wtedy można pogodzić się z ich istnieniem. A w każdym, najbardziej nawet demokratycznie zbudowanym, teatrze czy stadjonie zawsze będą miejsca gorsze i lepsze, bliższe i dalsze. Im większy będzie teatr, tem i różnica będzie jaskrawsza. Na to nie poradzi żaden kolektyw.

Scenografja polska, która, pokazana zaledwie fragmentarycznie na wystawie paryskiej 1931 r., spotkała się jako „rewelacja“ z niezwykle przyjęciem ze strony prasy francuskiej<sup>1</sup> —

<sup>1</sup> Oto niektóre urywki (1931 r.):

*L'Avenir* (24. XI): „Wystawa ta jest prawdziwą rewelacją bogactwa i żywiołowości polskiej kultury, która jednoczy wspaniałe tradycje z młodzieńczem poszukiwaniem wyrazu nowoczesności“.

*L'Ordre* (29. XI): „Salon jesienny przynosi prawdziwą rewelację teatru p.; pod względem inscenizacji teatr polski — obok rosyjskiego i niemieckiego — zajmuje jedno z pierwszych miejsc w Europie“.

od dłuższego już czasu nie zdobyła się na jakiś wielki imponujący artystyczny wysiłek. Nie ma ona do tego żadnej obecnie sposobności. Nie jest to jej wina, ani też wina naszych teatrów; winy szukać należy w nastrojach i upodobaniach publiczności powojennej, oraz w zaniku wielkiej rodzimej twórczości dramatycznej; bez tego daremne są wszelkie marzenia o Polskim teatrze Monumentalnym, o tem, ażeby teatr nasz „posiadał moc wzbudzania entuzjazmu i ekstazy w zbiorowej duszy tłumu“ i rozwijał się dalej „w rytmie Ducha Narodu i Współczesności“ (L. Schiller), jako scena, która „rozmawia z sercem narodu“ (J. N. Kamiński)!

Scenografia jako sztuka odrębna nie istnieje i istnieć nie może. Dlatego to, chcąc mówić w studjum niniejszem o niej — należało wciąż mówić o teatrze, o warunkach jego dotychczasowego rozwoju u nas, dawniej i dziś. Tej dziedziny widowisk teatralnych, w której artysta-plastyk, scenograf, może w całej pełni rozwinąć swą fantazję, w której najmniej uzależniony jest od autora — t. j. baletu — prawie wcale nie posiadamy!

Duch zaś, jaki obecnie i u nas panuje, nie budzi nadziei, ażeby w dziedzinie teatru nagle nasza twórczość mogła stać się dla polskiego społeczeństwa gromem i błyskawicą. Nic to! Przeżywała już Polska takie okresy; wszystko z czasem przejdzie i znów się odmieni. Trzeba tylko przeczekać.<sup>1</sup>

„Duch owych dni, które współczesne pokolenie rade było widzieć we wszystkich barwach i blaskach, z anielskimi skrzydłami u ramion, z zielonym wieńcem na czole, odchodził smutny w zaświaty, czarnym okryty całunem. Towarzyszyły mu tylko przekleństwa i złorzeczenia. Przeklinano go za sny czarowne, rajskie uludy, przeklinano za ideały, za wiarę, cnoty, poświęcenia. Przeklinano go, że karmił laknących boskim technieniem poezji i wiodł ich w krainy nadziemskiego piękna, że stawiał przed oczy obrazy szczytne, na jakie tylko dusze wieszczów naszych zdobyć się mogły. Wszystko to nazwano blichtrzem, szumem pustym, dźwiękiem fałszywym, marą. „Oto zjawia się duch nowy!“ — wrzeszczały tłumy. „Patrzcie, jakim go stworzyły mózgi dzisiejsze. Patrzcie! Ma w ręku cyrkiel. Idzie nagi, silny, bez romantycznych upiększeń; depta śmiało po kwiatkach naszej twórczości i urąga ideałom“.

Niema ideałów! To, czego ręką nie dotkniesz i okiem nie zmierzysz — nie istnieje. Przyszł! Czas wzlotów wyobraźni. Praca u podstaw, praca organiczna! Dalej, pionierzy przyszłości! Niech wam nie dźwięczy w duszach żadna melodja przeszłości! Gdy wystarczy wam to, co poziome, wystarczy wam człowiek mały, ale realny, i jego dusza, złożona z odpadków,

podkreśla wyrafinowaną staranność, oryginalność, śmiałość, a zarazem takt i umiar, które tak bardzo odpowiadają duchowi francuskiemu.

*Le Monde Illustré* (21. XI): „Dział polski odkrył nam istnienie wysoce oryginalnej, nowoczesnej — pomimo braku modernistycznych ekscesów — polskiej sztuki teatralnej. Dział ten ma tę m. i. zasługę i zaletę, że jest skomponowany bez żadnej stronniczości i że jednocześnie najrozmaitsze kierunki, od Wyspiańskiego aż po Daszewskiego, który wykazuje bliskie pokrewieństwo z inscenizacją Rosji sowieckiej. Pomimo różnorodności widać tu wszędzie jeden rys wspólny, a mianowicie wyraźny narodowy charakter. Cała wystawa jest bardzo pouczająca i ma rewelacyjne znaczenie dla francuskiej publiczności, tak mało świadomej tego, co się w tej dziedzinie robi zagranicą“.

*L'Intransigeant* „Całokształt eksponatów, od Wyspiańskiego po najnowsze czasy, świadczy o tem, że teatr polski jest jedną z najciekawszych manifestacyj artystycznych w Europie. Wystawa ta wprowadza nas w odrębny świat sztuki, prawie zupełnie nieznan w Francji i budzi w nas pragnienie zobaczenia u nas żywego polskiego teatru; wizja tego teatru, jaką nam daje wystawa, nie może nas pozostawić obojętnymi“.

<sup>1</sup> Są już pewne znaki na teatralnem niebie, które zdają się zapowiadać, że nie reportaż i nie agitujący teatr społeczny będzie ideałem najbliższych czasów. Jak świeżo prasa doniosła, w kwietniu r. b. w Stratford-sur-Avon pod Birmingham otworzono teatr, któremu pesymiści nie wróżyli długiego istnienia ze względu na kryzys, który dotknął teatry angielskie jak i wszystkie inne. Teatr ten miał grać tylko sztuki Shakespear'a. Obecnie okazało się, że po blisko rocznem egzystowaniu teatr ten cieszy się w dalszym ciągu wielką frekwencją a festiwal letni zgromadził koło 90.000 osób. Teatr był na gościnnych występach w Birmingham i Cheltenham, wszędzie ciesząc się wielkiem powodzeniem artystycznym i kasowem. Ponieważ teatr ten jest urządzony tak, jak wyglądał prawdziwy teatr szekspirowski, stanowi on atrakcję dla turystów nawet poza spektaklami. To też w ciągu lata zwiedziło go przeszło 40.000 osób. Teatr Shakespear'a zdaje się mieć zapewnione powodzenie.

zgnilizny, szumowin, umiejętnie spreparowanych i przyrządzonych. Dokumentów ludzkich nam trzeba, nie wyznań ani ideałów!”

Te słowa, powyżej zacytowane, a charakteryzujące naogół doskonale chwilę, w której żyjemy — odnoszą się jednak nie do naszej, lecz do innej epoki. Do czasów po-powstaniowych, w latach 60-tych i 70-tych ubiegłego stulecia, a napisał je W. Rapacki, świadek naoczny tego beznadziejnie mrocznego w Polsce okresu.

A jednak, przyszła potem „Młoda Polska“ i przyszedł Wyspiański, odrodził się polski teatr, narodziła się polska scenografia, o własnym i odrębnym charakterze.<sup>1</sup>

Nadejdzie więc niewątpliwie nowy okres, okres wzniesienia się ponad uwielbienie dla materji, techniki i wysportowanych mięśni — błogosławiony czas władztwa poezji i twórczego ducha.

Smutna noc przejdzie — tylko czy my, ludzie dzisiejsi, doczekamy jeszcze świtu?

MIECZYŚLAW TRETER

<sup>1</sup> W Muzeum Teatralnem im. Bakruczyna w Moskwie, z okazji 15-tej rocznicy rewolucji październikowej zorganizowano wystawę, ilustrującą drogi rozwojowe, cele i stan dzisiejszy teatru sowieckiego. W wystawie tej wzięły udział wszystkie poszczególne republiki sowieckie.

Tego rodzaju rekapitulacja, spojrzenie obiektywne wstecz i pomyślenie o przyszłych zadaniach i celach — jest wręcz koniecznym postulatem także i naszego teatru.

# ZJAZD POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW I UROCZYSTOŚCI W KRAKOWIE 1932 ROKU

Z inicjatywy Instytutu Propagandy Sztuki w Warszawie zawiązał się na zebraniu Zarządu Instytutu dnia 29 października b. r. Komitet organizacyjny Powszechnego Zjazdu polskich Instytucyj i Stowarzyszeń plastycznych, który postanowił, aby w dniach 26 do 28 listopada b. r., w czasie gdy w Krakowie odbywać się będą uroczystości ku czci Stanisława Wyspiańskiego w 25-tą rocznicę Jego zgonu, zwołać Zjazd plastyków.

Celem Zjazdu było oddanie hołdu pamięci Wielkiego Artysty, oraz obrady nad obecnym stanem polskiej kultury artystycznej i położeniem artystów plastyków w dobie obecnej.

Do Komitetu organizacyjnego weszli: Stefan Filipkiewicz, Władysław Jarocki, Apoloniusz Kędzierski, Józef Mehoffer, Ferdynand Ruszczyc, Władysław Skoczylas, Ludomir Slendziński i Karol Stryjeński.

Komitet organizacyjny uchwalił następujący regulamin Zjazdu:

1. Zjazd zwołuje Komitet organizacyjny zawiązany z inicjatywy I. P. S. w Warszawie.

2. W Zjeździe biorą udział przedstawiciele Instytucyj i Stowarzyszeń polskich artystów plastyków.

3. Zaproszone Instytucje i Stowarzyszenia wysyłają najwyżej po dwóch delegatów.

4. Jeśli Instytucja lub Stowarzyszenie delegują jednego przedstawiciela, wtedy przysługuje mu prawo dwu głosów we wszystkich głosowaniach.

5. Wnioski do referatu p. t. „Stan kultury plastycznej w Polsce i położenie artystów w chwili obecnej“ należy przysyłać do dnia 22 b. m. do Komitetu w Warszawie.

6. Komitet organizacyjny ma prawo zaprosić na Zjazd do czynnego udziału także plastyków i teoretyków sztuki nienależących do żadnej z zaproszonych organizacyj.

7. W obradach mogą brać udział bierni (bez prawa głosowania) artyści i teoretycy dopuszczeni przez Prezydium Zjazdu.

8. Wszelkie kwestie dotyczące spraw krytyki i kierunków artystycznych są wyłączone z obrad Zjazdu.

9. Koszty przejazdu na Zjazd i udziału w nim ponoszą Instytucje i Stowarzyszenia delegujące.

10. Wszyscy uczestnicy Zjazdu czynni i bierni wpłacają tytułem uczestnictwa 10 zł. od osoby pod adresem Komitetu w Krakowie.

11. Zjazd wybiera Komitet wykonawczy.

Przebieg Zjazdu był następujący:

Sobota, dnia 26 listopada 1932.

O godz. 9-tej. Uroczyste nabożeństwo w kościele OO. Franciszkanów, które odprawił Ksiądz Metropolita krakowski, ks. dr. Adam Sapieha. Wziął w niem udział Pan Minister W. R. i O. P., Janusz Jędrzejewicz, wraz z Panem Wojewodą krakowskim, dr. M. Kwaśniewskim, Prezydentem miasta p. Wł. Beliną-Prażmowskim, przedstawicielami wojskowości, Polskiej Akademii Umiejętności, gronem profesorów Akademii Sztuk Pięknych, przedstawicielami Uniwersytetu Jagiellońskiego i Akademii Górniczej, zakładów naukowych i tłumów publiczności.

W komplecie zgromadziły się liczne delegacje z całej Polski na Zjazd literatów i na Zjazd plastyków.

Godz. 11-ta. Uroczystość w Akademii Sztuk Pięknych, gdzie St. Wyspiański był docentem, w której wzięli udział przedstawiciele najwyższych władz rządowych i miejskich z Panem Ministrem W. R. i O. P. na czele, Rektorzy Uniwersytetu Jagiellońskiego i Akademii Górniczej, Grono profesorów Aka-

demii wraz z delegacjami Instytucyj i Związków artystycznych z całej Polski oraz studenci Akademii.

Uroczystość zagalbił Rektor Akademii prof. Józef Mehoffer pięknym przemówieniem, które *in extenso* podaliśmy w listopadowym zeszytzie *Sztuk Pięknych* (str. 289 i następne, „Wyspiański-zjawisko“), po czym wygłosił krótkie przemówienie prof. K. Sichulski („Dożynki w Węgrzyczach“, patrz *Sztuki Piękne* str. 298, Roczn. VIII), następnie wygłosił dłuższy referat prof. Karol Frycz p. t. „Wyspiański jako dekorator teatralny“.

W interesującym przemówieniu zwrócił on uwagę na niezwykle rzeczową precyzję budowy scenicznej tragedji Wyspiańskiego, która jednak jest dla nas pełną czarą poezji. Wyspiański używa często elementów fantastycznych i jego zaświatowe postacie, jak: Chochol, Kamienne posągi czy trumna św. Stanisława stanowią główny i najbardziej charakterystyczny wyraz jego spojrzenia na świat sceny. Prof. Frycz opowiada charakterystyczny wypadek o Francuzach i Anglikach, którzy będąc w Warszawie na przedstawieniu *Nocy listopadowej*, mimo że nie rozumieli języka polskiego, zachwycili się do tego stopnia wspaniałą wizją, że następnego dnia pospieszli wszyscy do Łazienek, aby na miejscu obejrzeć *Theatrum* Stanisława Augusta i posągi, które dały impuls Wyspiańskiemu do stworzenia scenicznych postaci. Przemówienie kończy prof. Frycz pełnymi wiary słowami: „Wyspiański podbija dla sztuki polskiej cały świat“.

Bardzo serdecznymi słowy przemówił na zakończenie p. Tadeusz Żuk Skarszewski, zwracając się wprost do zebranej na sali młodzieży, wychowanków Akademii. Radosna nuta brzmiała w jego słowach, kiedy wzywał młodzież do pracy i czynu i — podkreślając wielkość tej rocznicy — mówił o tych radosnych Zaduszkach, które są dla nas dniem chwały oczekiwania nowych dzieł od nowych artystów Polski: *Vivant sequentes*.

Po przemówieniu p. Żuka Skarszewskiego złożyli delegaci rozmaitych Instytucyj i Stowarzyszeń plastyków z całej Polski, przy wtórze chóru studentów Akademii (*Gaude Mater Polonia*), wieńce pod tablicą brązową (dzieło prof. K. Laszczki), która ku pamięci St. Wyspiańskiego została wmurowana w gmachu Akademii. Był to bardzo malowniczy widok, gdy złożono przeszło 40 wieńców, przepięknie nieraz skomponowanych, na schodach do tablicy pamiątkowej prowadzących, pięknie udekorowanych.

O godz. 12.30 nastąpiło otwarcie Zjazdu plastyków w sali posiedzeń Izby lekarskiej w Krakowie (którą, jak wiadomo, dekorował St. Wyspiański), w obecności Pana Ministra W. R. i O. P., najwyższych władz wojewódzkich i miejskich, przedstawicieli wyższych Zakładów naukowych i tłumów publiczności.

Imieniem Komitetu organizacyjnego prof. Władysław Skoczylas przemówił w te słowa:

„My, plastycy polscy, biorąc udział w uroczystościach ku uczczeniu 25-lecia śmierci St. Wyspiańskiego, postanowiliśmy nasz hołd złożyć w formie moralnego czynu, w formie Zjazdu Instytucyj i Stowarzyszeń Plastycznych w Polsce.“

W tym hołdzie całego narodu, który jest równocześnie wielkim momentem uświadczenia, jaką rolę w życiu narodu odgrywa sztuka, widzimy także właściwy moment do narad nad stanem naszej kultury artystycznej w chwili obecnej.

Pragniemy zrobić ścisłe zestawienie dorobku na-

szej kultury artystycznej z tych 25 lat, dzielących nas od śmierci St. Wyspiańskiego, chcemy uświadomić sobie jej braki i szukać dróg do ich naprawy.

Mamy dokonać tej pracy w momencie, w którym dotychczasowa harmonia funkcji życia narodu uległa poważnym zaburzeniom. Nie ulega wątpliwości, że żyjemy w czasach, w których pewne, do niedawna nadrzędne funkcje życia, a do których przedewszystkiem należy sztuka, zostały zepchnięte do wartości drugorzędnych.

Przewaga uznania dla wartości realnych w stosunku do dóbr idealnych jest bardzo charakterystycznym objawem współczesnego życia.

Metody współczesnej pracy naukowej, przewaga wysiłków technicznych i przypisywanie im zbyt wielkiej wagi w życiu, wytworzyło nowy typ umysłowości t. zw. człowieka trzeźwo osądzającego rzeczywistość, dla którego wszelkie przejawy wartości idealnych są traktowane jako objawy przebrzmiałego romantyzmu.

St. Wyspiański też walczył z romantyzmem, jako z systemem myślenia i odczuwania, który utrudniał nam realizację czynu prowadzącego nas do wyzwolenia.

Ale Jego wielka sztuka przygotowała społeczeństwo do tych wielkich wydarzeń, które niedługo po jego śmierci nastąpiły. On z H. Sienkiewiczem, J. Matejką i St. Żeromskim byli wychowawcami tych kadrów, które wyzwoliły Polskę, a dziś ją budują.

Nie też dziwnego, że społeczeństwo polskie, pomnie wielkich zasług sztuki St. Wyspiańskiego około naszego wyzwolenia, tak uroczystie święci pamięć jego śmierci.

Ale społeczeństwo równocześnie nie zdaje sobie sprawy z tej roli, jaką sztuka zawsze musi odgrywać w życiu narodu.

W czasie niewoli była ona wspólnym sztandarem, około którego skupiały się najcenniejsze siły narodu, a nazwaną była ona jedyną naszą reprezentantką. Dziś jednak sztuka zepchnięta została do znaczenia drugorzędnej funkcji w życiu i uznawana jest tylko za jakąś dekoracyjną nadbudowę życia.

Zbyt często słyszymy zdanie, że opiekę nad sztuką należy odłożyć na później, gdy miną troski o najelementarniejsze podstawy bytu. Niestety, — troski te zawsze będą na pierwszym planie ludzkich dążeń, dlatego takie moratorium dla spraw sztuki mogłoby nam przynieść zgoła nieoczekiwane rezultaty. Nie należy bowiem przeceniać stanu posiadania naszej kultury w chwili obecnej. Zdziczenie powojenne, zmaterjalizowanie społeczeństwa, zanik ofiarności publicznej, zastraszający kult młodzieży dla kultury fizycznej, oto dotychczasowe rezultaty zaniedbania tej kultury.

Pozycja jej jest o tyle silna, o ile wszystkie czynniki powołane do jej kształtowania, a przedewszystkiem artyści, aktywnie i bezustannie podtrzymują jej wspólny front.

Ala, gdy na tym froncie zjawia się słabość i opadnięcie sił, wtedy gromadząca się koło nas fala barbarzyństwa może zmiażdżyć cały dotychczasowy nasz kulturalny dorobek.

Otóż coraz słabsze są nasze siły na froncie sztuki i dlatego zbieramy się dziś, aby się naradzić nad ciężkim położeniem naszej kultury plastycznej i nad niezmiernie ciężką dolą naszych artystów.

Zebrałiśmy się tu, w Krakowie, w kolebce naszej sztuki, w mieście Wita Stwosza, Jana Matejki i Stanisława Wyspiańskiego. Te trzy nazwiska stanowią najpiękniejszy pióropusz chwały tego grodu i zapewniają mu wiecznotrwałą pamięć.

W naszych obradach patronować nam będzie duch St. Wyspiańskiego, który całem swem życiem

dał nam przykład, jak trwać na szczytach zagrożonej kultury.

Genjalna i tytaniczna jako ogrom twórczość nie przeszkadzała St. Wyspiańskiemu brać czynnego udziału w szarej społecznej robocie. Jako czynny członek Rady Miejskiej, bronił spraw sztuki, świecąc nam przykładem, jak mamy spełnić obowiązki na naszym odcinku pracy.

W Zjeździe dzisiejszym na 44 istniejące i zaproszone Instytucje i Stowarzyszenia plastyków bierze udział 39 (co stanowi około 90%) przez 63 delegatów. Ten liczny udział pomimo opóźnionej organizacji jest dowodem, jak bardzo Zjazd ten był potrzebny. W imieniu Komitetu organizacyjnego proponuję do prezydium na przewodniczących p. Józefa Mehoffera z Krakowa, p. Apoloniusza Kędzińskiego z Warszawy i p. Leona Wyczółkowskiego z Poznania, a na zastępców p. W. Jarockiego z Krakowa, p. J. Nalborczyka ze Lwowa, p. T. Pruszkowskiego z Warszawy, p. L. Slendzińskiego z Wilna i p. W. Roguskiego z Poznania.

Po wyborze przez aklamację proponowanego przez prof. W. Skoczylasa prezydium Zjazdu, zabrał głos prof. Józef Mehoffer:

„Przypadło mi dzisiaj zaszczytne zadanie powitania Zjazdu Polskich Artystów Plastyków i wypowiedzenia słowa wstępnego.

Obecność Pana Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego na Zjeździe napłnia mnie ufnością, że nie tylko słowa moje, którym chcę dać obraz znaczenia sztuki dla państwa i narodu, przyjęte będą przez Rząd nasz ze zrozumieniem, ale że obrady Zjazdu uwiecznione będą rezultatem, a silna, życzliwa ręka wyciągnie się do nas z pomocą. W imieniu Zjazdu mam zaszczyt powitać Pana Ministra.

Żyjemy w czasach twardych, które zmusiły nas do ścisłej oceny każdego naszego ruchu, do mierzenia go miarą realną. Zapytujemy też, czy to, co czyni w danym wypadku jednostka czy większe ciało zbiorowe, przedstawia jakąś rzeczywistą wartość.

Uczony, badający prawa lotu w podniebnej sferze albo przenikający wiedzą pasma podziemnych pokładów i odgadujący ich ukryte bogactwo, zgłębiający tajemnicę łączenia się pierwiastków chemicznych i kierujący siłą, nieraz olbrzymią, jaka z tego łączenia się wynika, hodowca lub jeździec produkujący pięknego konia, biorącego przeszkody, atletyczny dyskobol — wszystko jest materialem, którego wartość nas obchodzi. Niedawno jesteśmy wychowancami wojny; społeczeństwa powojenne są czynne i wyrachowane i dlatego z tych pokojowych prac i wysiłków urodzić się za wszelką cenę musi sukces, bo on tylko jest właściwym środkiem, prowadzącym prosto do celu, jakim jest np. zdobywanie szerokich łądów i zyskownych rynków zbytu, jednym słowem zapewnienie się, że przeciwnik nie nadąży...

I byłoby to bardzo smutne, gdyby nie jedna okoliczność; przeciwnika musi się jeszcze szanować, gdyż inaczej to współzawodnictwo narodów byłoby czymś żerowiskiem dzikich zwierząt.

I rzeczywiście, tam, gdzie rozgrywają się losy narodów, może nie tylko pięść bez odwołania rozstrzyga. Przychodzi chwila, kiedy na przeciwnika patrzy się z uznaniem, może nawet z podziwem dla jego wartości moralnych, które z sobą przynosi na forum międzynarodowe. Forum to nie może wyzwolić się z wrodzonej człowiekowi potrzeby oddania holdu kulturze.

Przez setki i dziesiątki lat budował się ten gmach, który się nazywa kulturą polską, a w tej pracy, zwłaszcza w czasach niewoli, w pierwszych szeregach szli artyści polscy. Była to praca odstawiana nieraz w zupełnej naiwności, bez poczucia, że wyda kiedyś

owoc tak pożądany: korzysć. Coś jak fatalistyczna praca pszczoł zbierających t. zw. pożytek na kwiatkach. Pracowali naiwnie, bo musieli pracować; zaponieni we wzniosłej idei sztuki swego, nie przeczuwali, że kładąc się ofiarnie pokoleniami pod fundamenty gmachu, zapewniali następcom silną pozycję kulturalną narodu.

I chcę tu przypomnieć tych zapomnianych. tych, co pierwsi w dobie rozbiorów zaczęli tworzyć Sztukę narodową; brakło bytu politycznego, brakło króla Mecenasa, brakło spokoju, pewności jutra, i pozycję jako tako legalnej w zaborczym państwie.

Po nich przyszło drugie pokolenie, już więcej nam znajome. tych, którzy w dobie powstań i po nich zaraz nasyćili tworzenie swoje artystyczne drgającym bólem społeczeństwa i dali potężną syntezę strąty i bólu. Przyszło dalej trzecie, które wydała epoka zwątpienia i wtedy cel czysto artystyczny, cel osiągnięcia wyżyn w sztuce mu przyświecał. Artyści rzucali nasienie w ziemię prawie bezwiednie; tymczasem ono zaczęło wschodzić.

I niespodziewanie zaczęła się doba korzyści, dla sprawy publicznej naturalnie...

Ze zdumieniem spostrzeżono po raz pierwszy, że imię polskie, wymazane z księgi rachunkowej, w której zapisuje się dochody i rozchody Europy, zaczyna być w niej notowane, jakby kurs moralny polski. To już nie była Polska, nad którą trzeba było się litować, ale jakaś nowa Polska, jeszcze bez granic, bez rządu, bez wojska i ambasad, która jednak coś zaczęła znaczyć. To była już rubryka dochodu.

I nie wolno nam zapominać, że wtedy, kiedy świat upomniał się o prawa polityczne Polski, to oprócz poczucia, że ona jest potrzebna i że stała się jej niegdyś krzywda, świat ten musiał przyjść do przekonania, że nie można udawać, że się nie widzi tego, co ona zrobiła na polu kultury w przeszłości i teraźniejszości.

Artyści polscy mają samowiedzę zasługi położonej przez tyle pokoleń, ale chcą, aby im to wyraźnie powiedział rząd i społeczeństwo. Wymaga tego sprawiedliwość, a tylko niekulturalny człowiek niezdolny jest do sprawiedliwości. Dalej artyści polscy chcą usłyszeć jako zachętę w swej pracy, że społeczeństwo uznaje jej pożytek. W Polsce nie powinno się usłyszeć, że ktoś stojący poniżej umysłowości artystów rzuci im w twarz, jak się to już zdarzało, że sztuka jest luksusem, a zapomni, że jeżeli jego samego w Europie nie traktują jak moralnego oberwusa, to w znacznej części z powodu wysiłku artystów.

Dalej artysta polski chce mieć pewność, że wdowa pozostała po nim, i dziecko jego nie będzie chodzić po prośbie — jak się to dzieje — chce dalej wiedzieć, że wtedy, kiedy zrobi wysiłek, aby zająć w szeregu artystów, należących do szczęśliwszych narodów, miejsce, na jakie zasłużył, nie będzie opuszczony przez swoje społeczeństwo, które przecież w znacznej części zawdzięcza jego pracy swoje towarzyskie stanowisko w rodzinie narodów.

Następnie w te słowa przemówił Pan Minister W. R. i O. P., Janusz Jędrzejewicz:

„Szanowni państwo! W dniu poświęconym pamięci jednego z największych naszych malarzy, w dniu, który przejść ma całkowicie pod znakiem sztuki, zjechaliscie się wy, artyści, ludzie bryli, linji i barwy, aby omówić wspólnie was obchodzącą sprawę, a może, aby zaczerpnąć nieco tchu i mocy w atmosferze, w której żył i pracował Stanisław Wyspiański.

Byłem przez was proszony o wygłoszenie słów paru słów powitalnych. mowy programowej, a może chodziło poprostu o to, aby człowiek, który z natury swego urzędu ma troszczyć się o sprawę kultury, zajął wobec tego odcinka twórczej pracy kulturalnej,

który wy reprezentujecie, jakieś zdecydowane stanowisko, aby powiedział n. p. co o wadze tego odcinka sądzi, wypowiedział się o warunkach, w jakich państwo pracujecie, podał sposób przezwyciężenia trudności, które w swojej pracy odczuwacie. Wiem aż nadto dobrze, jak wielkie są te trudności, trzeba wyraźnie powiedzieć, że przysły zle czasy dla ludzi sztuki i, choć rząd dokłada wszelkich starań, aby twórczość artystyczną podźwignąć, przecież wszystko czem na ten cel dysponuje, może w małej zaledwie mierze polepszyć trudną sytuację. Zdawałoby się, żeśmy zrobili dużo w ciągu niewielu lat od odzyskania naszej niepodległości, dziś mamy prócz akademii krakowskiej jeszcze akademię warszawską i wydział sztuki uniwersytetu wileńskiego, a prócz tego szereg szkół o poziomie najwyższym. Ale te wysiłki, aczkolwiek niewątpliwie dużego znaczenia, nie rozwiązują zagadnienia swobodnej twórczości i możliwości życia dla artystów, gdyż te zależą nie od rządu, lecz od tego, co trzeba nazwać słusznie rynkiem pracy. Ten rynek zwęził się bardzo.

Ilość odbiorców sztuki zmniejszyła się niesłychanie. Ilość mecenasów stopniała do zera. Nic przesadzę chyba, gdy powiem, że jedynym już chyba i ostatnim mecenasem sztuki jest państwo, a i ono ma znacznie skromniejsze możliwości.

Cóż z tego stanu rzeczy wynika: czy rezygnacja z pracy artystycznej, czy sprzeciw w stosunku do twórczego imperatywu, który zmusza oko, ażeby patrzyło w świat piękna, wcisną w rękę ołówek lub pendzel, czy też tem większa wytrzymałość, tem silniejsze zaciśnięcie zębów, tem większa moc przetwarzania, tem większa pasja artystyczna. Sądzę, że losy polskiej sztuki w waszych, proszę państwa, rękach się znajdują. Będą one w pierwszym rzędzie wynikiem waszej zwycięskiej woli przezwyciężenia oporu i trudności, aby wyjść z obecnego kryzysowego stanu. W tej waszej pracy rząd będzie wam dopomagał wszystkimi dostępnymi mu środkami. Jestem głęboko przekonany, że mówię to nie tylko we własnym imieniu obecnego ministra oświaty, ale, że mówię to w imieniu każdego rządu polskiego i każdego polskiego ministra oświaty. Bo Polska jest narodem, który sztuce zawdzięcza nieporównanie więcej niż inne szczęśliwsze kraje. Bo właśnie sztuka ocaliła naszą duszę narodową z mocy niewoli, ona krzesła skry z ducha i oświećlała ciemności, ona sprawiła, że serca ludzkie nie zastygły, że ożywione jej krwią serdeczną były całe pożądaniami życia i doczekały się dni triumfu — sztuka jest nam potrzebna nadal. Zadanie jej nie skończone. Życie bez sztuki jest niemożliwością. Przyjdzie czas — wierzę że nieza długo — gdy twórcza praca zacznie przebudowywać Polskę. Powstaną wspaniałe gmachy, które wy będziecie projektowali, zostaną odsłonięte pomniki, które wy rzeźbić będziecie — sztuka zapanuje wszędzie, na placach, na ulicach, wejdzie do domów ludowych, do gmachów szkolnych, do wsi i miast. Dotrze do wnętrza prywatnych domów najszerzych warstw społecznych. Stanie się potrzebna nieodzownie. Wasz dzień przyjdzie, przyjdzie napewno, bo sztuka jest wieczna i zginąć nie może. Oby się to stało jaknajprędzej“.

Po przemówieniu Pana Ministra powitał Jzajad imieniem miasta wiceprezydent miasta Krakowa, dr. Klimecki, tudzież imieniem równocześnie obradującego w Krakowie Zjazdu literatów p. Leon Pomirowski, który mówiąc o twórczości Wyspiańskiego i o jego stosunku do współczesnej rzeczywistości, stwierdził, że idea Wyspiańskiego została zrealizowana, że mimo wielu niedociągnięć czy błędów naszych, jesteśmy dzisiaj wolnym narodem, przed nami zaś stoi otwarta praca i przyszłość.

Na zakończenie odczytał referat o Wyspiańskim



dr. Mieczysław Treter, który, na podstawie osobistych obserwacji i listów Wyspiańskiego, wypowiedział szereg niezwykle ciekawych komentarzy do jego twórczości malarskiej. Jednym z takich szczegółów był fakt odrzucenia portretu Leszczyńskiej przez „Zachętcę” warszawską. Wyspiański, nie zrażony tem, oświadczył: „Pierwszy lepszy kiep nie będzie mnie uczył malować”. Wyspiański przeciwstawiał się malarzom, którzy kopują modę i zagraniczne kierunki. Cenił wprawdzie sztukę francuską i jej logikę, uważał jednak, że „trzeba mieć śmiałość, by być niedoręcznym”. Szedł swoją prosto wytkniętą drogą, którą ukształtował sobie od najwcześniejszej młodości w cieniach murów Wawelu i droga ta zaprowadziła go na szczyty.

Na tem uroczystość otwarcia Zjazdu plastyków została zakończoną. Dalsze obrady zjazdu rozpoczęły się dnia 27 listopada.

O godz. 17-tej. Uroczyste otwarcie wystawy dzieł malarskich St. Wyspiańskiego, które się odbyło w gmachu Tow. przyj. sztuk pięknych w obecności Pana Ministra W. R. i O. P., przedstawicieli władz, świata naukowego, artystów i tłumów publiczności.

Poprzedziło krótkie przemówienie, wygłoszone przez prezesa T-wa, prof. Władysława Jarońskiego i odegranie przez artystów teatru miejskiego (pp. Karbowskiego, T. Nowakowskiego i Białkowskiego) krótkiego fragmentu dramatycznego *Węjmar*, napisanego przez St. Wyspiańskiego w r. 1904 w języku niemieckim. (Tłumaczenie p. Antoniego Bałickiego.) Sprawozdanie z wystawy podamy później.

O godz. 8-mej wieczorem odegrano w teatrze im. Juliusza Słowackiego *Wesele*.

Niedziela, dnia 27 listopada.

O godz. 9-tej otwarcie wystawy druków Stanisława Wyspiańskiego w Muzeum przemysłowym, którego dokonał Pan Minister W. R. i O. P. O godz. 9.45 na domu przy pl. Marjackim, w miejscu, gdzie przedtem stał dom, w którym St. Wyspiański pisał *Wesele*, została odsłonięta staraniem krakowskiego Związku literatów, tablica pamiątkowa, wykonana w bronce przez Karola Hukana.

O godz. 10-tej otwarto w dalszym ciągu obrady Zjazdu plastyków (w sali Tow. lekarskiego) pod przewodnictwem członka prezydium Zjazdu, L. Slendzińskiego. Sekretarzem obrad wybrany został architekt Marzyński (Warszawa).

Na wstępie odczytał prof. Skoczylas telegramy powitalne od niemogących przybyć na Zjazd: J. N. Rozena (ze Lwowa), St. Słupskiego imieniem Szkoły rysunkowej im. Gersona w Warszawie i od posła Marjana Dąbrowskiego imieniem Redakcji *Il. Kurjera Codziennego*. Następnie odczytuje telegram od warszawskiego Stowarzyszenia „Pro Arte”, od warszawskiej Zachęty Sztuk pięknych i od Tow. artystycznego w Warszawie, które to Stowarzyszenia stwierdzają, że nie biorą udziału w Zjeździe, gdyż nie zostały zaproszone do Komitetu organizacyjnego (!!) i nie biorą odpowiedzialności za ewentualne uchwały Zjazdu (!!).

W związku z tem wyjaśnia referent, że Zjazd został zwołany może zbyt nagle, gdyż do ostatniej chwili wahano się, czy wobec ciężkiej sytuacji finansowej Zjazd taki się uda. Ostatecznie przeważyło zdanie, że wobec mającego odbyć się również z okazji uroczystości krakowskich Zjazdu literatów chodziło o podkreślenie wobec społeczeństwa, że Wyspiański był nie tylko literatem, ale również i plastykiem. Ponieważ czas naglił, Instytut Propagandy Sztuki, mając w gronie swem reprezentantów Krakowa i Wilna, wyłonił z siebie Komitet organizacyjny, który reprezentował trzy obecne największe ośrodki artystyczne, t. j. Kraków, Warszawę i Wilno. Komitet ten, nie uzurpując sobie jakichś godności czy uprzywilejowanego stanowiska, zajął się prosto zor-

ganizowaniem Zjazdu i zaprosił lojalnie wszystkie polskie stowarzyszenia artystyczne, bez względu na ich ideologię artystyczną (jak to widać z zamieszczonego poniżej szczegółowego wykazu).

Z tego powodu zatrzeżenia trzech powyżej wymienionych stowarzyszeń są niezrozumiałe.

Następnie referent odczytuje listy ugrupowań i instytucji reprezentowanych w Zjeździe i nazwiska delegatów.

Są to następujące:

Kraków.

Tow. art. pol. „Sztuka”: W. Weiss, K. Si-chulski; Tow. przyj. sztuk pięknych: Wł. Jaroński, St. Popławski; Akademia sztuk pięknych: Fr. Pautsch, X. Dunikowski; Grupa „Dziesięciu”: T. Grott, A. Karpiński; Państwowa Szkoła sztuk zdobniczych: W. Zarzycki, K. Homolac; Związek architektów: W. Krzyżanowski, K. Kulczyński; Tow. art. grafików (w Krakowie): L. Kowalski, J. Pochwalski; „Zwornik”: K. Rutkowski, E. Krcha; Stow. „Jednoróg”: J. Hryńkowski, T. Seweryn; Związek plastyków: J. Jarema, A. Gerzabek; „Kapiści”: Jan Cybis, Z. Waliszewski; Nowa Generacja: Zb. Pronaszko, H. Gotlib.

Warszawa.

Akademia Sztuk Pięknych: T. Pruszkowski, K. Tichy; Stowarzyszenie „Rytm”: H. Kuna, St. Rzecki; Związek architektów: St. Marzyński; Wydział architektury politechniki: T. Tolwiński; Stow. „Ład”: M. Sigmund; „Szkoła warszawska”: M. Bylina; „Bractwo św. Łukasza”: Jan Zamojski; Tow. szerzenia sztuki polskiej wśród obcych: Dr. M. Treter, W. Jastrzębowski; Zrzeszenie polskich art. plastyków: W. Gentil-Tippenhauerówna, Fr. Schwoch; Stow. „Ryt”: L. Gardowski; Instytut Propagandy Sztuki: Wł. Skoczylas, Kordjan Zamorski; Związek grafików: Fr. Siedlecki; Miejska Szkoła sztuk zdobniczych: J. Szczepkowski, W. Radwan; Stow. „Forma”: Fr. Strynkiewicz; Powszechne Stow. nauczycieli rysunków: J. Czernecka-Lewakowska.

Wilno.

Wydział sztuki Uniw. im. St. Batorego: L. Slendziński, B. Bałzukiewicz; Tow. niezależnych artystów sztuk plastycznych: M. Kulcsa, Cz. Wierusz-Kowalski; Wileńskie Tow. plastyków: K. Kwiatkowski, J. Hoppen.

Poznań.

Towarzystwo „Plastyka”: M. Samlicki, B. Serwin; Szkoła sztuk zdobniczych: W. Roguski.

Lwów.

Związek X plastyków: P. Gajewski, J. Reichertówna; Wydział sztuk zdobniczych państw. Szkoły technicznej: J. Nalborczyk, J. Starzyński.

Zakopane.

Związek art. plastyków Podhala: T. Malicki, R. Malczewski.

Paryż.

Zrzeszenie art. plastyków: K. Mitera.

W myśl art. 3 i 4 regulaminu Zjazdu przysługiwało powyżej wymienionym delegatom prawo czynnego udziału w obradach Zjazdu i w głosowaniach.

Prócz tego Komitet organizacyjny na podstawie art. 6 regulaminu zaprosił do uczestnictwa w Zjeździe (nadając im tem samem prawa czynnego udziału w głosowaniu) następujących panów: T. Axentowicza, K. Laszczkę, P. Stachewicza, W. Wodzinowskiego, J. Gałęzowskiego, Kazimierza Pochwalskiego, Z. Stryjeńską, J. Warchałowskiego.

Poza tem zgłosili swój współudział w Zjeździe: Kraków: Kasper Pochwalski, St. Pochwalski, L.

Wojtyczko, A. Terlecki, J. Piotrowski, Irena Weissowa, Zdz. Gedliczka, M. Jabłoński, J. Fedkowicz, J. Raszka. Warszawa: A. Buszek, hr. Suchorzewska.

Następnie wygłosił prof. Władysław Skoczylas swój bardzo poważnie opracowany referat p. t. „Stan kultury artystycznej w Polsce w chwili obecnej i położenie artystów”:

„Stan kultury artystycznej jest zawsze najściślej związany z poziomem twórczości.

W stosunkach monarchicznych, gdy istota i interes państwa identyfikowały się z interesem panującej dynastji, kultura artystyczna była udziałem tylko pewnej elity społeczeństwa.

Cały wiek XIX. to okres dość szybkiej przemiany tych stosunków, charakteryzujących się rozwojem mieszczaństwa, które przysporzyło sztuce nowe szerokie koła konsumentów. Rozwój stosunków demokratycznych przynosi także większą swobodę kształcenia artystów, których studia do niedawna zamknięte były w ostrych przepisach cechowych. Przy zwiększaniu się konsumpcji sztuki w coraz bardziej rozwijającej się sferze zamożnego mieszczaństwa zwiększa się także ilość artystów, choć dyscyplina studjów, coraz bardziej się rozluźniająca, produkuje również coraz większe rzesze miernoty artystycznej. Te stosunki trwają do końca XIX wieku. Tuż przed wojną psychika współczesnego człowieka zaczęła ulegać radykalnej zmianie, a po wojnie skryształizowała się dość szybko i wyraźnie. Ta nowa psychika współczesnego człowieka ma swe źródło w przemianie wartości, jaka daje się zauważyć w życiu współczesnym, przemianie, którą możnaby określić zburzeniem dotychczasowej harmonji życia. Nie ulega żadnej wątpliwości, że pewne funkcje życia, dotychczas nadrzędne, do których należy przede wszystkim sztuka, zostały zepchnięte ze stanowiska dotychczasowego do pozycji wartości drugorzędnych. Przyczyny tej degradacji tkwią głęboko w przemianach psychiki współczesnego człowieka. Charakterystycznym objawem tej psychiki jest przewaga uznania dla wartości realnych w stosunku do dóbr idealnych. Metody współczesnej pracy naukowej i przewaga wysiłków technicznych wytwarzają nowy typ umysłowości, obojętnej dla spraw o charakterze idealnym.

Sport i podróże – to są rozrywki najwyższej kategorii współczesnego człowieka. Nic też dziwnego, że w tych okolicznościach sztuka została zepchnięta na szary koniec zainteresowań, a jeśli ta przemiana nie została dokonana wszędzie radykalnie, to tylko dlatego, że żyje jeszcze znaczna część pokolenia t. zw. przedwojennego, która jeszcze przy dawnych ideałach pozostała.

Tak się przedstawia obraz nastawienia psychicznego do sztuki w całej Europie. U nas w Polsce posiada on jeszcze bardziej dla sztuki nieprzychylnie oblicze.

Jakkolwiek sztuka nigdy u nas nie cieszyła się specjalną opieką, to jednak na skutek naszych warunków politycznych, to znaczy głównie niewoli, sztuka odegrała w życiu narodu szczególnie doniosłą rolę. Sztuka reprezentowała ideę zjednoczenia narodu, poszarpanego zaborami, w jedną całość, była ostoją ducha narodowego i jedyną przedstawicielką narodu nazewnątrz. Brak ujęcia ambicji u większości społeczeństwa w kierunku piastowania wysokich urzędów i odgrywania wybitniejszej politycznej roli sprzyjał także rozwojowi wśród naszej inteligencji pewnego rodzaju estetyzującego snobizmu. Jakkolwiek poparcie materialne sztuki było bardzo nikłe, to zainteresowanie moralne sztuką naszej inteligencji było bardzo poważnym bodźcem dla artystów.

Odzyskanie własnego państwa, konieczność objęcia wszystkich czołowych stanowisk we wszystkich

dzielinach życia, odwróciła uwagę i zainteresowanie większości inteligencji od sztuki. Znam cały szereg osób na bardzo wybitnych stanowiskach w Warszawie, którzy kiedyś, mieszkając w Krakowie lub we Lwowie, byli normalnymi konsumentami sztuki, dziś nie można ich zobaczyć nigdy ani na wystawie, ani w teatrze, a interpelowani w tej sprawie wymawiają się brakiem czasu. Istotnie, czasu nie mają, bo match tenisowy, wycieczka autem i bridge zabraly im wszystkie wolne chwile, które dawniej poświęcali sztuce. Jak widzimy, dokonana się olbrzymia przemiana w psychice współczesnego człowieka na szkodę sztuki.

Rozwój kultury fizycznej i kult dla niej szeroki mas, a przedewszystkiem młodzieży, dochodzi do rozmiarów zastraszających.

Kryzys obecny, obejmujący swym wpływem całą kulę ziemską, oświeśla nam jaskrawym blaskiem tragizm naszej kultury, zagrożonej w swych podstawach w tym stopniu, jak nigdy dotąd. W przeszłości były liczne przykłady najazdu barbarzyństwa na ośrodki kulturalne, krócej lub dłużej trwające, ale były to zaburzenia, które możnaby określić lokalnemi, a które zawsze kończyły się triumfem fizycznie pokonanej kultury, która na ośnowie świeżej siły barbarzyńcy tkala nowe dzieło kultury.

Chwila dzisiejsza wydaje się daleko groźniejsza od dawnych najazdów barbarzyństwa, bo choroba tkwi wewnątrz organizmu współczesnego życia.

Taki jest podkład psychiczny dzisiejszego społeczeństwa, odnośnie do sztuki, a jego omówienie wydało mi się konieczne, zanim przystąpię do przedstawienia stanu naszej kultury w zakresie sztuk plastycznych w chwili obecnej.

Zanim przystąpię do rzeczowego omówienia, chciałbym przede wszystkim ustalić, w czym odzwierciedla się kultura plastyczna narodu. Wydaje mi się, że ujawnia się ona przede wszystkim w dobrej architekturze współczesnej, w tworzeniu i rozwoju muzeów artystycznych, w poziomie i ilości szkół artystycznych i gmachów wystawowych, w poziomie umysłowym i moralnym krytyki artystycznej, w ilości i jakości wydawnictw artystycznych, w kontakcie przemysłu artystycznego z artystami, wreszcie w rozwoju handlu dziełami sztuki.

Na poziom znów i zakres tych przejawów wpływają w wysokim stopniu trzy czynniki. Pierwszy, to instytucja państwowa poświęcona opiece nad sztuką, drugi, to opinia sfer artystycznych wyrażająca się albo w opinii autorytatywnego ciała zbiorowego, reprezentującego wybitne jednostki ze sfer artystycznych, albo w uchwałach artystów, wreszcie trzeci, to nastawienie dla sztuki społeczeństwa.

W tej kolejności najpierw przejawów kultury artystycznej, następnie czynników wpływających na jej poziom, postaram się główny temat niniejszego referatu wyczerpać.

Jeśli weźmiemy pod uwagę przede wszystkim architekturę, którą możnaby nazwać matką sztuk plastycznych, gdyż dopiero w jej ramach znajduje się miejsce dla innych sztuk, to w architekturze możemy poszczycić się istotnie wielkim postępem. Odbudowa własnego państwa, konieczność wzniesienia szeregu monumentalnych gmachów publicznych, przyczyniła się w wysokim do tego stopniu. Nie będę tu mówił o tendencjach artystycznych współczesnej architektury, bo to temat zbyt specjalny. Zaznaczę tylko, że polska architektura ma charakter współczesny, zgodnie z nowymi materiałami budowlanymi, zgodnie ze zmienionym trybem życia i upodobań współczesnego człowieka. Z ubolewaniem natomiast należy podkreślić brak bliższego kontaktu współczesnej architektury przedewszystkiem z rzeźbą i malarstwem. Purystyczny charakter wielu gmachów, który prze-

pędził ze swego wnętrza rzeźbę i malarstwo, nie wytrzyma jednak długo próby czasu i nawrót do współpracy tych trzech sztuk wydaje się w dalszej przyszłości nieunikniony. Naogół w dziedzinie architektury należał zanotować w stanie posiadania naszej kultury artystycznej poważne plusy. Gorzej przedstawia się dzisiaj sytuacja samych architektów, którzy, wobec zupełnego zastoju w ruchu budowlanym, znaleźli się w tym samym oplakany położeniu, co rzeźbiarze i malarze.

Jeśli z kolei weźmiemy pod uwagę tak ważny dział kultury, jak nasze muzealnictwo, to w tej dziedzinie możemy się poszczycić daleko mniejszymi sukcesami, jak w architekturze. Przed odzyskaniem niepodległości poważniejsze muzea istniały tylko w Krakowie, Lwowie i Poznaniu. Muzea te, podobnie jak i miasta, w których się mieszczą, a przedewszystkiem Kraków i Lwów, straciły po odzyskaniu niepodległości, nasutek emigracji inteligencji i utraty dotychczasowych choć niewielkich ale stałych dotacji. Rozwinęły się natomiast dawne zbiory i powstały nowe w Warszawie, głównie dzięki rewindykacji z Rosji, dzięki wielkiemu wysiłkowi miasta, które w krótkim stosunkowo czasie stworzyło wspaniałe muzea, będące w dziedzinie przemysłu artystycznego i malarstwa polskiego dziś najpoważniejszymi w kraju zbiorami. Zbiory państwowe, pochodzące głównie z rewindykacji, rozmieszczone są głównie w gmachach reprezentacyjnych, a Galeria Współczesnej Sztuki, znów najkompletniejsza, jeśli idzie o sztukę polską ostatnich 15-tu lat, mieści się w wynajętym domu Baryczków. Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu zostało odnieniczone i powstało nowe muzeum w Katowicach, doskonale zorganizowane przez jego twórcę, dr. Dobrowolskiego. Te zbiory w Warszawie i Muzea Wielkopolskie i Katowickie to jedyny dorobek czterestu lat naszej niepodległości. Wszystkie muzea są własnością gmin lub samorządów, prócz Zbiorów Państwowych nie posiadamy ani jednego państwowego muzeum sztuki.

W dziale szkolnictwa artystycznego posiadamy dwie Akademje, jedną w Krakowie i jedną w Warszawie, Wydział Sztuki na Uniwersytecie w Wilnie, Wydział Architektury w Warszawie i Lwowie, tudzież dwie Szkoły Przemysłu Artystycznego w Krakowie, Poznaniu, Wydział Artystyczny we Lwowie, nadto Miejską Szkołę Sztuk Zdobniczych w Warszawie i jedną niższą Szkołę Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Szkoły te, do niedawna rozproszone pod opieką różnych Departamentów w Ministerstwie W. R. i O. P., dziś wprawdzie przeważnie skupione są w Wydziale Sztuki, ale faktycznie nie posiadają zdrowej, fachowej opieki. Trzeba stwierdzić, że większość tych szkół istniała już w czasach niewoli, zwłaszcza w b. zaborze austriackim. W b. zaborze rosyjskim, prócz Akademji w Warszawie, która obejmuje w swym programie całokształt sztuk plastycznych, nie założono ani jednej państwowej szkoły przemysłu artystycznego, co ze względu na olbrzymi ten obszar jest prawdziwą klęską.

Przy Akademjach Sztuk Pięknych w Warszawie i Krakowie, tudzież przy Wydziale Sztuki w Wilnie istnieją Państwowe Komisje Egzaminacyjne dla nauczycieli rysunków w szkołach średnich. Komisje te tak różnorodnie interpretują istniejące przepisy, że w rezultacie kwalifikacje nauczycieli rysunków są u nas bardzo różnorodne.

Czternastec lat niepodległości dało nam w stosunku do przedwojennego stanu posiadania: Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie, t. zn. upaństwowienie dawnej społecznej Szkoły Sztuk Pięknych wraz z przyjęciem gmachu ufundowanego przez osobę prywatną, Szkołę przemysłu Artystycznego w Poznaniu i Wydział Sztuki Uniwersytetu w Wilnie.

Wszystkie te uczelnie pracują w oplakanych warunkach fizycznych. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, wybudowana na 150 studentów, mieści 350, a Wydział Sztuki w Wilnie i Szkoła w Poznaniu pracują w starych, ciemnych i wilgotnych budynkach poklasztornych. Jak widzimy, dorobek nasz w czterestu latach niepodległości w dziedzinie szkolnictwa artystycznego jest niesłychanie nikły.

Ilość, jakość i ruchliwość gmachów wystawowych ma bardzo duże niewątpliwie znaczenie dla rozwoju kultury artystycznej. I pod tym względem nie możemy się poszczycić poważnym dorobkiem. Prócz istniejących już przed wojną budynków wystawowych, w czasie czterestu lat niepodległości przybył nam jeden, dosłownie jeden budynek Instytutu Propagandy Sztuki w Warszawie, którego koszty budowy zaledwie w połowie zostały dotąd zapłacone. Mimo, że konieczność drugiego obok Zachęty gmachu wystawowego była od wielu lat powszechnie uznana potrzebą, niepowołani przyjaciele artystów starali się wielokrotnie w prasie przedstawić tę budowę jako powstałą z funduszy zagrabionych artystom. Faktem jest, że powstał ten gmach za pieniądze przeznaczone na propagandę sztuki i żadna indywidualna pomoc dla artystów nie została przez to uszczuplona. Budynek Instytutu Propagandy Sztuki jest jedynym budynkiem poświęconym sztuce, jaki powstał za pieniądze państwowe w czterestu latach niepodległości na ziemiach Polski.

W państwach o dużej kulturze artystycznej wielką rolę odgrywa krytyka artystyczna, u nas niestety rola krytyki jest znacznie mniejsza, niż gdzieindziej. Naogół należy podkreślić wysoki poziom moralny naszej krytyki w stosunku do takich środowisk, jak Paryż i Berlin, gdzie, jak wiadomo, można sobie kupić dobrą krytykę za pieniądze. Zduszające się u nas w tej sprawie wyjątki potwierdzają regułę. Gorzej jest z poziomem umysłowym naszej krytyki, bo jest on bardzo różnorodny i ujemne przykłady zduszają się zarówno w krytyce uprawianej przez artystów, jak i teoretyków sztuki.

Wydawnictwa artystyczne przyczyniają się w wysokim stopniu do szerzenia kultury artystycznej, do pogłębienia i skrzystalizowania poważnych sądów o sztuce. Po ilości prenumeratorów poważnych pism artystycznych można sądzić o stanie kulturalnym w danej dziedzinie narodu. Jeśli np. wiemy, że trzynaście i pół milionowy naród finlandzki posiada pismo muzyczne ze 100.000 prenumeratorami, to wiemy, że mamy do czynienia z narodem, który ma w tej dziedzinie poważne potrzeby. Co możemy sądzić o Polsce, państwie 32-miljonowym, które nie posiada jednego tysiąca prenumeratorów pisma poświęconego plastyce. Chyba to, że w tej dziedzinie potrzeby nasze są prawie żadnych potrzeb.

Jest wiele państw, których sztuka dekoracyjna jest nie tylko jednym z przejawów ich kultury artystycznej, ale także przedmiotem poważnego eksportu zagranicę. To też państwa takie, jak Francja, Niemcy i Włochy, w dobrze zrozumiałym interesie opiekują się temi działami sztuki. Istniejący u nas przemysł fabryczny w b. zaborze rosyjskim w dziedzinie przemysłu artystycznego, nastawiony w czasach niewoli na zaopatrywanie Rosji we wszelkiego rodzaju tandetne imitacje stylów, wegetuje u nas po utracie rosyjskich rynków, a brak należytej kultury, nie pozwala mu osiągnąć należytego kontaktu z artystami.

Handel dziełami sztuki istniał u nas zawsze w tak pierwiastkowym stadium, że prawie zupełny jego w chwili obecnej upadek nie odgrywa poważnej roli w naszym życiu artystycznym.

Tak przedstawia się w obecnej chwili stan przejawów naszej kultury artystycznej, a teraz przystępuję do omówienia tych czynników, które na ten stan

wywierają wpływ i ponoszą za niego odpowiedzialność.

Przedewszystkiem państwowy urząd opieki nad sztuką, jest nim, jak wiadomo, w chwili obecnej Wydział Sztuki w Ministerstwie W. R. i O. P. Nie będę opisywał historii stopniowej degradacji tego urzędu z samodzielnego Ministerstwa do Wydziału, bo historia zbyt dobrze jest znana. Sprawa opieki państwa nad sztuką w państwie demokratycznym, w którym każdy obywatel ma jednakowe prawa konsumenta tej sztuki, jak i każdy artysta bez względu na kierunek jednakowe prawo do opieki, jest niezmiernie trudna. To też wydaje się, że najwłaściwszą drogą może być takie szerzenie kultury artystycznej wśród szerokich mas, aby wykształcić z nich konsumentów różnorodnej sztuki i w ten sposób ten trudny problem opieki nad artystami załatwić. Aby ten cel osiągnąć, trzeba by długiego okresu czasu i dużych środków, których obecny urząd państwowy nie ma do swej dyspozycji.

Gdy niema środków materialnych, winien urząd państwowy rozłożyć nad sztuką przynajmniej silną opiekę moralną, aby artysta nie czuł się w państwie parjasem. Nie mogąc w tym kierunku doczekać się inicjatywy ze strony urzędu, zjazd powinien w tej sprawie postawić pewne propozycje.

Fundusze Wydziału Sztuki są dziś tak szczupłe, że właściwie wstyd o nich mówić, dość powiedzieć, że o ile w 1930/1 roku wynosił miesięczny budżet dawnego departamentu 230.000 zł., to obecnie budżet Wydziału Sztuki wynosi 69.000 zł. Są to sumy, które muszą starczyć na pracę urzędów konserwatorskich, szkoły artystyczne, literaturę, teatry, plastykę, muzykę i zabytki.

Nie są to jednak wszystkie wydatki, które rząd na sztukę łoży, istnieje bowiem jeszcze oddzielny „Fundusz Kultury Narodowej“, administrowany samodzielnie przez samodzielnego Dyrektora. Fundusz ten, wynoszący w roku bieżącym 1.000.000 zł., jest znów administrowany ze szczególnem uprzywilejowaniem nauki. Ze sprawozdania dyrektora Funduszu Kultury Narodowej wypływa, że za okres od 1. III. 1928 do 1. III. 1931 z sumy 7,818.000 zł. wydatkowano na naukę 5,454.000 zł., a na sztukę 2,384.000 zł. Jeśli jeszcze weźmiemy pod uwagę fakt, że Dyrektor Funduszu z zawodu jest naukowcem, a nie posiada żadnego fachowego referenta w żadnej dziedzinie sztuki, w decyzji swej opiera się tylko na prywatnem zasięgnięciu opinii u pewnych artystów, to nie ulega wątpliwości, że mamy tu do czynienia z zupełnie dowolnem rozdawnictwem funduszy. Fundusz Kultury Narodowej stanowi pewnego rodzaju *curiosum*, które polega na tem, że w jednym państwie istnieją dwa urzędy państwowe opieki nad sztuką, które spełniają identycznie tę samą pracę, t. zn. rozdają stypendja, subwencje artystom i stowarzyszeniom, zakupują dzieła sztuki i t. p., tylko, że jeden z nich ma do pomocy fachowych referentów i mniej pieniędzy do dyspozycji, a drugi obywateli bez fachowców i dysponuje większymi sumami.

Obydwa urzędy w stosunku do siebie pracują w ścisłej dyskrekcji, co sprytnym kandydatom asekurowującym się na obydwie strony zapewnia zawsze powodzenie.

W państwach demokratycznych w sprawach, które rażą zdrowy ludzki rozum, wypowiada się silna opinia poważnych sfer artystycznych i ta opinia wpływa na poprawę stosunków. Jakże u nas przedstawia się ta sprawa? Prostu poważna opinia artystyczna prawie nie istnieje. O ile plotki w sprawach osobistych, dotyczące artystów, mogą zawsze liczyć na bardzo żywy kolportaż, sprawy publiczne, dotyczące i boleśnie dotykające wszystkich, nie mogły dotąd liczyć na solidarne publiczne omówienie i publiczny pro-

test. Ale może dziś, gdy zebraliśmy się pod patronatem St. Wyspiańskiego nie tyle w obronę własnych interesów, ile w obronę kultury artystycznej, wytworzymy zgodną opinię w sprawach elementarnych naszej kultury.

Tu byłoby miejsce mówić o konieczności powołania do życia stałej instytucji społecznej, powołanej do czuwania nad sprawami dotyczącymi sztuk plastycznych, ale sprawa ta będzie przedmiotem specjalnego referatu prof. Jarockiego, o tej ważnej sprawie mówić nie będę.

A teraz z kolei należy omówić trzeci czynnik, najpoważniej wpływający na nasze stosunki artystyczne, to stosunek społeczeństwa do sztuki.

Gdy przystępujemy do omówienia stosunkowania się społeczeństwa dzisiejszego do artysty, zbliżamy się równocześnie do drugiej części tematu, t. j. położenia artystów. Można określić krótko, że położenie współczesnego artysty jest najciężiej uzależnione od nastawienia do niego i jego sztuki społeczeństwa, które jest jego konsumentem. Już na początku zaznaczyłem, jak wielkim przemianom uległa psychika współczesnego człowieka i jak niekorzystne dla sztuki są jego zainteresowania.

Ten nieprzychylny dla sztuki nastrój nie rodzi się wyłącznie z powodu zmiany upodobań, ale mamy tu do czynienia wprost z obojętnością, a nawet uświadomioną niechęcią do sztuki.

Dawniej obojętnym dla sztuki był albo niekulturalny prostak, niewrażliwy na jej oddziaływanie, albo filister lub kołtun, tak przynajmniej nazywano wtedy tych wszystkich, którzy do sztuki odnosili się niechętnie.

Dziś nierzadko spotyka się ludzi zajmujących najwyższe stanowiska, którzy bez wstydu, owszem, nawet z pewnego rodzaju dumą oświadczają, że sztuka ich nie interesuje. Ci ludzie, uważający się za typy stuprocentowe współczesnego życia, nie zdają sobie sprawy, że cała ich realna praca nie byłaby nie warta, gdyby sztuka wbrew ich woli i świadomości nie wciskała się do ich duszy. — Bo sztuka współczesna, wygnana czy osamotniona w swych dotychczasowych świątyniach, wdarła się na ulicę, do biura, do sklepu, do tramwaju, do dziennika, jednym słowem wszędzie tam, kąd przepływa wartki nurt współczesnego życia. Sztuka nie ginie we współczesnem życiu, tylko przystosowuje się do zmienionych warunków jego życia.

Często znów daje się słyszeć opinie innego typu współczesnego człowieka, który uznaje tylko genialnych artystów, ale szczerze nienawidzi i pogardza artystami średniej miary. Ponieważ jest to charakterystyczną cechą każdej współczesności, że nie uznaje tego, co wyrasta ponad przeciętność, kolportuje się przeto komunał, że niema współczesnej sztuki stojącej na wysokim poziomie.

Przedewszystkiem należy stwierdzić, że nie było nigdy takiej epoki, w którejby istniały tylko same genjusze, natomiast faktem jest, że tylko na podłożu szeroko rozwiniętej kultury artystycznej, w której stworzeniu właśnie te przeciętne i średnie talenty biorą udział, pojawiały się genialni artyści.

Zresztą genjusz zjawia się w sztuce stosunkowo tak rzadko, że musielibyśmy sztukę z życia na bardzo długie okresy wyeliminować, gdyby tylko one miały w niej rację bytu. Fakt, że ludzkość nie wymyśliła dotąd sposobu na hodowanie genjuszy i że w olbrzymiej większości przykładów współczesność kładła im zawsze klody pod nogi, deklarowanie uznawania tylko wielkiej sztuki jest identyczne z jej tępieniem.

Bardziej powszechny znów jest ten pogląd, z którym można spotkać się często u przedstawicieli wysokich urzędów, że uznają oni wielkie znaczenie sztuki, ale w dzisiejszych ciężkich czasach, kiedy



toczy się walka o elementarne podstawy bytu, sprawę opieki nad sztuką należy odłożyć na później.

Pogląd ten, traktujący sztukę jako dekoracyjną nadbudowę życia, nie uwzględnia tej elementarnej zasady, że sztuka w życiu człowieka jest taką samą biologiczną funkcją, jak powietrze, chleb i dach nad głową. Człowiek bez sztuki nie mógł obywać się nigdy i pod żadną szerokością geograficzną, jak można wobec tego twierdzić, że potrzeby człowieka cywilizowanego w dziedzinie sztuki można odkładać na później. Niewątpliwie ludzkość może istnieć bez tego czy owego nawet genialnego artysty i pewnych dzieł sztuki, ale sztuki jako funkcji z życia narodu nie podobna wyeliminować. Dopiero obecność sztuki w życiu daje mu pełnię człowieczeństwa. A zresztą, czy można sobie wyobrazić zastosowanie takiego odłożenia opieki nad sztuką na później. Skutków takiego moratorium niepodobna przewidzieć, bo takiego rozdziału sztuki od życia ludzkość nigdy nie przeżywała.

Zresztą dotychczasowe rezultaty zaniedbania w dziedzinie kultury aż nadto dają się dzisiaj odczuć. Zdziczenie powojenne, zmaterializowanie młodego pokolenia, zupełny upadek ofiarności publicznej, oto niewątpliwie skutki tego stanu, który rzekomo nie pozwala nam na zajęcie się sprawami sztuki i kultury.

Nie należy także zbyt precyzyjnie przeceniać zasobów naszej kultury, które jakoby mogły nam starczyć na długo na przetrzymanie dzisiejszych czasów. Pozycja naszej kultury jest o tyle silna, o ile silna jest pozycja tych, którzy ten front trzymają, to jest artystów. Gdy artyści coraz bardziej opadają z sił, może nas zalać fala barbarzyństwa, które jest może bliższe niż się nam wydaje.

Dlatego stale zmniejszanie się konsumpcji sztuki jest zjawiskiem ponurem, które należy rozpatrywać nie tylko ze stanowiska interesu artystów, którzy oczywiście najwięcej na tym cierpią, ale przede wszystkim ze stanowiska zdrowia organizmu narodowego, który, pozbawiony tych odżywczych elementów, jakie daje sztuka, nie rozwija się harmonijnie.

Gdy na tle takiego naświetlenia stosunku społeczeństwa do artysty postawimy sobie pytanie, z czego żyją dzisiaj artyści plastycy, to niełatwo odpowiedzieć, że utrzymują się przy życiu różnymi sposobami, tylko nie żyją ze sztuki.

Olbrzymia większość artystów, dochodząca do 80%, utrzymuje się z nauczania przeważnie rysunków na różnych szczeblach szkolnictwa, od szkół powszechnych do wyższych szkół artystycznych. Z tych 80% artystów zaledwie nikły procent posiada te warunki, że obok zajęć pedagogicznych może dla sztuki poważnie pracować. Olbrzymia większość zarabia albo tak nikłe sumy, że nie starczą na pokrycie kosztów utrzymania najniższego poziomu życia, albo zapracowani olbrzymią ilością lichy płatnych godzin nauki rysunków, są zupełnie niezdolni w czasie roku szkolnego poważnie zająć się twórczą pracą. Ale i te bardzo ciężkie warunki pracy pedagogicznej są uważane w dzisiejszych czasach za szczęście, które niestety nie wszystkim jest udziałem.

Albo i nauce rysunków w szkołach średnich, tej jedynej dzisiaj ostoi dla wielu artystów, która umożliwia przetrwanie, usuwa się coraz bardziej grunt pod nogami, albowiem coraz dalej posuwające się rozporządzenia ograniczające naukę rysunków w szkołach średnich zmniejszają możliwość zatrudnienia artystów w szkołach średnich.

Dzieje się to również z olbrzymią szkodą wychowania estetycznego i nauki rysunków, gdyż wobec większej ilości godzin robót ręcznych, nauka rysunków powierzana bywa nauczycielom tego przed-

miotu, którzy odebrali bardzo powierzchowne wykształcenie artystyczne.

Jak się przedstawia u nas sprawa sprzedaży obrazów, na to można odpowiedzieć krótko, że sprzedaż ta prawie nie istnieje. Pod tym względem katastrofa u nas nie jest większa niż zagranicą, ale tylko dlatego, że u nas nigdy handel dziełami sztuki nie stał na poważnym poziomie. Zastój w handlu sztuki w Paryżu przybrał już katastrofalne formy, codziennie prawie zamykane są prywatne galerje, które jeszcze kilka lat temu robiły miljonowe obroty. Ta katastrofa paryskiej giełdy sztuki ma także i dodatnie strony, gdyż wiadomą jest rzeczą, jak spekulacja giełdowa źle oddziaływała na rozwój współczesnej sztuki.

W Polsce ilość prawdziwych miłośników sztuki, którzy kupowali obrazy, które im się istotnie podobały, była zawsze znikomo mała. Olbrzymia większość naszych mecenasów kupowała obrazy dla snobizmu i z tego powodu przegląd nazwisk artystów reprezentowanych w prywatnej kolekcji, był zawsze ważniejszy od jakości obrazów. Zwłaszcza okres inflacji, który spowodował olbrzymią nadprodukcję t. zw. firm artystycznych, stworzył olbrzymią ilość kolekcji, której właścicielami byli ludzie bez kultury artystycznej. Łączyła się z tem i pewnego rodzaju spekulacja w przekonaniu, że obrazy są dobrą lokatą pieniędzy. Oczywiście, że dzieła sztuki są doskonałą lokatą kapitału, ale pod dwoma warunkami: pierwszy to, aby były dziełami sztuki pierwszorzędnej wartości, a nie kiczami, podpisanymi tylko przez firmowych artystów, po drugie, aby nimi nie operowano w czasach dla koniunktury najgorszych.

Rezultatem tych kolekcji powstałych w czasie inflacji jest olbrzymia dziś podaż dzieł sztuki, wyrzucanych na rynek przez posiadaczy, którzy żadnego do tych dzieł przywiązania nie mieli.

Każdy artysta spotyka dziś na rynku sprzedaży konkurencję własnych obrazów, oferowanych przez tych właśnie nowych mecenasów.

Należy jeszcze uwzględnić jeden moment, jeśli mowa jest o kryzysie w handlu obrazami, to kryzys, który oddawna trwa w malarstwie sztalugowym. Nie ulega wątpliwości, że obraz sztalugowy coraz bardziej traci swych konsumentów, na co wpływa wiele różnorodnych okoliczności. Pierwszą z nich to brak kontaktu między artystami uprawiającymi sztukę jako czysto malarskie eksperymenty, a publicznością. Druga to charakter architektury współczesnej, która coraz bardziej ogranicza miejsce dla obrazu sztalugowego w mieszkaniu. Trzecia to wybitne przesunięcie się twórczości plastycznej na różne działy sztuki dekoracyjnej ze szczególnie silnym rozwojem grafiki. Wreszcie czwarta przyczyna, to mechanizacja sztuki, dostarczająca za tanie pieniądze znakomite reprodukcje najwspanialszych obrazów. Te wszystkie razem wzięte przyczyny, niezależne zupełnie od zmiennej psychiki społeczeństwa ani panującego kryzysu finansowego, powodują niesłychane zmniejszenie się popytu na malarstwo sztalugowe.

Słuszność zmusza nas jednak do przyznania, że w tym załamaniu się handlu dziełami sztuki wiele winni są także artyści. Olbrzymia większość artystów, uważając obecny kryzys za okres przejściowy, który nie potrwa długo, dość uparcie broni dotychczas osiągalnych cen za swoje prace. W zapatrywaniach na obecny kryzys istnieją dwie teorie ekonomiczne. Jedna, która twierdzi, że kryzys jest koniunkturalny, czyli uzależniony od chwilowej złej koniunktury, która może się zmienić, i druga, że kryzys jest strukturalny, czyli trwały i wobec tego o powrocie do niedawno osiągalnych cen niema mowy. Większość rządów europejskich skłania się do drugiej teorii i artyści, zdaniem moim, też do tej zasady powinni stosunkować ceny swych dzieł. Ceny te są dziś bez-

względnie za wysokie. Wysokość cen ustala podaż i popyt. Dzieło sztuki jest artykułem koniecznej potrzeby dla tak nielicznych jednostek, że na tego rodzaju popycie niepodobna ustalać wysokości cen. Przez długie i uporczywe utrzymywanie wysokich cen traci się powoli, ale nazawsze tych konsumentów, którzy jeszcze posiadają w tym kierunku jakieś potrzeby. Dlatego sądzę, że jednym z radykalnych środków na ożywienie handlu dziełami sztuki jest зниżenie cen do możliwie najniższych granic. Zagranicą stosuje się to na wielką skalę, urządzi się licytacje obrazów wybitnych artystów, oznaczając zgóry minimum, jakie można otrzymać za obraz, poczem się licytuje. Licytacje te mają na celu przekonać publiczność, że wybitne dzieło sztuki można dziś kupić za tanie pieniądze.

Oczywiście, że są to wszystko półśrodki, które sytuacji nie zmieniają. To też rządy wielu państw na zachodzie, pragnąc artystom przyjść z pomocą, czynią to zapomocą szeregu różnych rozporządzeń.

I tak pruski minister oświaty wystosował pismo do wszystkich pokrewnych ministerstw, aby starano się artystów zająć przy wielkich pracach budowlanych, a nawet kancelaryjnych, aby ułatwić im przetrwanie obecnego najcięższego okresu. Szwajcarska Rada Związkowa dwukrotnie uchwałała specjalne sumy dla podtrzymania bytu artystów. Rząd faszystowski w Rzymie uchwalił w roku ubiegłym 300.000 lirów na nagrody dla artystów. Rząd francuski wyasygnował 3.000.000 franków nadzwyczajnego kredytu na zakup i zamówienia dzieł malarskich, rzeźbiarskich i graficznych, 8.000.000 na sztukę dekoracyjną i jeden milion na subwencje dla różnych towarzystw artystycznych. Miasto Paryż zaciągnęło pożyczkę 40 milionów franków na restaurację i urządzenia gmachów municipalnych celem zatrudnienia rzemieślników artystycznych. Biskup Paryża polecił pokryć freskami budujący się kościół St. Esprit i bazylikę St. Jeanne d'Arc. Przy budujących się w diecezji 33 kościołach 10% kosztów przeznaczono na wyposażenie artystyczne wnętrz.

Wszystkie te dane nie wyczerpują doraźnej pomocy różnych państw dla sztuki, a są tylko zebraniem przypadkowym tych informacji, które do naszych uszów dotarły.

U nas niestety jest odwrotnie, nie tylko nie uchwała się kredytów nadzwyczajnych, ale istniejące w budżecie sumy na opiekę nad sztuką są z roku na rok w sposób przynębiający zredukowane.

Oczywiście, że żadne jednorazowe kredyty, choćby nawet wysokie, nie zmieniają zasadniczo sprawy konsumpcji sztuki. Należy pogodzić się z tym stanem rzeczy, że konsument prywatny jest prawie na wymarcu. Nie jestem ani politykiem ani ekonomistą, nie wiem, w jakim kierunku dalej będzie się posuwać rozwój stosunków społecznych, ale widocznym jest powszechnie, że coraz mniej jest jednostek, mających duże zarobki i jednostek interesujących się sztuką.

Wysuwa się natomiast i rozwija siła organizacyjna związków i stowarzyszeń. Te związki i stowarzyszenia muszą stać się odbiorcami dzieł sztuki.

Dziś artyści muszą wystąpić nie tylko w obronie własnych interesów, ale w obronie reprezentowanej przez nich sztuki. Artysta czynnie broniący spraw sztuki nie może zadowolić się namalowaniem obrazu i wysłaniem go na wystawę, ale musi się także zająć propagandą swej sztuki. Z tą propagandą należy zwrócić się do kół dotychczas prawie niekniętych żadną propagandą sztuki, ale które są dla niej właściwym terenem.

Myszę tu przedewszystkiem o prowincji, która dla sztuki posiada daleko więcej zapалу, niż zblazowane pod tym względem ośrodki dużych miast. Związki faszystowskich malarzy dokonały pod tym względem

nadzwyczajnego dzieła, organizując 56 wystaw prowincjonalnych w całych Włoszech, z których żadna nie przyniosła deficytu, a które w sumie dały artystom włoskim 4.000.000 lirów.

Wystawy prowincjonalne a nawet stołeczne powinny być organizowane z objaśnieniami wykładami. Te wykłady ułatwiają utracony kontakt między społeczeństwem a artystami.

Naskutek panujących w sztuce obecnie kierunków, dwa działy malarstwa sztalugowego, które od wieków kontakt między sztuką a konsumentami utrzymywały, są w zupełnym zaniedbaniu. Myszę tu o malarstwie kościelnym i portretowym. Przez wieki całe były te dwa działy prawie wyłącznie reprezentantami kultury artystycznej całych epok i reprezentowały je świetnie. Może ktoś powiedzieć, że te działy sztuki nie odpowiadają współczesnym tendencjom artystycznym, ale z drugiej strony jest to widoczne, że te tendencje mało interesują współczesne społeczeństwo. Jeśli się pragnie, aby publiczność odwiedzała te nasze współczesne wystawy, aby je rozumiała i kupowała obrazy, to trzeba ją dla tej sztuki wychować. Należy zdobyć się na ten wysiłek propagandowy, który dotąd jest w zupełnym zaniedbaniu.

Jako rezultat trwających w świecie sztuki stosunków zaznacza się coraz większa depresja u artystów, która w katastrofalny sposób obniża poziom twórczych aspiracji. Naskutek tego poziomu organizowanych wystaw coraz bardziej się obniża. Ponieważ wysiłek poważny jest coraz rzadszy, na wystawach naszych hula przeciętność. Towarzystwom zajmującym się organizacją wystaw coraz trudniej jest zorganizować wystawę o poważnym poziomie bez uciekania się do retrospektywy.

Jeśli tak dalej bez ruchu i bez wyrażenia choćby woli w kierunku naprawy trwać będziemy, będą żyli dalej artyści, bo nauka rysunków nie pozwoli im umrzeć z głodu, będą się odbywały wystawy, bo na to są wystawione gmachy, ale sztuka może rychło stracić dotychczasowy jej wysoki poziom.

Drugi zasadniczy referat Zjazdu wygłosił prof. Władysław Jaroński:

„Słusznie w przemówieniu powitalnem podkreślił prof. Mehoffer tę pracę twórczą całej rzeszy artystów, naszych poprzedników, którzy w cichym a znojmym trudzie, nie mając żadnej opieki przemysłowych mecenasów, często w nędzy, a prawie zawsze w niedostatku, ale z zapalem młodzieńczym, z wiarą w wartość swego dzieła, poprostu z nieprzechwyczonego musu = przeznaczenia, które ich pchało na tę ciernistą nieraz drogę, kładli podwaliny i budowali chlubę późniejszego pokolenia, po wielkiej części otoczeni niezrozumieniem a nawet szyderstwem, budowali wspaniałe gmachy kultury polskiej.

Sztuka polska powstała z niczego, bo wszakże w czasach rozbioru Rzeczypospolitej tak jakby jeszcze nie istniała. I zaprawdę jest to dowodem niezwykłych zdolności, tkwiących w naszym narodzie i dowodem — mimo fałszywej często o nas opinii — wielkiego umiłowania pracy, gdy z niczego w przeciągu półtora wieku tak zakwitła nasza plastyka.

Pamiętamy dobrze te wielkie triumfy, które polska plastyka święciła na szeregu wystaw zagranicznych przed wielką wojną i po wojnie.

Dzisiaj z dumą możemy sobie powiedzieć, że dorównujemy w plastyce narodowi o najwyższej kulturze, że często idziemy w pierwszym szeregu w owym najsłabszym ze wszystkich wyścigów wyścigu, bo w emulacji geniusza twórczego.

Nasza grafika należy do najlepszych w Europie, katedra fryburska, zawierająca wielkie dzieło Józefa Mehoffera, osiemnaście olbrzymich witrażów, wzbudzających podziw znawców cudzoziemskich, jest chlubą polskiej sztuki, nasze malarstwo jest wysoko



cenione. Mamy w zbiorach europejskich przeszło pięćdziesiąt rzeźb i obrazów naszych artystów. Sztuka nasza jest już znana w świecie.

Do niedawna byliśmy zdani jedynie na własne siły, nie mieliśmy opieki, nie mieliśmy mecenasów. Wykonując znojnny trud, artyści polscy zdawali sobie sprawę z tego, że ziarno przez nich rzucone da plon stokrotny, skarb kultury polskiej stokroć zwiększyli, byli tym jedynym czynnikiem, który rozdarł Rzeczpospolitą łączący w jedność, byli reprezentantami narodu wobec zagranicy, byli jej ambasadorami bez nominacji, byli jej propagandą.

Dzisiaj stosunki się zmieniły. Mamy swój Rząd, mamy swoje państwo, mamy swego mecenasa, powinniśmy mieć troskliwą opiekę. Bo mimo niewątpliwych sukcesów artystycznych mamy jeszcze bardzo dużo do zrobienia, nie możemy upajać się samozadowoleniem. Poprzednicy nasi stworzyli sztukę wielką, obowiązkiem naszym jest tę pracę dalej prowadzić, dzieła ich jak najszerzej rozwijać i najwyżej wznosić, musimy wreszcie ulpszać warunki pracy dla naszych następców.

To są właśnie powody, dla których ten Zjazd zorganizowaliśmy. Wykazanie niedomagań i obmyślenie środków zaradczych na polu warunków dzisiejszych, wśród których artyści pracować mają, to są dwie główne sprawy, które zajmują i zajmować muszą wszystkich, którym dobro i rozwój polskiej sztuki leżą na sercu.

A czasy dzisiejsze są groźne dla rozwoju sztuki. Barbarzyństwo powojenne, chorobliwe rozwiełmożnienie się sportu, ogólne zubożenie zepchnęły pierwszorzędne wartości narodowe, jakimi są sztuka i nauka, na trzeciorzędne (czy dalej jeszcze) miejsca, sztuka polska przeżywa dzisiaj wielki kryzys. Dzisiaj nawet najwybitniejsi artyści, zajmujący wysokie rządowe stanowiska, a jest ich bardzo niewiele, mają ręce skrupowane, mogą żyć, ale nie mają warunków koniecznych do poważnej pracy, bo na to trzeba spokoju i warunków materialnych. A cóż mówić o rzeszy innych, która nie ma stanowisk zabezpieczających im jakiegokolwiek życie, która żyje z dnia na dzień, borykając się z codziennością, ale która reprezentuje dla narodowej kultury nie mniej cenne wartości.

A cóż mówić o młodzieży artystycznej, o tych, którzy obecnie kończąc uczelnie artystyczne, z zapalem i z wiarą idą w życie, mając szczytne hasła pracy dla narodowej kultury. Co ich czeka?

Daleki jestem od rzucania frazesów demagogicznych, daleki jestem od rzucania maksymy, że Rząd nasz w pierwszym rzędzie powinien się zająć sztuką polską.

W czasach ciężkiego kryzysu ekonomicznego, który zapewne nieprędko przeminie, w czasach, gdy koniecznością równowagi budżetu państwowego Rząd jest zmuszony do ograniczeń wydatków, do ich kompresji często bardzo bolesnej i dla tych, którzy ją obmyślają i stosują, byłoby nierozsądnym wymagać od Rządu zwiększenia pozycji na sztukę w budżecie państwowym.

Jesteśmy przede wszystkim obywatelami państwa i uznajemy konieczności państwowe.

Sądzę jednak, że nie zwiększając wydatków można drogą kommasacji i racjonalizacji wydatków wprowadzić polepszenia.

Właściwym czynnikiem państwowym mającym pieczęć nad polską sztuką, jest dawny Departament Sztuki, obecnie Wydział. Niestety, sfera działania tego wydziału sztuki została tak uszczuplona, że dzisiaj ten biedny mały urząd nie ma prawie zupełnie wpływu na wiele najistotniejszych zagadnień związanych ze sztuką, tak z jej budowaniem, jak i z działaniem z dnia na dzień. Jest poprostu tylko niewielkim

urzędem administracyjnym. Urząd ten przed dwoma laty, funkcjonujący wtedy jako departament sztuki, miał w budżecie swym miesięcznym około 230.000 zł. na plastykę, obecnie ma 69.000 zł. Obecnie wydział sztuki ma dwóch referentów dla spraw muzyki, dwóch referentów dla literatury i dwóch dla spraw konserwacji, a tylko jednego dla plastyki.

A nie zapominajmy, że jeśli chodzi o propagandę naszego państwa zagranicą, to najwięcej wyników miała i ma plastyka (i muzyka), nie literatura, jako działy sztuki, których język jest zrozumiały dla całego świata, nie potrzebujący tłumacza, więc nie zatracający w tłumaczeniu swego charakteru narodowego, działający wprost na widza czy na słuchacza.

O ile mi wiadomo, departament sztuki wydal na zakupy do zbiorów państwowych w r.

1925	—	37.710 zł.
1926	—	29.000 zł.
1927	—	66.000 zł.
1928	—	57.000 zł.
1929	—	93.000 zł.
1930	—	96.000 zł.
1931	—	24.000 zł.

Obok wydziału sztuki Min. W. R. i O. P. mamy drugą instytucję państwową, której zadaniem jest również praca nad rozwojem kultury polskiej. Jest to Fundusz Kultury Narodowej, utworzony uchwałą Rady ministrów z 2 marca 1928 r., w celu popierania twórczości naukowej i artystycznej.

Dotacje jego są następujące (według drukowanego sprawozdania):

W r. 1928 wynosiły	5.000.000 zł.
W r. 1930/31 wynosiły	2.000.000 zł.
Nadto Fundusz ten dysponował kredytami Min. WR. i OP.	1.129.094 zł.
Razem w czasie od 1 kwietnia 1928 do 31 marca 1931 czyli za 3 lata wynosił budżet	8.129.094 zł.
Z tego wydano na plastykę	1.630.468 zł.
Na zakupno zbiorów mieści się w tej sumie kwota	579.000 zł.

Jeżeli z tą kwotą 579.000, którą Fundusz Kultury Narodowej wydal na zakupy do zbiorów państw. w trzech latach, t. j. 1928, 1929 i 1930, porównamy kwotę którą w tymże mniej więcej okresie czasu wydal Departament Sztuki, t. j. 246.000, widzimy jasno, że Fundusz Kultury Narodowej swojemi możliwościami budżetowemi, jeśli idzie o zakupy państwowe, przewyższa Departament Sztuki prawie dwa i pół razy.

A do tego trzeba dodać, że jeżeli uważamy na wielki minus fakt, że w Wydziale Sztuki plastyka jest reprezentowana przez jednego tylko referenta, to ze zdumieniem i naciskiem musimy zaznaczyć, że w Dyrekcji Funduszu Kultury Narodowej plastyka nie ma żadnego referenta.

Nie dziw więc, że sposób wydatkowania budżetu wielkie i dość powszechne zastrzeżenia, co do celowości wydatków.

Państwo nasze wydaje jeszcze i przez inne swoje resorty fundusze na sztukę plastyczną. Należy tu Ministerstwo wojska, którego np. trzy pozycje w ostatnich kilku latach t. j. koszt grobu nieznanego żołnierza, pomnik lotnika i wystawa parwska 1931—1931 wynosi co najmniej 1.100.000 zł. Daleki jestem od zastanawiania się, czy te wydatki były użyte celowo, jest dla mnie niewątpliwe, że tak, jednakże mojem zdaniem nie powinny one być zrealizowane bez fachowej opinii i bardzo szczegółowej porady z Departamentem Sztuki.

Wydatkuje dalej na sztukę M. S. Z., a to w części na wystawy zagraniczne. Zagraniczna propaganda sztuki leży w rękach — jak wiadomo — Tow. szerzenia sztuki polskiej wśród obcych, czynnikiem fachowym, tak zasłużonym w swoim krótkim okresie pracy dla organizacji propagandy sztuki naszej zagranicą. Jednak M. S. Z. poza tem T-wem znajduje sposobność od czasu do czasu popierania — bez zasięgnięcia porady fachowej — rozmaitych przedsięwzięć z tego zakresu, przedsięwzięć, które kosztują, a nie zawsze są konieczne.

Jeżeli do tego dodamy referat urzędów wewnątrz placówek zagranicznych w M. S. Z. i związanych z tem zakupów dzieł sztuki, dalej rozmaite drobne i większe pomniki na prowincji i w stolicy, rozmaite wydawnictwa i konkursy artystyczne, ogłaszane np. przez Zarząd Monopoli państwowych i t. d., mamy jasny obraz nieskoordynowania wydatków. „Nie wie prawica, co daje lewica“, możnaby tu użyć za hasło tej pracy, która powinna być jak najrychlej zreformowana.

Wydatkowanie na plastykę (i na sztukę w ogólności) powinno być załatwiane według jakiegoś planu, celowo, nie dorywczo i w rozmaitych punktach, dzięki czemu ten, kto jest sprytny, może skorzystać i tu i tam, a potem zabraknie dla tego, kto reprezentuje pracę wartościową.

Należy stworzyć instytucję o charakterze państwowym, złożoną z wybitnych i zasłużonych pracowników na polu sztuki i jej organizacji, starszych i młodszych, instytucji, któraby miała ścisły kontakt ze współczesnym życiem artystycznym, znała jego jasne i ciemne strony i mogła opracować plan gospodarki państwowej na polu sztuki. Opieka urzędu administracyjnego nie wystarcza. Żaden urzędnik administracyjny, najbardziej inteligentny, nie obejmie całości, nie może się rozumieć na wszystkim, musi mieć często wątpliwości. Te wątpliwości rozstrzygać, stanowić organ opiniodawczy i doradczy dla Rządu, oto zadanie tej organizacji.

Poczucie potrzeby takiej organizacji datuje się od dawna. Już w r. 1923 organizacja taka została utworzona tu w Krakowie, jako Instytut sztuk pięknych. W skład jego weszło około 40 najwybitniejszych w Polsce przedstawicieli z zakresu plastyki i jej teorii. Instytut sztuk pięknych został założony pod dostojnym protektoratem ówczesnego Pana Prezydenta Rzpltej, odbył szereg narad o bardzo wartościowych wynikach, założył wreszcie miesięcznik *Sztuki Piękne*. Niestety jednak nie uzyskał opieki Rządu, wegetował jakiś czas opierając się na funduszach składowych, wreszcie zamarł z powodu braku poparcia finansowego. Jedyną po nim ślad, są *Sztuki Piękne*, wydawane regularnie co miesiąc od r. 1923 począwszy po dziś dzień.

Drugą taką — już o charakterze ściślejszym — organizacją jest „Komisja rzeczoznawców do spraw Państwowych Zbiorów Sztuki“, powołana do życia przez Pana Ministra oświaty dekretem z dnia 12 lutego 1931. Niestety jednak od dnia powołania do życia do dnia dzisiejszego została ona zwołana tylko jeden raz, dnia 17 maja 1932, dlatego też nie miała dotąd żadnego efektu.

Cóż więc należałoby zrobić?

Należy stworzyć Akademię sztuk. Nie Akademię literatury, czy Akademię muzyki i t. d., ale Akademię sztuk, obejmującą literaturę, plastykę, muzykę. Sprawa ta jest obecnie dlatego bardzo aktualną, że słyszymy, iż Rząd nosi się z zamiarem utworzenia w najbliższej przyszłości Akademii literatury. Byłby to akt państwowy o wysokiej wartości kulturalnej, ale jednostronny, nie kompletny. Należy stworzyć pełną Akademię sztuki, nie literatury. Tak, jak Akademia Umiejętności obejmuje wszystkie gałęzie nauki,

nie zaś np. przyrodnicze lub humanistyczne, tak i Akademia sztuki powinna obejmować wszystkie gałęzie sztuki, ma za zadanie kierować ruchem artystycznym, rozwijać go, kontrolować i regulować, podnosić kulturę najszerszych mas, a przede wszystkim popierać twórczość artystyczną, ułatwiać artystom pracę twórczą w jak najszerzej pojętym tego słowa znaczeniu.

Jako ciało kolektywne, o wysokim doświadczeniu fachowym, miałaby Akademia sztuki doskonały kontakt z życiem artystycznym, znałaby doskonale jego potrzeby i mogłaby opracowywać plany państwowej gospodarki artystycznej, jednolitej i zorganizowanej.

I wtedy nawet te niezbyt wysokie kwoty, które teraz państwo wydaje na sztukę, mogłyby wydać efekt kilkakrotnie większy“.

Po wysłuchaniu powyżej przytoczonych referatów Wł. Skoczylasa i Wł. Jarockiego przystąpiono do dyskusji nad wnioskami z referatów wynikającymi, które zebraniu przedstawił prof. Wł. Skoczylas i nad zgłoszonymi do Komitetu organizacyjnego, w myśl regulaminu. Dyskusja była bardzo ożywiona i długa, przerwano zebranie o godz. 2-giej z tem, że następnie i ostatnie rozpocznie się dnia 28 listopada o godz. 10 rano.

O godz. 5.30 wieczorem tegoż 27 listopada odbył się imponujący swoim rozmachem i wzruszający malowniczością pochód na Skalkę, do grobu Wyspiańskiego, przy blasku pochodni. Wzięli w nim udział wszyscy, a więc Pan Minister W. R. i O. P., Pan Wojewoda krakowski, Prezydent Miasta, przedstawiciele władz, Akademia Umiejętności, Senat Uniwers. Jagiell. i Akademii Górniczej, Rektor i Profesorowie Akademii Sztuk Pięknych, szkoły średnie, rozmaite Związki i Stowarzyszenia, Rada m. Krakowa i Cechy krakowskie, a wreszcie inicjatorzy pochodu: Zjazdy literatów i plastyków, i studenci Akademii Sztuk Pięknych. Stare mury Krakowa, blask pochodni, tłumy publiczności na całej przestrzeni pochodu, to jest od pl. Matceki przez Florjańską, Rynek, Grodzką i Stradom aż na Skalkę, okna domów iluminowane (zwłaszcza silnie iluminowane domy w dzielnicy żydowskiej), wreszcie Skalka, pięknie oświetlona reflektorami, to wszystko dało obraz niezwykle piękny i uroczysty.

W pochodzie niesiono niezliczoną ilość wieńców, w jednej grupie plastyków naliczyliśmy wieńców około 40. Po krótkim przemówieniu p. Felsztyńskiego delegacje zniosły wieńce do krypty Zasłużonych i złożyły u sarkofagu Wyspiańskiego.

Tegoż dnia 27 listopada odbyło się ku czci Wyspiańskiego uroczyste posiedzenie Rady miejskiej, w którym wziął udział Pan Minister W. R. i O. P. Prezydent miasta, p. Belina-Prażmowski, przedstawił w przemówieniu swem działalność Wyspiańskiego jako członka Rady miejskiej.

„Stanisław Wyspiański wybrany został radcą miejskim przy uzupełniających wyborach do Rady na wiosnę w 1905 r., z Koła inteligencji 1.281 głosami. Na pierwszym posiedzeniu odnowionej Rady Miejskiej w dniu 15 czerwca złożył do rąk przewodniczącego przyrzeczenie radzieckie, na następne zaś posiedzeniu powołany został do sekcji szkolnej, komisji Archiwum aktów dawnych m. Krakowa, Komitetu Muzeum Narodowego i Komitetu Muzeum Przemysłowego.

Jak Wyspiański szczerze pojmował swój obowiązek radziecki, świadczą jego wnioski, wniesione na 3-ch po sobie następujących posiedzeniach Rady miejskiej.

Na posiedzeniu w dniu 6 lipca zgłosił Wyspiański nagły wniosek o ustanowieniu Komisji Artystyczno-konserwatorskiej, a to: „celem utrzymania i rozwoju

charakterystyki stylowej miasta odnośnie do starych i nowych budowli miejskich”.

Wnioskodawca zastrzegł następnie dla Komisji prawo zatwierdzania planów budowy „odnośnie do ich stylowego wyglądu oraz prawo zatwierdzania fasad do wszelkich gmachów z obowiązkiem inwentaryzacji zabytków architektury i oceną, tudzież czuwaniem nad ich stanem i odnową”.

Komisja miała nadto zająć się sprawą użytkowania placów pod pomniki oraz ich rozmieszczeniem w obrębie Krakowa. W skład komisji miało wejść 3-ch członków Rady miejskiej i 2-ch artystów-plastyków, delegowanych przez Akademię Sztuk Pięknych.

Z wniosku tego przebija troska o rozwój zabytkowego charakteru Krakowa, przyczem sposób ujęcia sprawy i zwięzłość wniosku charakteryzują znakomitą wnikliwość Wyspiańskiego w rozwiązywaniu doniosłych zagadnień społeczno-kulturalnych.

Drugi wniosek Wyspiańskiego jest wyrazem najgłębszej troski o narodowe wychowanie młodzieży polskiej, tak wielkiej doniosłości, że winien się znaleźć w dokumentach wysiłku tych nielicznych wówczas czynnych patriotów, którzy, nie bacząc na wrogie stanowisko władz zaborczych, dążyli usilnie do rozbudzenia w młodym pokoleniu idei miłości Ojczyzny.

Oto tak w dosłownym brzmieniu precyzuje ten wielki patriota swój wniosek na posiedzeniu Rady Miejskiej 13 lipca przy sposobności wyboru delegata Rady Miejskiej do Rady szkolnej krajowej we Lwowie.

„Rada miejska przyda delegatowi swego sekretarza i wybierze go ze swego własnego grona. Sekretarz ten będzie czuwał nad tokiem spraw i stale będzie uwidaczniał zapomocą referatów dążność ku reformie szkolnej”, ponadto Rada Miejska „poleca sekcji szkolnej zbadać wszystkich podręczników i książek szkolnych tak dla szkół średnich, jak i ludowych”, przyczem Rada Miejska ma wybrać referenta, który przedstawi „korektę książek przepisowych szkolnych odnośnie do wymagań Krakowa, który historję i przeszłość swoją chce mieć w umysłach młodzieży święconą i który nie życzy sobie, by sympatja czytaneek szkolnych jakiegokolwiek szkół polskich zwrócona była ku ideom i osobom i czynom, z którymi stołeczny Kraków Piastów-Jagiellonów nie czuje się wżłami krwi i pędem duszy związany. Referent przejrzy i przeczyta i rozpatrzy wszystkie książki przepisowe w zakresie przedmiotów języka polskiego, języka niemieckiego, historii tak powszechniej, jak polskiej i wnioski swe przedstawi sekcji szkolnej, a po ich opracowaniu przyjdzie na pełną Radę. Pełna Rada po dyskusji poleci swemu delegatowi obronę żądań Rady miejskiej w Radzie szkolnej krajowej, jak również prezydentowi Rady miejskiej znaleźć drogę, by żądaniom Rady uczyniono zadość w Sejmie”. Wreszcie Rada miejska uchwali, „aby na przyszłość wszelkie sprawy i fakta, dotyczące bezpośrednio zachowania się młodzieży i omawiające wykroczenia młodzieży i tychże wykroczeń piętnowanie, lub wyrozumiała ich obrona, były traktowane na pełnej Radzie po ufnie — ze względów pedagogicznych”. Wkońcu, by „we wszystkich szkołach średnich i we wszystkich szkołach ludowych Gminy w korytarzach tychże szkół lub wogóle w miejscu dostępnem i widocznem dla uczniów umieszczona była i rozwieszona mapa całej Polski — z uwidocznieniem Krakowa, jako stolicy historycznej tego Państwa”. Sekcja szkolna miała obmyśleć szczegółowy format tej mapy i jej geograficzne zdefiniowanie.

Do uchwały tych doniosłych wniosków nie doszło.

Dumę Wyspiańskiego charakteryzuje fakt, że odtąd nie był on już na żadnym z 53 posiedzeń Rady miejskiej.

Czynniki miejskie miały jeszcze raz sposobność zetknąć się z geniuszem Wyspiańskiego przy rozpisaniu konkursu na dzierżawę teatru krakowskiego.

W dniu 19 lutego 1905 r. zgłosił Wyspiański swą kandydaturę na dzierżawę teatru krakowskiego, zastrzegając się pisemnie przeciw niektórym postanowieniom projektu kontraktu. Między innemi pisał pod datą 4 kwietnia, że „jako dyrektor dzierżawca podejmuje się sam reżyserję według własnego planu rozwinięć i siły dobranych przez siebie artystów w kierunku reżyserskiej wiedzy rozwijać”.

W następnym swym piśmie z 17 kwietnia pisze Wyspiański, że „podejmuje się prowadzenia teatru — z zupełnem kierownictwem niezależnem i pełną władzą we wszystkich sprawach dotyczących teatru — z obowiązkiem stworzenia repertuaru, odpowiadającego stanowisku i godności miasta, ku czemu oddaje swój talent, celem stworzenia stylu sceny i teatru, któryby był świadectwem kultury miasta”.

Z okazji złożenia tej oferty napływają do Prezydium miasta deklaracje za kandydaturą Wyspiańskiego podpisane przez literatów, wśród których czytamy nazwiska dziś już nieżyjących: Brzozowskiego, Orkana, Przybyszewskiego, Rydla, Zapolskiej i Żuławskiego. Dalej następują deklaracje artystów malarzy, reprezentowanych przez 18 znanych nazwisk artystów, stojących dziś u szczytu sławy. Apeluje do Prezydium miasta Koło Krakowskiego Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych, wnoszą memoriał obywateli krakowscy z profesorami Uniwersytetu na czele, zaopatrzone w 400 przeszło podpisów i t. d.

Mimo to, dzierżawę teatru krakowskiego nie otrzymał.

Po przemówieniu Prezydenta Miasta przedstawił imieniem jego radca miejski prof. dr. Julian Nowak następujący wniosek:

Rada miasta uchwali:

Celem trwałego uczczenia pamięci Wieszcza Niepodległej Polski Stanisława Wyspiańskiego w 25 rocznicę Jego zgonu, którą w sposób uroczysty obchodzi dziś cały naród Polski. Rada stol. król. miasta Krakowa:

1) poleca Komitetowi budowy nowego gmachu Muzeum Narodowego w Krakowie urządzić we wnętrze się mającemu Muzeum osobną świetlicę im. St. Wyspiańskiego celem odpowiedniego pomieszczenia w niej kartonów witrażowych i wszystkich w posiadaniu Muzeum będących dzieł zmarłego artysty,

2) poleca Komisji muzealnej opracować szczegółowe wnioski w sprawie założenia „Galerji współczesnej im. St. Wyspiańskiego”.

Wniosek przyjęto przez aklamację.

Na tem posiedzenie zakończono.

Otwarcie Zjazdu literatów odbyło się dnia 27 listopada o godz. 4.30 popołudniu w salach Starego Teatru.

Dnia 28 listopada uczestnicy Zjazdu plastyków byli w kościele na Skalce, gdzie o godz. 9 rano odprawiona została cicha msza żałobna. Obrady Zjazdu plastyków rozpoczęły się o godz. 10-tej dyskusją nad wnioskami w dalszym ciągu. Po ożywionych debatach, które trwały bez przerwy do godz. 3-ciej popołudniu, uchwalono następujące wnioski:

1) Zważywszy, że sztuka, jako najwyższy przejaw kultury narodu, powinna się znaleźć pod szczególną opieką Rzeczypospolitej i że istnieje potrzeba stworzenia naczelnej instytucji złożonej z plastyków, muzyków i literatów, któraby miała pieczę nad rozwojem sztuk, Zjazd uchwala:

Sejm Rzeczypospolitej raczy powołać do życia Akademię Sztuk jako naczelną instytucję w sprawach opieki nad sztukami. Zjazd wyraża opinię, że Akademia Sztuk winna być instytucją żywą, obejmującą

wszystkie gałęzie sztuk, a nie ciałem dekoracyjnym, złożonym wyłącznie z jednostek ze starszego pokolenia.

2) Zjazd wyraża opinię, że przy referacie plastyki Min. W. R. i O. P., należy powołać do życia komisję opiniodawczą z dziedziny wszystkich dziedzin sztuk plastycznych.

3) Zjazd zwraca się do władz kościelnych z prośbą:

a) O zasięganie i uwzględnienie opinii organizacji artystów plastyków w sprawie robót przy budowie i odnawianiu kościołów, jak również przy zamawianiu i nabywaniu przedmiotów kultu i sprzętu kościelnego.

b) O wprowadzenie fachowców plastyków jako doradców przy powstałych ostatnio komisjach architektonicznych djecejalnych i parafjalnych.

4) Celem zapewnienia młodemu pokoleniu minimum wychowania artystycznego i wiedzy plastycznej z dziedziny nauki rysunków, należy tej nauce przywrócić w szkołach średnich prawa przedmiotu obowiązkowego, a w nauce historii powszechnej i Polskiej szerzej niż dotąd uwzględnić historię sztuki plastycznej.

5) Celem ożywienia i podniesienia twórczości artystycznej należy co roku ogłaszać konkursy ze wszystkich dziedzin sztuki.

6) Celem uregulowania spraw konkursów artystycznych, wywołujących stałe rozgorzalenie z powodu wadliwie opracowywanych warunków konkursowych, Zjazd zwraca się do Wydziału Sztuki M. W. R. i O. P. o opracowanie schematu odpowiednich zasad i warunków.

7) Celem skoordynowania działalności szkół przemysłu artystycznego oraz instytucji pracujących w dziedzinie sztuki dekoracyjnej, należy zwołać zjazd dyrektorów szkół przemysłu artystycznego i wybitnych artystów pracujących w tej dziedzinie na konferencję, która te sprawy rozważy i opracuje odpowiednie wnioski.

8) Zważywszy, że konsumpcja sztuki powinna się opierać na powszechnej kulturze artystycznej, Zjazd zwraca się do wszystkich instytucji i stowarzyszeń artystycznych z gorącym apelem do organizowania wystaw sztuki na prowincji i łączenie ich z odczytami o sztuce.

9) Celem wzmocnienia konsumpcji sztuki i tem samem podtrzymania bytu artystów plastyków, Zjazd zwraca się z gorącym apelem do gmin oraz instytucji społecznych o zakupywanie dzieł sztuki dla tych instytucji oraz o zamawianie portretów obywateli zasłużonych około dobra gmin lub instytucji.

10) Zważywszy, że rozdawnictwo sum z Funduszu Kultury Narodowej, przeznaczonych na popieranie sztuki, jest krzywdzące w stosunku do tych, które są przydzielane nauce, i nie opiera się przy tem na żadnej opinii fachowej, Zjazd domaga się powołania do życia przy Funduszu Kultury Narodowej odpowiedzialnej i jawnej Rady artystycznej.

11) Zjazd wybiera Komitet wykonawczy, złożony z trzech osób mieszkających stale w Warszawie, który zajmie się przeprowadzeniem uchwał Zjazdu i w odpowiedniej chwili zwoła następny Zjazd. Komitet wykonawczy ma prawo reprezentacji ogółu polskich związków i instytucji artystycznych.

12) Celem przedyskutowania i uchwalenia wniosków, które nie były przedmiotem obrad obecnego Zjazdu, zwłaszcza w sprawach materialnych, Zjazd wybiera Komitet Wielki w liczbie czternastu osób, który w ciągu najdalej sześciu miesięcy zostanie zwołany, zgłoszone wnioski przedyskutuje i uchwali. Do Komitetu wejdzie czterech przedstawicieli z Warszawy, czterech z Krakowa, dwóch z Wilna, dwóch

ze Lwowa i dwóch z Poznania. Komitet wykonawczy bierze czynny udział w obradach Komitetu Wielkiego.

W wykonaniu dwóch ostatnich uchwał wybrano przez głosowanie Komitet wykonawczy, do którego weszli: Tadeusz Pruszkowski, Tadeusz Tolwiński i Kordjan Zamorski.

Do Komitetu Wielkiego wybrani zostali: W. Jastrzębowski, Wł. Skoczylas, St. Marzyński, J. Zamojski (Warszawa), Wł. Jarocki, K. Rutkowski, J. Cybis, J. Hrynkowski (Kraków), L. Slendziński, J. Hoppen (Wilno), Wł. Krzyżanowski, L. Lille (Lwów) i Wł. Roguski, K. Maszkowski (Poznań).

Na tem Zjazd zamknięto. Można go uznać za najzupełniej udany, przede wszystkim co do ilości członków Zjazdu z poza Krakowa. Ciężkie położenie ekonomiczne usprawiedliwiało pesymizm co do Zjazdu większej ilości delegatów z poza Krakowa. A jednak przeważała świadomość, że taki Zjazd jest potrzebny. Na 44 organizacji, zaproszonych przez Komitet organizacyjny, 39 przysłało swych delegatów, na 76 czynnych uczestników obrad Zjazdu było z poza Krakowa 42. Przez cały czas obrad sala była przepelniona. Dyskusja była gorąca, ale dzięki umiętnemu prowadzeniu obrad (specjalnie przez T. Pruszkowskiego), była zawsze rzeczową. Ponieważ Komitet organizacyjny Zjazdu wykluczył z programu obrad (i bardzo słusznie) wszelką krytykę kierunków artystycznych i wszelkie wnioski o charakterze finansowym, obrady i co do treści swej nacechowane były powagą i wielką troską o rozwój kultury artystycznej, czego wyraz mamy w uchwalonych przez Zjazd wnioskach.

Te doskonałe wyniki Zjazdu należy podkreślić tem bardziej, że na zwołanie Zjazdu zdecydowano się w ostatniej chwili, jak powyżej pisaliśmy. Komitet organizacyjny ukonstytuował się 29 października, zaproszenia na Zjazd zostały rozesłane dopiero 16 listopada. Plastycy zdali egzamin, opinia, że malarze czy rzeźbiarze nie potrafili się zorganizować, przeszła w dziedzinę mitów.

Dodajmy, że z ramienia Komitetu organizacyjnego zajęli się bezpośrednio organizacją Zjazdu Wład. Skoczylas i Wład. Jarocki.

Po zamknięciu Zjazdu odbyło się dnia 28 listopada o godz. 4-tej po południu w salach Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych skromne przyjęcie dla uczestników Zjazdu plastyków i delegatów Zjazdu literatów. Czarna kawa, trochę alkoholu, po dysputach zjazdowych tem wylewniej okazywana na neutralnym gruncie koleżeńską serdeczność, to razem z rozwieszonymi na ścianach kartonami Wyspiańskiego stworzyło miłą atmosferę, pod której wrażeniem rozjechali się wszyscy, którzy uważali za swój obowiązek złożyć hołd twórcy „wawelskich witrażów” i dać wyraz troski o polską kulturę artystyczną.

## E R R A T A

Redakcja *Sztuk Pięknych* prosi Szanownych Czytelników o poprawienie dwóch omyłek, a to: Na rotograwjurze zamieszczonej między str. 216 a 217, pod rzeźbą, zatytułowaną „Edward Wittig, Portret p. M. K. (gips), powinien być podpis: Alfons Karny. Portret p. M. K. (bronz), zaś pod reprodukcją siatkową, na str. 265 zamieszczoną zamiast podpisu: Dekoracja L. Schillera „Betlejem“, Teatr im. Bogusławskiego w Warszawie, powinien być podpis: Dekoracja do Misterjum ludowego (w układzie L. Schillera) „Pastorałka“, Teatr Polski w Warszawie.